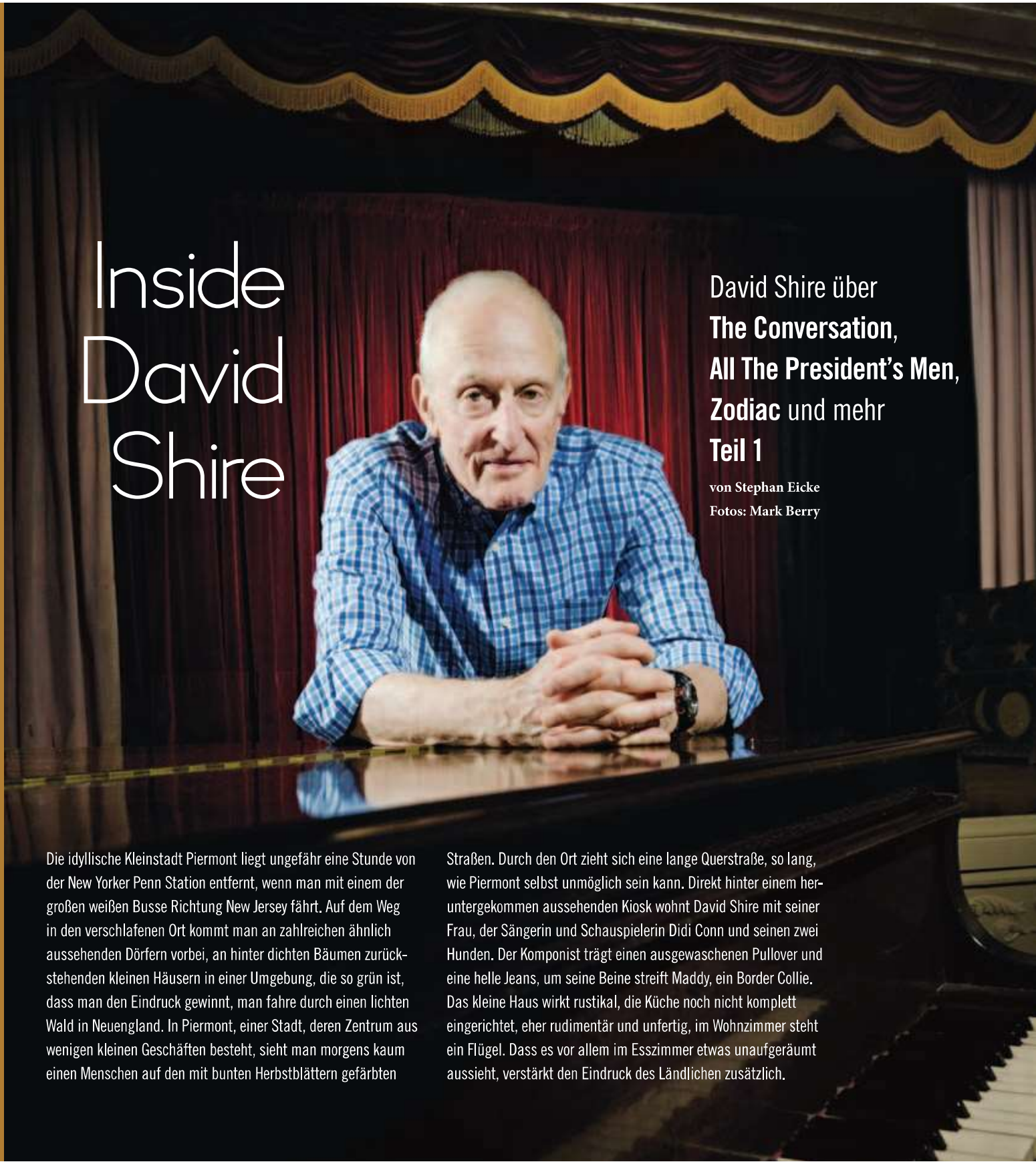


Inside David Shire

David Shire über **The Conversation**, **All The President's Men**, **Zodiac** und mehr **Teil 1**

von Stephan Eicke
Fotos: Mark Berry

Die idyllische Kleinstadt Piermont liegt ungefähr eine Stunde von der New Yorker Penn Station entfernt, wenn man mit einem der großen weißen Busse Richtung New Jersey fährt. Auf dem Weg in den verschlafenen Ort kommt man an zahlreichen ähnlich aussehenden Dörfern vorbei, an hinter dichten Bäumen zurückstehenden kleinen Häusern in einer Umgebung, die so grün ist, dass man den Eindruck gewinnt, man fahre durch einen lichten Wald in Neuengland. In Piermont, einer Stadt, deren Zentrum aus wenigen kleinen Geschäften besteht, sieht man morgens kaum einen Menschen auf den mit bunten Herbstblättern gefärbten Straßen. Durch den Ort zieht sich eine lange Querstraße, so lang, wie Piermont selbst unmöglich sein kann. Direkt hinter einem heruntergekommen aussehenden Kiosk wohnt David Shire mit seiner Frau, der Sängerin und Schauspielerin Didi Conn und seinen zwei Hunden. Der Komponist trägt einen ausgewaschenen Pullover und eine helle Jeans, um seine Beine streift Maddy, ein Border Collie. Das kleine Haus wirkt rustikal, die Küche noch nicht komplett eingerichtet, eher rudimentär und unfertig, im Wohnzimmer steht ein Flügel. Dass es vor allem im Esszimmer etwas unaufgeräumt aussieht, verstärkt den Eindruck des Ländlichen zusätzlich.

Der Verbindungsflur zwischen dem Esszimmer und Shires Studio ist so eng, dass man versucht ist, die Luft anzuhalten, während man hindurchgeht, aus Angst, stecken zu bleiben. Der Holzboden des Hauses weicht im Studio, einem kleinen Raum, dessen CD-Sammlung in einem schmalen, hohen Schrank versteckt ist, einem beigen Teppichboden, auf dem es sich der Hund bequem macht. In einem Bücherregal, in dessen unterer Ablage sich einige Videokassetten mit von Shire vertonten Filmen stapeln, steht der Oscar, den der Komponist für den Song *It Goes Like It Goes* gewonnen hat. Sitzt man daneben auf einer Couch, die so weich ist, dass man wie in Treibsand zu versinken droht, blickt man auf einen einige Meter entfernten großen Kamin. Rechts davon ein Klavier, links der Computer, ein kleiner Röhrenfernseher, ein Keyboard. Das einzige Filmposter, was zu sehen ist, gehört zu **Return to Oz** und steht auf dem Fußboden im Badezimmer. Im Studio selbst hängt das Plakat von der Premiere des Musicals ***Take Flight***, einer der aktuellsten Schöpfungen des erfolgreichen Duos Richard Maltby/David Shire.

Der Mann, der mit seinen Musiken für Filme wie **The Conversation**, **The Taking of Pelham 1-2-3** oder **Return to Oz** bedeutende Beiträge zur Filmmusikgeschichte lieferte, hat mit dem Apple-Computer und der Musik-Software Cubase seine Spielwiese gefunden – die Experimentierfreude mit den modernen Samples ist ihm anzumerken. Dass sich der mittlerweile 76-Jährige ausführlich mit der modernen Kompositionstechnologie beschäftigt, mag dabei kaum verwundern, schließlich wären die vielseitigen Partituren in der Karriere des Komponisten ohne stete Neugier und Weitblick undenkbar: Ob der laszive Jazz in **The Conversation**, die aggressive Zwölftonmusik in **The Taking of Pelham 1-2-3**, die von Prokofjew und Copland inspirierte Sinfonik aus **Return to Oz**, der Minimalismus aus **All The President's Men** oder die elektronisch-vibrierenden Flächen des Weltraumepos **2010**, David Shire hat bewiesen, mit einer doch recht schmalen Filmographie an in die Annalen der Filmgeschichte eingegangenen Werken zu den vielseitigsten und damit interessantesten Stimmen in der Welt der Filmmusik zu gehören. Nach mehreren Flops und Ablehnungen dauerte es bis 2007, bis der Musiker durch David Fincher für seinen Thriller **Zodiac** wiederentdeckt wurde. Das 40. Jubiläum des von ihm vertonten Projektes **The Conversation** soll nun Anlass sein, in einem mehrteiligen Interview sowohl auf die Filmmusiken, als auch auf Shires Bühnenwerke der vergangenen Jahrzehnte zurückzublicken.

David Shire: Entschuldigen Sie, unsere Küche sieht desaströs aus. Sobald ich fertig gefrühstückt habe, können wir in mein Studio umziehen. Wir sind erst vor einem Jahr hierher nach Piermont gezogen.

Stephan Eicke: ***Haben Sie vorher direkt in New York gewohnt?***

David Shire: Nein, in Palisades, einem kleinen Vorort, der von hier nur fünf Minuten entfernt ist. Dort lebten wir 16 Jahre lang, nachdem wir aus Sherman Oaks in Kalifornien weggezogen waren, wo wir für 25 Jahre gewohnt hatten.

Wäre es für Ihre Karriere nicht förderlicher gewesen aufgrund der dort ansässigen Filmindustrie in Kalifornien zu bleiben?

Was Kinofilme angeht sicherlich, ja. Heutzutage macht es allerdings keinen großen Unterschied mehr, wo man wohnt und arbeitet. Das Internet, Skype und Dropbox sind Technologien, die es möglich gemacht haben, komfortabel an verschiedenen Orten zu wohnen und zu arbeiten. Als ich an **Zodiac** gearbeitet habe, lebte ich in New York, David Fincher in Los Angeles und der Sound-Designer in San Francisco. Wir haben über das Internet problemlos miteinander kommuniziert.

Ihr Vater war ein Bandleader, nicht wahr?

Ja, ein sogenannter Society-Bandleader. Seine Band spielte auf Hochzeiten, Bar Mitzwas, Galas und ähnlichen Veranstaltungen in Buffalo für über 50 Jahre. Ich wuchs mit der damaligen Popmusik – Cole Porter oder George Gershwin – auf. Tagsüber lehrte mein Vater Pop-Klavierunterricht. Ich denke, aufgrund dieses Einflusses wurde ich ein Melodiker. *(lacht)* Er hat mir das Klavierspiel beigebracht, indem ich auf seinem Schoß saß und meine ersten Akkorde spielte – genau, wie ich es später mit meinen Söhnen auch getan habe.

Aufgrund seiner Tätigkeiten muss er gewusst haben, wie schwierig es ist, seinen Lebensunterhalt als Musiker zu verdienen. Hat er Sie dazu ermutigt?

Sagen wir, er hat mich nie entmutigt. Die Leute, die mich entmutigt haben, waren die Personen, die in seiner Band spielten. Ich spielte dort Klavier und denke, diese Musiker haben mich als Pianisten nicht akzeptiert. Ich war kein Genie, habe aber auch nicht sonderlich schlecht gespielt. Sie haben mich gewarnt, ich müsse eine Sicherheit in der Hinterhand haben, falls es mit dem Beruf des Musikers nicht funktionieren sollte, denn all diese Musiker hatten einen festen Job und spielten anschließend abends in der Band. Tatsächlich habe ich dann auch, als ich an der Yale Universität studiert habe, in Englisch promoviert, obwohl ich zu jener Zeit bereits Musicals schrieb. Meine Notlösung war, Englischlehrer zu werden, wenn es mit der Karriere als Musiker nicht klappen sollte, denn ich liebe die Literatur. Mein Studium habe ich dann schließlich sowohl in Englisch als auch in Musik abgeschlossen. Mein Kollege Richard Maltby und ich hielten uns aber immer öfter im Dramatic Theater in Yale auf, einer Abteilung, die für Theater und Musik zuständig war.

Wie haben Sie Richard Maltby kennengelernt?

Durch einen gemeinsamen Freund, der uns beim Essen vorstellte. Richard suchte einen Komponisten und ich suchte einen Texter. Unser gemeinsamer Freund wusste das und hat uns schließlich zusammengebracht, um an unseren ersten Musicals gemeinsam zu arbeiten. Unsere beiden ersten Musicals, ***Cyrano*** und ***Grand Tour***, wurden in Yale aufgeführt. Einer der ersten Songs, die wir geschrieben haben, hieß *Autumn* und wurde gleichzeitig auch das erste Stück, das wir später mit Barbra Streisand aufgenommen haben. Es war, wenn ich mich richtig erinnere, auf ihrem zweiten Album. Ich hatte während meiner Zeit in Yale auch ein Quintett. Mein Partner hieß Dave Fogg und so nannten wir uns das Shire-Fogg-Quintett. Wir spielten auf Veranstaltungen an Universitäten in Neuengland.

Schließlich waren Sie 1964 Pianist für die Proben zu Stephen Sondheims Musical Anyone Can Whistle. Wie kam es dazu?

Stephen war und ist stets sehr unterstützend, was junge, talentierte Musiker betrifft. Damals war er das Idol von Richard und mir, da er gerade erst seine Arbeit an ***West Side Story*** beendet hatte. Wir luden ihn ein, den Aufführungen unserer Musicals beizuwohnen und anschließend lobte oder kritisierte er das, was er gesehen hatte. Er merkte, dass ich ein recht guter Pianist war und bat mich, bei seiner Musik für die Fernsehsendung **Evening Primrose** mitzuwirken, einem von ihm komponierten Musical mit Anthony Perkins, in dem ich Klavier spielen und für das ich einige wenige Minuten instrumentale Musik schreiben sollte. Diese Sendung wurde von einem Mann namens Paul Bogart inszeniert, der dafür verantwortlich war, dass ich schließlich im Filmbusiness landete, denn er mochte meine Musik und bat mich, die Musik zu einem Fernsehfilm von ihm zu schreiben, ehe er schließlich an mehreren Kinofilmen mit mir arbeitete. Paul inszenierte drei Teile der damals sehr populären Fernsehreihe **CBS Playhouse**, die ich vertonte und durch die ich endlich Demos meiner Arbeit in Form von Musikbändern hatte, die ich vorzeigen konnte. Ein oder zwei Jahre später wurden Richard Maltby und ich gebeten, einige zusätzliche Songs für das Musical ***Love Match*** zu schreiben, das von Königin Victoria und Prinz Albert handelte. Wir waren nicht sehr enthusiastisch bezüglich dieses Projekts, aber wir waren junge Musiker, die immerhin die Chance erhielten, an einem Musical zu arbeiten, das am Broadway gezeigt werden sollte. Wir schrieben zwei neue Songs, die die Verantwortlichen sogar lieber mochten als den ganzen Rest, sodass sie

die komplette bereits existierende Partitur verwarfen und uns baten, das ganze Musical neu zu vertonen. So kam es, dass wir an unserem ersten Broadway-Musical arbeiteten, das anschließend auf Tour nach Phoenix und Los Angeles ging. Leider erlebte ***Love Match*** dort auch seine letzte Aufführung, obwohl es später noch nach Detroit gehen sollte, doch es stellte sich in Los Angeles heraus, dass der Erfolg nicht derart durchschlagend war, wie wir uns das erhofft hatten. Immerhin hatten Richard und ich uns einen Namen als junge aufstrebende Musical-Komponisten gemacht, die mit mehreren Produzenten über mögliche Projekte sprechen konnten. Nach einigen Jahren begann mich die Musical-Arbeit jedoch zu ermüden.

Ich fand mich schließlich in Los Angeles wieder, wo ein Freund von mir lebte, der ebenfalls Pianist und Komponist in New York gewesen war, mittlerweile aber einen Vertrag bei Universal unterschrieben hatte und dort damit beschäftigt war, populäre Fernsehserien zu vertonen: Billy Goldenberg. Ich erzählte ihm, dass mich die Arbeit für das Theater frustrierte und ich in eine andere Richtung gehen wollte. Er schlug vor, mich dem Verantwortlichen der Musikabteilung bei Universal vorzustellen. Dieser Mann war Stanley Wilson, der mich fragte, ob ich einige Demos meiner Arbeit hätte, die ich ihm vorspielen könne. Ich gab ihm meine Musik, die ich für **CBS Playhouse** geschrieben hatte. Einige Wochen später arbeitete ich bereits an der erfolgreichen Westernserie **The Virginian**, obwohl ich eigentlich eher Polizei-Shows mit cooler Jazzmusik vertonen wollte. Ich wurde der Western-Spezialist. Das ist, als würde man seine Karriere als Reporter damit beginnen, Todesanzeigen zu schreiben. *(lacht)* Diese Western waren meine Todesanzeigen. Es war angsteinflößend für mich, weil die Abgabetermine für **The Virginian** sehr eng gestrickt waren; ich hatte nur wenig Zeit für die Musik, was mich beunruhigte, da ich nur wenig Erfahrung mit Orchestrierung hatte. Stanley war jedoch sehr gut darin, zu beurteilen, wer schwimmen konnte, wenn man ihn ins kalte Wasser warf. Immerhin hat Stanley auch Talente wie Oliver Nelson, Jerry Fielding oder Quincy Jones berühmt gemacht. So führten schlechte Fernsehsendungen zu guten Fernsehsendungen, zu schlechten Filmen und schließlich zu guten Filmen.

Sie genossen es nicht, an Western zu arbeiten? Sie haben zu Beginn Ihrer Karriere an zahlreichen dieser Filme gearbeitet!

Ich erinnere mich, dass ich, als ich den Vertrag für **The Virginian** unterschrieb, zu Stanley Wilson sagte, dass ich Polizei-Shows machen wollte, da Jazz mein musikalischer Hintergrund war. Ich sagte ihm, dass Westernmusik aus Klischees bestünde, worauf er antwortete, dass ich keine Klischees schreiben solle. Ich verstand nicht, was er mir damit sagen wollte, bis er mir befahl, **Mackenna's Gold** anzuschauen. Es war ein altmodischer Western mit einer zeitgenössischen Musik eines Jazzmusikers (Quincy Jones, Anm. des Autors). Da habe ich verstanden, dass man als Komponist auch bei Western modern klingen kann. Ich musste nicht Dimitri Tiomkin imitieren.

Bevor Sie begannen, an The Virginian zu arbeiten, schrieben Sie ein Musical, das How Do You Do, I Love You hieß. Der Arrangeur für die Tanzszenen war kein Anderer als Lee Holdridge, der später selber ein erfolgreicher Filmkomponist werden sollte.

Nach meinem Abschluss an der Yale Universität war ich drei Monate an der Brandeis Universität. Einer der Professoren fragte mich eines Tages, ob ich mir etwas Geld dazuverdienen wolle. Natürlich wollte ich das und er klärte mich auf, dass ein 13Jähriger Schüler aus Boston Kompositionen schreibe und jemanden suche, der ihm Unterricht geben könnte. Dieser Junge war Lee Holdridge. Ich war zu jener Zeit 22 Jahre alt. Ich ging nach Boston und Lee zeigte mir eine Partitur zu einem Konzertwerk, das er ***The American Concerto*** genannt hatte. Ich sah es mir an und erwiderte, dass ich Unterricht von ihm nehmen sollte – nicht umgekehrt. *(lacht)* Er war musikalisch bereits so ausgebildet, dass ich ihm nicht sagen konnte, was er zu tun habe. Jonathan Tunick orchestrierte meine Musik für ***How Do You Do, I Love You*** – dazu möchte ich Ihnen eine kurze Geschichte erzählen: Einige Jahre später rief mich Stephen Sondheim an, um zu fragen, wer sein neues Musical ***Company*** orchestrieren solle. Er konnte sich nicht zwischen Tunick und Don Walker entscheiden. Ich empfahl ihm Tunick für diesen Job und war damit für den Beginn einer der erfolgreichsten Kollaborationen des amerikanischen Theaters verantwortlich. *(lacht)* Darauf bin ich sehr stolz.

> „Die ersten Fernsehaufträge waren angsteinflößend für mich, weil die Abgabetermine sehr eng gestrickt waren."

Sind Sie noch in Kontakt mit Lee Holdridge?

Leider habe ich den Kontakt zu ihm verloren. Als wir beide noch in Los Angeles lebten, haben wir uns ständig gesehen. Wir waren regelrechte Konkurrenten, weil er Filme angeboten bekam, die ich gerne gemacht hätte. *(lacht)* Lee war unglaublich: Während sein kleines Kind um seine Beine lief und seine Frau Essen kochte, saß er am Küchentisch und schrieb – ohne Klavier – die Partitur zu einem Film. Das könnte ich nie, aber er hatte die Musik schlicht im Kopf. Ich habe zu Beginn meiner Karriere als Filmkomponist noch sehr pianistisch gedacht, wenn ich meine Musik orchestrieren musste. Meine Zeit bei Universal war ein gutes Training, da wir die besten Musiker hatten. Wenn sie irgendetwas spielen mussten, was keinen Sinn machte, waren sie gut genug, dass die Aufnahme trotzdem funktionierte, doch man konnte ihnen ansehen, wie sie misstrauisch die Stirn in Falten legten. Daraus habe ich gelernt, eine bestimmte Technik, mit der sie Probleme hatten, nicht mehr anzuwenden. Es war sehr anstrengend für mich, weil ich gerade im Fernsehbusiness sehr viel Musik in sehr kurzer Zeit schreiben musste. Ich habe mich jeden Morgen übergeben, wenn ich einen großen Auftrag und noch keine Note auf dem Papier hatte und wusste, dass Studio und Musiker bereits für die Aufnahme gebucht waren. Bis zum nächsten Monat musste ich es irgendwie schaffen, 45 Minuten Musik zu schreiben. Mein Magen spielte verrückt. Ich wachte morgens auf und hatte Angst. Es gab zahlreiche Tage, wo ich Schreibblockaden hatte und nur auf dem Klavier rumhämmerte. Heute ist das anders. Ich schreibe mir auch schlechte Ideen sofort auf, in der Hoffnung, dass sie zu besseren Ideen führen. Früher dachte ich, ich müsse ein Heilmittel für Krebs finden, indem ich der Meinung war, eine Filmmusik ohne ein starkes Hauptthema sei nichts wert und ohne prägnante Ideen bräuchte ich überhaupt nicht mit der Komposition einer Partitur anzufangen. Musik zu schreiben ist aber immer ein Prozess und ich habe gelernt, mich bei der Komposition einfach treiben zu lassen.

So tue ich es auch bei meiner aktuellen Filmmusik – es ist ein unabhängig produzierter Krimi, der in Buffalo, an den Niagarafällen spielt, wo ich aufgewachsen bin, und in dem ein Polizist auf einer langen Verfolgungsjagd einen Verbrecher sucht. Ich habe den Job durch einen Freund vom Theater bekommen, der Choreograf und mit einem der Produzenten des Films befreundet ist. Die Filmemacher hatten ihr Werk mit einigen meiner Stücke als Temp-Tracks unterlegt und mein Freund fragte sie, weshalb sie mich nicht mit der Vertonung beauftragten. Sie dachten nicht, dass ich an solch einem kleinen Projekt interessiert sei. Ich war es aber. Nun, wo ich keine großen Aufträge mehr bekomme, weil ich wahrscheinlich zu alt bin, habe ich gemerkt, dass viele junge Regisseure, die Independent-Filme inszenieren, sich gar nicht erst bemühen, mich zu kontaktieren, weil sie entweder denken, ich sei schon tot oder nicht bereit, für wenig Geld zu arbeiten. Auf diese Weise verliert man Aufträge.

Diesbezüglich ist für Sie vielleicht auch eine andere Geschichte von Interesse: Wie Sie wahrscheinlich wissen, habe ich einige Filme von John Badham vertont – zum Beispiel **Saturday Night Fever**. Wir lernten uns in Yale kennen, als wir ***Cyrano*** aufführten, denn er war für diese Produktion der Theatermanager. Wir haben uns in Los Angeles wieder getroffen und begannen, zusammenzuarbeiten. John wechselte bei seinen Filmen immer zwischen mir und dem Komponisten Arthur Rubinstein, der auch an der Yale Universität studiert hatte. Als John an **WarGames** zu arbeiten begann, war ich davon überzeugt, dass ich diesen Film vertonen würde, doch letztendlich entschied er sich für Artie. Als John und ich Jahre später an **Short Circuit** arbeiteten, fragte ich ihn, weshalb er nicht mich mit der Partitur für **WarGames** beauftragt

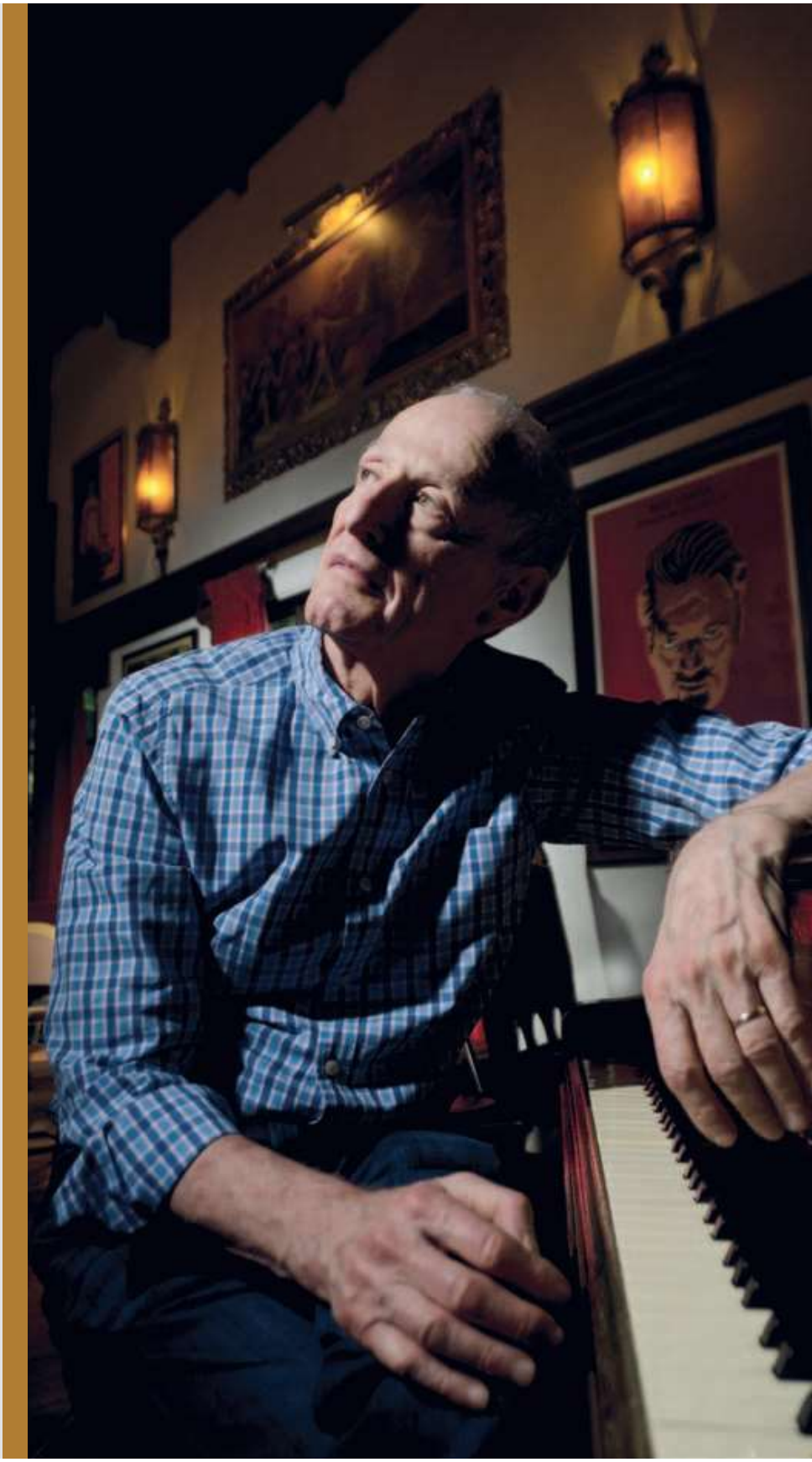
hatte. Er antwortete, dass er mich damit beauftragen wollte, doch als er dies seinem Produzenten mitteilte, bekam dieser einen Tobsuchtsanfall und schrie: „David Shire? Den würde ich niemals fragen! Ich will nie in seine Nähe kommen! Ich hasse ihn! Erwähne seinen Namen nie wieder!“ Also fragte John Arthur Rubinstein. Als John einige Wochen später mit demselben Produzenten über das Studiogelände ging, schrie der Produzent plötzlich auf: „Da geht dieser David Shire! Diese furchtbare Person!“ John sah ihn an und sagte: „Das ist nicht David Shire, das ist Dave Grusin!“ *(lacht)* Das ist sehr seltsam, weil Dave Grusin – den ich bewundere – einer der nettesten Menschen überhaupt ist! Dieser Produzent zerstörte einen Teil meiner Karriere!

Nach Ihrer Zeit an der Universität dienten Sie in der Nationalgarde – wie sehr haben Sie das gehasst?

Richard (Maltby) und ich schlossen unser Studium in Yale zur gleichen Zeit ab. Während Richard noch dort blieb, um für das dortige Theater zu arbeiten, ging ich an die Brandeis Universität. Wir beide waren allerdings mit dieser Situation nicht glücklich und wollten so schnell wie möglich nach New York. An der Brandeis Universität akzeptierte man keine melodische Musik mehr und verlangte von mir stattdessen, atonale Kompositionen zu schreiben. Ich war an diese Universität gegangen, weil ich hörte, dass sie Strawinsky als Vorbild nahmen, doch als ich begann, dort zu studieren, hatte sich Strawinsky gerade der atonalen Musik zugewandt, was bedeutete, dass sich die Universität dieser Entwicklung anschloss. So entschieden wir uns nach dem ersten Semester, unsere Bildungsstätten zu verlassen und unser Glück in New York zu versuchen. Junge Menschen wurden damals aber eingezogen, was uns natürlich nicht passte, schließlich wollten wir endlich unsere Karriere beginnen. Deshalb gingen wir für ein sechsmonatiges Programm in die Nationalgarde, um es hinter uns zu bringen. Richard erhielt anschließend in New York einen Job bei Columbia Records, wo er für die Anzeigen zuständig war, und ich arbeitete drei Tage lang in einer Buchhandlung, bis ich bei der Katalogisierung von Zeitschriften auf ein Tanz-Magazin stieß, in dem ich eine Anzeige erblickte. Ein Theater suchte einen Pianisten für Musikproben. Ich stellte mich dort vor, erhielt den Job und kündigte meinen Job als Buchhändler. Obwohl ich zunächst Zweifel hatte, für den Job des Pianisten gut genug zu sein, war es die richtige Entscheidung, denn wenngleich ich viel lieber komponieren wollte, arbeitete ich immerhin in dem selben Bereich und lernte wichtige Menschen wie Sondheim kennen.

Wie sehr hat die Zeit in der Nationalgarde Ihre politische Meinung beeinflusst? Immerhin haben Sie in den 70er Jahren an zahlreichen Vietnam-kritischen Filmen gearbeitet, die Kriege verdammen.

Darüber habe ich nie nachgedacht. Ich war schon immer politisch liberal, habe an Protestaktionen und Demonstrationen teilgenommen, die den Vietnam-Krieg verurteilten, und war sehr erleichtert, als Nixon entlassen wurde. Wäre ich politisch anders eingestellt gewesen, hätte ich die Angebote, an



Vietnam-kritischen Filmen zu arbeiten, sicher nicht angenommen. Ich habe allerdings auch nie Angebote erhalten, an Projekten zu arbeiten, die den Vietnam-Krieg befürworteten. Ein oder zwei Filme habe ich abgelehnt, weil sie sehr gewalttätig und dadurch lächerlich waren.

Summertree mit Michael Douglas war der erste jener Anti-Vietnam-Filme, an denen Sie gearbeitet haben.

Ja, ich erinnere mich allerdings nicht mehr genau an dieses Projekt. Michael Douglas musste für diesen Film das Gitarrenspiel erlernen. Das Hauptthema von **Summertree** musste ich vor Drehbeginn schreiben, weil Douglas es im Film auf der Gitarre spielt. Er hatte einen Lehrer, der ihm diese Melodie beibrachte, die ich dann in die Partitur einbaute. Aufgrund seiner Unerfahrenheit musste es relativ simpel sein.

Den Titelsong haben Sie zusammen mit Richard Maltby geschrieben. Haben Sie ihn bei diesem Projekt ins Spiel gebracht?

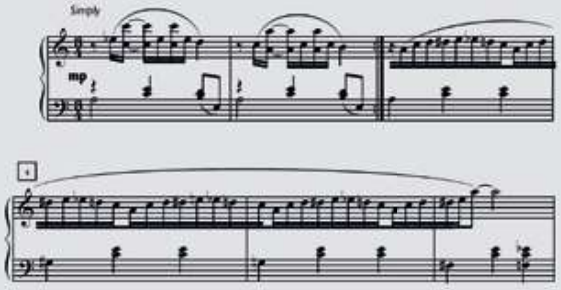
Ja. Kurz davor haben wir auch einen Song für den Western **One More Train to Rob** mit George Peppard geschrieben, den außer uns niemand gesehen hat. Es war mein erster Spielfilm.

The Conversation war schließlich Ihr Durchbruch. War Francis Ford Coppola mit Ihrem Schaffen bereits vertraut, bevor Sie sein Schwager wurden?

Nun, als ich angefangen habe, mich mit seiner Schwester Talia zu treffen, hat er sich sicherlich gründlich über mich informiert. *(lacht)* Allerdings hatte ich zu jener Zeit noch kein sehr beeindruckendes Repertoire. **The Conversation** war der erste wirklich große Film, der mir angeboten wurde. Er kannte sicherlich meinen Hintergrund. Ich bin mir aber auch sicher, dass ich das Angebot, **The Conversation** zu vertonen, nie bekommen hätte, wenn er mich nicht durch seine Schwester kennen gelernt hätte. Das hatte durchaus Vorteile, denn da ich ein Teil der Familie wurde, war ich oft zu Besuch und las bereits frühe Entwürfe seines Drehbuchs. So entstand eine sehr enge Zusammenarbeit, die nicht möglich gewesen wäre, wenn ich nicht sein Schwager gewesen wäre. Auf diese Weise konnten wir auch in unserer Freizeit miteinander arbeiten, ohne dass wir uns über Abgabetermine Sorgen machen mussten. Dieser Film entstand zwischen dem ersten und zweiten Teil von **The Godfather**. Das Angebot, **The Godfather** zu drehen, hatte Francis aus zwei Gründen angenommen: Zum einen war er pleite und zum anderen brauchte er Geld, um **The Conversation** realisieren zu können, denn in Wahrheit schlug sein Herz für diesen Film! **The Godfather** hielt er für ein B-Movie, das er schnell abdrehen und sich dann anderen Projekten zuwenden würde. Er hatte eine schwere Zeit mit diesem Film. Er wurde fast jeden Tag gefeuert und die Produzenten wollten anfangs Talia gar nicht als Schauspielerin in diesem Film auftreten lassen. Er hing immer mehr an seinen eigenen Projekten als an diesen Auftragsarbeiten. Nun hat er die Freiheit, kleine, unabhängige, sehr persönliche Filme zu drehen, denn mit dem Verkauf seines Weins und seiner Pasta in Napa Valley macht er mehr Gewinn als er mit all seinen Filmen zusammen erwirtschaftet hat.

Man hat Ihre Musik bereits während des Drehs verwendet, nicht wahr?

Ja, die Schauspieler haben zu der Musik geprobt. Weil es eine reine Klaviermusik war, konnte sich Walter Murch auch während er den Film geschnitten hat, an dem Score orientieren und die Bilder auf die Musik abstimmen. Ich könnte alleine zwei Stunden darüber reden, wie großartig Walter ist. Ich werde für Dinge an diesem Film gelobt, die eigentlich Walters Verdienst sind, weil die Grenzen zwischen Filmmusik und Sound-Design in diesem Werk oft nicht erkennbar sind. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Szene im Aufzug; Walter hat über meine Klaviermusik elektronische Geräusche gelegt. Als wir den Film und die Musik gemischt haben, besorgten wir uns den modernsten Synthesizer, den Arp 2600, den zu jener Zeit lediglich eine Handvoll Künstler in Los Angeles besaßen. Wir ließen den Erfinder nach San Francisco einfliegen und experimentierten anschließend mit ihm, wie es klingen würde, wenn wir einige Klavierstücke mit diesem Synthesizer verfremden würden. Das hat sehr gut funktioniert, denn je paranoider der Hauptcharakter Harry Caul wird, desto verrückter wird auch das Klavier, indem wir verschiedene Effekte des Synthesizers mit einfließen ließen. Ich hatte die Klaviermusik als Demo in meinem Studio auf Tonbändern aufgenommen und diese Demos wurden auch während des Drehs verwendet. Es war immer geplant, die Musik anschließend in einem professionellen Studio auf einem Flügel aufzunehmen, da die Tonqualität meiner Aufnahmen natürlich nicht optimal war. Das habe ich schließlich auch gemacht, doch im finalen Film befinden sich tatsächlich einige Demo-Tracks, da Francis den rauen, etwas dreckigen Klang liebte. Für ihn war es genau der richtige Sound für diesen Film.



The Conversation-Theme, © Richard Hair

Wollten Sie nicht ursprünglich sinfonische Musik für diesen Film schreiben?

Nun, es war der erste „große" Film, der mir angeboten wurde. Francis und Gene Hackman waren große Namen und ich hatte die Hoffnung, dass ein großes Budget vorhanden wäre, um ein professionelles Orchester für die Aufnahmen verwenden zu können. Das erste, was Francis aber zu mir sagte war, dass er sich eine Partitur ausschließlich für Klavier vorstellte. Das enttäuschte mich zunächst sehr. Francis wollte die intime Atmosphäre des Films, die innere Welt Harry Cauls, die Simplizität, mit den einsamen Klängen eines Klaviers ausdrücken. Ich musste zugeben, dass er damit Recht hatte. Viele spätere Filme wurden mir angeboten, weil die Produzenten oder Regisseure meine Arbeit an **The Conversation** schätzten, während ich für **Return to Oz** mit einem der besten Orchester der Welt arbeiten konnte und ich diese Musik für die vielleicht beste meiner ganzen Karriere halte. Dennoch habe ich wegen dieses Projektes kaum ähnliche Aufträge erhalten. Die meisten meiner späteren Arbeiten kamen aufgrund von **The Conversation** oder **The Taking of Pelham 1-2-3** zustande, beides jazzige Musiken. Man weiß nie, was auf einen zukommt, man steckt einfach nicht drin. Oder wie ich gerne zu sagen pflege: Leben ist das, was passiert, während man andere Pläne macht.

Wenn Sie zurückblicken: Denken Sie nun, dass eine sinfonische Musik für The Conversation funktioniert hätte?

Vielleicht hätte ein anderer Komponist sinfonische Musik für diesen Film schreiben können, die wunderbar funktioniert hätte. Der Film ist aber sehr intim und Francis' Instinkt war goldrichtig. Zusammen mit Walter und dem Einsatz des Synthesizers waren wir in der Lage, nicht den Eindruck entstehen zu lassen, dass der Film wie eine Cocktailparty klingt, während der das Klavier ununterbrochen spielt.

Sie haben Francis Ford Coppola mehrere Hauptthemen für diesen Film vorgeschlagen, nicht wahr?

Ja, es waren fünf Themen, die ich entworfen hatte und ihm präsentierte. Er sagte zu mir, er wolle, dass ich vom musikalischen Denken in Hollywood wegkäme und befahl mir, fünf kurze Klavierthemen zu entwickeln, basierend auf fünf verschiedenen Ideen, die er mir bezüglich Harry Caul gab. Diese Vorgaben waren nicht, bestimmte Szenen des Films zu vertonen, sondern Stimmungen für Bilder zu entwickeln, die er mir vorgab. Diese Bilder waren sehr simpel: Harry Caul holt seine Wäsche ab oder Harry Caul geht zu seinem Klassentreffen. Ich schrieb diese fünf Themen, spielte sie ihm vor und das dritte wählte er schließlich aus. Es wurde das Hauptthema. Francis sprach zu mir, als würde er mit einem Schauspieler sprechen; „Method-Composing", wenn Sie es so nennen wollen. Viele Regisseure sagten immer zu mir, sie verstünden nichts von Musik. Daraufhin antwortete ich stets, das sei in Ordnung – ich brau-

che niemanden, der mir sagte, für diese Szene solle ich eine Flöte oder eine Oboe verwenden. Ich rate Regisseuren immer, mit mir wie mit einem Schauspieler zu reden, da sie über diese und über Emotionen viel wissen. Sie sollen mir sagen, was der Schauspieler in jener Szene fühlt, ohne dabei technisch zu werden. Das ist meine Aufgabe.

Haben Sie die Themen, die Coppola nicht auswählte, in anderen Filmen verwendet?

Ich erinnere mich nicht mehr an diese anderen Themen.

Waren Sie während der Mischung stets präsent?

Ja, ich war während der gesamten Mischung anwesend, als Walter meine Klaviermusik mit Hilfe des Synthesizers zu einer Art Sound-Design verwandelt hat. Ich erinnere mich, dass Walter für diese Produktion extra ein brandneues Mischpult aus Deutschland gekauft hatte. Der Erfinder war angereist, um es einzurichten. Diese neue Errungenschaft feierte Walter mit einer Party, kurz bevor er mit der Mischung für **The Conversation** begann. Wir bestellten eine gigantische Menge an chinesischem Essen und jemand verschüttete eine ganze Platte davon auf das neue Mischpult. Sie hätten das Gesicht des Erfinders sehen sollen! *(lacht)*

Eine weitere amüsante Geschichte ist auf YouTube zu sehen, als Sie von der ersten Vorführung des Films erzählen…

Ja, Francis zeigte mir, Walter und Fred Roos, dem Produzenten, die erste Schnittfassung des Films in seinem Haus. Als der Film zu Ende war, musste Francis feststellen, dass wir alle fest eingeschlafen waren. Zuvor hatten wir reichhaltig gegessen und vor allem viel guten Wein in Francis' favorisiertem Restaurant getrunken! Auf Francis' Couch konnte man zudem gar nicht richtig sitzen, ohne halb zu liegen. Ich denke, das entschuldigt unser Verhalten.

Wussten Sie, David Finchers **Zodiac** wurde mir aufgrund meiner Musik für **The Conversation** angeboten, da einige Szenen des Films mit Musik aus Francis' Werk als Temp-Tracks unterlegt worden waren. Der Sound-Designer von **Zodiac**, Ren Klyce, ist ein Nachbar von Walter Murch, mit dem er sich eines Tages traf und beiläufig erwähnte, dass man noch einen Komponisten für **Zodiac** suche. Walter schlug vor, mich zu kontaktieren, woraufhin Ren antwortete: „Oh, ich wusste nicht, dass David Shire noch aktiv ist." Er hätte genauso gut erwidern können: „Oh, ich wusste nicht, dass David Shire noch lebt!" *(lacht)* So kam es, dass ich mich mit Ren und Fincher traf. Ersterer sagte mir, dass Fincher ursprünglich gar keine Originalmusik für seinen Film haben wollte, bis er merkte, dass die Klavierstücke wirklich gut funktionierten. Ich erklärte Fincher daraufhin, dass **The Conversation** ein kleiner, intimer Film gewesen sei, der nach dem Klavier verlangte, doch sein Film sei ein großer Blockbuster, der auch sinfonische Musik bräuchte. Daraufhin habe ich ihm Charles Ives' ***The Unanswered Question*** vorgespielt, was er großartig fand, da es zwar sinfonische Musik ist, aber sehr atmosphärisch und zurückhaltend. So haben sie **Zodiac** an einigen Stellen mit diesem Konzertwerk ausgestattet und ich habe mich davon inspirieren lassen; ich bin nicht sicher, ob ich direkt geklaut habe, aber der Einfluss lässt sich nicht leugnen.

*„Es waren derart viele Songs in **Zodiac**, dass die Academy sich weigerte, meine Musik für den Oscar zu nominieren."*

Ich habe mich gefragt, ob Sie sich auch aufgrund des filmischen Themas von The Unanswered Question inspirieren ließen.

Das könnte man denken, da der Film sich um eine einzige große, unbeantwortete Frage dreht, doch es ergab sich rein zufällig. Ich weiß nicht mehr genau, wie ich auf Ives' Stück stieß; ich denke nicht, dass es aufgrund des Titels war. Ich habe nach Beispielen sinfonischer Kompositionen gesucht, die zeigen, dass man ein Orchester verwenden kann, ohne dabei wie Dimitri Tiomkin oder Hans Zimmer klingen zu müssen. Fincher wollte von jedem Stück, das ich für seinen Film schrieb, ein perfektes Demo, damit er einen möglichst genauen Eindruck davon bekommen konnte. Zu diesem Zweck arbeitete ich mit meinem Sample-Experten Marty Erskine zusammen, mit dem ich bereits seit ungefähr 15 Jahren kooperiere, und der genau weiß, wie man ein Orchester mit Synthesizern möglichst genau imitieren kann, da er ein hervorragender Orchestrator ist. Wir haben diese Stücke an Fincher geschickt, der sie sich anhörte und mit Anmerkungen versehen zurückschickte. Unsere Demos waren derart gelungen, dass ein jeder Independent-Film stolz darauf wäre, diese als Filmmusik verwenden zu können. Es erübrigte sich für Fincher, zu den Orchester-Aufnahmen zu kommen, da er jedes Stück bereits vorher abgesegnet hatte.

Wurde Zodiac bewusst als Hommage an die Paranoia-Thriller der 70er Jahre gefilmt?

Summertree
Bryna Productions USA 1971
Regie: Anthony Newley
Darsteller: Michael Douglas, Jack Warden, Brenda Vaccaro

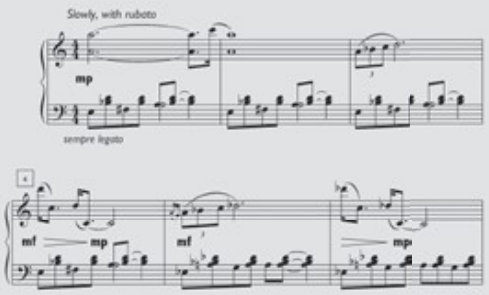
The Conversation
Der Dialog
American Zoetrope USA 1974
Regie: Francis Ford Coppola
Darsteller: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield

The Taking of Pelham One Two Three
Stoppt die Todesfahrt der U-Bahn 1-2-3
Palomar Pictures USA 1974
Regie: Joseph Sargent
Darsteller: Walter Matthau, Robert Shaw, Martin Balsam

Farewell, My Lovely
Fahr zur Hölle, Liebling
ITC Entertainment USA 1975
Regie: Dick Richards
Darsteller: Robert Mitchum, Charlotte Rampling, John Ireland

The Hindenburg
Die Hindenburg
Universal Pictures USA 1975
Regie: Robert Wise
Darsteller: George C. Scott, Anne Bancroft, William Atherton

All the President's Men
Die Unbestechlichen
Warner Bros. USA 1976
Regie: Alan J. Pakula
Darsteller: Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden



Zodiac-Graysmith's Theme, © Richard Hair

Der Begriff Paranoia wurde nie erwähnt. Da der Zodiac-Fall in den 70er Jahren passierte, wollte Fincher diese Zeit natürlich adäquat einfangen. Das hat er unter anderem durch die Verwendung von Songs aus jenen Tagen geschafft. Er hat für ungefähr 25 Songs Lizenzgebühren in Höhe von über einer Million Dollar gezahlt. Es waren derart viele Songs in diesem Film, dass die Academy sich weigerte, meine Musik für den Oscar zu nominieren. Aus einem ganz ähnlichen Grund hatten sie auch meine Musik für **All The President's Men** disqualifiziert – weil nicht genug Musik in diesem Film war. Musik sollte aber nicht an Quantität gemessen werden, sondern an ihrer Qualität. Meine Scores wären sicherlich ohnehin nicht nominiert worden, aber besonders im Fall von **Zodiac** fand ich die Begründung sehr bedenklich. Die Academy hat immer wieder bedenkliche Entscheidungen getroffen. Ich war in den 70er Jahren sogar Mitglied der Jury für die Beste Filmmusik und habe zusammen mit den anderen Mitgliedern bedenkliche Entscheidungen getroffen. *(lacht)* Es gibt da einen sehr guten Spruch, der lautet: Ein Kamel wird von einer Jury zu einem Pferd gemacht. Nun stellen Sie sich zwölf Komponisten vor, die Mitglieder der Academy sind und für die Verleihung des Oscars aus Kamelen Pferde machen.

Gestaltete sich die Zusammenarbeit mit David Fincher als einfach?

Ja, er ist ein wahrer Perfektionist. Manchmal war dies natürlich frustrierend, wenn wir ihm immer wieder Demostücke sandten, die er mit Anmerkungen versehen zurückschickte, um sie erneut überarbeiten zu lassen. Immerhin wusste er aber, was er wollte. Wann immer er etwas nicht gut fand, war er dabei respektvoll. Ich erinnere mich, dass ich ihm einmal ein Stück sendete, das mit der Anmerkung zurückkam: „Das ist zu sehr Law & Order!" Ich fragte den Sound-Designer, was dies zu bedeuten habe, und er antwortete, dass Fincher fände, es klänge zu sehr nach einer Polizeiserie. Er verlangte nach etwas Eleganterem und er hatte Recht. Das ist es, was Regisseure tun müssen. Es interessiert Sie vielleicht nicht, doch ich lese gerade die Biografie über Steve Jobs, und meine Güte, war dieser Mann ein Tyrann! Aber er schaffte es, Menschen Dinge tun zu lassen, von denen sie vorher dachten, sie seien unmöglich. Diese Einstellung hat diese großartigen Maschinen hervorgebracht, die ich liebe – wenn sie mich auch manchmal frustrieren.

Wussten Sie bereits von der Vielzahl der Songs, als Sie begannen, an Zodiac zu arbeiten?

Ja, ich wusste, ich würde Musik um diese Songs herum schreiben müssen. Ich habe sogar einige Songs durch Score ersetzt, da man – wie bereits erwähnt – anfangs keine originale Filmmusik verwenden wollte.

Im Film ist in der Tat recht wenig Musik von Ihnen zu hören – wurden viele Stücke von Ihnen nicht verwendet?

Es wurden mit Sicherheit einige wenige Minuten nicht verwendet, aber nicht viele. Bei jedem Projekt, an dem ich im Laufe meiner Karriere gearbeitet habe, sind immer einige Stücke unter den Tisch gefallen. Das gehört zum Geschäft dazu. Wenn es um die Frage geht, ob man für eine Szene Musik verwendet oder nicht, ist es mir lieber, etwas zu schreiben, das schließlich nicht verwendet wird, als eine Komposition noch einmal neu zu schreiben und aufzunehmen, was immer kostspielig ist. In **All The President's Men** wurden nur zehn Minuten meiner Musik verwendet. Von meiner Musik, die ich für **Kramer vs. Kramer** geschrieben hatte, taucht keine einzige Minute im Film auf, wenn dies auch spezielle Gründe hatte: Ich sah mir den Film an und war derart berührt von dem, was ich sah, dass ich zu den Produzenten sagte, ihr Film sei so stark, dass man ihn durch Musik nur ruinieren würde. Ein Score war schlicht nicht notwendig, um den Zuschauern klar zu machen, was sie auf der Leinwand sahen. Sie dachten, ich wäre nur höflich und bestanden darauf, dass sie Musik haben wollten. Ich wollte dieses Filmangebot andererseits auch nicht ablehnen und versuchte, passende Musik beizusteuern, auch wenn ich bereits ahnte, dass vieles davon nicht verwendet werden würde. Sie mochten die Musik anfangs, doch bei jeder Testvorführung, die sie mit dem Film machten, stellten sie fest, dass sie dieses und jenes Stück nicht benötigten. Als letztlich nur noch zehn Minuten meiner Musik im Film waren, schlug ich vor, diese auch noch rauszuschmeißen, da sie schlicht überflüssig waren. Sie stimmten mir zu. Immerhin wurde ich dafür bezahlt. Bei **All The President's Men** war es ganz ähnlich: Ich sah mir den Film an, liebte ihn und wollte natürlich gerne an ihm arbeiten. Gleichzeitig sagte ich den Produzenten jedoch, dass ihr Film so dokumentarisch sei, dass ich nicht wüsste, wo man meine Musik platzieren könne, ohne dass sie ablenkt. Alan Pakula versicherte mir daraufhin, dass er Ideen habe, wo man Musik einsetzen könne und er sehr vorsichtig sein würde. Er wollte einen Score, der die Zuschauer daran erinnerte, dass dies kein Dokumentarfilm war, sondern dass dort Herzen schlugen, dass dort Leben war. Ich arbeitete sehr lange daran, das richtige Gefühl für diese Art von Konzept zu entwickeln. Insgesamt

The Big Bus
Die haarsträubende Reise in einem verrückten Bus
Paramount Pictures USA 1976
Regie: James Frawley
Darsteller: Joseph Bologna, Stockard Channing, John Beck

Apocalypse Now
Zoetrope Studios USA 1979
Regie: Francis Ford Coppola
Darsteller: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall
Musik: Carmine Coppola

Norma Rae
Twentieth Century Fox Film Corporation USA 1979
Regie: Martin Ritt
Darsteller: Sally Field, Beau Bridges, Ron Leibman

2010
2010 – Das Jahr, in dem wir Kontakt aufnehmen
MGM USA 1984
Regie: Peter Hyams
Darsteller: Roy Scheider, John Lithgow, Helen Mirren

Return to Oz
Oz – Eine phantastische Welt
Buena Vista Pictures USA 1985
Regie: Walter Murch
Darsteller: Fairuza Balk, Nicol Williamson, Jean Marsh

Short Circuit
Nummer 5 lebt!
TriStar Pictures USA 1986
Regie: John Badham
Darsteller: Ally Sheedy, Steve Guttenberg, Fisher Stevens

habe ich vielleicht 40 Minuten Musik geschrieben, von denen nur ein kleiner Teil verwendet wurde und vieles davon besteht aus kleinsten, simpelsten Elementen wie einfachen Harfenanschlägen. Das erste Stück erklingt im Film erst nach 40 Minuten! Wir entschieden uns dafür, das erste Stück hier einzusetzen, da den Zuschauern dort – als die beiden Reporter in der Bibliothek sitzen – klar gemacht wird, dass es eben kein Dokumentarfilm ist – aus dem einfachen Grund, weil in dieser Szene zum ersten Mal eine offensichtlich gestellte Kamerafahrt mittels eines Krans vorkommt.

Die Abspannmusik bei All The President's Men ist interessant, da wir zunächst eine halbe Minute lang gar nichts hören, bevor Ihre zerbrochene Fanfare beginnt. War das Ihre Entscheidung und falls ja, steckt hinter dem verzögerten Einsatz dieses Stückes ein intellektuelles Konzept?

Das war die Entscheidung des Regisseurs. Ich weiß nicht, ob er damit etwas Bestimmtes aussagen wollte. Die Abspannmusik ist etwas patriotisch, um sie amerikanisch klingen zu lassen, gleichzeitig aber nicht zu offensichtlich, um zu zeigen, dass es sich hier um kein gutes Kapitel der amerikanischen Geschichte handelt. Diese Musik ist dem Soundtrack eines anderen Films von Pakula gar nicht unähnlich: **The Parallax View**. Michael Small verwendete ebenfalls eine Hymne, die er musikalisch aber verfremdet hat. Ich habe mich immer gefragt, warum Small nicht **All The President's Men** angeboten wurde – aber ich beschwere mich nicht. Wissen Sie, ich lache immer über Filmkritiken, die Filmmusiken kritisieren, weil sie beispielsweise zu laut oder gar deplatziert eingesetzt seien. Das sind Entscheidungen, die der Regisseur trifft, nicht der Komponist. Der Komponist macht das, was der Regisseur ihm aufträgt. Ich denke, nur Bernard Herrmann konnte seinem Auftraggeber sagen: „Fick dich, ich mache, was ich will!" Ich konnte und wollte mir so etwas nie erlauben. Der Regisseur hat meistens ein gutes Gespür dafür, was sein Film braucht. Als Komponisten erfüllen wir die Visionen des Regisseurs. Viele erstklassige Konzertkomponisten sind als Filmkomponisten kaum erfolgreich, weil sie sehr technisch komponieren, stolz auf ihre komplexe Kompositionsweise sind und dies auch zeigen möchten. Kennen Sie den amerikanischen Komponisten Paul Glass? Er lebt seit Jahrzehnten in der Schweiz und hat die Musiken für **Bunny Lake is Missing** und **Lady in a Cage** geschrieben. Ich erhielt Kompositionsunterricht von ihm in Los Angeles und habe unendlich viel von ihm gelernt. Er war mit Gustav Mahlers Enkelin verheiratet. In der Schweiz ist er als Konzertkomponist sehr erfolgreich und glücklich, als Filmkomponist war er nicht allzu aktiv, da sein Stil sehr expressiv ist. Er brachte mir die Zwölftonmusik bei, die ich schließlich für **The Taking of Pelham 1-2-3** anwenden konnte. Ohne Paul hätte ich die Zwölftonmusik nie bemüht. Ich hielt sie immer für sehr unangenehm – Musik, die niemand hören wollte. *(lacht)*

> „In **The Taking of Pelham 1-2-3** wollte ich die Stadt New York in Noten ausdrücken."

Wie sind Sie auf die Idee gekommen, für diesen Thriller Zwölftonmusik zu schreiben?

Ich hatte sehr große Schwierigkeiten, ein musikalisches Konzept für diesen Film zu entwickeln. Ich brauchte einen Monat, um überhaupt eine Idee zu finden. Das einzige, was ich wusste, war, dass die Musik jazzig sein sollte. Es war schwierig, die Stadt New York in Noten auszudrücken. Die Metapher, die ich für diese Stadt hatte war, dass es dieser scheinbar chaotische Ort ist, der trotzdem irgendwie zusammengehalten wird und dessen Anordnung der Straßen paradoxerweise sehr übersichtlich und klar strukturiert ist. Ich probierte viel aus, aber alles, was dabei herauskam, waren schlechte Imitationen von Lalo Schifrins Musiken. Ich brauchte also irgendetwas, das eine Ordnung in die Musik brachte. So erinnerte ich mich an die Zwölftonmusik, die mir Paul Glass beigebracht hatte und spielte mit dieser Technik etwas herum, indem ich Jazz-Intervalle einbaute. Auf diese Weise erhielt ich genug Material, mit dem ich etwas anfangen konnte. Auch für **Zodiac** habe ich für die angsteinflößenden Streichereffekte die Zwölftontechnik angewandt.

The Conversation, All The President's Men, The Taking of Pelham 1-2-3 oder gar Zodiac können sicherlich als Filme beschrieben werden, die die Paranoia der 70er Jahre geschickt einfangen – gibt es dafür einen bestimmten, unverwechselbaren Sound?

Ich bin mir nicht sicher, was ich darauf antworten soll. Es hat immer etwas mit dem Zeitgeist zu tun. Spannung klang in den 70er Jahren anders als sie es heute etwa in Filmen von Paul Greengrass tut. Es ist wie mit dem Set-Design, das sich im Laufe der Jahrzehnte ändert, weil die Welt sich verändert. Für mich geht es auch nicht um den Begriff Paranoia, sondern um den Rhythmus des jeweiligen Films. **The Conversation** ist sicherlich ein Film über Paranoia, aber auch hier war es so, dass mir Harry Cauls Hintergrund als Hobby-Jazzmusiker einen Hinweis auf das musikalische Konzept gab und nicht die Paranoia per se. Die linke Hand spielt wie Chopin, die rechte Hand spielt Jazzmusik. Es ist also der Konflikt in Harry Cauls Seele, auf der einen Seite frei sein zu wollen, gleichzeitig aber durch eine unnachgiebige Persönlichkeit gebunden zu sein. Ich weiß nicht, ob Musik etwas derart Spezifisches wie Paranoia ausdrücken kann. Ich kann eine Person musikalisch untermalen, die paranoid ist, aber kann ich Paranoia musikalisch darstellen? Was ist paranoide Musik? Bei **All The President's Men** ging es mir darum, was Pakula sagte: den Antrieb der beiden Reporter. Nixon war paranoid, aber ich habe nicht Nixon vertont, sondern die beiden Hauptcharaktere, die sich in Gefahr begeben, um das Watergate-Geheimnis zu lüften.

Ein weiterer wichtiger Film der 70er Jahre – auch in Bezug auf Vietnam – ist Apocalypse Now. Möchten Sie über dieses Projekt sprechen?

Ich habe nichts dagegen. Als ich damals daran gearbeitet habe, war es eine sehr unangenehme Erfahrung, doch das ist nun vorbei. Francis wollte, dass ich an seinem Film arbeite, aber er verlangte, dass ich zusammen mit seinem Vater Carmine Coppola die Musik schriebe. Ich respektierte Carmine sehr, wir haben oft zusammen gesessen und uns über Musik unterhalten, doch ich bezweifelte, dass die Zusammenarbeit an einer Filmmusik, die hauptsächlich elektronisch sein sollte, funktionieren würde. Ich fand es schwierig, Carmine in den Kompositionsprozess einzubinden, weil unsere Herangehensweisen sehr unterschiedlich waren. Ich arbeitete mit dem Synthesizer-Pionier Bernie Krause daran, elektronische Geräusche zu erzeugen. Es war eine turbulente Zeit, weil sich Francis damals noch bei den Dreharbeiten in den Philippinen befand und Talia und ich uns gerade trennten. Francis stand in der Mitte zwischen Talia und mir, war aber hauptsächlich darum besorgt, seinen Film fertigzustellen. Für ihn war es die Hölle, denn eine Katastrophe jagte die nächste, während ich ein Jahr lang auf eine erste Schnittfassung wartete, um endlich mit der Vertonung beginnen zu können. Damit mir nichts dazwischenkam, lehnte ich in jener Zeit viele Aufträge ab. Schließlich wurde mir **Norma Rae** angeboten, ein Film, den ich unbedingt machen wollte. Ich habe im Laufe meiner Karriere einige dumme Entscheidungen getroffen – dazu gehörte auch, die Vertonung von **Rocky** abzulehnen, um an **The Big Bus** zu arbeiten. Das war eine jener Entscheidungen, die einem anschließend das Herz brechen. Ich dachte, **Rocky** sei einfach nur ein weiterer Boxerfilm, während ich

Zodiac
Paramount Pictures USA
2007
Regie: David Fincher
Darsteller: Jake Gyllenhaal, Robert Downey Jr., Mark Ruffalo

für **The Big Bus** mit einem großen Orchester arbeiten konnte. Wie dem auch sei, ich fing schließlich mit der Vertonung von **Norma Rae** an und Francis erfuhr eines Tages davon. Er rief mich an und war außer sich. Er schrie mich über das Telefon an, wie ich es wagen könnte, an einem anderen Film zu arbeiten, während ich doch **Apocalypse Now** vertonen sollte. Er feuerte mich. Einige Jahre später, als ich über dieses traumatische Erlebnis wieder sprechen konnte, redete ich mit Walter Murch darüber und er erklärte mir, dass die Musik, die letztlich verwendete wurde, nicht viel anders sei, als jene, die ich konzeptionell im Kopf gehabt hatte. Francis engagierte eine Gruppe von Keyboardern, die die Musik für den Film kreierten, während Carmine einige akustische Elemente beisteuerte. Francis und ich haben uns wieder vertragen. Talia und ich sind nun seit über 30 Jahren geschieden und in der Zeit ist viel Wasser den Fluss entlanggeflossen. Francis hat erst kürzlich viel Geld für die Erziehung meines Sohnes, den ich mit Didi Conn habe, gespendet, der behindert ist und auf eine Spezialschule in den Catskills geht. Wir sind wieder in Kontakt und man muss Francis in Schutz nehmen, da der Druck, der in der Zeit von **Apocalypse Now** auf seinen Schultern lastete, schlicht unerträglich war.

Ihr Weg hat sich noch ein weiteres Mal mit dem von Walter Murch gekreuzt, als Sie seinen Film Return to Oz vertonten. Hat er Sie damit beauftragt?

Ja, es war genau die Art von Musik, die ich immer machen wollte. Ein großes Orchester, viele Themen, ein Soundtrack im Stil von John Williams und die Chance, für einige Monate in England zu arbeiten, was ich sehr genossen habe. Natürlich liebte ich es, mit Walter zusammen zu arbeiten. Schon mit ihm nur eine Tasse Kaffee zu trinken ist ein wunderbares Erlebnis! Wir haben uns regelmäßig getroffen, ich habe ihm die verschiedenen Themen für die jeweiligen Figuren vorgespielt und er wollte genau die Art von Musik, die ich ohnehin hatte schreiben wollen – wir nannten die Musik stilistisch Prokofives, als Mischung aus Prokofjew und Ives. Eine Hälfte klang wie ***Peter und der Wolf***, die andere war reines Americana. Ich wollte schon immer eine längere Suite aus dieser Musik erarbeiten und in Konzerthallen aufführen, doch Veranstalter von Filmkonzerten möchten nur Stücke in ihrem Programm haben, die aus bekannten Filmen stammen. John Green hat mich eines Tages angerufen und sagte, er wolle mein Thema aus **Saturday Night Fever** in einem seiner Konzerte spielen. Ich antwortete, dass ich zahllose bessere Stücke als das geschrieben hätte. „Ja, das stimmt", gab er zu, „aber ich kann nur Stücke in meinen Konzerten spielen, von denen die Zuschauer die Titel kennen." Es geht dabei nicht um Qualität. **Return to Oz** war gleichzeitig eine wunderbare, aber auch eine enttäuschende Erfahrung aufgrund des Misserfolgs, der diesem Film beschieden war. Unter Filmfans wurde das Werk sehr wohlwollend aufgenommen, aber kommerziell war es ein Flop.

Interessant, dass Sie Prokofjew und Ives erwähnt haben. Einige Stücke scheinen auch von Aaron Copland inspiriert zu sein.

Ja, Copland ist auch hörbar – die üblichen Verdächtigen, von denen wir klauen. Picasso hat einmal gesagt: „Wenig begabte Künstler kopieren. Großartige Künstler stehlen." Vielleicht stammt dieses Zitat auch von Strawinsky.

War jemals geplant, wie in The Wizard of Oz Songs zu verwenden?

Nein. Ich denke, das mag auch ein Grund dafür gewesen sein, weshalb der Film gefloppt ist. Es sind sicherlich viele Menschen ins Kino gegangen, weil sie eine Fortsetzung dieses Klassikers erwartet haben.

Sie haben Ihre Musik für das Album schließlich neu aufgenommen. Weshalb?

Um ein besseres Hörerlebnis zu erreichen. Wenn man Filmmusiken schreibt, ist man oft eingeschränkt und muss tricksen, um sekundengenau zum Bild zu passen. Auf CD darf Filmmusik nicht wie „Film"musik wirken, sondern muss für sich selbst stehen können. Selbst wenn ich manchmal noch im Kompositionsprozess bin, mache ich Pläne für die CD-Veröffentlichung, indem ich denke, dass dieses oder jenes 30 Sekunden-Stück gut mit einem weiteren kurzen Stück kombinierbar ist, um kein Stückwerk zu haben. Manchmal sind verschiedene kurze Stücke allerdings nicht einfach miteinander kombinierbar, sodass man Änderungen vornehmen muss, was ich für die Neuaufnahme von **Return to Oz** getan habe. Damals war das schwieriger als heute, da mithilfe des Computers Änderungen schnell vorzunehmen sind. Manchmal musste auch das Tempo für eine bestimmte Szene verlangsamt werden, was für die Neueinspielung wieder geändert wurde. Im Fall von **Return to Oz** konnte ich mir das erlauben, da das Studio ein Budget für die Musik vorgesehen hatte, das für derartige Vorhaben groß genug war.

*„Ich habe die Vertonung von **Rocky** abgelehnt, um an **The Big Bus** zu arbeiten."*

Sie mussten die Neuaufnahme nicht selber bezahlen?

Nein. Das einzige Mal, dass ich für eine Neueinspielung selber bezahlt habe, war bei **Farewell, My Lovely**. Ich hatte ein Hauptthema geschrieben, bei dem wir bei der Einspielung mit dem Orchester feststellen mussten, dass es wie das James Bond-Thema klingt. Die Produzenten störte das nicht und der Rest der Filmmusik war fantastisch – ich meine das nicht arrogant, verzeihen Sie, doch ich war sehr stolz auf diese Musik. Ich hatte Bedenken wegen des Hauptthemas, war der Meinung, es würde weder meiner Karriere, noch dem Film gut tun. So habe ich den Produzenten angeboten, das Hauptthema neu aufzunehmen, und weil sie davon nicht angetan waren – sie hielten es schlicht nicht für notwendig –, bot ich an, die Aufnahme aus meiner eigenen Tasche zu bezahlen. Das Thema blieb grundlegend dasselbe, doch ich instrumentierte das Stück neu und veränderte den Rhythmus und einige Akkordfolgen.

Woran arbeiten Sie derzeit?

Ich schreibe gerade an zwei Musicals, eines, an dem ich mit Richard Maltby arbeite und eines, bei dem ich mit einem bekannten Essayisten namens Adam Gopnik kollaboriere, der für The New Yorker schreibt und dessen Buch ***Paris to the Moon*** ein Bestseller wurde. Bei unserem Musical handelt es sich um eine zeitgenössische, neue Geschichte, die in New York spielt. Sie heißt ***Table*** und basiert auf Gopniks Buch ***The Table Comes First***. Im Januar 2014 fand ein Workshop im Long Wharf Theater in New Haven zu diesem Musical statt. Es geht um ein traditionelles Familien-Restaurant, das von den aus dem Boden schießenden Sterne-Köchen in seiner Existenz bedroht wird. Der Stoff, an dem ich mit Maltby arbeite, ist davon so weit entfernt, wie es überhaupt nur möglich ist! Das Projekt wurde von einem Mann in Auftrag gegeben, der in Thailand das erste Theater mit 2.000 Plätzen gebaut hat, um dort Musicals aufzuführen; es war das erste Theater dieser Art, denn Musicals sind in Thailand eine komplett neue Kultur. In Bangkok hat derselbe Produzent eine eigene Version von ***American Idol*** ins Leben gerufen und ist daher dort sehr bekannt. Die Personen, die in dieser Show gewinnen, treten in seinen Musicals auf. Vor fünf Jahren hat er ein ausschweifendes Musical aufführen lassen, dessen Hauptdarsteller die thailändische Version von Justin Bieber war. Dieses Musical – das nun ***Behind the Painting*** heißt – war in Thailand extrem erfolgreich, was in dem Produzenten den Wunsch aufkeimen ließ, es auch am Broadway aufführen zu lassen. Er wusste natürlich, dass man den Stoff komplett umarbeiten und anpassen müsste. Dafür wandte er sich an Richard Maltby, der an den Texten für ***Miss Saigon*** mitgewirkt hatte und daher eine Art Experte für exotische Musicals ist. Maltby wiederum hat mich an Bord geholt. Zunächst sollten wir nur als Berater fungieren, obwohl von Anfang an klar war, dass das Musical komplett umgeschrieben werden musste, um am Broadway mit Erfolg aufgeführt werden zu können. Wir einigten uns sogar auf eine neue Handlung. So begannen wir, aktiv an diesem Stück zu arbeiten und es war ein Auftrag, den wir beide dringend brauchten, denn Richard war gerade geschieden und ich mit meiner Frau kürzlich umgezogen – jeder Dollar war willkommen. Je länger wir an dem Projekt arbeiteten, desto mehr wurde es zu unserem Werk. Zunächst wollte ich die Melodien der thailändischen Komponisten beibehalten, doch auch das änderte sich im Laufe der Zeit und schlussendlich benutzte ich nur eines ihrer Themen. So wurde dieses Musical schließlich unser eigenes Werk. Ich rechne damit, dass es im Herbst 2014 am Broadway uraufgeführt wird.

Vielen Dank für das Gespräch!

MUSICALS:
Cyrano (1958)
Grand Tour (1959)
The Sap of Life (1961)
How Do You Do, I Love You (1967)
Love Match (1968)
Starting Here, Starting Now (Revue; 1977)
Baby (1983)
Urban Blight (Revue; 1988)
Closer Than Ever (Revue; 1989)
Big (1996)
Take Flight (2007)
A Stream of Voices (Oper; 2008)
My History of Marriage (2011)
Table (2014)
Behind the Painting (2014)

THEATERMUSIK:
La Ronde (1957)
Legend of Lovers (1959)
The Unknown Soldier and his Wife (1967)
As You Like It (1973)
Smulnik's Waltz (1991)
The Loman Family Picnic (1993)
Visiting Mr. Green (1997)

FILMMUSIK (AUSWAHL):
Drive He Said (1971)
The Conversation (1974)
The Taking of Pelham 1-2-3 (1974)
Farewell, My Lovely (1975)
The Hindenburg (1975)
All The President's Men (1976)
The Big Bus (1976)
Straight Time (1978)
Norma Rae (1979)
Max Dugan Returns (1983)
2010 (1984)
Return to Oz (1985)
Short Circuit (1986)
Monkey Shines (1988)
Paris Trout (1991)
Ash Wednesday (2002)
Zodiac (2007)
Beyond a Reasonable Doubt (2009)

TV-FILME (AUSWAHL):
See the Man Run (1971)
Isn't It Shocking? (1973)
Virginia Hill (1974)
Winner Take All (1975)
Raid on Entebbe (1976)
The Blue Yonder (1985)
God Bless the Child (1988)
The Women of Brewster Place (1989)
The Kennedys of Massachusetts (1990)
Sarah Plain and Tall (1993)
Lily in Winter (1994)
Streets of Laredo (1995)
Rear Window (1998)

ABGELEHNTE FILMMUSIKEN:
March Or Die (1977)
The White Buffalo (1977)
Apocalypse Now (1979)
Kramer vs. Kramer (1979)
Homeward Bound (1992)
Crossfire Trail (2001)

KONZERTWERKE:
Sonata for Cocktail Piano (1981)