



Filmkomponist Fabian Römer in seinem Münchener Studio

Die Musik von Fabian Römer hat bestimmt schon jeder einmal gehört, der deutsche Krimis wie „Tatort“ oder „Der Kriminalist“ schätzt. Mit 74 abendfüllenden Spielfilmen hat der in München lebende Schweizer schon etliche Sendeminuten durch seine Musik mit Spannung und Emotionen gefüllt.

Fabian Römer

Der Sound der deutschen Prime Time

Dabei steht für den studierten Violinisten Qualität statt Quantität im Vordergrund – Qualität die bereits mit dem Max-Ophüls-Preis für die Musik des Kinofilms „Katze im Sack“ und dem Deutschen Fernsehpreis für den Tatort „Schneetreiben“ honoriert wurde. Im August startet sein neuer Kinofilm „Die Tür“ mit Hauptdarsteller Mads Mikkelsen und Jessica Schwarz. KEYS traf den Filmkomponisten in seinem Studio, das sich – ganz unglamourös – in einer ruhigen und geräumigen Hinterhauswohnung befindet.

Wie war dein Einstieg in die Filmmusik?
Fabian Römer: Nach dem Abitur lernte ich auf Korsika zufällig einen französischen Regisseur kennen, der gerade einen Kurzfilm drehte. Er hat mir von seinem Projekt erzählt und weil wir damals schon unser Tonstudio hatten, habe ich ihm einfach gesagt, dass ich Filmkomponist wäre. Auf die Frage, ob ich ihm etwas von meiner Musik schicken könne habe ich ihn dann gebeten, dass er mir doch lieber seinen Film schicken soll, ich würde ihm die Musik dazu komponieren. Das hat er auch tatsächlich

gemacht. Ich habe dann ewig daran gesessen, an einer Szene sogar drei Wochen.

Nachdem ich ihm die Musik geschickt habe kam erstmal wochenlang keine Reaktion und ich dachte natürlich es würde ihm nicht gefallen und das war's dann. Letztlich hat er doch noch angerufen. Die Musik hat ihm gut gefallen und er wollte den Film mit mir machen. Das war dann mein erster 30-minütiger Kurzspielfilm. Danach ging's aber nicht gleich weiter. Den Film habe ich nach meinem Studium an der Musikhochschule in Zürich an verschiedene Filmkomponisten in Deutschland geschickt, weil ich wissen wollte, ob ich überhaupt in der Lage wäre, Filmkomponist zu werden. Die Möglichkeit Filmmusik zu studieren gab es damals in der Schweiz nicht und da habe ich auch nach Deutschland geschaut. Wirklich beachtlich war, dass darauf sehr viele Rückmeldungen kamen. Die Leute haben sich die VHS-Kassette angesehen und mir lange Briefe mit Kommentaren zu den einzelnen Szenen geschrieben. Das fand ich wirklich toll. Einen davon habe ich einfach gefragt, ob ich mal vorbei kommen könnte. So bin ich dann erstmal für zwei Wochen zu Andreas Köbner nach München gefahren. Daraus hat sich über die Jahre eine starke Freundschaft entwickelt.

Du hast dann das Handwerk in der Praxis gelernt?

Römer: Ja, ich habe mir eine WG in München gesucht und bin länger bei ihm geblieben, als geplant. So habe ich unglaublich viel gelernt: kompositorisch, produktionstechnisch und auch über die ganze Branche. Man hätte mir einen 90-minütigen Spielfilm andrehen können für 1.000 Euro – ich hätte ja nicht gewusst, was durchschnittlich von den Produktionsfirmen schon kalkuliert ist. Verlagsverträge oder die GEMA, von diesen Dingen hatte ich keine Ahnung. Da war er für mich wirklich eine Art Mentor. Parallel machten Gabriel Le Bomin, der Regisseur meines ersten Films und ich noch fünf weitere Kurzfilme bis zu unserem ersten gemeinsamen Langspielfilm. So hat sich das aufgebaut, das ist jetzt zehn bis zwölf Jahre her. Es gab damals weniger Leute, die in den Filmmusik-Bereich rein wollten. Heute ist dies ja ein sehr stark umworbener Berufssegment geworden.

Was kannst du Einsteigern raten?

Römer: Es stellen sich oft junge Komponisten bei mir vor und fragen, wie sie jetzt vorgehen sollen. Die meisten wollen gar nichts mehr lernen, die wollen eigentlich Jobs – klar, dadurch lernt man am meisten. Es gibt nicht den einzig richtigen Weg. Ein Kollege von mir hatte sich vor Jahren Adresslisten zusammenstellen las-



Für die Filmmusik zu „Les Egares“ von Gabriel Le Bomin erhielt Römer 2006 den Prix du Jury du Public

sen und hat mehrere hundert CDs verschickt. Auch er ist nun stark beschäftigt mit Filmmusikaufträgen. Bei anderen lief es über die Film-

„Die Musik wird später oft nicht auf einer idealen Abhörung bewertet, vielleicht auf einem kleinen Fernseher im Hotel ohne gute Basswiedergabe. Wenn die Regisseure dann zu mir ins Studio kommen ist die Verwunderung manchmal schon groß.“

hochschule. Sie lernten Regisseure kennen und es haben sich langjährige Verbindungen ergeben. Ich würde empfehlen, Filmmusik zu studieren und gleichzeitig den Kontakt zu Regisseuren zu suchen, die im Begriff sind einen Kurzfilm oder sogar einen Abschlussfilm zu machen. Auch wenn man wenig oder gar kein Geld damit verdient; diese Filme können eine ganz normale Kinoauswertung erhalten und viel Aufsehen erregen. Das ist heute besser, als unendlich viele CDs zu verschicken. Regisseure bekommen in der Woche ein bis zwei CDs und können es zeitlich gar nicht mehr einrichten, diese zu hören. Man sollte immer die Ohren offen halten – gibt es vielleicht doch einen Regisseur im Bekanntenkreis zu dem man eine direkte Verbindung hat – einen Kameramann – einen Cutter? CDs verschicken an unbekannt, das wird nichts nützen. Viele, die zu mir kommen, sind kompositorisch schon sehr gut, die müssen nicht unbedingt noch viel lernen. Sie sind aber auch stark amerikanisch geprägt – und so kommen sie sich teilweise in die Quere. Es ist wichtig ein paar Tracks zu haben die spezieller oder eigenständiger sind.

Es muss nicht immer der „Hans Zimmer“ oder „John Williams“ aus dem Rechner sein. Auf jeden Fall sollte man nicht gleich aufgeben. Es dauert ohne brancheninterne Beziehungen durchschnittlich um die zehn Jahre, um in dieses Geschäft zu kommen. Auch wenn es nach langer Wartezeit schwer fällt, sollte man sich nicht auf Dumpingpreise bei fest kalkulierten TV-Formaten einlassen. Infos zu den Richtpreisen kann man sich gut im Composers Club (Verband der Auftragskomponisten) beschaffen.

Du bist auch im Composers Club, was genau bietet so eine Mitgliedschaft denn für Vorteile?

Römer: Wir sind ja alle Einzelkämpfer im eigenen Studio. Es tut zwischendurch auch mal gut, sich mit Leuten zu treffen, die genau das Gleiche machen und sich auszutauschen. Letztendlich haben alle die gleichen Probleme, alle kochen auch nur mit Wasser, arbeiten mit Cubase oder Logic und jeder hat seine Probleme damit. Man kann mit niemandem sonst darüber sprechen, weil das ja auch gewöhnlich kaum jemanden interessiert. Andererseits ist der CC für uns wichtig, weil man nur über eine Vereinigung Druck ausüben kann – auf Dumping-Preise oder solche Unsitten, dass für einen Pitch (Ausschreibung für eine Auftragskomposition) fünfzig Komponisten angeschrieben werden. Wer bei so was lange genug umsonst gearbeitet hat, darf im nächsten Schritt dann auch noch die

Verlagsrechte abtreten ... Als Einzelner kann man da wenig ausrichten – nur absagen. Auch innerhalb der GEMA vertritt der CC die In- ▶

SOMMER CABLE
Audio • Video • Broadcast • Medientechnik • HiFi

musikmesse prolight+sound **Besuchen Sie uns!**
1. – 4. April 2009
Halle 8.0, Stand J 50

BERATUNG, SUPPORT UND GRATIS-KATALOGE!
SOMMER CABLE GmbH
Phone +49 (0) 7082 / 491 33-0 • Fax 491 33-11
info@sommercable.com • www.sommercable.com



Gewusst wie: Auch ein kleines Projektstudio kann bei richtiger Bedienung der Schlüssel zu Ruhm und Ehre sein

teressen der Auftragskomponisten. Für uns ist die GEMA eine wichtige Einnahmequelle. Ich stecke ja einen Großteil der Produktions-gage wieder in die Musiker oder in die Pflege meines Studios. Es gibt neue Formate, technische Herausforderungen – da muss man mithalten. Das wird ja auch von uns verlangt, aber dieser finanzielle Aufwand wird dabei nie gesehen. Deswegen funktioniert es hinten und vorne nicht, wenn eine Produktionsfirma sagt: „Du kriegst nix, weil du sowieso von der GEMA Geld bekommst.“

Und wenn dann noch die Ausschüttungen immer weniger werden, bleibt am Schluss wirklich nichts mehr übrig. Die Mitglieder des CC stellen darum auch gerade eine umfassende Datenbank zusammen, in der häufig gestellte Fragen beantwortet werden – diese ist aber nur als Mitglied einsehbar.

Immer mehr Produktionsfirmen wollen vom Komponisten die Verlagsrechte, um an der Ausschüttung der GEMA beteiligt zu werden. Wie gehst du damit um?

Römer: Unterschiedlich. Entweder ich gebe sie gar nicht her, oder ich lasse sie mir zusätzlich vergüten. Wenn sie die Verlagsrechte wollen, dann muss ihnen das was wert sein, weil mir dadurch rund 40 Prozent meiner GEMA-Ausschüttung fehlen. Bevor ich mit der Arbeit beginne, gibt es ein Gespräch über den Zeitrahmen der Produktion und das Budget. Oft stellt sich die Frage nach den Verlagsrechten gar nicht. Es gibt sonst noch die Möglichkeit, die Werke in einen eigenen Verlag zu geben und nur Subverlagsrechte anzubieten. Wichtig

ist, dass man sich nicht billig verkauft. Grundsätzlich ist ein Musikverlag für den Komponisten etwas sehr wertvolles – wenn er seine verlegerische Tätigkeit auch ausübt – Verbreitung der Musik – Notendruck – Controlling ... Das Problem ist nur, dass momentan sehr viele Musikverlage im Bereich Filmmusik existieren, die den Produktionsfirmen aber tatsächlich nur zur Refinanzierung des Films dienen, also keine wirklich verlegerische Tätigkeit mehr ausüben.

„Im Zeitdruck hängt man zu sehr an den Temp-Tracks. Man braucht mehr Zeit, um auch mal einen falschen Weg gehen zu können. Experimente halten den kreativen Prozess doch erst am laufen.“

Sagen diese dann nicht einfach, dass es auch noch viele andere Komponisten gibt, die für den Job in Frage kommen?

Römer: Na klar, sie kriegen tausend Komponisten die es umsonst machen würden. Da sag ich immer: „Dann macht es mit denen. Ihr müsst die Verantwortung tragen. Wenn's schief läuft, ihr die Mischung verschieben müsst und nichts funktioniert, seid ihr selber schuld.“ Vielleicht haben sie auch Glück – der Job gelingt gut – und wenn sie denjenigen das übernächste Mal fragen, wird er auch branchenübliche Preise haben – er muss ja auch mal irgendwann Geld verdienen. Es wird allerdings immer Leute geben die es für den sogenannten Credit machen. Wenn eine Produktionsfirma die branchenüblichen Preise nicht zahlen möchte, spreche ich erst mal mit

meinem Regisseur: „Hey, die wollen mir nichts zahlen – deshalb werde ich diese Produktion leider nicht mit dir machen können – schade.“ Meistens geht dann der Regisseur hin und sagt so was wie: „Seid ihr verrückt? Ich will meinen Komponisten. Wenn ich sage ich brauch' einen Kran für 5000 Euro dann stellt ihr mir den ja auch hin.“ Das Gesamtbudget eines 90-minütigen Fernsehfilms beträgt durchschnittlich eine bis 1,5 Millionen Euro, bei Event-Movies auch mehr. Da sind wir im Vergleich mit den Amerikanern prozentual gesehen recht günstig mit unseren 10.000–20.000 Euro für einen 90-minütigen TV-Spielfilm.

Wie sieht dein Setup aus?

Römer: Technisch hat sich in den letzten Jahren viel getan. Die Leistungsfähigkeit eines Systems zeigt sich bei mir nicht mehr so in den Prozessoren, sondern in der RAM-Adressierbarkeit meines Sequencers in Relation zur Systemstabilität. Mein erster Rechner war ein Atari 1024 ST, später ein MegaST 2 mit einer HDD von 20 MB! Das war ein enormer Kasten. Darauf lief dann Steinbergs 24 – und daher bin ich bei Steinberg geblieben und folglich auch bei den PCs. Momentan besteht mein Setup aus drei Hauptrechnern und einem Backup-system:

- Quadcore 2,8 GHz mit 4 GB RAM, Windows XP, TC Powercore
- Quadcore 2,8 GHz mit 8 GB RAM, Windows XP 64
- Quadcore 2,4 GHz mit 4 GB RAM, Windows XP, UAD2
- P4 3,2 GHz, 2 GB RAM, Windows XP, TC Powercore

Als Hauptsequencer setze ich Steinberg Cubase 4 ein. Alle Rechner sind über MIDI-over-LAN verbunden und über Adat-Schnittstellen der RME-Karten. Meistens ziehe ich jeweils acht Audiokanäle der beiden Host-Rechner in meinen Hauptrechner und gehe mit der Summe dann ins Pult. Meinen AKAI S6000 habe ich zuletzt nur benutzt, weil der Timestretch-Algorithmus besser war als der von Cubase SX3. Cubase 4 hat da aber stark aufgeholt.

Wie integrierst du die Filme?

Römer: Die habe ich nicht auf meinem Rechner. Die Filme haben mir immer viel Leistung geraubt, darum kommt das Bild von einem externen bonsaidrive von Rosendahl. Ich habe mir das so umbauen lassen, dass ich die Festplatten schnell wechseln kann, wenn ich an mehreren Projekten gleichzeitig arbeite. Wenn ich DVDs bekomme spiele ich die von meinem DVD-Player direkt in das Gerät. Ich musste mit den DVD-Playern allerdings ein bisschen experimentieren, weil manche Player auf neunzig Minuten schon mal zehn Frames oder mehr verlieren.

Mit welchen Sample-Libraries arbeitest du?



Im Minimal-Rack verrichtet ein alter Akai S6000-Sampler treu seine Dienste



Als externer Bildzuspieler entlastet der Rosendahl bonsaidrive den Computer

Römer: Ich arbeite mit Teilen der VSL-Library und der East West Orchestra-Library Platinum. Dann nutze ich oft das Ivory Grand Piano von Synthogy, sogar noch Steinbergs The Grand für feine Passagen und für Flächen Spectrasonics Omnisphere. Ich liebe Plectrum. Es ist ein wundervolles Instrument, weil es richtig inspirierend ist. Dann noch Sachen wie Voices of Passion und die Rare Instruments von East West und natürlich viele eigene Samples in meinem Halion-Sampler. Ich spiele auch viel live ein, gerade Streicher aus dem Rechner sind immer ein Problem. Aber die brauche ich meistens auch nicht, weil bei mir viele Scores zu Fernsehproduktionen als Hybrid-Produktionen entstehen. Ich habe zwei Violinen und drei Bögen und dann spiele ich bis zu 40 Spu-

ren Streicher mit meinem Neumann-Mikrofon selbst ein. Ich stimme zusätzlich die G-Saite runter, damit ich das Bratschenregister noch drauf habe. Das geht auch relativ schnell. Dies ergibt einfach einen anderen Klang – etwas zwischen kammernusikalischem und großem Streichersatz. Es klingt nicht wie echtes Symphonieorchester, aber man spürt die Emotion der echten Instrumente, es lebt mehr. Deswegen mag ich den Sound lieber als den perfekten großorchestralen Klang aus den Libraries. Ich kann nur jedem raten, sein erlerntes Instrument nicht zu vernachlässigen!

Arbeitest du mit Templates?

Römer: Ja, ich habe je nach Film ein sehr unterschiedliches Setup und es ist abhängig davon, ob ich für eine spätere Orchesteraufnahme schreibe, oder ob es mehr oder weniger ein MIDI-Projekt bleibt. Die Arbeitsweise ist dann völlig unterschiedlich. Bei einem „Tatort“ lade ich nur wenige Instrumente und spiele vieles direkt ein. Es kann sein, dass ich die ganze Filmmusik in einem Song mit 90 Minuten Länge völlig frei komponiere und produziere – nirgends mit Klick. Natürlich arbeite ich dann viel mit Audiodateien und weniger mit VST Instrumenten – vielleicht nur selten mal eine Fläche dazu oder ein Vibraphon ... alles völlig unabhängig vom Songtempo. Wenn ich mit Orchester arbeite, geht das nicht. Bei dem Film „Chi Rho“ musste ich die Rechner bis unters Dach mit Orchester Libraries füllen, um auch alle Instrumente abrufbar zu haben und in verschiedenen Artikulationen. Die Stilrichtung war vorgegeben mit „Indiana Jones ...“! Und natürlich erarbeite ich dann die Cues in einzelnen Songs/Arrangements – sehr genau zum Songtempo. Es müssen ja nachher auch lesbare Noten für das Orchester aus dem Projekt er-

stellt werden. Auch wenn es mal heißt „Kannst du nicht das Stück vorne etwas schneller machen?“, dadurch würde sich bei der Arbeit im 90-Minuten Song alles verschieben – das stellt mich vor so viele Probleme, dass ich grundsätzlich Orchesterproduktionen nicht in einem Song-Projekt erarbeite.

Hast du nicht auch das Problem, dass irgendwann dein Arbeitsspeicher voll ist und du keine weiteren Klänge laden kannst?

Römer: Ich beschränke mich dann oft, was mich aber nicht stört. Ich suche eher nach einem bestimmten Leitinstrument, das sich durchzieht. Jeden Song mit einem neuen Setup an Sounds zu beginnen würde viel Zeit kosten und schadet eher dem Film. Wenn ich für alle Stücke ein begrenztes Setup habe, dann hilft dies dem homogenen Gesamtklang.

Legst du deine Soundpalette vorher fest?

Römer: Ich versuche anhand des Films möglichst schon vorher abzusehen, was ich ungefähr brauche und kläre das Instrumentarium auch mit dem Regisseur ab. Ich sehe ja auch, ob sich der Film in der Mitte grundlegend ändert und plane das schon von vornherein in mein Setup mit ein. Wenn ein Stück mal stilistisch aus dem Rahmen fällt, dann mache ich ein neues Projekt und ziehe das Stück als Stereo-File ins Hauptprojekt.

Und in welchem Format lieferst du deine Musik zur Tonmischung?

Römer: Das hängt vom Mischtonstudio ab – welches System verwendet wird – ProTools, Nuendo, Fairlight oder ein anderes. Für einen Fernsehfilm gebe ich meistens eine embedded OMF 2.0-Datei ab, mit einer Stereospur „Score“, einer Spur „Source Musiken“ und nach Bedarf einer Spur „Alternativ Score“. Bei Kino

SOMMER CABLE
Netzwerktrummel
 mit eingebautem Switch

- Netzwerkverteiler auf Kabeltrummel
- Verbindet 15 Computer mit einem Server
- Für spontane Konferenzen und LAN-Parties bis 50 m Kabellänge

SOMMER CABLE GmbH
 Audio • Video • Broadcast • Medientechnik • HiFi
 info@sommercable.com • www.sommercable.com



Platzsparende digitale Controllerlösung statt ausladender analoger Mischpulttechnik

entweder „Score Mix“, „Source Mix“, „Alternativ Score“ und zusätzlich bis zu zehn Stems, also Submixes der Drums, des Orchesters, Piano, Effekte und ähnlichem. Oder als 5.1 Surround-Mischung.

Wie ist deine Vorgehensweise beim Mischen und Mastern?

Römer: Ich mische direkt in Cubase und mache einen Mixdown als Stereospur, in demselben Projekt, in dem ich komponiere. Bei Fernsehfilmen mische ich alles selber, bei Kinofilmen gebe ich das öfter ab. Ich mache da einfach einen Unterschied. Außerdem arbeite auch immer wieder mit unserem Studio in der Schweiz zusammen. Mein Bruder Manuel und Matthias Hillebrand betreiben dort das phatMproductions Studio, entstanden aus dem GYSKO Soundlab. Ein Studio mit zwei Aufnahmeräumen und zwei Regieräumen, wo auch Surround-Mischungen möglich sind. Wir arbeiten auch kompositorisch immer mehr zusammen.

Wie sieht diese Zusammenarbeit aus?

Römer: Wir haben zwei völlig identische Computer-Systeme gebaut und via FTP-Transfer einen Zugriff auf einen gemeinsamen Server eingerichtet. Somit kann im Schweizer Studio schon an einer Filmmusik gearbeitet werden, während ich noch an den Änderungen der letzten Produktion bin. Am Abend wird synchronisiert und ich habe am nächsten Morgen alles in meinem System – Audio, MIDI, jede PlugIn-Einstellung, jeden Fader-Move. Es macht einfach Sinn und Spaß! Jeder von uns dreien hat eine etwas andere musikalische Prägung und so kann das Endprodukt unheimlich an Vielfalt gewinnen. Es läuft letztlich alles über mich, ich betreue das gesamte Projekt und ich werde auch dafür gerade stehen. Wichtig ist, dass diese Zusammenarbeit auch

den Auftraggebern gegenüber kommuniziert wird. Natürlich stehen Manuel und Matthias ihre Urheberrechte zu, sie werden namentlich genannt und bekommen auch ihren Teil der Gage. Ich bin da sehr fair und finde das auch wichtig. Es ist immer toll, bei unterschiedlichen Filmen mit anderen Musikern und Komponisten zusammen zu arbeiten. So bleibt die Möglichkeit erhalten, sich gegenseitig kreativ zu beeinflussen. Manchmal ergeben sich auch Feuerwehreaktionen: Einmal war eine Regisseurin bei mir, die plötzlich an einer Stelle des Films so einen Schweizer Ländler wollte. Ich habe ihr angeboten, doch eine kurze Mittagspause zu machen und habe dann meinen Bruder angerufen. Ob er in einer halben Stunde einen Musiker ins Studio kriegt, der schnell einen Ländler aufnehmen kann, wenn ich ihm bis dahin das Projekt in allen MIDI-Einzelspuren auf den Server stelle. Als sie nach einer Stunde wieder zurückkam, war die Musik hier. In allen Einzelspuren. So was ist natürlich toll.

Du arbeitest hauptsächlich in deinem Studio in deiner Wohnung. Wie trennst du Beruf und Privates?

Römer: Für mich ist es ideal. Erst war ich unsicher, ob es funktioniert. Aber so sehe ich meine Töchter aufwachsen, bin immer dabei. Natürlich ist man theoretisch ständig verfügbar. Aber wenn die Tür zu ist, dann bin ich wirklich in die Arbeit vertieft – das akzeptieren die Kinder. Früher gab es auch öfter Musikabnahmen in meinem Studio – heute hat sich das ein bisschen verlagert. Es gibt pro Filmprojekt meistens noch ein bis zwei Treffen mit dem Regisseur in meinem Studio. Zur Musikabnahme verschickt man oftmals eine DVD. Dann heißt es: drei DVDs an Redaktion,

Produktion und Regie und dann wartet man die Rückmeldungen ab. Ich werde dann angerufen oder bekomme schriftlich eine Liste mit Änderungen. Vielleicht kommen sie zur Endabnahme in mein Studio, aber oft bleibt es bei den DVDs.

DVD-Export ist ja leider keine Grundfunktion von Sequencern. Wie löst du das technisch?

Römer: Ich spiele alles auf einen externen HDD-Recorder aus, um dann mehrere DVD-Kopien zur Abnahme zu brennen. Wenn Quicktimes aus meinem Rechner zur DVD-Abnahme sollen, gebe ich das externen Dienstleistern, wie Geronimo Post in München in Auftrag.

Und die Kommunikation?

Römer: Im besten Fall arbeitet man eng mit dem Regisseur zusammen. Der Regisseur kommt vielleicht zweimal für einen Tag zu mir. Einmal, um das Grundgerüst zu besprechen und dann noch mal, bevor man die DVDs verschickt. Die Musik wird später oft nicht auf einer idealen Abhöre bewertet, vielleicht auf einem kleinen Fernseher im Hotel ohne gute Basswiedergabe. Wenn sie dann zu mir ins Studio kommen ist die Verwunderung manchmal schon groß. Das birgt die Gefahr zum Missverständnis. Ich muss für die DVD schon eine eigene Tonmischung mit einem rich- ▶



audiocation
AUDIO AKADEMIE

Weiterbildung

AUDIO ENGINEER



Besuch uns auf der
musikmesse
 Halle 5.1 / STAND C69

GUEST ACCOUNT
JETZT TESTEN!

listen / learn / create

audiocation.de

Fragen? 0721 / 47 000 25

tigen Verhältnis von Musik, Dialog und Sounddesign erstellen. Manchmal ist die Musik an einer Stelle trotzdem etwas zu laut und dadurch wirken vielleicht manche Stellen zu dramatisch, die nur etwas leiser sein müssen, um ihren Zweck zu erfüllen. Das kann man über die Distanz nicht mal schnell klären.

Wie stellst du dann fest, wie groß solche Eingriffe sein müssen?

Römer: Ich bekomme ja immer drei Rückmeldungen. Wenn sich alle einig sind, dass etwas zu dramatisch ist, dann wird es bestimmt am Kompositorischen liegen. Ich sehe es ja über die ganzen Anmerkungen hin – wenn nur einer sagt, es ist ihm irgendwie zu basslastig, dann liegt es bestimmt an etwas Anderem. Dann geht's ans Diskutieren oder besser gesagt: an die Überzeugungsarbeit. Ich glaube ja an die Musik, die ich abgebe. Es gibt Dinge, die spreche ich mittlerweile schon frühzeitig an. Wenn die Musik beispielsweise den Film im Nachhinein ändern soll. Ich bekomme ein Drama, das eigentlich eine Komödie sein sollte. Sobald ich dies spüre, muss ich da schon von Anfang an eingreifen. Ich kann einen Film durch leichte Musik nicht mal so eben zu einer Komödie machen, das funktioniert so einfach nicht. Man muss auch darauf achten, wer der stärkste Entscheidungsträger ist. Früher hatte der Regisseur die alleinige künstlerische Leitung. Heute sind Redakteur und Produzent wesentlich stärker geworden, zumindest stärker als unbekannte Regisseure.

Wie ist denn eine solche Entwicklung zu erklären?

Römer: Vielleicht haben Regisseure auch gerne mal die Verantwortung abgetreten. Gleichzeitig wurde für die Redakteure und Produzenten die Musik immer wichtiger. Die Wahrnehmung der Musik in den Augen der



Gegen Kompositionen vom Fließband: Fabian Römer mag Experimente und Irrwege

Verantwortlichen in den Sendeanstalten und der Produktionsfirmen hat einen höheren Stellenwert bekommen, weil sie nun um die Macht der Musik wissen, die ihren Film auch spät im Herstellungsprozess noch prägt. Der Regisseur hat also eher an Einfluss verloren. Das ist auch für uns wichtig. Wir arbeiten künstlerisch eng mit dem Regisseur zusammen und präsentieren im Normalfall gemeinsam die Musik. Wenn ich aber merke: Er hat keinen Standpunkt, sondern hängt sich an die Meinung derjenigen die entscheiden, dann wende ich mich lieber gleich an die wirklichen Entscheidungsträger – Filmmusik beinhaltet auch viel Psychologie ... und diese erlernt man nur in der Praxis.

Wie gehst du mit Temp-Tracks um?

Römer: Wenn ich vorher noch nicht mit einem Regisseur gearbeitet habe, dann kann ein Temp-Track sehr hilfreich sein, um Irrwege auszuschließen. Es wird ja heute zur Schnittabnahme immer mit Temp-Tracks gearbeitet, weil sie sonst sonst den Film beim Sender gar nicht mehr durch kriegen. Redakteure sind nicht mehr gewohnt, Bilder ohne Musik lange stehen zu lassen mit der Vorstellung der späteren Wirkung der Musik. Diese Fassung brauche ich aber nicht zu sehen. Ich bekomme die Auspielung ohne Musik und wenn ich will auch noch die Fassung mit den Temptracks dazu. So ist es mir überlassen, ob ich reinhöre, oder nicht. Das mache ich mittlerweile immer seltener. Der Gewinn ist am Ende höher, aber der Verlust ist natürlich auch größer – man kann ja völlig reinfallen. Aber wenn die eigene Musik zum Schluss allen gefällt, dann hat man einen eigenen Zugang gefunden.

Gibt es noch „Spotting-Sessions“?

Römer: Spotting-Sessions waren in den letzten Jahren eher selten bei mir. Man gibt mir den Film und sagt: „Mach mal. Wir vertrauen dir.“ Natürlich gibt es auch Ausnahmen. Ein Regisseur schreibt mir regelmäßig ein 15 Seiten umfassendes FAX mit dezidierten Anmerkungen zum Spotting – inklusive genauer Timecode-Angaben – zur Aussage der Szene und zur Art der gewünschten Musik.

Gibt es einen Unterschied zwischen den Genres Fernsehen und Kino, wenn Du eine Musik komponierst?

Römer: Natürlich gibt es viele technische und inhaltliche Unterschiede. Diese würden aber wieder einen ganz eigenen Artikel füllen. Was den reinen Ablauf betrifft kann man vereinfacht sagen: Beim Fernsehen komme ich erst dazu, wenn der Feinschnitt steht. Beim Kino weiß man eben, dass bis zuletzt viel am Bildschnitt geändert wird, Da hat man aber mehr Zeit. Im Fernsehen hat sich der gesamte Ablauf schon gut eingespielt – man kriegt den fertigen Schnitt und einen bis eineinhalb Monate später beginnt die Tonmischung, eine bis zwei Wochen vor Mischung ist eine Abnahme, danach kommen die Änderungen.

Und wie viele Filme machst du ungefähr im Jahr?

Römer: Etwa acht 90-Minüter und einige 60-Minüter. Ich habe früher mehr gemacht, aber man hängt unter Zeitdruck doch wieder zu sehr an den Temp-Tracks. Man braucht mehr Zeit, um auch mal einen falschen Weg gehen zu können. Experimente halten den kreativen Prozess doch erst am laufen. K

Literaturtipp: Filmmusik in der Praxis

Philipp KümpeL fasst zusammen, wie man erfolgreich Filmmusik komponiert, produziert und verkauft. Sein Werk beinhaltet Stellungnahmen führender Filmmusiker, unter anderem ein umfangreiches Interview mit Hans Zimmer. Filmmusik in der Praxis ist damit der ideale Ratgeber für alle, die Filmmusik komponieren, produzieren und verkaufen möchten.

Erhältlich bei PPV MEDIEN:
www.ppvmedien.de,
ISBN: 978-3-937841-70-0
320 Seiten, inkl. CD mit Klangbeispielen
29,90 Euro