



## Interview mit Rainer Oleak

Seit fast dreißig Jahren vertont Rainer Oleak Filme, zumeist nationale Film- und Fernsehproduktionen – von Tatort, Wolffs Revier, Cobra 11 bis hin zu Imagefilmen für VW anlässlich der Olympiade. Der studierte Pianist und Komponist wandelt dabei zwischen sämtlichen Stilistiken, unterschiedlichsten Instrumenten und lebt dabei mit hohem Zeitdruck. Dennoch findet der Berliner Zeit für die Produktion rein musikalischer Projekte, wie etwa des Chart- und Bühnenerfolgs Ostrock in Klassik oder dem Album 40 Jahre Puhdys. Im Interview zeigt sich Oleak als Universalist, der die Technik als Mittel zum Zweck nutzt und dabei das emotionserzeugende Element der Musik klar in den Mittelpunkt seiner Arbeiten stellt.

### Wie bist Du in die Filmmusik eingestiegen?

Mit den Film- und Studioarbeiten fing es ganz langsam an. 1979 wohnte ich in Potsdam Babelsberg gleich neben der DEFA. Aus Interesse habe mich auch dort häufig aufgehalten. Ich hatte damals noch eine Band, mit der ich oft auf Tour war. Da mich die Rumpfahrrerei zu den Konzerten irgendwann nervte, begann ich mich mit der Studioarbeit zu beschäftigen. Zuerst in anderen Studios, aber schon bald mit einem eigenen Commodore C64 und Supertrac 24. Irgendwann fragte ein Regisseur, ob ich es denn nicht mal mit Filmmusik versuchen wollte. Also habe ich mich todesmutig ins Geschehen gestürzt. Seit 1992 bin ich eigentlich hauptsächlich mit Film- und Medienmusiken beschäftigt.

### Hast Du einen Tipp für Einsteiger?

Am besten ist es für Einsteiger, mit den Filmleuten aufzuwachsen. Als junger Komponist sollte man Studentenfilme vertonen und die emotionale Welle der Zeit einfangen. Oft sind da Regisseure dabei, die später bekannt und erfolgreich werden. Wenn Du Glück hast bildet sich eine Freundschaft fürs Leben. Und über diese Kontakte lernst Du Produzenten, Produktionsfirmen, Redakteure und Fernsehanstalten kennen. Wenn Deine Arbeit dann gut ist, dann bleibst Du auch dabei. Mit „Gut“ meine ich vor allem die terminliche und handwerkliche Seite des Jobs.

Denn die Qualität der Musik ist oft reine Geschmacksfrage, über die man nicht wirklich diskutieren kann. Jeder bemerkt hingegen, wenn Du den Abgabetermin nicht einhältst. Das heißt Montag ist Montag und nicht Dienstag. Wenn die gesamte Filmproduktion am Ende auf den Musiker warten muss, dann hat man sich damit keine Freunde gemacht. Diesen Mechanismus muss man begreifen und sich damit arrangieren.

### Und wie kommst Du heute an Deine Aufträge?

Ich kann mich nicht erinnern, jemals einen Job wegen meines Show-Reels bekommen zu haben. Solche Demos können ja nicht mehr sein als Handwerksnachweise. Sie werden aber vielfach völlig anders bewertet, da die meisten Auftraggeber keine Musikprofis sind. Oft entscheiden die ersten zehn Sekunden Deines Demos alles. Wenn Du einen Action-Take auf der Demo-CD an erster Stelle platziert hast und der Regisseur dreht einen Liebesfilm, bist Du draußen oder auch mit dem Liebes-Take bei der Suche nach einem Komponisten für einen Thriller. Gern schreibe ich deshalb auf meine angefragte Demo: „Ich möchte darauf hinweisen, dass die Musik zu ihrem Film hier noch nicht drauf ist!“. Aber vielleicht ist auch mein Show Reel schlecht. Ein anderes Problem gibt es bei so genannten Pitches. Da sollen meist drei ausgesuchte Szenen vertont werden, um den geeigneten Komponisten zu finden. Das hat mit dem gesamten Film nichts zu tun. Derjenige, der diese Clips am besten vertont,

muss noch längst nicht der beste Mann für die Dramaturgie eines 90-minütigen Filmes sein und auch der einen schlechten Pitch abliefern, kann durchaus der richtige Mann sein. Es sind einfach ganz unterschiedliche Dramaturgien. 9 Minuten oder 90 Minuten. Die Erfahrung und das Handwerk setze ich sowieso voraus. Viel sinnvoller finde ich das persönliche Gespräch und das kreative Zusammenraufen. Das dauert, führt aber für mich immer zum besten Ergebnis. Leider nehmen sich dafür heute wenige die Zeit. Viele Komponisten haben einen Schuss, und wenn's nicht gefällt, gibt es den Auflösungsvertrag. Ob nun Pitch gewonnen oder nicht.

Filmmusik ist eine reine Auftragsarbeit. Man arbeitet, mal ironisch gesagt, als „musikalischer Bereitsteller“. Es geht darum, den Auftraggeber zu begeistern und das ist viel psychologische Spurensuche, jenseits von Musik. Auch ist man oft mit Beispielen aus den großen amerikanischen Filmproduktionen konfrontiert. Beispielsweise käme niemand auf die Idee, eine Filmszene aus einem James-Bond-Film für eine Actionsequenz in einem deutschen Film als Beispiel für die angedachte Umsetzung zu verwenden. Bei der Musik wird genau dies aber gern getan. Die großen Produktionen mit den Londoner Symphonikern sind mir schon aus Budgetgründen nicht möglich. Die kannst Du Dir aber im Plattenladen für elf Euro kaufen, in Deinen Film kopieren und sie werden dort auch oft ihre Wirkung erzielen. Damit muss ich oft umgehen. Dennoch finde ich es auch gut, wenn die Cutter mit vorbestehenden Musiken arbeiten. Du hast in einer solchen Situation immer die Chance, Raum für Musik zu gewinnen., Einfluss zu nehmen. Mit einer gefühlvollen Musik schneiden Cutter anders und über größere Strecken, denn Szenen ohne Musik und Dialog werden oft als erste gekürzt.

### **Wie erschaffst Du die musikalische Emotionalität?**

Ich arbeite in der Regel zu einem fertig geschnittenen Bild und spiegele mich an Bestehendem. Du setzt mit Musik einen Kontrapunkt und nimmst gleichzeitig einen wichtigen Einfluss auf das Timing der Szenen. Wenn mir dies gelingt, schaffe ich eine Dramaturgie, die weder stört noch gängelt. Nimm als simples Beispiel eine Figur, die sich gegen Filmende als Mörder entpuppt. Der Charakter ist aber sicher nicht nur ein platter Mörder, sondern wurde irgendwann zu diesem. Er ist nicht grundsätzlich böse. Also versuche ich die Figur in seiner Vielschichtigkeit nachvollziehbar zu erzählen. Jeder Zuschauer entwickelt sowieso seine eigene Sympathie oder Antipathie. Durch die Musik entsteht die Figur im Kopf des Zuschauers. Je nach eigener Gefühlssituation identifiziert sich der Zuschauer dann mit der Figur oder er ist gegen sie. Und zwar temporär. Jeder kennt das. Man sieht einen Film Jahre später und ist verblüfft, wie anders man ihn empfindet. Das finde ich spannend. Also biete ich Ambivalenz an, und der Zuschauer entscheidet, was er hören will. Ich mag es auch nicht ein fertiges Gefühl serviert zu bekommen, wenn ich anders drauf bin. Man steigt dann aus und es dauert mindestens 2-3 Filmminuten bis man wieder dran ist und das ist eine halbe Ewigkeit.

### **Musst Du dazu den gesamten Plot kennen?**

Nicht unbedingt. Es kann gerade für mich interessant sein, eine Figur in ihrer Entwicklung zu verfolgen. Auch der Zuschauer ist immer im Jetzt und nicht in der Zukunft. Als Musiker muss ich dazu einen Bezug schaffen. Die Entwicklung der Figur kann mich also auch selbst überraschen. Wenn ich so arbeite, muss ich am Ende aber immer noch mal zurück zum Anfang.

Trotzdem mag ich diese Vorgehensweise. Kennst Du den Plot, neigt man dazu, den Abstand zu verlieren. Das ist gefährlich, denn die Filmmusik ist das letzte Element einer Filmproduktion, das direkt emotionalisiert. Solange ich den größten Abstand habe, arbeite ich am stärksten im Unterbewusstsein und erhalte einen naiven Zugang, auf den ich mich immer wieder zurückbesinnen kann. Je öfter ich den Film gesehen habe, desto schwerer fällt es mir, die Wirkung auf den Zuschauer zu beurteilen oder Handlungssprünge zu entdecken, die ich musikalisch füllen muss.

### **Wie wäre Dein typischer Zeitrahmen für eine Tatort-Folge?**

Meist sind es vier bis fünf Wochen. In einer ersten Phase lasse ich das Material sacken. Ich mache mir viele Gedanken und suche nach dem richtigen Einstieg. Daher lasse ich es in mir brodeln. Wenn ich dann schließlich konkret anfangen will, bin ich relativ schnell.

Wenn Du zu früh konkret anfängst und den falschen Weg einschlägst, ist das die dreifache Arbeit. Man merkt oft zu spät, dass man etwas ohnehin neu machen muss. So verliert man Zeit, Naivität und Abstand und hat dazu ein schlechtes Gewissen.

### **Hast Du ein Beispiel für deine Herangehensweise**

In dem Kino Film „Schattenwelt“ (Regie Connie Walther) geht es um einen RAF-Attentäter, der nach 25 Jahren aus dem Gefängnis entlassen wird. Neben der ihm zugewiesenen Wohnung wohnt die Tochter seines Opfers – ein klassisches Schuld-und-Sühne-Thema. Ich fand, das musikalische Prinzip müsste viel mit Vergangenheit zu tun haben. Die Situation der Protagonisten ist sehr brüchig und suchend, also sollte auch die Musik fragil sein. Der Vergangenheitsgedanke brachte mich direkt zum Klang. Ich kam schließlich auf die Idee, das Vibrafon aufzugreifen, das für mich musikalisch stark die sechziger Jahre abbildet. Auch wollte ich natürlich nicht nur zitieren, denn der Film spielt ja in der Gegenwart. Ich habe also mein altes Mellotron mit dem Vibrafon-Sound benutzt, und damit eine Art atonale 12-Ton-Musik gemacht. Diese Töne habe ich in Pro Tools aufgenommen, die Attacks entfernt und dezente Klangschichten entwickelt. Du spürst die Sechziger also eher. Mit dieser Idee war ich quasi über den Berg. Im Film hat sich ein Gewebe von fast unhörbarer Musik gebildet, mit einer Ahnung von damals. Die reine Umsetzung hat dann nicht mal eine Woche gedauert.

### **Und wenn es dem Regisseur nicht gefällt?**

Dann zurück auf Anfang. Aber nicht nur der Regisseur hat eine Meinung. Ich hatte ein Projekt, da hat mir ein namhafter Musiker herzerreißend, weinende Akkordeons eingespielt. Das war ein Vorschlag des Regisseurs. Dann kam der Redakteur und sagte, dass er Akkordeons partout nicht mag. Ein schwerer Moment. Also habe ich schweren Herzens Streicher und Klavier eingesetzt. Die Abnahme fand statt. Der Kommentar: „Viel besser, aber nun klingt's ja so normal.“ Risikobereitschaft ist verbal eigentlich immer vorhanden, aber im Konkreten ist es echt schwierig.

Für mich ist der Regisseur immer der künstlerische Oberspielleiter. Seine Vision gilt es, zu verwirklichen. Dies ist heute im Fernsehen oft nicht mehr so. Man hat mit vielen Entscheidungsträgern zu tun und man macht auch schon mal je eine Musik für jeden einzelnen. Ich bin fest überzeugt, dass diesem Gesetz auch Hans Zimmer oder John Williams unterworfen sind. Eitelkeit ist nicht gefragt. Und es gibt etliche Künstler, die damit nicht klargekommen sind. Ein berühmtes Beispiel ist Igor Strawinski. Ich kenne auch Popmusiker-Kollegen, die mir nach ihrer ersten Filmarbeit gesagt haben, dass sie das nicht wieder tun möchten.

Klar kämpfe ich um meine musikalischen Visionen zum Film, aber auch hier wohnen zwei Seelen in meiner Brust. Einerseits habe ich manchmal wohl offenbar etwas Ungewolltes gemacht. Diesen Schuh muss ich mir selbst anziehen. Wenn mein Gegenüber sagt „Es gefällt mir nicht“, dann brauche ich keine weiteren Argumente. Dann ist das eben so. Auf der anderen Seite muss ich auch ein Maß an Handwerk anbieten und erfragen „Wie wollt ihr es haben?“. Dabei können dann auch durchaus Dinge entstehen, die zwar den Auftraggeber, aber nicht mich zufrieden stellen. Glücklicherweise hatte ich das selten. Und Hinschmeißen zählt für mich nicht. Man muss sich also arrangieren und das ist auch nicht so schlecht. Und natürlich bemühe ich mich um das bestmögliche Ergebnis, immerhin steht mein Name später drunter.

Dennoch gilt: Der Film ist die Arbeit meiner Auftraggeber. Sie haben vielleicht mehrere Jahre am Drehbuch gearbeitet und den Film unter grossem Aufwand hergestellt. Die Filmmusik kommt in der Regel recht spät dazu. Entsprechend gibt es manchmal auch ein großes Misstrauen gegenüber der Musik im Film, denn sie ist ungeheuer mächtig. Der Regisseur schafft über den Dialog eine Emotion, die Du als Musiker komplett kaputt machen kannst. Die Ambivalenz, die im Bild und Dialog durch Blicke und Gesten geschaffen wird, funktioniert

musikalisch leider nicht immer. Musik ist meist ein Statement ans Unterbewusstsein. Wie ich schon sagte, bildet sich der Eindruck im Kopf des Zuschauers. Dies entzieht sich der Planung durch die Inszenierung. Für mich ist es spannend, für Regisseure manchmal eine Panik auslösende Situation.

### **Wie sinnvoll war Dein Studium der Komposition für Deinen Beruf?**

Mitte der Achtziger bekam ich eine Auftragsarbeit für einen Film, der während der französischen Kriege spielte. Da kam ich trotz meines Klavierstudiums und einer leidlichen Erfahrung mit meinen Kenntnissen und Anspruch schnell an meine Grenzen. Irgendwann hast Du als Huhn auf dem Hof alle Körner eingesammelt. Dann sind Deine Ideen verbraucht und Du suchst ein halbes Jahr nach einem Einfall – Zeit, die Dir keiner gibt. Mir wurde klar, dass ich meine Wissensbasis erweitern musste. Stilistisch in weiten Bereichen fit zu sein, ist ein relevantes Kriterium der Filmmusik. Es kann immer passieren, dass Regisseur und Produzenten etwas Spezielles wollen, oder einen anderen Ansatz erwarten. Wenn Du dann mehr als nur eine Stilistik beherrscht, ist das sehr sinnvoll. Mein Motto ist es, vorbereitet zu sein. Du brauchst nicht der weltbeste Hip-Hopper zu sein, aber Du musst wissen, wie es geht. Beispielsweise mache ich gerade zum ersten Mal einen Tango-Musikfilm und der Drehbeginn ist schon in zwei Wochen - mit meinen Songs. Das Kompositionsstudium hat mir da extrem geholfen. Man wird durch ein Studium sicher kein guter Komponist, aber die Regeln zu kennen, um sie dann zu brechen, ist etwas, was man dort lernt. Mit der jahrelangen Arbeitserfahrung wandert dieses Wissen dann ins Unterbewusstsein. Ich arbeite heute viel mehr aus dem Bauch heraus als früher. Dabei ist instrumentale Virtuosität weniger gefragt in der Filmmusik als Emotion und Timing.

### **Von Autodidakten hört man immer wieder, dass sie froh sind, in keinem Regelwerk gefangen zu sein.**

Dem stehe ich kritisch gegenüber. Mein Klavierlehrer hat gesagt: Wer nicht mit der Zeit geht, muss mit der Zeit gehen. Und lernen kann nicht wirklich schaden. Dazu gehört auch die Fähigkeit, sich morgens hinzusetzen und abends ein fertiges Ergebnis zu haben. Ich habe erst den nebulösen Begriff des Genies verstanden, als ich in der Lage war, in Stücken von Beethoven zu erkennen, wie ausgeschlafen er die musikalischen Regeln seiner Zeit bedient und gebrochen hat. Ich fühle mich nicht von Regeln bestimmt, im Gegenteil. Klar gibt es auch Fälle, in denen Neil Young als Komponist für Dead man walking besetzt wird. Zurecht. Auch gibt es hervorragende Musikproduzenten, die eigentlich DJs sind und ein tolles Gefühl für Musik haben. Ob diese Künstler in der Filmmusik generell gut aufgehoben sind, wage ich zu bezweifeln. Sie werden dort dann nach der jeweiligen Personality besetzt.

Ich kann mir nicht vorstellen, dreißig Jahre in Deutschland Filmmusik zu machen, ohne mit jedem Genre und jeder Instrumentierung irgendwie klarzukommen. Dafür ist das Land und der Markt zu klein. Wenn Du in Amerika lebst und Ry Cooder heißt, dann magst Du aufgrund Deiner Person und Deiner musikalischen Stilistik genügend Aufträge bekommen. Aber hier kannst Du nicht nur auf eine Karte setzen. In einem Film kommen oft ganz unterschiedliche Stilelemente vor. Ich arbeite aktuell an einem Projekt, da gibt es filigrane Klavierpassagen, Country-Musik, einen Boygroup-Popsong, etwas Hip-Hop und ein schwülstig-amerikanisches Orchester-Klischee. Ich musste aber zum Beispiel auch ein Senderlogo für eine imaginäre Fernsehstation herstellen. In anderen Fällen, wie einem klassisch arrangierten VW-Clip für die Olympiade in Peking, kommst Du um Noten und klassisches Arrangieren nicht herum. Und das alles empirisch ohne Handwerk? Für mich undenkbar.

### **Glaubst Du, dass man Dich aufgrund einer bestimmten Stilistik auswählt?**

Nein. Ich bin ein musikalisches Chamelion. Das kann ich in der Filmmusik am besten ausleben. Letztlich kann ich dem Regisseur anbieten, worauf ich gerade Lust habe. Wenn mir nach Streichquartett ist, dann bestelle ich mir ein Streichquartett. Das hat natürlich einen komplett anderen Stil als eine elektronische Thriller-Musik. Andererseits werde ich weder als elektronischer noch als klassischer Musiker in die Geschichte eingehen. Ich liebe Musik und für mich ist es auch ein Spiel. Das heißt, es ist mir auch egal. Der Weg ist zu schön als das Ziel zu erreichen.

Als Filmkomponist muss man sich von seiner Musik verabschieden können. Irgendwann ist die Musik fertig und gefällt mir. Wenn anschließend Sound Designer und Regisseur Musik Takes schneiden und verschieben, muss man das aushalten können. Wenn die Musik mein Studio verlässt, dann geht sie in die Kino- oder Fernsehwelt. Und ich sage oft zu den Leuten in meinem Studio: „Hört genau hin. Ihr hört diese Musik so zum letzten Mal.“ Später liegen da Effekte und laute Dialoge drüber, deshalb gucke ich mir auch längst nicht jeden fertigen Film an. Es geht immer um den Film und da ist die Musik ein Teil. Wäre es mein persönliches Projekt, würde ich eine CD machen und diese meiner Frau schenken. Im Film hingegen empfinde ich es als Lob, wenn meine Musik kaum auffällt. Filmmusik fällt dem Laien oft nur dann auf, wenn sie nicht schlüssig ist und Dich aus dem Gefühl schmeißt. Entweder es ergreift Dich und ist glaubwürdig oder nicht. Das ist keine Stilfrage. Die seltene Ausnahme ist vielleicht eine Szene, die nur für Musik vorbehalten ist. Ein seltenes Geschenk des Regisseurs an den Komponisten. Diese Musiken werden dann oft weltberühmt.

### **Wie füllst Du Deinen Ideenvorrat?**

An erster Stelle steht gute Musik von meinen Vorbildern, die aufzuzählen dauert lange. Es gibt schon verdammt gute Komponisten. Alte und Neue, nicht nur in Amerika, auch in Deutschland. Weiterhin spiele ich mit alltäglichen Dingen: Löffel, die hier in der Küche aneinander schlagen, leere Weinflaschen mit tollem Klang, ein neues PlugIn, ein Spielzeug zum Sampeln oder natürlich auch ein neues Instrument. Dabei muss ich das nicht gleich einsetzen, sondern vielleicht erst in ein paar Jahren. Aber der Tag kommt irgendwann und ich möchte dann vorbereitet sein.

### **Notierst Du Dir denn eine Idee, wenn Sie Dir unterwegs kommt?**

Nein, in der Regel brüte ich unterwegs eher strukturelle Ideen aus: Instrumentarium, Klangästhetik, Traditionalität, Mittel und Zitate. Ich arbeite auch gern mit zeitlichen Dimensionen: Wenn ich die Sechziger abbilden möchte, denn nehme ich auch ein echtes Wurlitzer. Ein PlugIn gibt mir nur eine fotografische Abbildung, eine Erinnerung und das verwischt den Eindruck. Die Spannung zwischen einem echten, alten Instrument und dem heute entstehenden Film hilft diesem spürbar – es wird einfach glaubwürdiger. Ich suche genau diese Authentizität, weil jeder angeschlagene Ton eine eigene Note hat. Diese „Behinderungen“ eines Originalinstruments machen seinen Charakter aus, dagegen klingt ein PlugIn immer zu schön ausgeglichen.

### **Wie arbeitest Du Dich durch den Film?**

Ich begreife einen Film als komplexes Werk und Zentrum meiner Arbeit. Manchmal springe ich, aber oft arbeite ich mich chronologisch durch den Film. Dabei gehe ich intuitiv vor, erstelle gewissermaßen Skizzen. Wenn ich dann beispielsweise bei Minute 45 auf ein tolles Thema stoße, dann greife ich dieses auf, gehe zurück und deute es eventuell am Anfang schon einmal an. So wird die Arbeit schließlich komplexer und ich beginne im weiteren Verlauf Takes zu löschen oder Dinge hinzuzufügen. Eventuell beginne ich mit meiner Betrachtung aus einer bestimmten Richtung. Vielleicht trifft das aber nicht den Punkt. Also muss ich von der anderen Seite gucken. Das ist wie ein neuer Film. Da ich aber das Musikmachen liebe, macht mir genau das Spaß.

Es kann aber auch mal vorkommen, dass ich mit dem Ziel anfangen. So wie es auch die großen Komponisten gemacht haben. Im Finale laufen alle Stimmen zusammen. Dem entnimmst Du dann eine einzelne Melodie und setzt sie an den Anfang.

### **Wenn Du Deine Akzente mit dem Klavier setzt, passt Du diese manuell an die Szene an?**

Selten, da setze ich kaum Schnitte. Ich lasse mich treiben. Wenn ich es dann nicht treffe, dann mache ich es noch einmal. Genau deshalb kopiere ich solche Stellen auch nicht per Copy/Paste. Eine andere Szene hat auch immer ein anderes Timing. Wenn Du zu viele Syncpunkte setzt, dann wirkt es oft gekünstelt, abgesehen von Cartoons. Bei Beats ist es natürlich etwas anderes. Ich spiele mit meinen Mitteln und der Film antwortet mir.

Ich komponiere aber immer auf die Szenenlänge. Nehme ich einen Click dazu, klingt es schnell nach Popmusik. Filmmusik ist da für mich offener und fragiler. Wie das Leben eben

so ist, man läuft ja nicht im Takt durch das Zimmer sondern verweilt, weil man nachdenkt, bricht auf und so weiter. Filmmusik ist im Vergleich zu Popmusik mehrdimensional, während Popmusik ein eher geradliniges Gefühl erzeugt: traurig, glücklich, zum Tanz geeignet, kräftig. Das ist auch ihre Stärke. Deshalb glaube ich, dass viele Popmusiker Schwierigkeiten haben, Filmmusik zu schreiben und Filmkomponisten haben mit den Popsongs so ihre Probleme. Mir geht es jedenfalls so.

### **Wie wichtig ist die Klangauthentizität und kommt diese beim Zuschauer überhaupt an?**

Ich habe hier eine irisch keltische Harfe, die ich bei einem Film eingesetzt habe, indem ich Schichtklänge mit Delays gebaut habe. Beim Vorspielen erregte dieser Sound unmittelbare Aufmerksamkeit. Ich bin mir völlig sicher, dass dies mit einem Sample nicht so passiert wäre. Der Aufwand kommt beim Hörer in Form einer Emotionalität an, aber zuallererst kommt er natürlich bei mir an. Wenn ich zum Beispiel vor meinem Flügel sitze und nach Ideen zum Bild suche, spiele ich einen Akkord und warte erst einmal ab. Ich lasse ihn stehen, drücke das Pedal und kann es wirken lassen, bevor ich den nächsten Akkord spiele. Wenn ich das mit einem Sample tue, liegt dieser Akkord nach spätestens drei Sekunden platt auf der Erde. Du hast ein atmosphärisches Loch. Und damit ändert sich auch Deine gesamte Kompositionsweise. Löcher möchte niemand in seiner Musik. Du kannst die Stille nicht ertragen, als drückst Du schneller die nächste Note. Du komponierst automatisch anders. Es liegt nicht am reinen Klang, dass es beim Zuschauer anders ankommt, sondern vor allem, weil ich es anders empfinde und umsetze. Es entsteht eine andere Musik.

Natürlich arbeiten die Hersteller von Librarys und PlugIns hart an noch höherer Authentizität. Sie können aber all die Unregelmäßigkeiten nur erreichen, wenn sie selbst ein Original herstellen. Nichts gegen diese Instrumente. Ich besitze viele große Librarys und benutze sie gerne. Aber ich bin mir bewusst, dass dich damit eine gewisse Distanz zwischen mir und dem Hörer aufbaue. Mir bleibt kaum mehr als die Komposition die Reihenfolge der Töne. Der Sound bleibt irgendwie auf der Strecke. Wirklich emotional arbeiten kann ich mit dem Klang nicht. Ganz anders ist es natürlich in Krimis und elektronisch vertonten Filmen. Doch auch da suche ich mir beispielsweise Bleche und andere Hilfsmittel, um immer etwas Individuelles aus meinem Hause einzustreuen.

Musikerkollegen sagen mir manchmal, dass sie meine Musiken schnell erkennen. Ich arbeite schon lange, wie viele andere auch, an dieser Klangpersonalität. Seit zehn Jahren bemühe ich mich, einen ganz persönlichen Klang aus meinem Flügel herauszuholen. Ich probiere mit Raummikrofonen (derzeit sechs Mikrofone im Bösendorfer 225) und mit dem Raum selbst, den natürlich außer mir keiner hat. Das Ergebnis ist ein Unikat. Genau das hörst Du, denn wir sind als Menschen unbewusst darauf trainiert, diese Details zu spüren. Auch aus diesem Grund habe ich das aktuelle Puhdys-Album auf Band aufgenommen. Die Band ist vierzig Jahre alt und verfügt über eine gewisse Archaik. Würdest Du das wie eine moderne Band, wie etwa die Foo Fighters oder Rammstein aufnehmen, klänge es unpassend. Und das würden auch die Hörer, die damit aufgewachsen sind, spüren. Darum habe ich auch eine SSL-Konsole, obwohl es auch andere tolle Mischpulte gibt. 80 Prozent der Musik, die ich in den letzten dreißig Jahren gehört habe, wurde auf SSL gemischt. Und da habe ich schnell das Gefühl: Ja, so stimmt es – hier bin ich zu Hause. Ich glaube, wir sind alle domestiziert. Das heißt natürlich nicht, dass andere Produkte nicht gut sind. In zwanzig Jahren werden sich die Leute vielleicht an die PlugIns von heute erinnern und sie nachbasteln. Ich bin jedoch mit den alten Prophets, Oberheims Fendergeräten und eben Bandmaschinen groß geworden. Und das liebe ich auch.

### **Wie wichtig ist denn Deine Klंगाusstattung?**

Wichtig ist vor allem, dass meine Klंगाuswahl direkt im Zugriff ist. Ich bin da ständig am optimieren. Dinge, an die ich nicht direkt herankomme, nutze ich nicht. Die ganze Kompositionsumgebung steht völlig fest und ist sehr organisiert. Ich hasse es, etwas zu suchen. Das trifft auch auf meine Sounds zu. Ich suche mir für ein Projekt einen Tonvorrat. Während des Filmes ändere ich diese Auswahl nur äußerst selten. Ich bestelle quasi die Band und nehme die Rolle eines Dirigenten ein. Dabei bin ich dann sehr schnell.

Dabei empfinde ich die Zeitknappheit durchaus als stilbildendes Mittel. Viele meiner besten Arbeiten sind aus der reinen Intuition entstanden. Da spielt wieder die Ausbildung und Erfahrung eine Rolle. Wenn Du Dein Handwerk gelernt hast, dann kannst Du Dich viel mehr auf Deine Intuition verlassen. Ein Dreizack-Pianist muss da eventuell seine Finger sortieren und vergisst dabei, was er spielen wollte. So geht's mir übrigens mit der Gitarre.

Weiterhin arbeite ich gern mit Klangzitat. Ich möchte einen gefundenen Klang eventuell auch in zwei Jahren noch mal nutzen. Doch da gibt es dann vielleicht eine neue Softwareversion und plötzlich ist der Klang futsch. Ich empfinde das als ein Riesenproblem. Hinzu kommt eine Parallelität der Klänge unter den Filmkomponisten. Omnisphere kommt neu auf den Markt und alle kaufen es. Der Regisseur ist davon vielleicht beeindruckt. Wohl dem, der es zuerst benutzt. Ansonsten klingen plötzlich alle nach Omnisphere. Ich habe mal einen Film für Pro 7 vertont und diese wunderbare Shakuhachi aus einer African-Library eingesetzt. Ausgerechnet vor dem Werbeblock war dieser Sound im Film zu hören und direkt anschließend im Werbeclip von Boss. Der Regisseur hat das für ein Wunder gehalten und nicht verstanden. Ich habe es für mich behalten. Aber seit diesem Zeitpunkt bin ich extrem vorsichtig geworden. Du kannst davon ausgehen, dass die Klänge, die Du toll findest, auch von anderen gemocht werden. Wenn ich also Produkte, wie zum Beispiel Stormdrum, einsetze, dann verdrehe ich das klanglich extrem und mische es mit anderen Dingen. Dazu kommt das Medium Fernsehen, in dem die Musik extrem leise abgemischt wird. Du verlierst Melodien, Kontrapunkte und so weiter. Zum Schluss besteht die Gefahr, daß wir Filmkomponisten gleich klingen. Ich kämpfe seit Jahren dagegen und suche nach Mitteln, mich aus dieser Uniformität hervorzuheben. Ich versuche es mit Personalität, etwa beim Klavier oder im Einsatz ungewöhnlicher Instrumente. Aber das Thema diskutieren wir alle gern unter den Kollegen.

### **Stellst Du Dir denn die klangliche Abhör situation eines Fernsehers hier her?**

Nicht wirklich, denn das ist sehr demoralisierend. Ich will natürlich meinen Spaß. Hier klingt die Musik meistens so, wie ich es will. Ich mische allerdings recht leise und dazu meist auf kleinen Boxen. Oft kommt es vor, dass ein Regisseur mir mit einer Hans-Zimmer-Produktion als Referenz kommt, wo es bei 30 Hz aus dem Subwoofer drückt. Das könnte ich natürlich machen, aber es bringt nichts. Der Bass drückt beim Limiting die ganzen Dialoge weg und Du hörst aus dem Fernsehlautsprecher noch nicht einmal etwas! Dann kriegst Du einen Anruf vom Mischtonmeister, ob es Dir noch gut geht. Der baut dann einen Bass-Cut bei 60 Hz ein und das war's. Sonst kriegt er es nämlich selbst aus der Sendeanstalt zurück. Das ist leider der Unterschied zwischen Fernsehen und Kino. Kinomusik gibt Dir die Chance auf eine utopische Dynamik. Ist es da ein Wunder, wenn einen die Musik oft mehr berührt?

### **Hat sich denn das Klangbild beim Fernsehen in den letzten 25 Jahren nicht geändert?**

Nicht wirklich. Klar, Sound bei vielen jungen Leuten aufgrund von Spielen ein Thema. Aber die meisten Menschen sind visuell orientiert. Ich hab mir 2000 die Surroundanlage für das Studio angeschafft. Ich habe erwartet, dass Surround sich etabliert. Für das Fernsehen brauchst Du das aber auch heute eigentlich nicht. Wenn überhaupt, trifft man doch auf eine, der Wohnsituation vollkommen untergeordnete, Lautsprechersituation, die auch nur nicht zu laut spielen soll. Bei Kino ist das natürlich komplett anders .

## Magst Du ein paar Worte zur Technik sagen?



Ich arbeite mit zwei synchronisierten Apple-Hauptrechnern. Auf einem läuft Pro Tools für die Aufnahmen, auf dem anderen Logic Pro zur Komposition. Die Signale kommen auf meiner SSL-9000-Konsole an. Meine sechs PCs (Digital Audionetworx) nehmen die Rolle externer Klangerzeuger ein, die ich um Hardware-Synthesizer oder Instrumente ergänze. Da gibt es einen PC mit dem Vienna Ensemble, einen mit schrägen Sounds aus Absynth und so weiter (über Forte), ein weiterer Rechner für weitere klassische Libraries von East West, Garritan und Symphobia, je ein Rechner für Holz- und Blechbläser und einen „Springer“ für „mal eben“ Sounds



Im Arbeitsverlauf versuche ich irgendwann, Logic loszuwerden, indem ich alles in Pro Tools aufnehme. Das ist auch gleichzeitig meine Form der Klangarchivierung. Eine Pro-Tools-Session kann ich auch nach zwei Jahren öffnen, ohne dass mir plötzlich Klänge fehlen, weil die neue PlugIn-Version nicht abwärtskompatibel ist. Beim Mix nutze ich auch viel Outboard, beispielsweise ein altes Echoplex Tape Echo. Das klingt unnachahmlich.

Ich kann hier durchaus Bands aufnehmen. Zuletzt haben wir die kommende Puhdys-CD hier gemacht. Das Filmorchester für die Ostrock-in-Klassik-Produktion haben wir hier natürlich nicht aufgenommen, wohl aber mit den 48 Spuren hier abgemischt.

Die ganze Technik macht natürlich nicht die Musik, darüber muss man sich im Klaren sein. Sie macht aber vieles einfacher, insbesondere wenn man im Terminstress ist. Mehr ist besser. Wann immer möglich, arbeite ich mit Fehlstellenkompensation, habe daher besagte sechs Library-PCs und auch viele Instrumente doppelt. Ich kann mir einen Ausfall nicht leisten. Wie gesagt, Montag ist Montag. Und natürlich geht Dir Sonnabend Nachmittag etwas kaputt.

### **Ist es wirklich notwendig, dass Du von der Musik bis zur Mischung alle Bereiche selbst erledigst?**

Die Frage kann ich nicht schlüssig beantworten, da ich nicht wirklich die Wahl habe. Hans Zimmer sagt ja ganz offen, das er nicht so gut mischen kann und das in andere Hände gibt. Das ist ein Luxus, den ich mir gerne gönnen würde. Das schaffe ich zeitlich aber nicht. Auch gibt das Budget leider selten eine solche Arbeitsteilung her. Außerdem komponiere ich oft noch während der Mischung. Hinzu kommt, dass für mich eine Musik erst fertig ist, wenn sie auch meinen Klang hat. Ich habe mittlerweile oft Assistenten hier, die mir Arbeit abnehmen können, indem sie einen Titel vormischen. Aber das bedarf einer langen Einarbeitung. Ich bin da sehr anspruchsvoll, denn mir geht es immer um die Atmosphäre und das ist eine sensible Angelegenheit. Wenn ich das aus der Hand gebe, wird es schwierig. Daher habe ich all das Equipment und kann damit umzugehen. Ich arbeite gleichzeitig als Komponist, Mischmeister, Notenschreiber, Sound Designer und Teekoher in meinem Ein-Mann-U-Boot. Das geht vielen Komponisten in Deutschland so. In Amerika hat John Williams zehn Orchestratoren, die bei großen Projekten beschäftigt sind, seine Entwürfe für das Orchester umzusetzen. Da gibt es Weltmeister im Aufnehmen, Weltmeister in der Mischung und die weltbesten Musiker. Da ist einerseits kein Wunder, das es so beeindruckend klingt. Letztlich haben die Komponisten aber in Amerika ähnliche Probleme. So hat James Newton Howard die gesamte Filmmusik zu King Kong in zehn Wochen in großartiger Weise aus dem Boden gestampft, weil der Entwurf von Howard Shore durchgefallen ist. Eine Meisterleistung, obwohl Howard Shore mit Sicherheit auch eine tolle Arbeit geliefert hat. Die sind allesamt superfleißig. Und auch Hans Zimmer sitzt vor seinen 88 Tasten und muss unter Zeitdruck eine Idee haben. Das ist Teil des Geschäfts. Absolute Hochachtung.

Das Interview führte Ulf Kaiser.

[www.oleak.de](http://www.oleak.de)