



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Filmmusik

Interview mit Peter Thomas

Erinnern Sie sich an die Geburtsstunde des Sounds, der Ihr Markenzeichen geworden ist? An den Moment, als Sie wussten: Das klingt jetzt gut?

Thomas: Nachdem ich Komponieren gelernt hatte und sich keiner um mich kümmerte, habe ich mir gesagt: Damit sich einer kümmert, musst du anders klingen, als alles, was es bisher gab. Was kann man bloß machen? Und da fiel mir eben nichts ein. Damals hörte ich sehr vieles, und ich schrieb auch sehr viel, aber ich musste natürlich dann so schreiben, wie der federführende Komponist das wollte. Ich musste sozusagen dessen Stil adaptieren, was mir nicht immer gelang, weil ich das einfach nicht wollte. Ich war also Diener mehrerer Herren, bis eines Tages ein Auftrag kam, mein allererster Film, der hieß JACK JONES IN GERMANY. Das war die Geschichte eines amerikanischen Soldaten, der nach Deutschland kam. Die Musik habe in Wiesbaden aufgenommen, beinahe auf einem Wohnklo, mit drei Geigen – und es klang natürlich wie Arsch und Friedrich. Aber dann merkte ich, dass ich mit Mischung viel machen kann. Ich kam dann drauf, dass ich die Musiker überzeugen muss, dass sie anders spielen, als es dasteht. Der Musiker muss motiviert werden, die Noten, die man ihm diktatorisch aufzwingt, in seiner Manier auszulegen.

Können Sie beschreiben, wie dieser einzigartige Bass, den Sie für Ihren Sound entdeckt haben zustande kam?

Thomas: Ich suchte mir natürlich immer knackfrische Musiker – nämlich die, die einen Feind hatten. Das Publikum ist ja der "Feind". Und erst wenn man den Feind überzeugt, dass man gut ist, applaudiert das Publikum. Und wo ist der härteste Feind? Wenn ein Weißer in einem schwarzen Club spielt. Und genau aus so einem Club habe ich meine Jungs rauskatapultiert, das war in einem amerikanischen Club hier in München. Da war ein Bassist, der spielte einen besonderen, eigenartigen Bass, der den Schwarzen gefiel. Das war eine andere Musik, als die, die man bisher kannte – die gab es nicht auf Platten. Ich habe damals als Deutscher mit Traditionsbewusstsein kapiert, wie man Musik lebend machen muss. Und jetzt kommt wieder die These: Diese schwarzen Musiker spielten ja nur selten nach Noten, sondern sie spielten einfach nur nach Gefühl. Mit diesen Musikern habe ich dann in München viele Filmmusiken gemacht.

War Notenlesen denn wichtig damals?

Thomas: Natürlich muss man bei Filmmusik Noten lesen können! Aber oft ist es so, dass die, die gut Noten lesen können nicht so spielen wie ich das will. Also musste ich eine Kombination schaffen, das war mein Geheimnis. Nimm dir Musiker, die den Kick haben, die das Rhythmusgefühl der Zeit im Urin haben. Und zusätzlich hatte ich die Philharmoniker die dann meistens im Frack kamen, weil die Aufnahmen immer so lange dauerten und sie abends immer direkt weiter zu ihrem Konzert gingen. Es waren die perfekteste Musiker – aber die Rhythmusgruppe, die war von Stund an immer gespeist von Livemusikern, die ich aus den Clubs geholt habe. Die Jungs nahm ich mir, denen brachte ich das Spielen nicht bei, aber das Notenlesen. Dass sie keine Noten lesen konnten merkte ich erst, bei einer ganz schwierigen Bass-

Passage bei Edgar Wallace, der Bassist konnte das problemlos spielen. Aber trotzdem fragte ich: Kann er Noten lesen? Da sagt er: Nee, nee. Hat von meinem Notenschreiber sich die Noten einen Tag vorher geben lassen, und der Notenschreiber hat es ihm vorgesungen. Der Bassist wollte weitere Peinlichkeit vermeiden und hat sich von Stund an immer ungefähr ein halbes Jahr vorher die Noten geben lassen.

Wie war es, als Sie die ersten Erfolge im deutschen Film hatten? Zum Beispiel dieser unheimlich knackige Bass, den man im HEXER hört – der war doch in Deutschland ganz neu. Waren Sie da ein echter Pionier?

Thomas: Nein, das ist auch eine Zusammenarbeit mit Musikern, es war eine Sache der Verstärkung, und wie man spielt, mit Gibson-Verstärker und in der Kombination, dass man einen langen, einen richtig großen Bass hat. Der 'Knackbass' entsteht, wenn die Bassgitarre mit einem Plektrum gespielt wird und einem bestimmtem Akzent, in der Kopplung mit einem Gibson-Verstärker. Das Schöne bei der Filmmusik ist: Man kann mit der Musik was gestalten. Und man gestaltet sich auch selbst. Und das ganz große Glück hat man dann, wenn man diese gestaltete Musik absolut wiederfindet, indem man sich das Zelluloid wegdenkt.

Sie haben auch noch andere Sachen gemacht, die sozusagen zu der Zeit revolutionär waren: Plötzlich hörte man dann Schüsse im Titelthema, stöhnende Frauen.

Thomas: Na ja, da kommen wir wieder zu dem Punkt am Anfang: nach dem Krieg begann in Deutschland die Filmmusik sehr konventionell: Es spielt eine Orchester – ein Kurorchester jegliches ohne Schmunzeln, mit ein paar Geigen und ein paar Blechbläsern. Es brauchte damals moderne Musik. Junge Leute, die noch nicht an der Pensionsgrenze waren, sondern einer mit zwanzig, der noch um sein Leben spielt und singt. Es kam vor, dass vier Cellisten mitsangen, das ist ein besonderer Klang. Ich suchte immer nach neuen Klängen, wobei es noch nicht die elektronischen Möglichkeiten gab. Dabei hatte ich immer Verbündete.

Wen denn zum Beispiel?

Thomas: Zum Beispiel die Bavaria. Es gibt heute noch ein Tonstudio in der Schornstraße, wo legendäre Filme gemacht worden sind. Tonmeister Endrulat, der ganz große, der hat dort amerikanische Filme gemacht, auch die "Raumpatrouille". Heute gibt es nur solche Kleinstkammern, in denen man den Hall erfinden kann: Man hat tausend Knöpfe, man bekommt den Hall auf Knopfdruck – alles Quatsch. Der richtige Hall hört sich echter an, den haben wir damals in diesen Studios noch hergestellt. Da entstand der berühmt gewordene Thomas-Hall, der mich immer begleitet. Heute kann ich ihn einfacher herstellen, eben mit den elektronischen Mitteln. Damals hatte man eben noch einen echten Hallraum mit einer Hallplatte, einen riesengroßen Eumel, sehr teure, vier Meter lange Hallplatten.

Nun mal speziell zum Titelthema des HEXERS. Wie kamen die Ideen zustande? 1964 – hatte da schon jemals jemand versucht, plötzlich "Der Hexer!" oder so etwas ins Titelthema reinzuschreien?

Thomas: Nein. Horst Wendtland, mit dem ich schon mehrere Filme gemacht hatte, sagte: Nun mach doch mal was anderes, aber was besonders anderes. Aber so, dass es jeder versteht und dass sich auch jeder erinnert: Das ist die Titelmusik vom HEXER. Da habe ich gesagt: Halt mal! Der Hexer, sag ich. Warum sollte man das eigentlich nicht in die Titelmusik hineinholen? Ist doch wie Coca-Cola. Und er sagt: Also gut, dann mach das! Wer kann denn nun sagen: 'Der Hexer!' Wer kann denn nur so eine versoffene Stimme haben? Also haben wir ewig Leute ausprobiert, das hat

aber alles nicht funktioniert. Dann kam der Bassist, Jean Thomé, der ein großer Kerl war, aber dafür war er auch breit. Und ich sag ihm: Jean, sag doch auch mal was. Sagt er: Was denn? Sag mal: 'Der Hexer!' Und ich sag: Das ist es! Dazu kamen dann noch die Schüsse und der Basslauf.

Und wie war die Reaktion auf diese Musik? Die war doch völlig unerhört für das Kinopublikum?

Thomas: Ja, das Komische ist, sie haben gesagt: Es ist ja sehr eigenwillig und sehr eigenartig, aber es passt. Es passt!

Mich würde interessieren, ob solche Experimente damals in der Luft lagen? Ich habe das zum Beispiel mal in Italien mitbekommen: Da hat Ennio Morricone einen Schlager mit Schreibmaschinengeklapper im Hintergrund gemacht. Das war ungefähr zur selben Zeit.

Thomas: Das mit der Schreibmaschine ist öfter gemacht worden. Aber so Lautmalereien..., hm, vielleicht lag es an der Zeit. Aber ich glaube auch – gerade bei dem Morricone, der auch so ein Suchender und Verrückter ist wie ich –, dass man damals überlegte: Was kann man noch machen? Was kann anders klingen? Dann kam die Zeit, dass man einen Synthesizer mitinkludierte. Diese Kombination von klassischem Orchester und die Mischung zwischen eins, zwei, drei Synthesizern, das war ein Gebot der Stunde.

Ein besonderes Markenzeichen Ihrer Musiken waren immer die Posaunen. Hat das auch mit Ihrer Familientradition zu tun?

Thomas: Ja, ich habe mit etwa achtzehn begonnen Posaune zu lernen: durch großväterliche Vorbelastung: Mein Großvater war Kapellmeister im vierten Garderegiment in Berlin. Das waren die, die zur Wache aufzogen, mittags um elf Uhr dreißig, durch das Brandenburger Tor gingen und dann zum Ehrenmal zur Wachablösung. Und ich bin immer nebenher gelaufen. Ich habe die Blasmusik eingesogen. Mein Großvater war in den Sommermonaten in den Ostseebädern Kurkapellmeister. Deswegen kenne ich die ganzen Salonschmonzetten aus dem Kopf. Ich liebe es noch heute, Blasmusik zu schreiben, Blasmusik ist ja nicht nur militärisch, Blasmusik ist die Urform von allem.

Sie haben einmal gesagt, dass Sie eigentlich lieber schlechte Filme vertonen als gute. Können Sie das vielleicht genauer erklären?

Thomas: Es ist für einen Filmkomponisten eigentlich viel, viel lohnender, wenn er Filme bekommt, die ganz so toll sind, weil viel mehr die Möglichkeit geboten wird, die Durchhänger zu füllen. z.B. dass der Schauspieler, aus welchen Gründen auch immer, seine Takes nicht richtig einzählen konnte oder seine Diktion nicht stimmte, dann muss man den Dialog noch mit Musik untermalen.

Ich weiß auch, dass Sie das Basteln an neuen technischen Geräten, um neue Klänge zu erzeugen, Sie immer fasziniert hat.

Thomas: Ja, und nicht nur das Basteln an Geräten, sondern eben die Kombination: normales Instrument plus einem Plastikinstrument. Vor einigen Jahren hab ich mal eine Platte gemacht, die hier keiner haben wollte. Auf der Platte waren gesampelte Vögel und Schafe – einen singenden Zoo mit klassischen Liedern. In England ist es dann eine richtige Nummer geworden. Ich denke jetzt sehr viel an das gesampelte Spielen von Sounds, die man einsetzt wie Instrumente. Das Einbeziehen von elektronischen Dingen wird immer spannender. Trotzdem wird das Orchester

immer bleiben. Aber das Orchester der Zukunft wird den Synthesizern und Samplemaschinen sehr viel mehr Raum geben. So werden sich E und U dann zu einem Ü vermengt.

Unter den Musikern, die Sie damals für Ihre verrückten Produktionen entdeckt haben, auch Leute, die später weltberühmt geworden sind. Zum Beispiel Donna Summer. Können Sie sich da an Einzelheiten erinnern?

Thomas: Ich musste etwas für einen Fernsehfilm einspielen. Der Produzent sagte: Wir nehmen eine große Sängerin – nein noch besser, ich möchte eine schwarze Sängerin. Damals ging so Black Power los. Eine schwarze Sängerin, wie kriegen wir die denn? Sag ich: Tabarine Club, das mach ich. Die hätten den nicht reingelassen. Und dort sang Donna Summer. Wir machten eine Nummer, Black Power, mit ihr. Sie war gerade Chormädchen in "Hair" und machte das ganz toll und war ganz jung und hatte eine Diktion, die man so nicht kannte. Und dann sagt sie: Was machen wir als nächstes? Ich sage: Das war's. Wenn einer einen Erfolg hat, denkt er: Man muss weitermachen. Und Giorgio Moroder sagte: Die nehme ich unter Vertrag. Sie wollte dann erst mal ein Auto haben. Ich sag: Hör mal (tippt sich an die Stirn), Meise! Einmal singen, Geld kriegen, Wiedersehen. Naja, Moroder hatte ihr dann einen VW besorgt und ein Zimmer und zwei Jahre später hatte sie einen Riesen-Welthit mit "Love to love you baby".

Gab es noch andere Entdeckungen?

Thomas: Bei mir hat auch Klaus Doldinger in dem Film PLAYGIRL gespielt. Dann gab es ganz viele Filme mit dem von mir heiß geliebten Sigi Schwab, der wirkliche Weltmeister, der nicht nur gut spielt, sondern auch ein Gefühl für alles hat. Ich habe mit ihm Platten für Südamerika gemacht, die heute dort noch als Top-Platten gelten. Dann noch Jan Hammer, der später "Miami Vice" gemacht hat. Also es hat Spaß gemacht, in denen war ein Potenzial. Aber die Qualität hängt wie gesagt – ich betone es nochmals – zu fünfzig Prozent an den Musikern und an dem Tonmeister.

Ein Markenzeichen, wofür Sie berühmt sind und immer wieder gefeiert werden, ist dieser unglaubliche Swing, zum Beispiel im "Raumpatrouille"-Thema, wenn die Posaunen kurz aussetzen und dann die Hammondorgel einsetzt. Woher kommt dieser Groove?

Thomas: Die Musiker müssen Spaß haben. Und wenn sie Spaß haben, swingt es auch. Jedes Mal, wenn ich einen Film oder Musik mache, spiele ich um mein Leben, dann denke ich immer: Das muss das Beste sein. Aber warum es so swingt? Es liegt an der Machart, an der Gefälligkeit und am Gefallen des einzelnen Musikers. Und was ganz wichtig ist, es ist das Allerallerwichtigste, und das ist der Kick überhaupt: weil zusammen gespielt wird. Und die Crux der heutigen Zeit ist, dass die Musiker im Studio immer alles Nacheinander aufnehmen müssen. Dabei ist es die Gemeinschaft des gemeinsamen Spielens, das gemeinsame Freuen, was Musik eigentlich ausmacht. Es kommt ein Revival aus Amerika rüber, das die Leute anfassbare, handgemachte Musik hören und sehen wollen und in Filmmusik-Konzerte gehen. Ich nehme an, die Leute wollen wieder Musiker zählen. Und sie wollen durch die Musik in ihr Erlebnis zurückgeführt werden, was sie bei dem Film hatten, ohne dass sie einen Film sehen. Und das ist, glaube ich, das allerallerwichtigste Hauptmerkmal: Filmmusik hat einen ganz tollen Nebenzweck, wenn sie gut ist: dass man sie gerne wieder hört, weil man dann an den Film erinnert wird. Ich finde es entsetzlich, dass die Leute sagen, die beste Filmmusik ist die, die man nicht hört. Na, so ein Kappes! Aber das haben sie gar nicht gefragt, oder?

Doch, doch, erzählen Sie dazu noch mehr.

Thomas: Da kommen wir dann auch zu der Frage, was ich an der Filmmusik so toll finde. Das Schönste ist, wenn die Filmmusik alleine weiterlebt mit dem Rück Erinnerungseffekt. Dabei ist es auch wichtig, wie gespielt wird: Es gab einen Film DER DRITTE MANN. Und da hat der Regisseur Anton Karas, einen Zitherspieler, gehört und gesagt: Das ist genau der Song, den wir brauchen. Die Nummer kauf ich. Und der Karas war glücklich, bekam sein Geld. Der Regisseur nahm einen Musiker (spielt pantomimisch Geige) mit allem Drum und Dran – und sagte: Ist ja entsetzlich! Ich will das Lied nur mit Zither. Dann wurden Zitherspieler aus London geholt, aber es klang nicht richtig. Dann ließ er Karas, der war schon ein alter Herr, einfliegen. Sie waren ganz schön nervös, und es wurde sehr oft geschnitten. Aber das bisschen PARANGTANGTANG-TANG-TANG-TANG-TANG-PRRRENG – das war es auf einmal. Und das ist der Beweis: Es geht darum, wie ein Musiker es spielt. Das ist der Beweis dafür, dass der Musiker die halbe Miete ist, wie er es spielt.

Gibt es noch andere berühmte Filmmusiken, die Sie inspiriert oder geprägt haben?

Thomas: Es gab einen deutschen Filmkomponisten, der hieß Georg Haentzschel. Der hat eine – da war ich ein kleiner Junge, ein junger Mann, ich weiß nicht mehr, männlich war ich schon – Filmmusik gemacht zu ANNELIE. Das kann ich noch heute von vorne bis hinten nachsingen. Das war natürlich traditionell mit Streichern (singt) : TI-DADA-DI-DA. Dann gibt es von demselben Komponisten MÜNCHHAUSEN. Meine Ehrerbietung ... das ist ein ganz großer Könnler gewesen, ein ganz, ganz großer Mann, der eben seine Liebe zu seiner Thematik mit dem Regisseur verbandelte – da stimmte alles. Das war ein echter großer Filmkomponist. Aber wenn Sie mich noch fragen, an welche Musik ich mich gerne erinnere eine unwahrscheinlich tolle Musik: LA BOUM. Die Musik, bei der für mich einfach alles zusammenpasste – und die loslösbar vom Film war. Es ist die Kombination, diese unauffällige Unverschämtheit, mit dieser Unauffälligkeit so präsent zu sein, das ist genial.

Sie haben sehr viel und sehr schnell komponiert in Ihrer Karriere. Offensichtlich ist es Ihnen auch leicht gefallen. Wie fliegen Ihnen die Melodien zu, passiert das beim Spaziergehen, sitzen Sie da am Klavier?

Thomas: Das eine ist das Schöpfen von absoluter Musik geht, das heißt, die einen selber anfliegt, die man machen will. Das andere ist die beauftragte Filmmusik. Da ist es ganz einfach. Man bekommt den Film vorgeführt, und dann weiß man, wo Musik hin muss, und die macht man dann eben. Das ist so, als ob ein Text vor einem liegt. Filmmusik machen ist – wenn man den Film gesehen hat – wie ein Lied komponieren ohne Text. Und das ist ziemlich einfach. Wenn man einmal das Komponieren richtig gelernt hat und der liebe Gott einem die Möglichkeit gegeben hat, das auch richtig anzuwenden, dann ist es nicht schwer. Und das Glückliche dabei ist, dass die Musik immer erst als Letztes kommt. Es ist weder Zeit noch Geld da – das muss einen beflügeln, um die fehlende Zeit und das fehlende Geld auszugleichen. Das macht mir Spaß. Ich nehme mir keine Zeit, darüber lange zu brüten. Ich mache einfach, auf Gedeih und Verderb. Wenn man es gut gelernt hat – dann macht man auch nicht so viele Fehler.

Es gibt ja unzählige junge Musiker und Filmemacher, die Ihre Musik jetzt wieder entdecken, die fast besessen sind davon und ganze neue Editionen herausbringen. Aber es gibt auch zwei besondere Ereignisse in dieser Hinsicht, nämlich die Anrufe von Jarvis Cocker und von Quentin Tarantino. Können Sie dazu noch was erzählen?

Thomas: Das Telefon bimmelte, und da kam unser Au-pair-Mädchen und sagte: Jarvis ist dran. Ich sagte: Was für ein Jarvis? Ich dachte jemand von der Käsefirma Gervais hat angerufen. Nein, Cocker, wir sind die Gruppe Pulp. Ja, was ist denn euer Anliegen? Wir möchten gerne eine Nummer von Ihnen, "Bolero on the Moon Rocks", nehmen und rippen und eine Basis machen.

Ich sag: Dann macht das doch! Nein, Moment, sag ich, ich mach das selber noch mal! Nein, das können Sie nie wieder so machen, Sie sind doch viel älter geworden. Nein, das können Sie nie wieder so hinkriegen. Okay, dann haben sie das Ding gekauft, haben dann für diese Herstellungsrechte, das heißt für das Recht der Bearbeitung, haben sie es gebraucht und das ist dann ein Hauptsong geworden: "This Is Hardcore".

Das andere Mal hat Tarantino angerufen und sagte, er bräuchte für George Musik. Und da dachte ich erst, er macht eine Wahlpropaganda für den George Bush. Nein, sagt er, für George Clooney, der hat von Musik nicht so viel Ahnung, aber er ist mein bester Freund, und ich hab ihm geraten, er solle folgende Titel ... Können Sie mal zuhören? Und da spielte er mir fünf Titel vor, alles aus Edgar Wallace, verschiedene Edgar Wallace. Ich fragte: Nehmt ihr das neu auf? Nein! Nicht neu aufnehmen! Nein, das ist eins zu eins! Und das ist dann eine ganze Sequenz von zwanzig Minuten in dem Film CONFESIONS OF A DANGEROUS MIND. Aber was mich besonders gefreut hat: Da ist ein Titel dabei, in Berlin gespielte Big Band, mit Berliner Musikern, mit Berliner Flair – und Peter Thomas macht Schwingmusik. Das hat mich besonders gefreut, dass aus diesem Land – wo Amerikaner uns ja das Big-Band-Machen vorgemacht haben –, dass das so von denen akzeptiert wurde.

Jetzt wird Ihre Filmmusik konzertant wieder aufgeführt in Deutschland. Was hat es damit auf sich?

Thomas: Dieser vorhin schon mal genannte "Raumpatrouillen"-Film ... Im vorigen November wurde von der europäischen Filmphilharmonie bei mir angefragt: Können wir denn vielleicht Ihre Musik live dazu spielen? Da sag ich: Wie denn dazu spielen? Da ist doch schon Musik drauf. Nein, wir machen die weg. Sie haben alle Musiken weggemischt, so dass nur noch die Sprecher und die Noises da waren. Ich war dann bei der Premiere, die Musiker waren alles Berliner Musiker, fünfundzwanzig Mann, zwei Orgeln, ein Synthesizer, mit allem Drum und Dran, und es war sensationell. Es war die größte Videobeamerwand, ein riesengroßes Ding, eine Schärfe von einem Bild! Und dann hab ich gesehen: Da vorn wird dirigiert, und dann spielen die Musiker neunzig Minuten immer alles synchron. Ich war wirklich fix und foxi. Zudem war es für mich wirklich ein besonderes Erlebnis, dass nicht solche alten Säcke im Publikum waren wie ich. Da waren alles Mittel und Junge. Es war Musik zum Anfassen.

Was machte einen guten Filmkomponisten aus?

Thomas: Ein guter Filmkomponist, muss zuerst Musik studiert haben, mit allen Facetten, die dieses Studium beinhaltet. Filmmusik kann man nicht studieren, man kann aber die traditionellen Genres aller Musikarten studieren. Ein guter Filmkomponist sollte auch Instrumentalist sein, der selbst Klavier oder so etwas spielt und auch vorm "Feind" live gespielt hat. Und dann darf er keine Hemmungen haben und muss Lust haben, ständig anzuecken und Neues zu finden.

Ein Satz, was Kino für Sie bedeutet. ...

Thomas: Kino ist ein Cappuccino aus Kakao mit ungebremstem Schaum.

Und wenn Sie nicht Musiker geworden wären, hätten Sie sich noch einen anderen Beruf im Kino vorstellen können?

Thomas: Vielleicht Regisseur – vielleicht, aber die Fähigkeit habe ich nicht. Weil dann könnte ich mal alles so zusammenschießen, wie ich wollte.