

7 FRAGEN AN DEN EXPERTEN



**REINHARD KOPIEZ** ist Professor für Musikpsychologie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

► Herr Kopiez, was passiert in unserem Kopf, wenn zu einem Film Musik dazukommt?

Die Herausforderung besteht beim Film darin, eine Bild-Ton-Beziehung herzustellen. Insgesamt ist Filmmusik dann am wirkungsvollsten, wenn sie dem Bildinhalt weitere Bedeutung hinzufügt und uns emotional einstimmt. Das geschieht zum Beispiel dann, wenn dem Zuschauer durch Klänge Informationen über den Ort der Handlung gegeben werden. Zum Beispiel verweisen Gitarrenklänge auf Spanien.

► Viele Menschen nehmen Filmmusik nicht bewusst wahr, warum?

Das ist wenig überraschend, denn man geht ja nicht ins Kino um Filmmusik zu hören. Der Film verwendet anspruchsvolle Erzähltechniken. Das ist für den Zuschauer eine komplexe Denkleistung. Es handelt sich beim Film quasi um einen Wettbewerb der Sinne. Wenn in „Fluch der Karibik“ der Klang eines unsichtbaren großen Orchesters zum sichtbaren Bild eines Piratenschiffs zu hören ist, bleibt es eine erstaunliche Wahrnehmungsleistung, dass es uns nicht stört, keine Quelle der Klang-erzeugung sehen zu können.

► Lässt sich voraussagen, welche Melodien welche Gefühle beim Zuschauer auslösen?

Ein schnelles Tempo wird eher mit positiven Emotionen und stärkerer Anregung verbunden, weiche Klänge eher mit Zärtlichkeit und Traurigkeit. Man muss aber immer berücksichtigen, dass jeder Hörer auch seine musikalische Hörbiografie mitbringt. Deshalb muss die Sprache einer Filmmusik auch immer an die jeweilige Zielgruppe angepasst werden. Daher klingt es bei James Bond anders, als bei „Jurassic Park“.

► Was ist das Rezept für die perfekte Gänsehautmusik?

Aus der musikalischen Emotionsforschung wissen wir, dass Musik mit überraschenden Wendungen stark gänsehautauslösend ist. Manchmal ist auch der Rückgriff auf dissonante geräuschhafte Klänge ein sehr wirksames Mittel, wie in der Duschszene von „Psycho“. Aber die eigentliche Musik erzeugt nur einen Teil der Gefühle. Viel direkter kann man dies mit der sorgfältigen Klanggestaltung von Dinosaurierschreien, Metall- oder Windgeräuschen erzeugen. Kein Wunder, dass es für dieses sogenannte „Sounddesign“ einen eigenen Oscar gibt.

► Wirkt gute Filmmusik auch ohne Film?

Natürlich. Die Soundtrack-Charts sprechen da eine eigene Sprache. Die Musik rückt dabei Erinnerungen an die Stimmung des Films wach. Ennio Morricones Titelmelodie von „Spiel mir das Lied vom Tod“ ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich eine ursprünglich funktionale Musik als eigenständige Kunstform nach und nach veresbländigt.

► Was macht für Sie gute Filmmusik aus?

Sie muss angemessen eingesetzt werden. Weniger ist manchmal mehr. Teilweise ist es sogar besser, wenn sie gar nicht verwendet wird: so zum Beispiel in „Cast away“, wo nicht die Musik, sondern der Schauspielerei den Seelenzustand des Gestrandeten darstellen muss.

► Was ist Ihre persönliche liebste Filmmusik?

Ich bin ein großer Fan von Hitchcocks Hauskomponist Bernard Herrmann. Die Musik zu „Vertigo“ ist großartig. Bei den jüngeren Filmen ist John Williams Musik zu „Schindlers Liste“ eine Meisterleistung. Der Komponist drückt mit dem sparsamen Mittel der Soloviolone die Leiden eines ganzen Volkes aus.

INTERVIEW: REBEKA SAMPALÉ

# 7 FILME FÜR DIE OHREN



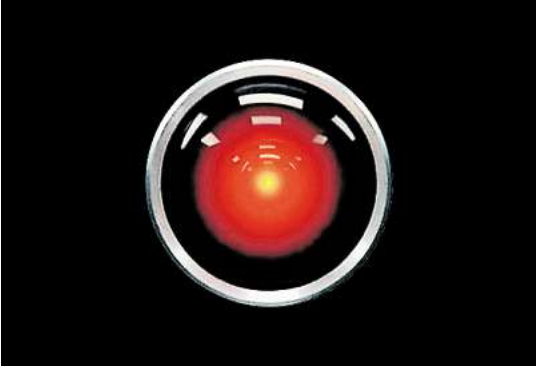
### SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD

Hören Sie was? Sergio Leones Italowestern von 1968 bleibt nicht zuletzt wegen des Mundharmonika-Glissandos in Erinnerung, mit dem Ennio Morricone den Soundtrack ausgestattet hat.



### KUHLE WAMPE

Slatan Dudows Film nach dem Drehbuch von Bert Brecht von 1932 wäre längst Geschichte, gäbe es nicht die Musik von Hanns Eisler, der mit dem „Solidaritätslied“ und dem „Einheitsfrontlied“ Gassenhauer von beträchtlicher Durchschlagskraft schuf.



### 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM

Kino im Rausch: 1968 verband Stanley Kubrik seine rätselhaften Bilder mit Musik von Richard Strauss, Johann Strauß – und dem Avantgardisten György Ligeti.



### FLUCH DER KARIBIK

Dass Hans Zimmer heute der weltweit bekannteste, lebende deutsche Komponist ist, liegt an seiner Musik zur Erfolgsserie mit Johnny Depp, die alles klarmacht zum Entern.



### KOYAANISQATSÍ

Der Dokumentarfilm von Regisseur Godfrey Reggio wirkt heute wie typisch achtziger Jahre. Komponist Phillip Glass verschaffte damit aber nicht nur sich selbst, sondern einer ganzen Musikrichtung zeitlosen Ruhm. Seither weiß jeder, was Minimal Music ist.



### STAR WARS

Die kommerziell erfolgreichste Filmmusik aller Zeiten. Die Filmreihe machte auch den Komponisten John Williams zum Millionär.



### VERTIGO

Der bekannteste der unbekannteren Komponisten: Bernard Herrman hat nicht nur den Klang dieses und vieler anderer Hitchcock-Filme geprägt – er sorgte auch für den legendären „Herrman-Sound“ bei „Citizen Kane“ und anderen Klassikern.

# Zürich sucht den Moviestar

Gleiche Bilder, andere Perspektiven. Es hat schon seinen ganz eigenen Reiz, wenn man ein und denselben (Kurz-) Film fünfmal hintereinander sieht und dazu jedes Mal eine andere Musik hört. Zu erleben war das jetzt beim ersten Internationalen Filmmusik-Wettbewerb, der im Rahmen des achten Zurich Film Festivals ausgetragen wurde.

145 Komponisten hatten ihre Partitur eingereicht, fünf davon wurden vom Tonhalle Orchester Zürich unter seinem ebenso eloquenten wie filmbegeisterten Chefdirigenten David Zinman uraufgeführt.

Ein Mann rennt, fällt, bleibt liegen. Eine Frau findet ihn, dreht ihn um und sieht ein Uhrwerk, das sie aufziehen muss. Kaum lebt er wieder, entgleitet er ihr. Noch einmal treffen sie sich, dann treibt das Rad der Zeit sie auseinander – davon erzählt Philip Hofmänners sechsmittiger Animationsfilm „Evermore“.

Der slowenische Komponist Anze Rozman bringt das Laufrad zum Klingen, beschwört schwer pathetisch die Sehnsucht und zitiert das Uhrwerk.

Der Pole Adam Zurada setzt auf einen Geschwindmarsch und austauschbare Gefühle. Der in Japan lebende Hannoveraner Jan Glembotzki zeigt, dass er die Klangklichsbibliothek der Filmmusik kennt, aber das bleibt bis hin zum GeigenSolo eher beliebig. Da ist der Australier Adrian Diery schon konkreter, greift das Klick-Klack der Mechanik auch musikalisch auf und lässt die Turmbesteigung des Helden (der von dort die Verschwendung sucht) sehr dramatisch illuminierten.

Den Sieg und die Siegprieme von 10 000 Schweizer Franken aber erringt der 21-jährige Schweizer Michael Künstle, der mehr auf vage Sehnsucht denn auf mechanistisches Funktionieren der Musik setzt. Gerade weil der Komponist das Geschehen nicht 1:1 umsetzt, kommt er zwar nicht der Erzählung, aber dem Gehalt der Geschichte nahe. So wie die Helden nicht zueinander finden, stehen hier Idyll, Sehnsucht und Bedrohung auch klänglich nebeneinander. Führen Tonspuren zur Wahrheit?

RAINER WAGNER

## Hannoversche Allgemeine, Wochenendbeilage, 6.10.2012

# Der Sieg der Moderne

FORTSETZUNG

Der heimliche Siegeszug der Filmmusik lässt sich nicht leicht erklären. Der Grund dafür ist sicher nicht allein die Popularität der Filme. Vielleicht geht es eher um die Potenzierung von Emotionen. Wenn eine Liebesszene ohne Musik nur zur Hälfte wirkt, so kann umgekehrt auch manche Musik zusammen mit der Liebesszene die doppelte Wirkung



„Wo haben Musiker zuletzt Herzblut investiert?“: Komponist Karsten Gundermann



„Wir können noch einen Bach entdecken“: Dirigent Frank Strobel

erreichen. Das reine Hören im Konzertsaal verlangt eine gewisse Übung und vor allem eine Aufmerksamkeit, die offenbar immer mehr Menschen abhandengekommen ist. Mit Bildern gekoppelt aber kann Musik viel leichter jene rauschhafte Wirkung entfalten, die die Gegenwart ganz vergessen lässt.

Von Anfang an haben Komponisten große

Hoffnung auf das Medium Film gesetzt. Die Avantgardisten sahen Anfang des 20. Jahrhunderts eine moderne Fortführung der Oper darin. Schon Richard Wagner wollte mit seinem „unsichtbaren Orchester“ den Produktionsprozess von Klängen vergessen machen: Musik als Strahlung. Im Kino war so etwas tatsächlich möglich. Begeistert schrieb sogar Arnold Schönberg eine „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“, die freilich nur eine Art bewegte

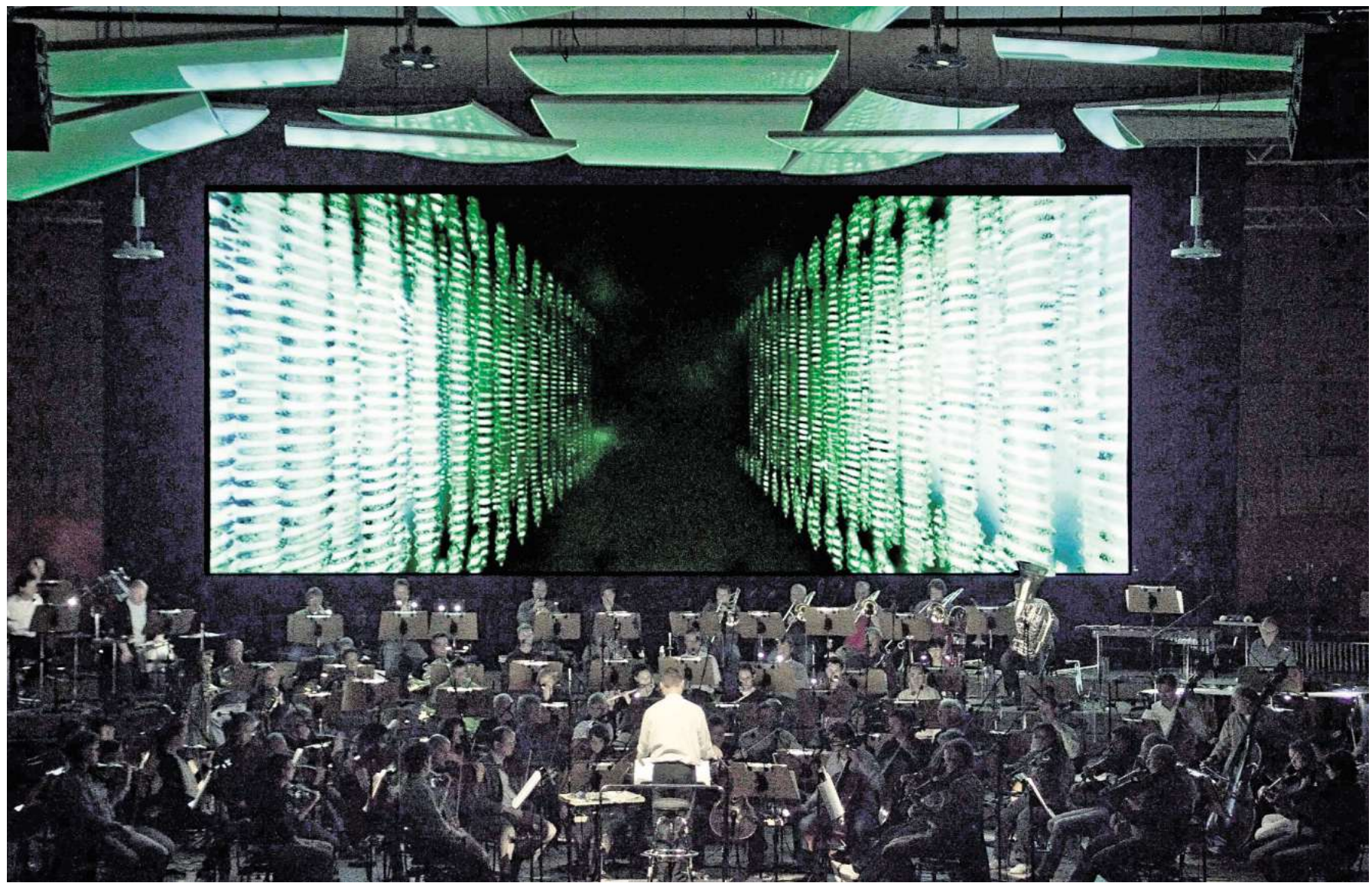
zogen einen wesentlichen Teil ihrer Wirkung aus den mitreißenden Klängen, die sie begleiteten.

„Einer der ersten, der diese Macht der Musik begriffen und knallhart ausgenutzt hat, war tatsächlich Joseph Goebbels“, sagt etwa der Dirigent Frank Strobel, der sich seit Jahrzehnten auf Filmmusik spezialisiert hat. Für Strobel erklärt die Leidenschaft von Hitlers Propagandaminister auch den schweren Stand, den die Filmmusik im Nachkriegsdeutschland lange hatte. „Anders als etwa in England hat man sich hier entweder angeekelt abgewandt oder die Stücke nicht ernst genommen. Es galt bei vielen Orchestermusikern und Intendanten als irgendwie minderwertige Musik“, sagt der Dirigent.

Doch Strobel hat Pionierarbeit in doppelter Hinsicht geleistet: Dass Filmmusik heute als gut aufführbar gilt, liegt auch an der Beharrlichkeit, mit der er und einige andere Dirigenten immer wieder anspruchsvolle, erfolgreiche Programme präsentiert haben. Gleichzeitig konnte das Repertoire erheblich erweitert werden: Dank der Arbeit von Institutionen wie der Europäischen Filmphilharmonie, die Strobel gegründet hat, gibt es heute viel mehr Aufführungsmaterial als noch vor 20 Jahren. „Wir stehen dabei erst am Anfang dieser Entwicklung“, sagt Strobel. Das Repertoire werde seiner Meinung nach in zehn Jahren vermutlich „noch einmal ganz anders aussehen als heute“.

In der Filmmusik lassen sich also noch Entdeckungen machen – genau wie zu den Anfängen des modernen Konzertlebens im 19. Jahrhun-

dert, als man einen Komponisten wie Johann Sebastian Bach erst wieder bekannt machen musste. Tatsächlich muss Strobel auf die Frage, ob ihm schon ein Filmmusik-Bach untergekommen sei, nicht lange überlegen. „Für mich ist das Alfred Schnittke“, sagt er. Der 1998 gestorbene russische Komponist ist zwar für seine Konzertmusik berühmt, seine Werke für das russische



Kino aber kannten bis vor Kurzem nicht einmal Experten. „Sogar Schnittke selbst hat nicht mehr alle Noten gehabt“, erinnert sich Strobel an die Suche nach diesen neuen, alten Stücken, doch die Mühe hat sich gelohnt: „Schnittkes Filmmusik hat einen eigenen Tonfall. Sie ist kompositorisch anspruchsvoll, emotional sehr dicht – und absolut massentauglich.“

Dass das Kino eine Art Katalysator für die Akzeptanz von neuen Klängen sein kann, hat auch der Dresdener Komponist Karsten Gundermann erfahren, der (wie einst sein Kollege Schnittke) in Hamburg wohnt. „Ich denke, spätestens in Ridley Scotts „Alien“-Film hat sich auch die zeitgenössische Musik in der Breite etabliert“, sagt er. Gundermann hat in den

Großes Kino im Großen Sendesaal: „Matrix“ im Funkhaus Hannover

mit der NDR Radiophilharmonie und Frank Strobel. Eine aufwendige Produktion – und ein Exportschlager des Orchesters.

Prüfl

neunziger Jahren in New York Filmmusik studiert. Dabei ist er auf ein anderes Medium aufmerksam geworden: „Ich habe mich damals gefragt, wo junge Komponisten heute noch Herzblut investieren – und da bin ich auf die Computerspiele gekommen.“ Noch immer ist Gundermann begeistert: „Die Spiele haben in den vergangenen 20 Jahren einen Großteil der musikalischen Innovationen getragen“, sagt er. „Nehmen Sie nur Dinge wie „Super Mario“: Das ist zum Teil sehr komplexe Musik, die mit viel Spaß komponiert ist.“

Die Musik der Computerspiele hat laut Gundermann „ein neues Tempogefühl“ etabliert. Die computergenerierten Klänge waren oft so schnell, dass man sie nicht mehr live spielen konnte. Dazu kam die sehr bewusste Arbeit der Sounddesigner. „Man wusste ja schon früher, das die Pistole des Helden anders klingen musste als die des Schurken“, sagt Gundermann. „Aber hier hat man das auf eine neue Stufe gehoben: Ich denke, man kann das moderne Sounddesign durchaus zur Musik zählen, weil es weit in unseren Alltag strahlt.“

Inzwischen sei es mit den kreativen Ausflügen in der Computerspielbranche aber vorbei, so Gundermann: „Je erfolgreicher das Ganze wird, desto mehr Leute sind an der Produktion beteiligt. Da wird dann auch die Musik eher Mainstream.“ Und Mainstream bedeutet hier: „Es geht in Richtung Filmmusik – große Partituren für großes Orchester.“

Ausgerechnet moderne, hochdigitalisierte Medien wie Filme und Computerspiele kommen also auf das klassische Sinfonieorchester zu-

rück. Eine erstaunliche Hinwendung zur Tradition, die für Frank Strobel eine ganz einfache Ursache hat: „Es funktioniert.“ Die sinfonische Klangsprache, die schon Wagner mit seinen Leitmotiven entwickelt hat, sei ideal, um Bilder zum Klingen zu bringen. Gleichzeitig eröffnen sich noch immer viele Möglichkeiten zu experimentieren. Auch der Sound der frühen Computerspiele hat so Eingang in den Klang eines Orchesters gefunden. Schlagzeuger erzeugen die Beats, die einst der Computer hervorgebracht

### FILMMUSIK IM KONZERT

Beim Filmfest Braunschweig gibt es in diesem Jahr am 9. November „The Artist“ mit Orchester, außerdem ist der Komponist Philipp Sarge („Tess“) beim Festival zu Gast.

Frank Strobel dirigiert die NDR Radiophilharmonie in Hannover: Am 10. Januar bei „2001 – A Space Odyssey“ im Kuppelsaal. Vom 14.–16. Februar wird das Programm „Helden 2“ im Funkhaus zu hören sein. Am gleichen Ort ist dann am 7. und 8. März Fritz Langs „Metropolis“ zu erleben.

hat, mit neuen Instrumenten per Hand, und auch Elektronik ist live kein Tabu mehr im Konzertsaal. So ist die Filmmusik, die sich aus dem Dunkel der Kinosaale ihren Weg in die Herzen der Zuhörer bahnt, eine Kunstform der Zukunft. Sie ist gleichzeitig anspruchsvoll und populär, modern und romantisch.

Man wird noch von ihr hören.

# „Du musst aufpassen, dass du nicht jeden Schlag vertonst“

Am Ende gibt es Eintopf für die Entscheidungsträger, am Anfang steht das Filmgucken. George Kochbeck komponiert für Serien, Krimis und Dokumentarfilme.

gisseure kennen und rutschte langsam von der Werbebranche rüber ins Filmgeschäft. Mittlerweile hat er drei Kinofilme, drei „Tatort“-Folgen, viele Dokumentarfilme (darunter auch „München 72“) sowie einige Folgen von „Terra X“) und viele Fernsehskrimis wie „Balko“, „Wolfs Revier“ oder „SOKO Leipzig“ vertont. Nebenbei steht Kochbeck auch gern auf der Bühne; gerade arbeitet der Berufsmusiker an der Wiederbelebung eigener Bandprojekte. Früher war er mit der Gruppe Georgie Red recht erfolgreich, zurzeit ist er mit drei verschiedenen Bands zugeange, außerdem hat er ein „Liedermacherprojekt“ in Bückeberg am Laufen.

Kochbeck – lange graue Haare, die er ab und zu mit einem Haarreif nach hinten zwingt, offenes Hemd, barfuß und vom Habitus her deutlich jünger wirkend, als in sein Jahrgang (1955) es vermuten lässt – arbeitet in einem großen Studio, eine ehemaligen Garage für Molkeriefahrzeuge in Wiederbrügge am Steinhuder Meer.

Gerade hat er es mit neuen Folgen von „SOKO Leipzig“ zu tun. Schon während der laufenden Dreharbeiten hat ihm der Regisseur einiges über

Stimmung und Spannungsbögen mitgeteilt. Also hat Kochbeck schon mal 31 Tonspuren angelegt und auch ein bisschen was draugetan: Streicherarrangements hier, etwas Rhythmisches dort. Zu weit vorzugreifen wäre aber auch nicht gut. Die Musik sollte sich aus den Bildern entwickeln. Auf der DVD mit der Endschnittfassung der neuen „SOKO Leipzig“-Folge, die ihm in sein Studio geschickt wird, wird erstaunlicherweise schon Musik zu hören sein – und das, bevor der zuständige Filmkomponist überhaupt mit dem Komponieren begonnen hat.

Bei der Musik auf der DVD handelt es sich um Temp-Tracks. Das sind temporäre Musikuntermalungen, die das Produktionsteam braucht, um sich die Stimmung einzelner Szenen besser vorstellen zu können. Weil sie nur für den internen Gebrauch bestimmt sind, sind hier auch Titel zu hören, die man anderswo schon mal gehört hat. Wenn der Filmkomponist mit seiner Arbeit beginnt, werden die Temp-Tracks gelöscht.

„Der Umgang mit Temp-Tracks ist in der Branche ein viel diskutiertes Thema“, sagt George Kochbeck. Berühmten Filmkomponis-



„Es ist eine filigrane Angelegenheit“ – George Kochbeck (auch auf dem Titelbild) komponiert.

ten wie etwa Hans Zimmer wird kein Regisseur eine Schnittfassung zuschicken, auf der sich mit den Temp-Tracks eben auch die musikalischen Vorstellungen des Regisseurs befinden.

Kochbeck sieht das entspannt. Er hört sich die Musikvorgaben an und nimmt sie als Skizzen

für die gesuchte Atmosphäre. Meist gelingt es ihm beim Komponieren leicht, sich von den Vorgaben zu lösen. Anderen Produktionsbeteiligten fällt das allerdings manchmal schwerer – und das kann für den Komponisten zu einem Problem werden. „Schwierig ist es, wenn die Filme vorab mit Hollywoodmusik unterlegt werden“, sagt Kochbeck, „dann haben Redakteure bei der Abnahme noch diese Orchesterlaute im Ohr und sind enttäuscht, wenn die Originalmusik zurückhaltender ist.“ Zurückhaltung ist aber manchmal angemessen. Nicht jeder deutsche Fernsehfilm verträgt es, in einen hollywoodeskenen Klangzean getaucht zu werden.

Um auf Ideen zu kommen, welche musikalische Untermalung für einen Film die richtige wäre, schaut sich der Filmkomponist die Schnittfassung des Films drei- bis viermal hintereinander an. Meist liest er vorher auch das Drehbuch, aber das gehört nicht zum Pflichtprogramm. Wenn er den Film oft genug gesehen hat, wenn er die Wendepunkte der Handlung liegen, dann muss er ein paar Anfangsentscheidungen treffen: Wel-

che Stellen sollen überhaupt mit Musik unterlegt sein? Wie soll die Gesamtatmosphäre sein? Eher orchestral? Eher elektronisch? Eher akustisch? Und was hat der Film überhaupt für ein Erzähltempo?

Das Tempo des Films herauszufinden ist wichtig. Je genauer die Vorstellungen des Komponisten davon sind, umso besser. „Du bist verraten, wenn du am Ende lauter Tempowechsel hast“, sagt Kochbeck. Um das passende Tempo zu finden, legt er am Anfang ein Raster von Klickgeräuschen über den Film. Das verändert er so lange, bis die Klicks zum Wechsel der Szenen und zum Tempo der Handlung passen. Und irgendwann muss er dann die musikalischen Themen finden, von denen er glaubt, dass sie die richtigen für diesen Film sind.

Kochbeck hat beim Komponieren zwar meist eine Hand über einem Keyboard schweben, aber die musikalische Idee, sagt er, sei doch erst im Kopf und dann im Arm. Wenn sie kommt, muss er sie sofort festhalten, daher der Arm überm Keyboard und der Ärger übers Telefon, wenn es zur Unzeit läutet.

Für einen 45-Minüter, also ein übliches Serienformat, arbeitet er ungefähr 14 Tage. Er kann seine Familie ganz gut damit ernähren, sagt er. Das liegt aber auch an den Wiederholungen. Jedes Mal wenn ein Krimi wieder ins Programm kommt, wird dem Komponisten wieder etwas aus Konto überwiesen. Die Erlöse aus den Wiederholungen sind wichtig für ihn. „Das Produktionshonorar für Komponisten liegt in der Regel unter einem Prozent der Gesamtkosten eines Filmes. Wenn es die Gema nicht gäbe, könnte ich nicht davon leben“, sagt er. Und: „Deshalb ist es fundamental wichtig, sich für den Erhalt eines gerechten Urheberrechtsgesetzes einzusetzen.“

Arbeitet er an einer neuen Krimi-Folge, ist er jeden Tag etwa acht Stunden mit Filmmusik beschäftigt. Am Ende hat er den Film dann mehr als hundertmal gesehen. Und zwischendurch hat er auch ab und zu mit dem Regisseur telefoniert. Zur Sicherheit. Denn schlimm wäre es, er würde sich in ein Thema verrennen, das bei den Produktionsverantwortlichen nicht ankommt. Schon wenn Kochbeck nur wenige Themen erar-

beitet hat, mailt er sie dem Regisseur. Der soll bereits im Anfangsstadium der Arbeit sagen, ob es passt oder nicht. Wenn's nicht passt, muss der Komponist noch mal von vorn anfangen.

Für jedes Filmprojekt stellt sich Kochbeck eine digitale Bibliothek von Sounds zusammen: orchestrale Streichersound, Klänge aus Pop, Indie, Country, Jazz, mystischste Computerklänge und, und, und. Komponisten können solche Klangbibliotheken selbst erstellen oder auch kaufen. Mittlerweile sind sie so umfangreich geworden, dass sie als Festplatten verschickt werden. Steht die Bibliothek, sind die Spannungsbögen bekannt, herrscht Klarheit über das Tempo und über die Stellen, die musikalisch begleitet werden, und die, die stumm bleiben sollen, geht es an die Feinarbeit des Komponierens – Szene für Szene arbeitet sich der Komponist durch den Film.

Actionszenen sind eine besondere Herausforderung, sagt Kochbeck, hier komme es darauf an, die Cue-Points richtig zu treffen – also dann einen musikalischen Schlag zu setzen, wenn auch auf dem Monitor jemand zuhört. Anderer-

seits muss der Filmkomponist auch wissen, wie er das rechte Maß trifft. „Du musst aufpassen, dass du nicht jeden Schlag vertonst“, sagt Kochbeck. Besonders kompliziert sind Parallelschnitte von Szenen mit unterschiedlichem Tempo: Schlägerei, Bettszene, Schlägerei, Bettszene. Da ist es wichtig, ein durchlaufendes Metrum zu finden.

Die Arbeit des Filmkomponisten ist dann beendet, wenn die Musik vom Produktionsteam abgenommen wurde. Das ist immer ein ziemlich heikler Vorgang. George Kochbeck macht das gern so: Er lädt die Verantwortlichen – den Regisseur, den Redakteur, den Produzenten – nach Wiederbrügge in sein Studio ein. Meist gibt es selbst gekochten Eintopf für alle, bevor es ans Eingemachte geht: das gemeinsame Filmhören.

Dabei sitzt der Musikmacher immer nah am Mischpult und hat eine Hand auf dem Lautstärkeregler liegen. Denn ist die Filmmusik zu laut, wird sie oft als schlecht empfunden – und das soll bei einer Präsentation natürlich nicht passieren. „Es ist eine ganz filigrane Angelegenheit“, sagt Kochbeck. RONALD MEYER-ARLT