

# studioemagazin



## Interviews

- Tresohr Studios
- Wisseloord Studios
- Blackbird Music Studio
- Dorian Gray Studios
- Zimmerli Sounds
- Riverside Studios
- Eckton Studios



# ensemble

## Thunderbolt™ Audio Interface



### 30x34 Thunderbolt Audio Interface

- Thunderbolt 2-Anschluss für extreme geringe Latenzen (1,1 ms Round Trip @ 96 kHz / 32 Buffer)
- 8 Mikrofonvorverstärker mit bis zu 75 dB Vorverstärkung und „Advanced Stepped Gain“ Technologie
- 2 frontseitige Gitarren Ein-/Ausgangs-Kanäle mit Class A JFET Eingängen und Dual Mode Re-Amp Ausgängen
- Talkback Funktionalität mit eingebautem oder externem Mikrofon inklusive frei zuweisbaren Kontrolltastern
- 2 PurePower Kopfhörerausgänge
- 10 individuell zuweisbare analoge Eingänge
- 16 analoge Ausgänge mit Apogee's Premium Wandlern



[www.apogeedigital.com](http://www.apogeedigital.com)



Designed in California  
Made in U.S.A.



## Alles Gute kommt ‚von oben‘?

Fritz Fey Chefredakteur Studio Magazin

Wie ich schon an dieser Stelle schrieb, nutzen bereits zwei Drittel aller Musikhörer mobile Geräte wie Tablets und Smartphones mit wachsender Begeisterung. Dazu passen auch Zahlen und Entwicklungen, die man derzeit in der internationalen Presse verfolgen kann. Wie die Financial Times berichtet, hat Apple mit seinem Streaming-Dienst ‚Apple Music‘ die 10-Millionen-Marke zahlender Abonnenten nur sechs Monate nach dem Start überschritten. Der Hauptkonkurrent Spotify punktet zwar mit einem doppelt so großen Abonnentenstamm, hat aber für seine ersten 10 Millionen Hörer noch fünf Jahre gebraucht, berichtet aber, dass weitere 10 Millionen auch nur ein Jahr gedauert hätten. Mit anderen Worten, Streaming nimmt in atemberaubendem Tempo Fahrt auf und wird, zumindest nach meiner Einschätzung, das Download-Geschäft in absehbarer Zeit völlig zum Einsturz bringen. Das einzige, was dieser Entwicklung noch eine Weile im Weg stehen könnte, ist die nicht überall zur Verfügung stehende notwendige Bandbreite, die Streaming an jedem Ort unseres Landes erlaubt. Schlechter Empfang in Gebäuden und eine immer noch nicht flächendeckende LTE-Versorgung spielen hier eine wesentliche Rolle, warum man Musik immer noch auf mobilen Geräten speichern möchte. Apple genießt zudem den Vorteil gegenüber Spotify, in 50 Ländern mehr verfügbar zu sein und die App auf all seinen Geräten vorinstalliert zu haben, wohingegen Spotify immer noch mit einer kostenlosen, dafür aber werbedurchsetzten Registrierung dagegenhalten kann, die den Einstiegs-Usern vielleicht so schnell lästig wird, dass am Ende doch das werbefreie, bezahlte Abonnement bevorzugt wird. Wenn die von mir gefundenen Zahlen stimmen sollten, hat Spotify mit dieser Kostenlos-Registrierung insgesamt 70 Millionen Hörer an sich gebunden und holt auch schon zum nächsten Schlag aus: Die Zusammenarbeit mit Genius, einer Datenbank mit Songtexten und Musikwissen, soll zukünf-

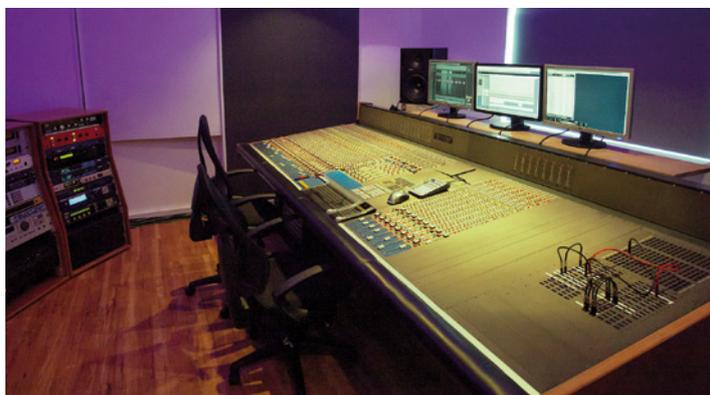
tig unter dem Motto ‚Behind the Lyrics‘ mehr Informationen und Hintergrundwissen zur gehörten Musik liefern. So erfahren die Nutzer mehr über die Story des Künstlers und die Aussage der Texte, zumal die wenigsten die meist englischsprachigen Texte inhaltlich verstehen. Neben Amazons Prime Streaming-Dienst und der Vorstellung von Youtube Music im letzten November kommt nun demnächst mit ‚Electric Jukebox‘ noch ein weiterer Anbieter in den britischen Markt, der gegen ein Jahres-Abo von 229 Dollar (179 Pfund) eine Musik-Streaming-Plattform für Fernsehgeräte anbietet, inklusive USB-Dongle und Fernbedienung. Trotz prominenter Werbefiguren wie Robby Williams oder Sheryl Crow gab es dem Vernehmen nach Verzögerungen beim Start, der von Weihnachten letztes Jahr auf Ostern dieses Jahr verschoben wurde. Wie erfolgreich auch immer diese Me-Too-Geschäfts-idee sein mag, spielt in diesem Zusammenhang überhaupt keine Rolle, wichtig ist aber, daraus abzuleiten, wer sein Geld in welche Musikgeschäfts-idee steckt. Streaming wird, dazu muss man kein Hellseher sein, der Hauptverkaufszweig für Musik werden. Erstmals hat die internationale Musikindustrie in 2015 mit ihrem digitalen Geschäft mehr als mit CD-Verkäufen verdient. Streaming wird als großer Hoffnungsträger der Branche angesehen, denn das Geschäft mit Downloads ist bereits rückläufig. Dennoch sollten wir nicht vergessen, dass hierzulande derzeit noch 70 Prozent der Einnahmen aus CDs stammen. Wir werden jedoch praktisch zusehen können, wie sich diese Zahlen in den kommenden Jahren auf den Kopf stellen. Am Ende wird der Tonträger, daran ändern auch die Jubelgesänge auf steigende Vinylverkäufe nichts, zum Nischenprodukt für Musikliebhaber. Streaming-Portale mit hohen Abstraten und Lineardaten sind ja auch schon im Markt. Sollte da eine gewisse wirtschaftliche Relevanz erkennbar werden, brauchen wir auf eine Reaktion der ‚Dicken‘ nicht lange warten.

## 3 Editorial

## 6 Tief im Westen...

Ein Gespräch mit Carsten Wrede und Marcus Kötter,  
Tresohr Studios

Fritz Fey



## 19 Das 3D Abenteuer

Ein Gespräch mit Darcy Proper und Ronald Prent,  
Wisseloord Studios

Fritz Fey



## 32 Vom Synchronfreischwimmen

Das Blackbird Music Studio  
von Andreas Hommelsheim

Friedemann Kootz

**Studio Presse Verlag GmbH**  
Geschäftsführer Fritz Fey

**Verlags- und Redaktionsanschrift**  
Beethovenstraße 163-165  
D-46145 Oberhausen  
Telefon (0208) 606064  
Fax (0208) 601631  
E-Mail: info@studio-magazin.de  
www.studio-magazin.de

**Herausgeber + Chefredakteur**  
Fritz Fey  
fritz@studio-magazin.de

**Redaktion**  
Friedemann Kootz

friedemann@studio-magazin.de  
Jürgen Wirtz  
juergen@studio-magazin.de  
Michael Kemkes  
michael@studio-magazin.de  
Marcus Döring  
marcus@studio-magazin.de

**Finanzen und Abonnenten**  
Ulrike Meurer  
uli@studio-magazin.de

**Anzeigenleitung und Druckunterlagen**  
Fritz Fey  
fritz@studio-magazin.de

**Layout/Titeldesign**  
Patrizia Casagrande  
patrizia@studio-magazin.de

**Bankverbindungen**  
Geno-Volks-Bank Essen e.G.  
Konto: 560 327 301, BLZ 360 604 88  
PostGiroamt Essen  
Konto: 6072-435

**Jahresabonnement Studio Magazin**  
Inland: 70,- Euro inkl. Versandkosten und MwSt.  
Ausland: 85,- Euro inkl. Versandkosten zzgl. MwSt.  
Kündigung: 6 Wochen vor Ablauf des  
Bezugszeitraumes schriftlich beim Verlag  
Der Abonnementspreis wird jährlich  
im voraus in Rechnung gestellt

Nachdruck oder Verwendung in  
elektronischen Medien, auch  
auszugsweise, nur mit schriftlicher  
Genehmigung des Verlages. Für  
unverlangt eingesandte Fotos und  
Manuskripte wird keine Haftung  
übernommen. Namentlich gekenn-  
zeichnete Beiträge entsprechen nicht  
unbedingt der Meinung der Redaktion.

**Erfüllungsort und Gerichtsstand**  
ist Oberhausen  
Anzeigen haben keinen Einfluss  
auf redaktionelle Inhalte  
Copyright beim Verlag

**Produktion MedienConcept**

## 40 25 Jahre später

Ein Gespräch mit Gerhard Wölflé und  
Dieter Pimiskern, Dorian Gray Studios

Fritz Fey



## 52 Mehr als Mastering

Ein Gespräch mit Christian Zimmerli

Fritz Fey

## 65 Down By The River

Interview mit Martin Eyerer, Riverside Studios Berlin

Friedemann Kootz

## 77 Gegen den Einheitsbrei

Ein Gespräch mit Tristan Eck, Eckton Studios

Fritz Fey



**Jetzt Studio Magazin Abonnent werden!**

NETWORK. AUDIO. VIDEO. CONTROL.  
smart IP live production infrastructure.



mc<sup>2</sup>36

the all-in-one production console



Expand the functionality  
of your mc<sup>2</sup>36 with your  
favorite Waves Plug-Ins.

Join us  
PL&S, 4.1-D30  
NAB, N1822

Download  
Lawo's latest  
product overview!



[www.lawo.com](http://www.lawo.com)



# TIEF IM WESTEN...

Ein Gespräch mit Carsten Wrede und Marcus Kötter, Tresohr Studios

Fritz Fey, Fotos: Christian Ripkens



Der Ruhrpott ist meine Heimat und auch die meiner beiden Gesprächspartner. Zwischen Ruhr und Emscher von Duisburg bis Dortmund weiß man als ortsfremder Durchreisender eigentlich nie genau, in welcher Stadt man gerade ist. Das Image einer verrußten Industrielandschaft mit rauchenden Schloten, Fördertürmen und Stahlwerken haben wir längst abgelegt. Man kann heute wieder ein weißes Hemd tragen, ohne dass der Kragen nach zwei Stunden schwarz wird und wir wissen auch genau, an welchem der zahllosen Autobahnkreuze man richtig abbiegen muss. Es ist grün geworden im Pott und man kann hier sogar Urlaub machen. Irgendwo inmitten dieser Städtelandschaft liegt Oberhausen, die einstige Wiege der Ruhrindustrie, heute bekannt durch viele neu niedergelassene mittelständische Betriebe und eine scheinbar viel zu groß geratene Shopping Mall mit Erlebnispark und Gastronomiemeile, das Centro (richtig gesprochen: Zentro). Jeden Tag tummeln sich dort jedoch 90.000 Menschen, die selbst noch mit Bussen aus dem benachbarten Holland zum Erlebniseinkauf anreisen. Nicht weit davon findet man die Tresohr Studios, direkt neben einem McDonald's Restaurant und dem ‚Kulttempel‘, in dem am Wochenende die Kids tanzen. Von meinem Büro aus sind es nur sieben Autominuten bis dorthin und daher sind Carsten und Marcus auch schon viele Jahre meine Freunde, meine Mastering-Kunden und erst vor wenigen Wochen wurde das große Studio nach meinen Plänen umgebaut. Die reine Vetterwirtschaft, oder? Aber warum in die Ferne schweifen, wenn das Gute doch so nah liegt?

2003 entstand die Idee zur Gründung der Tresohr Studios. Nicht aus dem Nichts heraus, sondern als Destillat aus vier Studios, die im gleichen Gebäude angesiedelt und in den unterschiedlichsten Bereichen tätig waren. Am 1. Januar 2004 wurden zwei Studios unter dem neuen Namen eröffnet, verbunden mit der Frage, wohin sich der neue Studiobetrieb in der bunten Welt der Audioproduktion orientieren sollte. Musikproduktion war aufgrund der Vergangenheit der Betreiber klar gesetzt, egal in welchem Genre. Klar war auch die Radiowerbung. Prinzipiell war aber ebenso erkennbar, dass man sich so vielseitig wie möglich am Markt zeigen muss, um als Studiobetrieb eine Chance zu haben. Da Marcus und Carsten aus den 90er Jahren und der Musikproduktion kamen, waren sie schon mit allen Bereichen der Kommunikation in Berührung gekommen. Schnell ergaben sich eine Zusammenführung unterschiedlicher musikalischer Sozialisationen und die Richtung eines kooperativen Projektes. Da direkt vom Start weg auch eigene Produktionen auf dem Programm standen und nach vielen Enttäuschungen mit den Plattenfirmen nichts mehr anzufangen war, weder Major noch Indie, wurden das eigene Label und die Marke ‚Pottpeople‘ ins Leben gerufen, in der sich die Inhaber wiederfinden konnten. Beide betrachten dieses Label als Spielwiese für ihre Leidenschaften und mir tut es gut, in meiner Heimatstadt Nachbarn mit Herz und Verstand zu haben, die mir mit Ideenreichtum und Beharrlichkeit die Hoffnung geben, dass die professionelle Audiobranche eine Perspektive hat, obwohl wir gleich erfahren werden, dass Technologie als Selbstzweck nur eine Sackgasse sein kann.

Marcus Kötter: Wir sahen in der Labelgründung anfangs gar keinen direkten wirtschaftlichen Nutzen. Es ging eher darum, welche Musik in unserem Umfeld stattfindet, was wir selbst produzieren wollten und wie wir daraus resultierende Ideen und Projekte an die Öffentlichkeit bringen können. Es gab natürlich viele Kontakte zu Musikern und Bands, die schon mal in unseren Studios waren und logischerweise auch nach einer Labelheimat suchten. Der Anspruch, dass uns die Musik selbst gefällt und auch die Qualität hochwertig sein muss, stand dabei immer im Vordergrund.

Carsten Wrede: Die Vielfalt, die sich uns präsentierte, barg das ‚Problem‘, dass man kein eindeutiges musikalisches Genre in unseren Produktionen erkennen konnte. Wir waren weder ein Rock- noch ein Techno-Label, wir waren alles. Was uns gefiel, war durchaus schwierig in der Vermarktung. Das war uns aber egal und das ist bis heute so geblieben. Das Studio hatte das gleiche ‚Problem‘, denn wir waren in keinerlei Richtung spezialisiert. Das ist nach wie vor so, aber wir beherrschen diese Rahmenbedingungen vielleicht besser als manch anderer, weil



## Ohrenschmaus...

für professionelle Studioanwendungen

- Klangoptimierte Mikrofon- und Instrumentenkabel
- Mehrfach geschirmte High-End-Multipaarkabel
- Große Auswahl an SDI-/ HDTV-Videoleitungen
- Hartvergoldete Qualitäts-Steckverbinder von HICON und NEUTRIK
- Individuell konfigurierbare Verteilsysteme für Studiotchnik
- Professioneller Support

Sternvierer-  
Studio-Multicore



prolight+sound

Frankfurt  
05. - 08. April 2016  
Halle 4.1, Stand E40

Studio-Tools für  
höchste Ansprüche

Made  
in Germany



Anschlussfertige Studio-  
Verbindungen nach Maß



**SOMMER CABLE**

GRATISKATALOG ANFORDERN!

SOMMER CABLE GmbH

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



wir die Erfahrung haben. Seit 1991 beschäftigen wir uns mit Radio und wissen, wie man damit umgeht. 2002 erarbeiteten wir mit vereinten Kräften für Radio NRW das komplette Senderdesign und produzierten das gesamte Jingle-Paket – mit einem anderen Ansatz als spezialisierte Jingle-Produzenten, aber mit großem Erfolg in der Hörerwahrnehmung. Diese ‚Nicht-Spezialisierung‘ führt sich auf allen Ebenen fort, in dem wir mittlerweile nicht nur Tonstudio sind, sondern auch ganz viel Agentur-Business machen, also die gesamte Palette der Kommunikation bearbeiten. Es kann also sein, dass wir auch einfach mal nur ein Plakat gestalten. Das ist nichts Wildes und Neues, wir hatten ja früher auch schon Plattencover gemacht. Der rote Faden ist bei uns, dass wir Emotionen verkaufen. Wir geben den Leuten ein Gefühl (lacht). So ist das auch mit unserem Label, das mit dem ganzen Pottpeople Merchandising aus einem Zufall heraus über uns ‚hereingebrochen‘ ist. Wir wollten nie ein Klamotten-Label sein, aber es gibt Leute, die uns nur wegen unserer T-Shirts, Hoodies und Jacken kennen. Die wissen gar nicht, dass wir Platten machen, und sind im Nachhinein überrascht oder freuen sich darüber. Mensch, die machen Rock-Musik – und Jazz haben sie auch schon gemacht, Blues auch, und die Kindermusik ist ja auch ganz schön.

**Marcus Kötter:** Genauso vielfältig, wie Pottpeople als Label aufgestellt ist, sind auch die Tresohr Studios und die Firma: Agentur, Recording, Sound Design, Musikproduktion, Funkwerbung und so weiter.

**Carsten Wrede:** Als wir begannen, gaben gerade ganz viele Studios auf, weil der Musikmarkt schon einige Jahre lang durch die digitale Revolution so gekränkelt hatte, dass keine Budgets mehr zur Verfügung standen. Wir sagten, jetzt erst recht und kauften uns als erstes ein großes analoges Pult, auch wenn das betriebswirtschaftlicher Schwachsinn war.

Für uns war das wichtig, weil wir ohne Einschränkungen Musik produzieren wollten. Vielleicht war es wirtschaftlich gesehen auch nicht so schlau, sich Mikrofone zu einem Stückpreis von 5.000 Euro zu kaufen, die man vielleicht nur einmal in der Woche braucht. Mit dem Steuerberater darf man darüber schon mal gar nicht sprechen (lacht).

**Fritz Fey:** Das klingt nicht gerade nach der klassischen ‚Ich-will-schon-seit-meiner-Geburt-ein-Tonstudio-haben‘-Geschichte, weil ich die Geräte so geil finde...

**Carsten Wrede:** In den 90ern war das schon so. Da waren wir echte Technik-Nerds. Lustigerweise zu einer Zeit, als wir noch dachten, dass wir uns das Zeug, das wir heute haben, sowie so nie leisten könnten. Als wir es uns leisten konnten, waren wir zwar immer noch begeistert, aber haben nicht nächtelang darunter gelegen und die Platinen bestaunt, wie das in den 90ern sicher gewesen wäre. Ja, wir wollten auch selbst löten, aber diese Motivation haben wir heute nicht mehr. Betriebswirtschaftlich gesehen ist es eben doch besser, wenn das jemand macht, der es auch wirklich kann – in der Hälfte der Zeit und besser als wir. In der gesparten Zeit kann man sicher etwas Sinnvolleres machen, als sich die Finger beim Löten zu verbrennen.

**Marcus Kötter:** Da kuck ich mir doch lieber die Birkenstocksandalen von Rammy an, die unter dem Pult heraus schauen (Bernhard ‚Rammy‘ Ramroth ist einer der versiertesten Studio-Installateure und Entwickler im Ruhrgebiet. Die Red.).

**Carsten Wrede:** Selten schafft Birkenstock bei mir so viel Vertrauen, als wenn ein paar davon unter dem Pult liegen (lacht). Natürlich ist uns klar, dass wir mit einem U87 allein nicht zurechtkommen. Wir wissen, welche Gitarre mit welchem Kabel, welchem Mikrofon und PreAmp wo in welchem Raum gut klingt. Das ist ja schon wichtig. Wir haben aber nicht mehr das Bedürfnis, ständig darüber philosophieren zu müssen. Wir sind zwar so dahingekommen, aber heute halten wir uns nicht mehr mit solchen Details auf, sondern wir machen einfach. Man will einen Song aufnehmen, in der richtigen Atmosphäre, dem richtigen Arrangement. Es ist viel wesentlicher, eine Arbeitsatmosphäre zu schaffen, in der man sich fallen lassen kann, als ob man ständig darüber nachdenkt, ob jetzt ein Kabel von Vovox oder Monstercable an dieser Stelle gut wäre.

**Marcus Kötter:** Was im Übrigen ein Grund für unseren kürzlich abgeschlossenen Umbau war. Für die Musiker, die hier aufnehmen, vermitteln die neuen Räume ein ganz anderes Gefühl, hier zu sein und Musik zu machen. Durch die Größe,

# Anthology X



Das komplette klangliche Arsenal der besten Eventide Effekte!  
 Anthology X besteht aus siebzehn Mixing-, Mastering- und Mult-Effekt-Plug-Ins basierend auf 40-Jahre Erfahrung im Bau der Eventide Hardware Effektprozessoren.

Anthology X enthält folgende Plug-Ins:

H910 / Dual H910  
 H3000 Factory  
 UltraReverb  
 Quadravox  
 EChannel  
 EQ65 Filter Set  
 Precision Time Delay  
 Instant Flanger

H949 / Dual H949  
 H3000 Band Delays  
 Octavox  
 UltraChannel  
 EQ45 Parametric Equalizer  
 Precision Time Align  
 Instant Phaser  
 Omnipressor

Anthology X ist kompatibel mit DAW Hosts die das AAX, VST oder AU Format unterstützen.  
 Systemvoraussetzungen:  
 Mac OSX 10.7+, Windows 7+.

**Eventide**  
 www.eventideaudio.com

Exklusivvertrieb in DE, AT, RO, CZ, HU, BG, CH, SK und BeNeLux: Sound Service European Music Distribution | www.sound-service.eu | info@sound-service.eu



durch die Ausleuchtung, die wir einrichten können, durch die Großzügigkeit, die die großen Scheiben zwischen Aufnahme- und Regie vermitteln, ist es viel gemütlicher geworden, was sich mehr auf den Sound als irgendein Gerät auswirkt.

Carsten Wrede: Der Wohlfühlfaktor bei so etwas Sensiblem wie einer Musikproduktion das A und O. Klar, müssen die Instrumentalisten vorbereitet sein und der Schlagzeuger muss sein Instrument stimmen können und so weiter, aber das sind handwerkliche Aspekte, die man einfach voraussetzen muss.

Fritz Fey: Wenn ich Euch jetzt getrennt fragen würde, was Euer Beruf ist – was würdet Ihr antworten? Wenn mich jemand danach fragt, sage ich oft: Ich wünschte ich wäre Elektriker, denn dann wäre jetzt alles klar...

Marcus Kötter: Du bist nicht der Erste, der mich das fragt. Auf ganz vielen Formularen muss man eine Berufsbezeich-

nung angeben und ich tue mich damit sehr schwer. Am Ende schreibe ich ‚Musiker‘.

Carsten Wrede: Ich glaube, ich würde ‚Toningenieur‘ schreiben, weil es dann beim Finanzamt keine Rückfragen mehr gibt (lacht). Eigentlich würde ich aber in unserem Kreis hier mit ‚Frühstücksdirektor‘ antworten. Ich bin für die gute Laune zuständig. Wir schwanken beide ständig zwischen Produzent, Musiker, Projektleiter, kaufmännischer Angestellter, Toningenieur. In unserem fünfköpfigen Team hat jeder ganz, ganz viele Aufgaben. Markus und ich haben natürlich außerdem die übergeordnete Aufgabe, den Laden mit Leben, Jobs und Projekten zu füllen. Wir verantworten den Betrieb schließlich und müssen die Richtung vorgeben.

Fritz Fey: Meine nächste Frage ist in diesem Zusammenhang nicht minder wichtig – was macht Ihr von all diesen Rollen, die Ihr bekleiden müsst, am liebsten?

Marcus Kötter: Musiker...

Carsten Wrede: Produzent. Bei den Projekten, die wir in den Jahren gemacht haben, war ich immer der Produzent, aber letztlich doch alles in Personalunion – Produzent, der das Studio hat und Geld dafür ausgibt, Produzent, der entscheidet, wohin die Reise geht, Musiker, Komponist, Toningenieur und Vermarkter. Das brachte die Szene der elektronischen Musik so mit sich. Übrigens eine dramatische Veränderung im Produktionsablauf. Viele Berufszweige sind im Laufe der Zeit verschmolzen oder einfach weggefallen.

Marcus Kötter: Das war aber auch sehr musikspezifisch...

Carsten Wrede: Ja, aber heute kommt auch die Rockkapelle mit Samples um die Ecke, und zwar ohne Produzent, weil einfach keine Gelder mehr zur Verfügung stehen. Die Bands haben mittlerweile so konkrete Vorstellungen und bereiten sich extrem gut vor. Als

Studio steigt man dann auf einem ganz anderen Niveau ein.

**Marcus Kötter:** Jede Band kann heute im eigenen Proberaum ein Demo oder eine Vorproduktion machen. Mit dieser Vorstellung kommen sie dann ins Studio, um mit der Produktion ‚ernst zu machen‘.

**Carsten Wrede:** Das erleichtert aber nicht die Ideenfindung oder die Kreation. Viele verwechseln das. Die Aufstellung des Teams hat sich in den vergangenen Jahren verändert, aber nicht der kreative Prozess. Wir geben den Musikern den Ort, an dem man wirklich gerne ist, was nicht mit der Qualität des Kaffees zu tun hat.

**Fritz Fey:** Wie funktioniert denn heute die Kommunikation mit Musikern, die

alle auch ein bisschen oder sogar ein bisschen mehr Tontechniker sind?

**Carsten Wrede:** Wir haben dieses Problem eigentlich nicht, zum einen, weil wir älter sind...

**Fritz Fey:** ...Du kannst doch nicht alles mit dem Alter erklären...

**Carsten Wrede:** ...wir haben deshalb aber mehr Erfahrung. Natürlich ist die Situation für größere Studios schwierig geworden, denn auch hier im Umkreis gibt es Studios, die man für 250 Euro am Tag mieten kann, inklusive Personal. So etwas ist auch mit großer Liebe zum Beruf nicht mehr erklärbar. Aber natürlich unterstützen wir auch Bands und Künstler, indem wir gute Konditionen und Aufnahmen sieben Tage die Woche rund um die Uhr anbieten. Das hängt

vor allem mit unserer Leidenschaft der Musik gegenüber zusammen. Man darf aber in unserem Konstrukt auch nicht vergessen, dass Tresohr bei den Werbekunden ganz extrem vom positiven Image der Musikproduktion profitiert und gleichzeitig die Musiker es schätzen, dass wir über die Musikproduktion hinaus die gesamte Kommunikation im Blick haben und bedienen können. Wenn wir auf unserem Gelände unsere Sommerparty machen, sind ganz viele Geschäftskunden anwesend, die man sonst nur im Anzug sieht, die sich sowohl in diesem kreativen, tätowierten Musikerumfeld fühlen. Andersrum aber auch genauso. So ist das auch mit unserem Geschäftsmodell. Wir haben uns nicht hingeworfen und einen Businessplan gemacht. Wir haben einfach ausgelotet, was wir können und was wir wollen und das miteinander verbunden.

# WA-2A

## MEHR ALS DAS ORIGINAL NACHBAU MIT EXTRAS

Der Warm Audio WA-2A Röhren-Opto-Kompressor/-Limiter ist mehr als nur ein Nachbau des legendären 2A-Schaltungsdesigns, nach dem sich jeder Tonschaffende die Finger leckt. Ausgestattet mit hochwertigen Bauteilen und zeitgemäßen Anschlussmöglichkeiten verkörpert der WA-2A die Zukunft von Vintage wie kein anderer Dynamikprozessor am Markt.



**WARM**  
AUDIO

distributed by  
**MEGA**  
AUDIO  
[www.megaaudio.de](http://www.megaaudio.de)



Marcus Kötter: Die Musikproduktion war dabei immer der Ursprung. Sei es die Entwicklung eines Audiologos, von Musiken für den Kunden, für den wir das Audiologo gemacht haben, für Film, für Internet, für Telefonwarteschleifen.

Carsten Wrede: Als wir anfangen, war unser Claim ‚am Ende ist alles Musik‘. Das hatte den Nachteil, dass uns die Leute ausschließlich mit Musik in Verbindung gebracht haben. Es hat uns viel Energie gekostet, von unseren Agenturkunden nicht nur als Tonstudio wahrgenommen zu werden. Auf der anderen Seite, jetzt, wo die Agentur in den Vordergrund gestellt ist, können wir wieder sagen, dass am Ende alles Musik ist. Wir machen Audiobrandings, basiert auf musikalischen Motiven, schon seit 2003, aber eigentlich auch schon früher, ohne dass wir als Tresohr zusammengearbeitet hätten. Mittlerweile ist das so weit kommuniziert, dass die Kundschaft nicht nur die Musikfuzzies in uns sieht.

Marcus Kötter: Das ist auch der Grund, warum wir überhaupt noch hier sind. Als reines Recording- oder Mietstudio, oder nur mit einer Musikrichtung... keine Chance.

Carsten Wrede: Ganz viele Produzenten oder ehemalige Studiobetreiber arbeiten heute in der Herstellerindustrie oder im Vertrieb. Nach den tollen 90er Jahren mussten viele den Traum vom Tonstudio aufgeben. Wir haben diese Gedankenwelt der Vermietung oder Spezialisierung relativ früh verlas-

sen, was immer ein wenig auf Kosten der ‚Coolness‘ und Kreditabilität geht, aber am Ende war uns das egal, denn wir können ja jetzt wieder Produktionen für unser Ego machen.

Fritz Fey: Jetzt müsste ich ja eigentlich noch die Frage nach dem Job machen, den ihr am meisten hasst, aber da kommt bestimmt Putzen oder Büroarbeit heraus...

Carsten Wrede: Ja, sicher, aber es gibt da auch noch etwas anderes. Obwohl wir Sound Design machen, bei dem es um Frickeleien und Bearbeiten von Wellenformen geht – ich empfinde bei der Arbeit mit Bands das Editieren als größte Belastung. Bei unserer ersten ‚Nerd School‘ Produktion vor drei Jahren hatten wir sehr lange darüber diskutiert, alles zuzulassen, dynamisch zu sein, nicht die Songs gegen die Wand zu fahren. Der erste Mix wurde auch analog auf dem Pult gemacht und alles war dreckig, matschig und – cool. Dann wurden aber ein paar zeitgemäße Produktionen verglichen, die dann die Künstler wiederum cool fanden. Es folgte die erste Editierungsphase, daraufhin dann doch alles ‚In the Box‘. Und dann kamen die Foo Fighters raus und alles wurde gegen die Wand gefahren. Klasse Produktion, aber hat doch Leben eingebüßt. Toteditiert, könnte man sagen. Es gibt auch ein komplett anderes Beispiel aus unserem Künstlerrepertoire: ‚The Almost Three‘. Die Songs wurden einfach reingewärmst, fünf Versionen von jeder Nummer. Alle im Aufnahmerraum, alle Regler an. Dann noch drei Gitarrenverstärker aufgebaut, um zu sehen

welchen wir am Ende nehmen. Wir nahmen alle drei. Da gab es dann auch keine Regeln. Es ist eine richtig geile Live-Platte geworden, nur ohne störendes Publikum (lacht). Für die Band war das perfekt. Bei Konzerten waren die Leute so begeistert, dass sie eine CD gekauft und die Band zu Hause wieder genauso gehört haben, wie auf dem Konzert. Das war für mich das Optimum. Da wurde nix editiert.

**Marcus Kötter:** Am Ende hängt es ja auch immer wieder an den Musikern. High Input, high Output...

**Fritz Fey:** ...oder Shit in, Shit out...

**Carsten Wrede:** Shit kann aber eben teilweise auch gut sein. Das ist ja das Schwierige an der heutigen Zeit. Müll ist ganz schwer von Kitsch zu unterscheiden. Eigentlich kann man einen Nummer 1 Hit auch auf nem Handy produzieren. Ist das gerade Bullshit, was wir hier im Studio produzieren oder ist es sogar besonders cool? Wenn man sich anhört, was in der Dance-Szene gerade passiert, sind das eigentlich nur technische Ohrfeigen, die man sich abholt, von vorne bis hinten. Man muss sich wirklich die Naivität zurückholen, alles am Pult falsch einzustellen, was nur geht. Und schon ist man auf dem

richtigen Weg (lacht). Das muss man aber erstmal bringen.

**Fritz Fey:** In dieser ja doch recht diffusen Marktsituation habt Ihr Euch erst kürzlich entschlossen, eines der beiden schon vorhandenen Studios umzubauen. Das Studio, was immer ‚das große Studio‘ hieß, obwohl es eigentlich flächenmäßig kleiner als ‚das kleine Studio‘ war, und nur so hieß, weil das große Pult dort stand, verwendet jetzt den ehemaligen Aufnahmebereich als Regie und den ehemaligen, nicht zum Studio gehörenden Musikladen zum großen Aufnahmebereich umfunktioniert...

**Carsten Wrede:** Stimmt, der eigentliche Grund war, dass die Regie des ‚großen‘ Studios akustisch am Limit war. Um das zu optimieren, half nichts anderes als eine Baumaßnahme. Marcus kam dann auf den Trichter, den Aufnahmebereich zum Regieraum zu machen, hoffentlich der Schlüssel zum Glück, denn dadurch ist im ehemaligen Regiebereich ein weiterer kreativer Büroarbeitsplatz entstanden. Wir haben sehr viele Fliegen mit einer Klappe geschlagen, definitiv mehr als sieben auf einen Streich. Diese Investition ist betriebswirtschaftlich ein Schritt nach vorne, da wir das bereits bestehende Video- und Fotostudio mit einer dritten und vierten Nut-

## BREAKOUT!

Die Cordial-DSUB-Breakout-Kabel bieten massenhaft Anschluss in vielen Varianten. Ob XLR-male-female oder DSUB, analog oder digital.



**CORDIAL**  
we are cable

**20**  
anniversary  
1995-2015

REBRANDING\* · photo: © Anton Brandl · thanks to DirectOut GmbH



zungsmöglichkeit ausgestattet haben. Der große Aufnahmeraum in einem Studio ist der Raum, der am wenigsten benutzt wird. Man macht die Aufnahme und verbringt die meiste Zeit in der Regie. Wir haben jetzt die Möglichkeit, den Aufnahmeraum weiterhin als Videostudio zu vermieten oder selbst zu nutzen, als Fotostudio, als supergeilen Aufnahmeraum und wir können hier kleine Showcases machen, also kleine private Veranstaltungen, Konzerte unserer Künstler oder was auch immer durchführen. In welchem Studio kann man schon anbieten, dass Fans bei Aufnahmen dabei sein können? Oder vor Publikum zu spielen, das sie selbst akquirieren? Künstlerisch betrachtet ist der große Aufnahmeraum der entscheidende Faktor, nutzungstechnisch wird er die meiste Zeit für nichts geheizt. Einen großen Pluspunkt haben wir durch die bodentiefen Regiescheiben, denn trotz der Größe und Distanz schafft man dadurch eine unfassbare Nähe. Bei einer der ersten Produktionen im neuen Studio war tatsächlich ein externer Produzent anwesend, der immer mit der Nase vor der Scheibe stand, und vergaß, dass sich das Talkback-Mikrofon am Pult befindet. Die kleine Solisten- oder Sprachkabine, die wir dazugebaut haben, gibt uns die Möglichkeit, auch dann Aufnahmen zu machen, wenn der große Aufnahmeraum anderweitig genutzt wird oder man kann einen Gitarrenverstärker oder eine akustische Gitarre isolieren. Die Möglichkeiten sind deutlich gestiegen.

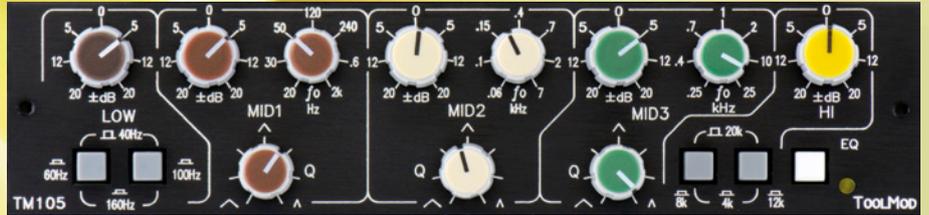


Marcus Kötter: Durch die Verkabelung, die Arno Düren für uns fantastisch geplant und umgesetzt hat, sind jetzt alle Räume über das Steckfeld des Pultes verbunden, was alle möglichen Varianten zulässt, wie und wo man arbeiten möchte. Wir können praktisch vier Aufnahmeräume einrichten, unter Einbeziehung der zweiten Regie, die auch als Aufnahmeraum sehr direkt und gut klingt.

Fritz Fey: Die Frage mag dämlich klingen, aber warum habt Ihr das große Pult immer noch?



**Transparent und warm** TM101 Mikrofonverstärker mit Übertrager, zusätzlichem Line-Eingang, Höhen- und Tiefensperre mit 24 dB/Okt



**Universell** TM105 5-Band EQ, Technologie aus unseren großen Produktionsmischpulten



**Nicht nur für Vocals** TM109 Voice-EQ mono, vier Bänder, regelbare Tiefensperre, umschaltbare Flankensteilheit im Shelving-Betrieb, zuschaltbarer Übertrager, High-Roll-Off und umschaltbarer Slew Rate



**Laut und sauber** TM112b VCA Compressor, Parallel-Kompression, Crest-Umschaltung, Envelope-Regelung für problemlose Bass-Kompression



**Vintage-Style** TM114 FET-Compressor, symmetrisch aufgebaute Regelung und Side-Chain-Processing



**„LA'-Touch** TM111 Opto Compressor mit Niveaufilter und Parallelkompression



**Schnell und unhörbar** TM115b Limiter, Dynamic Release und LF-Attack



**Gegen null** TM116 Noise-Gate, extrem schnell, integrierte Filter, umfangreicher Parameter-Eingriff



**Dynamik mit Extras**

TM119 Voice-Compressor, ausgeklügelte Extra-Funktionen mit separat aufgebautem Limiter

# ToolMod – Das analoge Audio-Plug-In-System

Beliebig kombinierbar in verschiedenen Rahmengrößen für Aufnahme und Mischung in horizontaler oder vertikaler Anordnung mit +30 dB Headroom und 120 dB Dynamik

**adt-audio**



Carsten Wrede: Weil es klingt und weil es ein anderes, gutes Arbeiten ist.

Marcus Kötter: Woher sollten wir sonst 32 Mikrofonverstärker herbekommen, die einfach grandios sind? Natürlich kann man sich auch ein großes Rack basteln, mit ganz vielen Mic-Pres, aber ich fasse eben lieber Knöpfe an, als mit der Maus vor einem Bildschirm zu sitzen. Man kann ganz ohne Anstrengung hören, wie viel besser so ein Pult klingt.

Carsten Wrede: Die beiden Regien sind DAW-seitig identisch aufgebaut, außer dass in der großen Regie noch ein bisschen mehr Outboard-Equipment existiert, was ein Kunde aber auch nicht so richtig einordnen kann. Wenn die Leute aber in die große Regie mit diesem Pult gehen, haben sie einfach eine andere Haltung. Das ist dann auch eine gewisse Spannung, die sich beim Arbeiten immer positiv auswirkt. Es gibt ja auch ganz viele Produktionen, die wir ‚In the Box‘ machen müssen...

Marcus Kötter: ...also wirklich müssen, weil der Kunde zu jeder Zeit Änderungen anmelden können will. Am Analogpult hat man in dieser Situation einfach verloren, wenn alles andere außer 1 dB Stimme so bleiben soll.

Carsten Wrede: Anfangs haben wir die Recall-Funktionen an unserem ADT-Pult noch genutzt, aber man wird einfach wahn-sinnig. Bis man alles eingestellt hat, kann man den Mix auch gleich neu machen, und wahrscheinlich sogar besser.

Marcus Kötter: Natürlich ist diese Speicherbarkeit in der DAW toll, aber ich finde, man kommt nicht mehr auf den Punkt. Man trifft keine endgültigen Entscheidungen, weil man jeder-

zeit alles ändern kann. Früher hast Du einen Take aufgenommen und dann sofort entschieden, ob er das war oder nicht. Wenn nicht, wurde überspielt und alles war weg. Jetzt machen wir einfach eine von zig neuen Spuren dazu. Welche der 32 Versionen ist denn jetzt die Beste? Ein bisschen schief gesungen kann aber immer noch die beste Anmutung und Emotion sein, dann zieht man das eben gerade und entscheidet dann irgendwann...

Fritz Fey: Ist diese grenzenlose Beliebigkeit und Erschwinglichkeit für alle denn nun ein Segen? Denn schließlich ist es keine Frage des Geldes mehr, ob sich ein Musiker künstlerisch ausdrücken und damit in die Öffentlichkeit gehen kann oder nicht...

Carsten Wrede: Das war in den 90ern schon Scheiße, weil auf einmal jeder DJ plötzlich Musiker war. In dieser Zeit war das noch eklatanter, da die Digitaltechnik noch nicht so hoch entwickelt war. Durch die ‚Demokratisierung‘ der Studioteknik ist der Output an Produktionen dramatisch gestiegen. Um an die eigentlichen Perlen zu kommen, muss man sich durch viel mehr Müll kämpfen.

Marcus Kötter: Es gibt natürlich viel mehr Menschen die Möglichkeit sich musikalisch auszudrücken. Zudem werden auch viel mehr Talente entdeckt, die sonst nie freigelegt worden wären. Man kann das nicht verallgemeinert beantworten. Für viele ist es total klasse, dass es diese Möglichkeiten gibt. Manche wären auch besser unentdeckt geblieben.

Fritz Fey: Diese ‚Demokratisierung‘ erstreckt sich inzwischen ja auch auf die Distribution von Musik. Niemand braucht mehr eine Plattenfirma, um seine Musik zu veröffentlichen.

Carsten Wrede: Klar, aber einen Fernseh- oder Radiosender bräuchte man wahrscheinlich doch. Einfach auf iTunes zu sein, reicht nicht, denn so bekommt man keine Relevanz. Man konnte sich auch früher schon eine große Halle mieten und verkünden, dass man nächste Woche ein Konzert spielt. Aber es kam keiner. So ist das auch mit iTunes. Die Kanäle nutzen zu können, ist eine Sache, aber dort wirklich Aufmerksamkeit zu bekommen, bei den richtigen Leuten im richtigen Moment, mit dem richtigen Titel, ist noch genauso schwierig wie früher. Vielleicht noch viel schwieriger, weil es so viel mehr gibt. Das Verhalten der Musikkonsumenten gegenüber ihren Stars ist auch verändert. Die Fans wollen jederzeit wissen, was der Star gerade macht, über Twitter oder Facebook. Darüber hinaus wollen viele aber auch wissen, wie Justin Bieber produziert und Youtube ist voll mit Videos, die das zeigen. Die Hardcore-

Beatles-Fans, die in der ersten Reihe beim Konzert in Ohnmacht gefallen sind, gibt es ja heute auch noch, aber die Erwartung der Fans ist sehr viel fordernder. Da reicht es nicht mehr, alle zwei Wochen in der ‚Bravo‘ zu sein.

**Fritz Fey:** Wo bleibt eigentlich der Künstler bei der modernen Verteilungsstrategie über Streaming-Portale?

**Marcus Kötter:** Die Verteilung muss nach wie vor noch auf ein faires Niveau verhandelt werden. 10.000 Streams entsprechen 10.000 Radioeinsätzen oder 10.000 Hörern eines Streams. Die Abrechnungen für die Künstler fallen allerdings eher mager aus.

**Carsten Wrede:** Es ist schwierig einzuschätzen, wohin die gerade angetretene Reise mit den ganzen neuen Kommunikationswegen führen wird. Mit der steigenden Vielfalt der Nutzungsmöglichkeiten steigen auch die Probleme. So richtig kann man noch nicht absehen, welche Auswirkungen die Streaming-Dienste für die Künstler haben werden. Es ist auf jeden Fall schon mal gut, dass man fast jeden aufgenommenen Song quasi unmittelbar irgendwie online hören kann.

**Marcus Kötter:** Wenn daraus entstünde, dass man sich anschließend eine CD kauft oder Musik herunterlädt, wäre das ja eine tolle Sache. Aber das braucht man ja nicht, weil man den Titel auf dem Streaming-Portal immer wieder hören kann, für eine monatliche Flatrate. Schön wäre, wenn es keine CDs mehr gäbe, sondern nur noch den Download und eine Vinyl-Platte. Den Download für meinen Player und die Platte zu Anfassen für zu Hause. Der ideale Kopierschutz. Man hat ein großes schönes Cover, hebt den Deckel des Plattenspielers, es knistert ein bisschen... (schmunzelt).

**Fritz Fey:** Meine Befürchtung ist, dass die falschen Leute Geld mit Musik verdienen,

nämlich diejenigen, die nichts für die Musikbranche tun, außer sich an ihr gesund zu stoßen.

**Carsten Wrede:** Ich glaube, diesen Wert von Musik haben wir schon vor fünfzehn Jahren verloren. Die Wertschätzung für aufgenommene Musik und dafür einfach mal so Geld auszugeben ist verschwunden. Es ist immer die direkte Verbindung mit einer emotionalen Situation. Die Teenies gehen in die Disco, hören zum ersten Mal einen neuen Titel und müssen den sofort herunterladen und kaufen. Jemand geht auf ein Konzert, hört eine Band zum ersten Mal oder das neue Album... super, kauf ich. Das funktioniert immer noch. Alles andere nicht mehr, denn man kann ja kaum noch irgendwo Platten kaufen, außer online. Die Bands brauchen eine Aufnahme nur noch als Visitenkarte, um sich dem Publikum vorzustellen. Früher ging man auf Tournee, um seine Platte bekannt zu machen, heute macht man eine Produktion, um die Tour erfolgreich zu vermarkten.

**Fritz Fey:** Wie finden denn die Musiker den Weg zu Euch ins Studio?

**Carsten Wrede:** In der Regel über Mund-zu-Mund-Propaganda. Vor einigen Jahren fingen wir an, uns als Studio in der regionalen Musikszene vorzustellen. Lange Zeit hatten wir das nicht gemacht und auch nicht gemusst, da wir voll auf unsere eigenen musikalischen Projekte konzentriert waren. Mittlerweile gibt es ja auch wieder gute Bands mit Ideen, die hart arbeiten und nicht schon nach drei Monaten wieder auseinandergehen.

**Marcus Kötter:** Das sind alles noch sehr junge Leute, die nicht über Urheberrechte nachdenken, sondern einfach Spaß an der Musik haben, ohne Bezug auf eine Existenzgrundlage zu nehmen.



SOYUZ SU-017 RÖHRENMIKROFON



SU-017 blew me away. Had it on a singer and as a center mic on a piano. Compared it to U67 ... SU-017 is very, very similar. What a great mic!

*Teldex Studios, Tobias Lehmann*

Carsten Wrede: Bei uns bekommen sie auch mehr, als nur eine Aufnahme. Wir gehen ganzheitlich vor und halten uns auch nicht raus, was aber immer auf die Einstellung oder Erwartung der Musiker ankommt. Es gibt in Oberhausen einen regional geförderten ‚Wettbewerb‘ mit dem Titel ‚Best of Unsigned‘, den die Veranstalter von ‚Olgas Rock‘, dem großen Festival, inszenieren. Da melden sich jedes Jahr weit über 100 Bands aus dem ganzen Umland an. Daraus werden in drei Monaten über Wettstreitkonzerte die besten beiden Bands gekürt. Auf diesem Weg findet man ganz viele Talente, genreübergreifend. Dort engagieren wir uns jetzt schon seit ein paar Jahren und die Siegerbands gewinnen ein Studiowochenende bei uns. An der Stelle kommt es dann oft zu Produktionen größeren Umfangs. Aber es sagt natürlich auch keiner mehr, dass nun ein Album über drei Monate produziert werden muss. Die meisten studieren oder arbeiten und rennen nicht mehr so blind irgendwohin, im Vertrauen darauf, in jedem Fall ein erfolgreicher Act zu werden. Es gibt ja auch keine Plattenfirma mehr, die Studiozeit für die Künstlerentwicklung vorfinanziert. Das passiert alles im heimischen ‚Studio‘ und außerdem erwartet heute jeder einen perfekten Mix. ‚Rough-Mix‘ oder ‚Demo‘ sind Begriffe, die vollkommen aus dem Sprachgebrauch verschwunden sind.

**Marcus Kötter:** Man kann heute nur noch mit einer fertigen Produktion zu einer Plattenfirma gehen und fragen, ob sie das haben wollen oder nicht.

**Fritz Fey:** Ist es eigentlich immer einfach, das, was die Band an Produktionsvorarbeit aus dem Proberaum mitbringt, im Studio besser zu machen?

Carsten Wrede: Ich sagte ja vorhin schon mal, dass man zwischen Kitsch und Müll oft nicht mehr unterscheiden kann. Im Studio hat man Angst, einen Sound kaputt aufzunehmen. Das ist aber oft der entscheidende Faktor für einen emotionalen Reiz. Es gibt im Proberaum kein Rotlichtsyndrom und die Jungs spielen frei von der Leber weg, mit nur eingeschränkten technischen Möglichkeiten. Die Foo Fighters hatten ihre letzte Platte angeblich auch in einer Garage aufgenommen. Es wurde nur vergessen zu sagen, dass dort auch Equipment für eine halbe Million aufgestellt wurde. Besser klingen bedeutet ja nicht grundsätzlich, dass das Signal sauber ist und ‚fachmännisch‘ aufgenommen wurde. Es ist doch viel wichtiger, ob mich der Song und der Sound packen, egal mit welchen Mitteln.

**Fritz Fey:** Wenn Ihr jemandem raten solltet, wie er seinen an Auftragsmangel leidenden Studiobetrieb wieder flott kriegt, was würdet Ihr ihm sagen?

Carsten Wrede: Ich würde ihn erst einmal fragen, ob er eigentlich weiß, was er machen will. Es gibt Studios, die den Anspruch haben, eine bestimmte Musikrichtung zu verfolgen. Eine Garantie ist das aber nicht, siehe zum Beispiel Hazelwood Studios in Frankfurt, die trotz genreprägender Arbeit im letzten Jahr leider geschlossen wurden.

**Marcus Kötter:** Ich glaube außerdem nicht, dass Technik ein gutes Studio ausmacht. Natürlich muss man eine bestimmte Grundausstattung haben, um arbeiten zu können. Diejenigen, die die Musik machen, bringen das Ergebnis und das wird besser, wenn der richtige Mann hinter dem Pult sitzt.

Carsten Wrede: Wenn man sich die Leute in Foren austauschen, über externe Clocks oder über bestimmte PreAmps, geht es eigentlich gar nicht um das Studio. Man muss eine Vision haben, wie etwas klingen kann und gleichzeitig muss man sich auch selbst vermarkten. Das Problem ist nicht anders als bei jedem Blumenladen, der eröffnet wird. Was will man und wen will man damit erreichen? Man kann zum Beispiel sagen, dass man nur Tulpen verkaufen möchte. Das kann man aus Leidenschaft tun oder weil man vorher analysiert hat, dass es einen großen Bedarf und keinen einzigen Laden gibt, der nur Tulpen verkauft. Technik im Studio ist Voraussetzung und deshalb eigentlich nicht der Rede wert. Die Foren haben ja alle ihre Berechtigung, wenn dort über Technik diskutiert wird. Aber das dient nicht dem Business. Die berühmten Studios waren nicht nur deshalb so erfolgreich, weil sie einen guten Drumsound machen konnten. Nein, nein, da wurde im Hintergrund aktiv akquiriert und richtig geackert. Wenn man 100 Songs schreibt und einer wird ein Hit, muss man trotzdem alle 100 schreiben. Als ich noch auf der SAE studierte, war ich ein richtiger Nerd. Ich konnte mich auf keiner Party mit jemandem unterhalten. Ich hatte auch gar keinen Bock darauf, weil mir das normale Leben viel zu profan erschien. Es gab nur 19-Zoll-Erotik für mich und es hat Jahre gedauert, um zu verstehen, dass man das alles vergessen muss, damit man sich auf das Wesentliche konzentrieren kann, auf Songs, auf Emotionen, auf Ideen. Im richtigen Moment muss man natürlich wissen, dass der XLR-Stecker in die Buchse kommt. Ein Studio hat ja heute eigentlich ‚jeder‘. Was sich allerdings nicht jeder leisten kann, ist ein gut klingender 85 Quadratmeter Aufnahmerraum und eine Regie, in der man hört, was man da tut.

**Marcus Kötter:** Das Wichtigste bleiben aber wir als Typen, die ständig auf der Suche nach dem magischen Moment sind. Sobald man anfängt, über die Buffergröße seines Audio-Interfaces nachzudenken, ist die Luft raus...



FRITZ FEY, FOTOS: FRITZ FEY

# DAS 3D ABENTEUER

EIN GESPRÄCH MIT DARCY PROPER UND RONALD PRENT, WISSELOORD STUDIOS

Manchmal kann Facebook auch sehr nützlich sein, denn sonst hätte ich vielleicht nicht so schnell erfahren, dass sich Ronald Prent gerade sehr intensiv mit 9.1 Musikmischungen beschäftigt. Ein Interviewtermin war schnell verabredet und so machte ich mich bereits einige Tage später auf den Weg nach Hilversum, um Darcy und Ronald zu treffen. Wie man sich denken kann, muss eine 9.1 Mischung auch ins Mastering, was aber gar nicht so einfach ist, wenn die Regie ‚nur‘ für 5 plus 1 analoge Processing-Kanäle vorbereitet ist. Die größte Herausforderung war jedoch an diesem Tag, eine Monoaufnahme unseres Interviews zu organisieren, denn ich bemerkte erst nach 50 Kilometern Autobahn, dass ich meinen kleinen Flash-Recorder vergessen hatte. Die Lösung war die ‚Besetzung‘ des neu eingerichteten Studios 4 (Vintage Room) und ein Recording-Setup mit U87, SPL Gain Station und Pro Tools. Immerhin sehr standesgemäß, aber unser Thema hatte diesen Aufwand auch ganz sicher verdient. Seit dem Sommer arbeitet Ronald jeden Monat an einem 9.1 Musikprojekt, und das geht bis zum Ende des Jahres auch so weiter. Auf die Frage, wer denn zu Hause überhaupt 9.1 hören kann, antwortete Ronald ganz trocken mit ‚das ist mir egal‘, denn für ihn geht es jetzt erst einmal darum, die neue 3D-Welt zu erkunden.



Das 9.1 Front-Setup mit PMC AML2 in Regie 1

Bereits abgeschlossen sind die Arbeiten für ein 9.1 Blu-Ray-Album von Mando Diao, einer erfolgreichen, schwedischen Pop-Formation. Als ich die Studios besuchte, mischte Ronald gerade ein DJ-Album in 9.1 (Tiesto – Elements of Life), für mich eine gute Gelegenheit, ihm eine Weile sehr genau auf die Finger zu schauen. Es ist nicht das erste Mal, dass ich 9.1 in einer professionellen Abhör-situation erlebe, aber begeistert bin ich doch immer wieder aufs Neue. Die räumliche Öffnung nach oben, die plastische Darstellung und die Selbstverständlichkeit eines echten dreidimensionalen Hörerlebnisses sind mit Worten kaum zu beschreiben, wenngleich ausschließlich elektronische Klänge die Basis für diese musikalische Begegnung waren. Als ich zum ersten Mal Musik in 5.1 Surround hörte, dachte ich, dass nach einer solchen Hörerfahrung niemand mehr ernsthaft zu Stereo zurückkehren wollen würde. Ähnlich geht es mir auch bei Formaten mit Höheninformation. Warum noch Surround hören, wenn die Alternative so atemberaubend klingen kann? Wir wollen hier sicher nicht weitergehend darüber philosophieren, wie der ‚gemeine Hörer‘ über eine feindliche Übernahme seines Wohnzimmers durch multimediale Technik und 9 oder mehr Laut-

sprecher denkt, aber es geht ja hier schließlich auch um eine Weiterentwicklung tonmeisterlicher Kunst und der virtuellen Welt, in der sie sich kreativ bewegt. Die Regie 1 der Wisseloord Studios ist eine clevere Mischung aus digitaler Konsole und analoger Peripherie. Warum das so sein muss, werden wir später noch erfahren, jedoch war ich überrascht, wie viele analoge Geräte sich in dieser für mich als Besucher unüberschaubaren Kanalstruktur befanden. Wisseloord verfügt über ein 9.1 Set mit PMC AML2 Aktivmonitoren, das nach Bedarf mit Hilfe von Laser- und Audioeinmessung in jedem Regieraum, auch in den Mastering-Räumen, installiert werden kann. Die Anschluss- und Montagevorrichtung ist in allen Studios minutiös vorbereitet. Es dauert trotzdem mehr als einen halben Tag, das Setup physikalisch zu realisieren und einzumessen. Das Set spielt in jedem Raum vollständig kompatibel, im Mastering-Raum allerdings noch etwas präziser, da die Raumakustik auch dahingehend optimiert wurde. Von vornherein ist das akustische Konzept von Jochen Veith aber auch für 9.1 ausgelegt worden. Es sollte nicht überraschen, dass sich auf der Pro Tools Timeline ausschließlich Mono- und Stereo-Quellen befanden, die Ronald über ein ausgeklügeltes Pan-

ning-System überall hinfliegen lassen kann. Besonders interessant ist dabei, dass 9.1, 5.1 und Stereo gleichzeitig vom Pult verwaltet werden, so dass auch alle drei Formate gleichzeitig ausgegeben werden. Der wirtschaftliche Aspekt, seinen Kunden all dies als Zielformat in einem Durchgang liefern zu können, spielt hierbei sicher eine wichtige Rolle. Mir fiel auf, dass Ronald bei der Mischung fast ausschließlich links außen am Pult saß, also nicht wie erwartet im Sweetspot der Lautsprecheranordnung. Das hat aber wenig damit zu tun, dass sich dort der Arbeitsplatz für das Pro Tools System befindet, sondern mit seiner Arbeitsweise, die nur gelegentliche Ausflüge in die Mitte für eine kurze Kontrolle beinhaltet. Warum das für ihn so funktioniert, wird er uns noch verraten. Die Prism-Wandler der Regie waren vollständig für analoge Inserts reserviert, und abgehört wird ausschließlich über einen Horus-Wandler von Merging Technologies. Nach umfangreichen Hörtests fiel die Wahl auf dieses Gerät, da es ein unglaublich präzises und phasenkorrektes Verhalten zwischen den Kanälen bei der D/A-Wandlung an den Tag legt. ‚Alle Frequenzen zur gleichen Zeit aus allen Kanälen‘, so beschreibt Ronald diese Qualität mit einfachen Worten. Da, wo im Wisseloord 9.1 gehört wird, ist auch der Horus.

Im kürzlich fertiggestellten Studio 4 herrscht eine sehr gemütliche Atmosphäre. Eine große Couch, viele Sessel, Regale und Schränkchen, eigentlich, wie in einem Wohnzimmer, wenn da nicht noch analoge Studer-Bandmaschinen, ein Neve- und ein EMI-Pult

und ein Pro Tools System stehen würden. Die Raumakustik wurde dezent in Modultechnik umgesetzt und fügt sich sehr unauffällig in das Gesamtbild ein. Das Studio ist eine Art Kreativraum, in dem alle Akteure gemeinsam arbeiten. Dieses Umfeld ist ideal für die Entwicklung von Songs im Studio und hat einen enormen Wohlfühlfaktor. Obwohl nicht explizit für Interviews eingerichtet, konnte ich mich hier nacheinander mit Ronald und Darcy zum Gespräch zurückziehen. Da die Mischung bekanntermaßen vor dem Masterring kommt, war Ronald als erster an der Reihe...

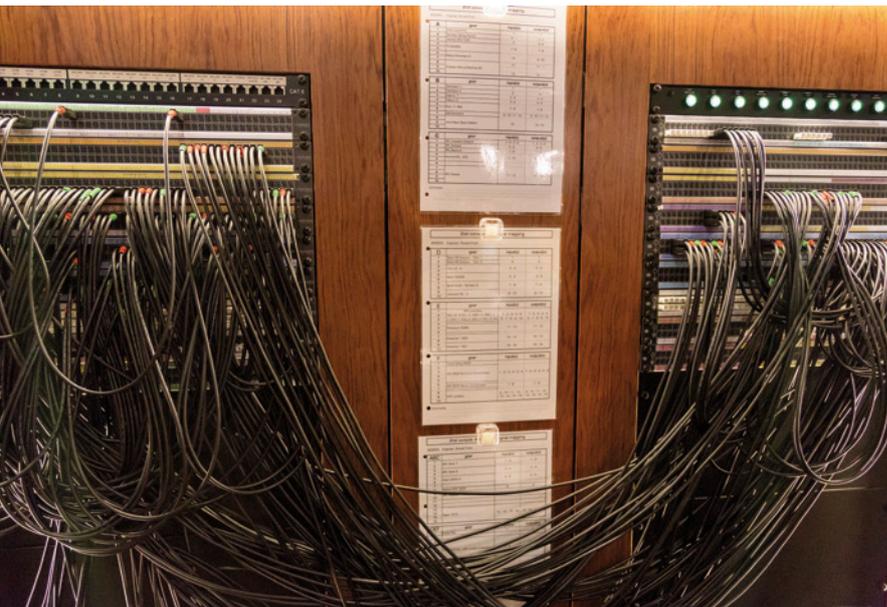
Fritz Fey: Woher kam überhaupt der Impuls, Musik in 9.1 zu mischen?

NEUMANN.BERLIN

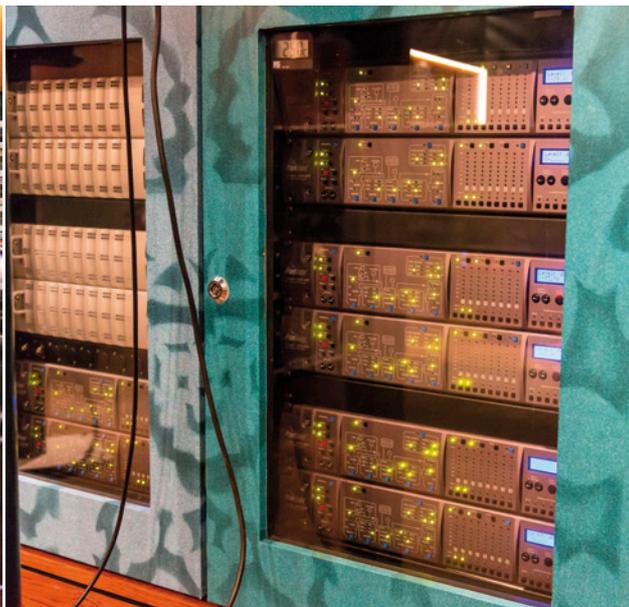
Studio Monitor KH 420

**KH 420**  
A member of the Neumann KH Line

KH 120 KH 310 KH 420 KH 810 KH 870



Das Steckfeld in Regie 1 während der Tiesto 9.1 Mischung:  
Noch Fragen?



Die Prism Sound Wandler werden für analoge Inserts  
verwendet

Ronald Prent: Zumindest für die Musik bevorzuge ich das kanalbasierte Auro 3D, denn man kann dieses Format sehr gut auf ein objektbasiertes Atmos- oder Atmosphaea-System von Shure mappen. Für das Planetarium in Hamburg hatte ich eine 10.1 Mischung in Auro-3D gemacht, die sich hervorragend auf das Atmosphaea-Grid legen ließ. Diese Flexibilität kommt mir sehr entgegen. Wenn ich meine Mischung in diskreten Dateien abliefere, passt sie auf jedes andere Mehrkanalsystem. Um zu beantworten, woher der Impuls für diese Art von Mischungen kam, müssen wir zurück in meine Galaxy-Zeit schauen. Wilfried van Baelen hat sein Auro-3D zwar mit Blick auf die Kinowelt entwickelt, aber immer auch unter der Maßgabe, dass dies auch ein zukünftiges Musikformat sein könnte. Als wir die Wisseloord Studios übernahmen, wollten wir auf jeden Fall ‚multiformatfähig‘ sein. Zusammen mit dem planenden Akustiker Jochen Veith stellten wir fest, dass die Regien unter ‚Dolby-Approval‘ für Musik nicht mehr optimal benutzbar gewesen wären. Die akustischen Anforderungen und die Lautsprecherpositionen sind einfach dermaßen anders, dass man zwei komplette Abhörsysteme in einem Raum gebraucht hätte. Die Spezifikationen von Auro-3D und die geforderten Lautsprecherpositionen passen aber auf den Punkt. Es kommen zu den Surround-Positionen einfach Höhenlautsprecher dazu, die sogar parallel nebeneinander leben können. Als Musikformat und für Pure Audio Blu-Ray, das wir auch unterstützen, war es einfach das bessere Format. Die ersten kommerziellen Aufträge für das Planetarium und für Film brachten uns so viel Spaß, dass wir Wilfried einluden, um ihm zu zeigen, was wir hier machen. Er war ganz begeistert und bot mir das ‚Mando Diaó Projekt an. Für diese Produktion wendeten

wir natürlich anfangs mehr Zeit auf, als vielleicht normalerweise üblich, aber mit einem Ergebnis, von dem die Musiker und auch Wilfried mit seinem Auro-Team absolut begeistert waren, denn im Galaxy wurden bisher nur Filmmusiken mit Orchester in Auro-3D produziert. Der Enthusiasmus war so groß, dass wir in diesem Jahr noch mehrere 9.1 Projekte machen. Gerade arbeite ich an Tiesto – Elements of Life, einem älteren DJ-Album aus 2007, das jetzt in 5.1 und 9.1 gemischt wird, wobei der Schwerpunkt auf 9.1 liegt. ‚Elements of Life‘ war ein sehr erfolgreiches Album, mit dem alle, die Dance-Music lieben, den Namen Tiesto verbinden. Danach kommt Ozark Henry, ein belgischer Künstler, der mit großem Orchester arbeitet. Er hatte gehört, was 9.1 mit Musik machen kann, und wollte sofort so produzieren. Von Künstlerseite wird auch immer häufiger die Frage nach High Resolution Audio gestellt, also höheren Abtastraten. Das Ozark Henry Projekt wird in DXD 384 kHz gemacht, um die HiRes-Download-Ecke bedienen zu können. Mit anderen Worten, die Ausgangsformate, die wir liefern, werden immer hochwertiger. Was 9.1 betrifft, erleben wir gerade die gleichen Argumente wie in der Phase von Stereo zu 5.1. Jeder sagte, dass ein solches Format nie in den Wohnzimmern landen könnte. Mittlerweile gibt es das aber in sehr vielen Wohnzimmern, obwohl Surround-Musik immer noch die Nummer 2 hinter dem Film ist. 9.1 ist einfach eine musikalische Sensation, ein echtes Erlebnis, fast ein Trip. Man macht nicht einfach Musik an, sondern man erlebt 9.1 wie einen ‚Audio-Film‘. Entweder man liebt es oder kann nichts damit anfangen. Leute, die meine Tiesto-Mischungen hören, kommen in die Regie und sind für zehn Minuten wie hypnotisiert, weil die Musik eine zusätzliche Dimension bekommt, die es bisher



Zwei 8051 Neve Surround-Kompressoren für die finale Bus-Kompression, dahinter im Signalweg die NTP-Limiter



Pro Tools Projekt für das Tiesto-Projekt: Die Spuren wurden in vorgemischten Stereo-Stems oder als Einzelsignale angeliefert

nicht gab. Kommerziell mag das momentan noch nicht so interessant sein, aber es gibt bereits Heimreceiver, unter anderem auch von Auro Technologies selbst, und auch Lautsprecherhersteller, die mit Höhenlautsprechern experimentieren. Ich habe etwas gesehen, was so eine Art Bananenform hat, mit einem

unteren und einem oberen Lautsprecher im richtigen Abstrahlwinkel. Man kann sich praktisch in eine 9.1-Muschel setzen, was auch optisch gar nicht so ‚unwohnlich‘ aussieht. Für den Ceiling-Center gibt es wohl noch keine praktikable Lösung im Wohnzimmer, der wird aber für Musikmischungen auch noch

# “INCREDIBLY SMOOTH EQ ON VOCALS. IT SAVES MY DAY AGAIN AND AGAIN!”

GRAMMY AWARD WINNING ENGINEER CRAIG BAUER ABOUT THE VSE-2

VERTIGO SOUND  
**VSE-2**  
DISCRETE  
GYRATOR EQ



BESUCHT UNS AUF DER MUSIKMESSE 2016 UND HÖRT SELBST!  
JEDER TESTHÖRER ERHÄLT EIN VERTIGO SOUND T-SHIRT.\*





Mastering-Regie 1 mit EgglestonWorks-Monitoren

nicht benutzt, obwohl ich mir das sehr geil vorstellen kann. 9.1 kann man sich für das Wohnzimmer mit kleinen Lautsprechern allerdings schon sehr gut denken. Im HighEnd-Segment mit großen Lautsprechern wird es natürlich schwieriger. Dafür muss man vielleicht seine Haftpflichtversicherung erweitern (lacht). Für das Studio ist es eine spannende technische Herausforderung, in der Mischung und auch im Mastering, aber zu letzterem wird Dir Darcy nachher noch einiges erzählen können. Es gibt keinen Standard und auch keine Regeln, aber moderne Konsolen und Workstations sind auch jetzt schon dazu geeignet, frei in 3D zu arbeiten. Man muss ein bisschen Pfadfinder sein, um dorthin zu kommen, aber Du hast gesehen und gehört, dass es funktioniert.

Fritz Fey: Das Dumme ist, nur ich habe es gehört und Du musst es jetzt noch einmal erzählen (lacht)...

Ronald Prent: Man muss in zwei Ebenen denken, der unteren und der oberen Horizontalen. In der Filmproduktion benutzt man ähnliche Bezeichnungen, damit man besser identifizieren kann, in welchem Kanal man sich gerade befindet. Unten hat man bei 9.1 normales 5.1 und oben

vier weitere Lautsprecher in Quad, die über den vorderen und hinteren äußeren Lautsprechern positioniert werden, also L, R, Ls und Rs. In meiner System 5 Konsole, die ich dafür speziell konfigurieren ließ, kann ich mir so viele Mix-Busse einrichten, dass ich einen 5.1-, einen Quad-, noch einen 5.1-Buss für normales 5.1 und einen Stereo-Bus zur Verfügung habe. Alle diese Busse werden von den gleichen Fadern und Panpots bedient. Zusätzlich kann man noch ein ‚Oben-unten-Panning‘ machen, unabhängig von der 5.1- und der Stereo-Ausgabe. Für das Mischpult heißt das: DSP kaufen. Je mehr Karten man einbaut, desto mehr Busse kann man kreieren. Ich kann zusätzlich noch ein Instrumental- und ein Vocal-9.1 anlegen, damit man mit diesen beiden Stems das machen kann, was vielleicht auch für Surround oder Stereo gefordert ist. Ein Recall von einem solchen Setup mit allem analogen Outboard dauert schon einen Tag. Da Pro Tools nur achtkanalige Busse erstellen kann, teilt man alles in 5.1 und Quad auf, auch die Effektbusse. So lassen sich alle Kanäle diskret aus Pro Tools ausspielen und das Panning erfolgt am Pult. Die Mono- und Stereoquellen werden im 3D-Feld angeordnet, panoramamäßig oben, unten, vorne, hinten und seitlich. Ich mische nichts in Pro Tools und mache dort auch kein Panorama. Die Aus-



Penteo 4 pro – ein Stereo zu 5.1 Upmixer höchster Qualität

Die Mischungen werden auf ein Pyramix-System ausgespielt

gänge stehen alle auf Unity Gain. ‚Lautstärke‘ kommt ausschließlich vom ‚Clip-Gain‘ der Files. Pro Tools ist also für mich in diesem Fall eine Bandmaschine mit Plug-Ins, die zum Teil den Sound machen. Ich habe ein sehr schönes Stereo-zu-Surround Upmix-Plug-In, das Penteo 4 Pro heißt und eigentlich für die Filmindustrie entwickelt wurde. Es liefert ein fantastisches Surround-Bild ohne Phasenprobleme. Leider ist es sehr teuer, aber auch gerechtfertigt im Preis. Wir geben ja auch viel Geld für Röhrenlimiter aus und in-

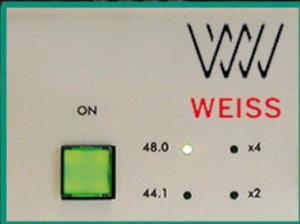
sofern finde ich es auch völlig in Ordnung, wenn Software Geld kostet. Dahinter steckt sehr viel Forschungs- und Entwicklungszeit. In diesem Penteo stecken, soweit ich weiß, fast zehn Jahre Arbeit. Die Hardware-Version, die ich auch schon hatte, war ein großer PC nur für diesen Einsatzzweck und auch nur mit einer Instanz. Grundsätzlich macht das Arbeiten in 9.1 im Vergleich zu 5.1 eigentlich keinen so großen Unterschied, denn ich muss jetzt ‚lediglich‘ eine Choreografie für vier mehr Lautsprecher komponieren.



Vertrieb / Service für professionelle Studioteknik



**Recording**



**Mixing**



**Mastering**



Blick auf das hintere 9.1 Setup mit PMC AML2 (ganz rechts und links, sowie rechts und links oben in den Ecken)

Fritz Fey: Läuft dynamische Automation nur im Pult?

Ronald Prent: Bei dem aktuellen DJ-Projekt bekomme ich Stems mit Instrumentengruppen und einige Instrumente separat, die alle gepegelt sind. Alle Fader auf ‚Null‘ und im 3D-Feld verteilen, ist hier der Denkansatz, denn dem Künstler ist die Werkreue im Vergleich zur ursprünglichen Stereoproduktion wichtig. Deshalb gibt es bei diesem Projekt kaum Automatisierung. Bei Mando Diao, was ich schon fertig habe und was auch schon veröffentlicht wurde, waren die Stereomischungen lediglich eine ‚Anregung‘ oder ein Ausgangspunkt für einen ganz neuen Mix. Da gab es dann auch sehr viel mehr Freiheit und damit dann auch Automatisierung – und richtig, ja, alles auf dem Pult. Das fast Wichtigste bei Pop-Mischungen ist Bus-Kompression. Für Stereo und Surround hab ich API 2500 und NTP-Limiter...

Fritz Fey: Du hast eine ganze Menge Outboard am Start, wie ich gesehen habe...

Ronald Prent: Ja, auch auf individuellen Instrumenten... für Schlagzeug und Loops, die in Stereo kommen, habe ich jede Menge API-Hardware insertiert, über unsere Prism-Wandler, aber auch Neve-Kompressoren. Distressors und Neve 1073 für Gesang, ein alter Federhall, ein paar Delays und Hallgeräte, zum Teil aber auch als Plug-Ins, den Convolution Reverb von Waves in Surround und zwei Lexicon UAD 224X, einer für Front oben und einer für Rear oben. Dann am Schluss für die 9.1 zwei Neve 8051 Surround-Kompressoren und zehn NTP-Peak-Limiter hinter den Neves. Das ist viel Material, aber es geht nicht ohne für Pop-Musik, obwohl ich es versucht habe. Es baut den Druck auf, den man hören will und ist einfach Teil dieses Sounds. Man MUSS das machen...

Fritz Fey: Welches war denn Dein Grundgedanke, wie Du mit neun Kanälen umgehst?

Ronald Prent: Spaß (lacht)...

Fritz Fey: Ja klar, sicher. Aber stützt man sich auf alte Erfahrungen oder geht von Surround aus?

Ronald Prent: Wenn ich zu mischen anfangen, habe ich nie einen Plan. Ich höre mir die Musik an und tue das, was ich gerade gut finde, aber ändere das auch noch ein paar Mal. Es muss musikalisch funktionieren. Ich hatte für einen anderen Künstler eine 10.1 Mischung für ein 3D-Video gemacht, etwa in Richtung R&B. Da gab es ein live gespieltes, echtes Schlagzeug, das richtig klassisch altmodisch aufgenommen worden war. Ich hatte dann nur aus Neugier mal die Overheads in die oberen Lautsprecher gepackt, sonst absolut gleich, wie man es mit EQ und Kompressoren normalerweise macht. Auf einmal klang das Schlagzeug richtig tierisch. Das war eine Größe und das Schlagzeug klang plötzlich total echt, unglaublich. Es gab dazu noch drei Loops, die ich in einem Break von hinten unten, nach hinten oben über den Kopf auf das Schlagzeug habe fallen lassen. Das sind die besonderen Momente, wie in einem Film. Man hat plötzlich einen Überraschungseffekt und dann geht es wieder weiter im Beat. Danach suche ich in jeder 5.1 oder 9.1 Mischung: Nicht permanent alles in Bewegung zu halten, sondern Überraschungsmomente zu erzeugen, die die musikalische Wirkung verstärken. Oft gibt das Arrangement die entsprechende Vorlage. Ich kann in 9.1 Instrumente extrem groß oder extrem klein machen, um die Musik zu akzentuieren. Der musikalische Effekt soll eine Erweiterung erfahren, nicht weil es geht, irgendwelche technischen Spielchen zu veranstalten. Oft ist es nur ein einziger Effekt im ganzen Song. Wenn so etwas nach drei Minuten passiert, lebt der komplette Song plötzlich davon.

Fritz Fey: Was machst Du denn mit Räumen und Nachhall?

Ronald Prent: Ich gebe Dir ein Beispiel. Bei einer Solostimme, die eher unten liegt, passiert dann nicht der Hall auf der gleichen Ebene, sondern oben als Quad und die Delays hinten unten. Das zieht die Stimme aus den Lautsprechern heraus und gibt ihr in 9.1 eine sehr schöne Größe. Mit gefällt der Eindruck, dass die Stimme definiert dasteht und Platz hat, während sich der Nachhall im 3D-Feld verteilt.

Fritz Fey: Es gibt Surround-Mischungen, in denen ein Saxofon von hinten spielt

und man als Zuhörer mitten in den Band sitzt, es gibt aber auch welche, in denen die Bühne vorne ist.

Ronald Prent: Ich mache das eine oder auch das andere und lege mich nie fest. Ich reagiere immer spontan auf das, was ich höre. Das Projekt im Oktober mit Ozark Henry beinhaltet ein 60köpfiges Orchester, Flügel und Gesang. Es ist Pop-Musik, von einem Orchester gespielt, aber nicht auf die klassische Art. Der Wunsch des Künstlers ist hierbei nicht der gewohnte Orchester-Klang, sondern der Hörer soll mitten im Orchester sitzen. Die Aufnahmen finden auch nicht in einem Konzertsaal statt, sondern auf der Übungsbühne. Ich war schon dort und habe mir den Raum angesehen: sehr trocken und definiert. Es kamen schon Kommentare wie ‚das Vibrafon könnte doch auch von oben kommen‘. Der Künstler will mehr experimentieren. Ich kann aber auch gut verstehen, wenn jemand Hörgewohnheiten erfüllt haben möchte. Dennoch könnte auch die klassische Musik von etwas mehr Experiment profitieren. Im Galaxy habe ich eine Aufnahme mit einem Oktett gehört, das vorne, aber in einem Halbkreis bis in die Seiten angeordnet war. Oben und hinten nur Raum. Das klang wirklich sensationell, denn wenn einer der Instrumentalsolisten für seinen Part aufstand, wanderte der Sound wirklich nach oben.

Fritz Fey: Es trifft einen ja nicht der Arm des Gesetzes, wenn im hinteren oberen Kanal eine Trompete spielt...

Ronald Prent: Noch nicht, nein (lacht). Aber manche Künstler sind auch sehr sensibel, wenn eingetretene Pfade verlassen werden, denn sie wollen ihre Hörgewohnheiten nicht aufgeben. In einer virtuellen Welt kann man Signale aber auch dahin platzieren, wo es gerade Spaß macht. Wo befindet sich denn bei 9.1 die Hörerposition? Du hast vielleicht

## GERÄT KAPUTT?

Dann brauchen Sie einen Audio-Service!

Reparatur · Wartung · Restaurierung  
von Studio- und Musik-Equipment

**Audio-Service Ulrich Schierbecker GmbH**

Telefon +49 (0)40 85 17 70 - 0 · Fax +49 (0)40 8 51 27 64  
mail@audio-service.com · www.audio-service.com



Surround-Bus-Kompression mit vier API 2500 plus Stereo-Bus-Kompression mit einem fünften Gerät

NTP Analog-Peaklimiter-Nahansicht

gesehen, dass ich beim Mischen nicht in der Mitte sitze. Als Surround kam, bin ich aus der Mitte weggegangen, absichtlich. Ich bekomme ein viel besseres Bild vom Sound, wenn ich mich nicht fokussiere und auf viele Details achte. So funktioniert es zumindest für mich. Wenn ich mich dann in die korrekte Hörposition setze, staune ich manchmal, was da alles passiert (lacht). Mehrkanal muss auch stabil bleiben und funktionieren, wenn man irgendwo im Raum zuhört.

Fritz Fey: Betrachtest Du die 9.1 Bus-Kompression als eine Einheit, die in Abhängigkeit aller Kanäle steht?

Ronald Prent: Ich könnte die Steuerspannungen meiner beiden 5.1 Neve-Kompressoren verkoppeln und eine Gewichtung für verschiedene Kanalgruppen erzielen, habe aber festgestellt, dass kreatives Mischen von Pop-Musik besser funktioniert, wenn die obere und untere Ebene nicht verlinkt ist. Will ich oben oder unten einen ‚großen Effekt‘ erzeugen, wird dann die jeweils andere Ebene nicht weggedrückt. Traditionelle Produktionen mögen mit einer Verkopplung besser funktionieren, wenn die 3D-Kanäle in erster Linie als Raum benutzt werden. Ich könnte mir vorstellen, so bei der Ozark Henry Produktion zu arbeiten, denn da habe ich es mit einem Klangkörper zu tun. Davon abgesehen betrachte ich die Bus-Kompression immer instrumentengruppenbezogen, unabhängig von der Pan-Position. Ich mische ja auch in die Bus-Kompressoren hinein, die immer aktiv und Teil der Klangästhetik sind. Der Arbeitspunkt der Kompressoren bleibt statisch. Wenn ich zu viel Kompression habe, nehme ich den Eingangspegel am Pult zurück.

Fritz Fey: Deine 5.1 Neve-Kompressoren machen ja auch nicht wirklich viel, wie ich gesehen habe, vielleicht 2 dB oder so...

Ronald Prent: Ja, 2 oder 3 dB, aber die Dance-Music, die ich gerade mische, ist auch so dicht instrumentiert, dass man nicht viel Kompression braucht. Die finalen Kompressoren nutze ich auch eher für den Sound und eine leichte Pegelbegrenzung. Für die Mando Diao Mischung hatte ich originale Pro Tools Sessions mit allen Spuren – da gibt es dann auch schon mal 4 oder 5 dB Bus-Kompression.

Fritz Fey: Du solltest mal erklären, wie die parallele Ausgabe der unterschiedlichen Formate, 9.1, 5.1 und Stereo, funktioniert. Gesehen habe ich schon, dass Du im ‚größten‘ Format, also dem mit den meisten Kanälen, arbeitest...

Ronald Prent: Bei den ersten zwei oder drei Titeln kontrolliere ich noch sehr viel, wie die kleineren Formate klingen, denn es sind ja keine Downmixe, sondern echte Mischungen. 9.1 mit Stereo zu vergleichen, ist für das Gehirn kaum zu verarbeiten. Man denkt, dass vielleicht doch irgendetwas kaputt ist (lacht). Ich mache meistens eine Pause, bevor ich Stereo abhöre, dann ist der Schock nicht so groß und man hat keine direkte Referenz mehr zu 9.1. Da ich das Panning für Stereo unabhängig mit einer zweiten Panner-Ebene machen kann, sind dann auch schon mal kleine Änderungen notwendig und sinnvoll. Etwas, das in 9.1 oben links gegessen hat, kann bei Stereo rechts oder in der Mitte besser passen. Stereo ist im Vergleich zu 9.1 wie eine enge Zelle. Im Pult habe ich für 9.1 kein direktes Oben-unten-Panning. Man kann das auf zweierlei Art bewerkstelligen, entweder

---

---

durch die Pegelbalance zwischen oben und unten oder aber mit einem Software-Panner von Auro Technologies, den ich dann in Pro Tools verwende. Bei Stereo, der größten Reduzierung, werden oben/unten und vorne/hinten praktisch mit den vorhandenen Pegelverhältnissen ‚zusammengefasst‘. Bei 9.1 auf 5.1 nur die oben/unten Verhältnisse. Ist eine Panning-Bewegung für Stereo zu ‚wild‘, dann lasse ich das Signal statisch stehen, denn Stereo bietet eben nur links und rechts und hat keine echte Tiefe und Höhe...

In diesem Moment kommt Darcy zur Studiotür herein. Ich muss ein wenig auf den Zeitplan der beiden Rücksicht nehmen und deshalb erfolgt jetzt der fliegende Wechsel...

Fritz Fey: Hey Darcy, ich hatte mir gerade vorgestellt, wie man sich fühlt, wenn man in einem auf Weltklasseniveau eingerichteten 5.1 Mastering-Raum mit einem 9.1 Mix sitzt, und man das Mastering irgendwie bewältigen muss!?

Darcy Proper: Das ging mir genauso, Fritz. Da der Raum aber für 9.1 vorbereitet ist, obwohl ich natürlich keine 200 kg EgglestonWorks Monitore über meinem Kopf hängen haben möchte, konnten wir alternativ die PMC AML2 Aktivmonitore

zum Kontrollhören in Position bringen und ich hatte zusätzlich mein Monitorsystem als Referenz. Ich bin doch sehr auf die EgglestonWorks mit Krell-Endstufen eingehört und fühle mich wie ein Fisch ohne Wasser, wenn ich für das Feintuning nicht meine gewohnte Hörumgebung zur Verfügung habe. Aufgrund der momentanen Ausstattung des Studios kann ich nicht 10 Kanäle auf einmal bearbeiten, so dass es ohnehin nötig geworden wäre, die Angelegenheit in zwei Teilen, nämlich der unteren und der oberen Lautsprecherebene zu behandeln. Für das Mando Diao Projekt, über das wir sprechen, entschloss ich mich also, das Feintuning auf den Egglestons zu machen. Es waren also zwei Durchgänge, die ich separat abzuarbeiten hatte. Mein Gedanke war, dass die untere Ebene wahrscheinlich diejenige mit den musikalisch wesentlichen und meisten Informationen sein würde. Ich begann aber trotzdem mit den originären 5.1 Mischungen, nicht mit 5.1 Kanälen aus der 9.1 Mischung, um einen Gesamteindruck zu bekommen und herauszufinden, wo die maximalen Energiepunkte der Mischungen zu finden wären. Das 5.1 Mastering musste außerdem ohnehin gemacht werden. Mein erster 9.1-Tag bestand darin, das AML2-Setup einzurichten und einfach zu hören, denn ich musste erst einmal die 9.1 Ästhetik verstehen. Ich fand, selbst, wenn man gewohnt ist, Surround zu hören

[www.jungeraudio.com](http://www.jungeraudio.com)

# SMART AUDIO

Intelligent and complementary audio algorithms that optimize performance for higher efficiency and increased automation

**jünger**  
when audio matters



Vorbereitete Montagepunkte und Anschlusstechnik ermöglichen eine vergleichsweise schnelle Lautsprecherkonfiguration

und zu mastern, dass es doch eine Zeit dauert, sich in dieses 3D-Klangbild einzufinden. Zu Anfang hatte ich das Gefühl, etwas höher als gewöhnlich sitzen zu müssen, da es mir half, zwischen der unteren und oberen Ebene besser differenzieren zu können. Im Verlauf der Arbeit nahm ich das Kissen wieder von meinem Stuhl herunter, zurück in die normale Sitzposition. Es war jedenfalls eine spezielle Erfahrung und ich musste diesen Klang erst einmal in meinen Kopf bekommen. Die Arbeit an den 5.1 Mischungen auf den Egglestons half mir, herauszufinden, wie es klingen muss, wenn alle Kanäle spielen. Es war eine Art Ausgangspunkt für Kompression und EQ für die 9.1 Version. Wenn sich die Informationen auf vier mehr Kanäle verteilen, würde man sicher einiges davon zurücknehmen oder anpassen müssen. Es stellte sich dann auch schnell heraus, dass weniger Kompression benötigt wird, denn wenn einen neun Kanäle mit nennenswerter Kompression ‚anbellen‘, wird das schnell zu einer unerfreulichen Hörerfahrung. Ich bin ohnehin

kein Freund expressiver Kompression, weder in Stereo noch in Surround, so dass ich sie für 9.1 noch weiter zurücknahm. Nach der Bearbeitung der 5.1 Mischungen begann ich mit der separaten Behandlung der beiden 9.1 Layer, mit einigen EQ-Korrekturen, da das Timbre auf deutlich mehr Kanälen eine Anpassung erforderte. Die beiden Durchgänge mussten dann in meinem Schnittsystem wieder zusammengebaut werden. Dann wurden die AML2s wieder eingeschaltet, um das Gesamtergebnis beurteilen zu können. Die Mischungen waren sehr gut balanciert und stabil, so dass eine solche Arbeitsweise überhaupt möglich wurde. Ich musste nur bei zwei von zehn Titeln meine Einstellungen nachkorrigieren. Natürlich ist die Zeitkalibrierung der Kanäle eine sensible Angelegenheit, denn selbst bei hochwertiger Taktung kann man bei einer analogen Bearbeitung nicht sicher sein, dass sich alles wieder samplegenau zusammenfügt. Also setzte ich an den Beginn jeder Kanaldatei eine Art ‚Klick-Referenz‘, um präzise anlegen zu können. Vergleichbar mit der Filmklappe bei jedem Take einer Filmproduktion. Werkzeugseitig nutzte ich meine normale Masteringkette, mit sechs Kanälen analoger Bearbeitung. Der Nachteil ist natürlich, dass man mehr Zeit braucht, zwei Durchgänge machen und diese dann als Gesamtergebnis auf einem 9.1 System kontrollhören zu müssen, um herauszufinden, ob das, was man die letzten Stunden gemacht hat, sich harmonisch und musikalisch wieder zusammenfügt. Sehr spannend...

**Fritz Fey:** Ich weiß um Deine Sichtweise, eher positive Dinge in einer Mischung herauszustellen, anstatt negative zu korrigieren. Funktioniert das auch in 9.1?

**Darcy Proper:** Konzeptionell verändert sich mit 9.1 eigentlich nicht viel, denn

im Vordergrund steht auch hier das Ergebnis. Man hört sich immer zuerst intensiv an, woran man in den nächsten Stunden und Tagen arbeiten wird. In der Situation einer geteilten und separaten Bearbeitung zweier Ebenen, dauert es einfach nur länger, bis man seine Vorstellungen umgesetzt hat. Wenn mehr dieser Projekte ins Haus kommen, werden wir das Studio natürlich auch entsprechend technisch erweitern. Wenn ich an einem Stereo- oder Surroundprojekt arbeite, beziehe ich mich beim nächsten Song immer auf den vorhergegangenen, damit die Albumlinie konsistent bleibt. Das ist nicht so einfach, wenn man bei der Bearbeitung immer nur einen Teil des Gesamtbildes hören kann. Im Fall von Mando Diao, mit Aufnahmen, die fast ausschließlich aus elektronischen Instrumenten bestanden, hat man es nicht mit natürlicher Räumlichkeit und real existierenden Instrumenten zu tun, sondern man bekommt mehr Freiraum bei der Gestaltung. Es ist eine Achterbahnfahrt mit einem sehr hohen Spaßfaktor.

**Fritz Fey:** Da kommen ja sicher die Höhenkanäle ins Spiel. Wenn man diese separat bearbeiten muss, wie bezieht man sich dann auf die untere Ebene ohne sie zu hören. Ist das eine Frage der Hörerinnerung?

**Darcy Proper:** Das ist nicht so einfach zu beschreiben. Mit relativ geringer Kompression verliert das Verhältnis zwischen der unteren und oberen Ebene nicht wirklich viel. Der Vorteil war für mich, dass der 5.1 und der 9.1 Mix gleichzeitig vom gleichen Toningenieur, nämlich Ronald, auf dem gleichen Pult ausgegeben wurden und beide Versionen sehr viel miteinander zu tun hatten. Das Mastering der 5.1 Mischung, die alles beinhaltete, half mir, einen Eindruck davon zu bekommen, was mit der 9.1 Mischung zu tun wäre. Beim 9.1

Mastering begann ich mit der 5.1 Ebene der 9.1 Mischung. Das Setup für diese Kanäle blieb zunächst einmal als Startpunkt gleich, so wie beim Mastering der 5.1 Mischungen. Vor allem die EQ-Einstellungen musste ich für 9.1 korrigieren. Es gab eine Reihe von Signalen, die sich nun vollständig oder teilweise auf der oberen Ebene befanden. Es war ein bisschen wie ein Instrumentenflug für einen Piloten (lacht). Ich flog also im übertragenen Sinne in eine Wolke, ohne zu wissen wo und wie ich dort wieder herauskommen würde. Ich bin ein bisschen nach der Methode vorgegangen ‚wenn etwas nicht kaputt klingt, repariere es auch nicht‘, also machte ich so wenig wie möglich. Wir sprechen ja nicht über 6 dB Anhebungen, was im Mastering ohnehin nicht vorkommt, zumindest nicht notwendig werden sollte. Wenn man also vier Kanäle ‚solo‘ hört, ohne die restlichen fünf Kanäle, die die Hauptinformation der Mischung tragen, so geht man irgendwie instinktiv und sehr vorsichtig vor. Wir sprechen also von einem halben dB, um einen Effekt in den oberen Kanälen etwas zu entschärfen oder zu betonen und interessanter zu machen. Die wesentliche Komponente war die Qualität und Konsistenz der Mischungen. Das war der einzige Grund, warum man ein solches Mastering mit vertretbarem Zeitaufwand bewerkstelligen konnte. Ich konnte die vier oberen Kanäle wirklich zuverlässig aus meiner Hörerinnerung der unteren fünf Kanäle ‚anpassen‘. Du weißt, wenn Du einem Mastering-Ingenieur seine Hörumgebung wegnimmst, tappt er im Dunkeln. Also war es mir lieber, auf meinen Eggleston abschnittsweise zu arbeiten. Aber selbst, wenn ich auf dem 9.1 PMC-System gearbeitet hätte, wäre ich mit fünf Processing-Kanälen und dem Latenzproblem durch den analogen Umweg über die Wandler nicht sehr weit gekommen. Es war immer noch aufregend genug, am Ende festzustel-



Ronald Prent (links) und Fritz Fey in Studio 4

len, ob man wirklich dort angekommen ist, wo man hin wollte. Ich hatte glücklicherweise die Erfahrung, viel Material, das ich auf den Egglestons gemastert habe, auch auf den PMC AML2 gehört zu haben. Das gab mir zusätzliche Sicherheit beim Einhören und abschließenden Kontrollieren über das 9.1 System.

*Fritz Fey: Nehmen wir an, 9.1 würde zukünftig ausreichend genug zum Tagesgeschäft gehören. Was würdest Du dann mit Deinem Monitorsystem machen? Gibt es da bereits Optionen?*

Darcy Proper: Hmm, ich bin da noch zu keinem konkreten Ergebnis gekommen. Es wäre mit Eggleston zu diskutieren, ob es eine kompatible, kleinere Variante von Lautsprecher gibt, mit der ich das große 5.1 System erweitern kann. Das wäre natürlich ideal, denn ich könnte weiter mit dem System meiner Wahl arbeiten und das ist auch das, was ich will. Es ist sicherlich leichter, einen EQ zu finden, mit dem man gerne arbeiten möchte, als die Basis der grundsätzlichen Bewertung von Audio zu verändern. Wenn das so einfach wäre, braucht man auch keinen personalisierten Mastering-Raum mehr, sondern könnte überall auf jedem Lautsprecher arbeiten...

An dieser Stelle kommt Ronald zurück und will mir die fertige Mischung des Tiesto-Projektes und ein paar Songs aus dem Mando Diao Album vorspielen. Wir wechseln noch einmal den Ort zurück in Regie 1 und ich genieße noch eine Ladung 9.1 Musik, bevor ich wieder die Heimreise antrete. Ich weiß nicht, ob ich etwas Ähnliches nach meiner ersten Surround-Hörerfahrung geschrieben habe. Man muss 9.1 Musik erlebt haben und wirklich zu wissen, was das bedeutet. Eine wichtige Erkenntnis nehme ich auf jeden Fall mit nach Hause: So etwas kann man nur in professioneller, kontrollierter Abhörumgebung mit einem Haufen Technik machen. Wenn Sie einen Blick auf die Bilder zu diesem Interview werfen, werden Sie sehen, was ich meine. Allein das Foto vom Steckfeld reicht schon, um zu wissen, was hier gefordert ist: Viele Kanäle, viel DSP, viel analoge Technik, viel Talent und Übersicht, viel Hörerfahrung, absolute Konzentration und eine kreative Klangvision. Stereo ist dagegen ein einziger Spaziergang. Chuck Ainlay sagte mir mal während eines Workshops, dass Stereo für ihn nun langsam langweilig werden würde und Surround eine echte Herausforderung darstelle. Wenn er 2003 vor gut 10 Jahren gewusst hätte, welche Aufgaben sich heute stellen...



FRIEDEMANN KOOTZ  
FOTOS: FRIEDEMANN KOOTZ

## Vom Synchron- freischwimmen

DAS BLACKBIRD MUSIC STUDIO VON ANDREAS HOMMELSHEIM

Ein neues Tonstudio mitten in Berlin. Noch dazu eines, welches durchaus auch als Vermietstudio Geld einbringen soll. Eigentlich könnte man meinen, dass der Gründer wohl den Schuss nicht gehört hat. Doch ganz genau das Gegenteil ist der Fall. Was Andreas Hommelsheim am Salzufer zwischen Universitäten, riesigen Autohäusern und dem Landwehrkanal auf die Beine gestellt hat, ist sicher alles andere als unbedacht und leichtsinnig. Vielmehr handelt es sich um den vorläufigen Höhepunkt einer logischen Entwicklung, die seine persönliche Geschichte ist. Bei der Eröffnungsfeier am 13. November dieses Jahres konnte ich einen ersten Eindruck gewinnen, der mich dazu brachte, mehr darüber erfahren zu wollen.



Das Blackbird Music Studio, dessen Name übrigens auf das gleichnamige Label zurückgeht, dessen Gründung bereits zwanzig Jahre vor dem inzwischen bekannten Studio in Nashville, Tennessee vollbracht war, befindet sich in einem Alt-berliner Fabrikhof. Rote Klinkerwände, drei Hinterhöfe. Umgeben von allerlei Industrie und Branche wird hier in der dritten Etage eine ehemalige Tanzschule genutzt. Neben einigen Büros, einem großen Gemeinschaftsbereich mit Couchecke und einer Küche mit Bar, besteht das Studio vor allem aus einer Regie mit angeschlossenem Maschinenraum, einem 105 Quadratmeter Aufnahmezimmer, sowie zwei kleineren Aufnahmezimmern, die sich sowohl für die Nutzung als Gesangskabine, Schlagzeugraum oder auch für die Filmsynchronisation umgestalten lassen. Der große Aufnahmezimmer eignet sich für mittlere bis größere Ensembles und Bigbands und kann und soll ebenso für Livekonzerte und Videoaufzeichnungen, aber auch Filmvorführungen und Kulturveranstaltungen genutzt werden. Hier befinden sich auch die Instrumentenhighlights, wie zum Beispiel ein exquisiter Steinway B Flügel, ein Fender Rhodes Mark I und eine Hammond B3 Orgel mit Leslie. Die derzeit noch einzige Regie wurde mit einem AMS Neve Genesys Black Mischpult als Schaltzentrale ausgestattet. Produktionskern ist dabei Pro Tools, wobei die Wandlung

über DAD AX32 erfolgt. Die Regie ist mit drei Nahfeldlautsprecherpaaren ausgestattet. Als freistehende Hauptabhöre dient ein Pärchen der nagelneuen Dynaudio M3VE. Ergänzt wird alles durch eine Sammlung feiner Outboards und ein Aviom Kopfhörersystem.

Nun lassen wir Andreas Hommelsheim einfach erzählen und lauschen. Um zu verstehen, wie es zum Blackbird Music Studio kam, muss ein etwas längerer Blick auf die Geschichte geworfen werden.

Andreas Hommelsheim: Ich komme aus einer musikalisch vorbelasteten Familie, habe mit fünf oder sechs Jahren angefangen Klavier zu lernen und bin relativ früh, mit viel Freude, auf ein Konservatorium gegangen. Dort habe ich eine sehr schöne Ausbildung erhalten, bei der ich früh die Harmonielehre und Komposition erlernte. Später habe ich dann an der heutigen Universität der Künste, die damals noch Hochschule für Musik hieß, klassisches Klavier studiert. Ich wollte damit den Sorgen meiner Eltern entgegen kommen, die von mir erwarteten, dass ich einen ‚anständigen‘ Beruf erlerne. Mein Alibi war damals das Ziel, Musiklehrer an einer Hochschule zu werden. Während des Studiums hatte



Eröffnungsfeier am 13. November

ich bereits viel als Musiker zu tun und spielte in verschiedensten Bands. Eines Tages wurde ich zum Fachbereichsrat zitiert, weil ein Professor wohl im Fernsehen gesehen hatte, wie ich mit einer meiner Jazzbands Klavier gespielt hatte. Das allerdings fand man dort überhaupt nicht witzig und man drohte mir mit Rauswurf aus der Hochschule, wenn sich das wiederholen würde. Denn ich würde mir mit dem Jazz nicht nur den Anschlag völlig versauen, sondern auch das Ansehen der Hochschule in schlimmstem Maße verunglimpfen. Schließlich stehe man hier in einer Tradition mit Beethoven, Mahler und ihresgleichen. Ich habe es natürlich trotzdem weiter betrieben in den Jazzpinten der Stadt zu spielen, aber zukünftig vermieden, dabei gefilmt zu werden. Meine Musikkarriere nahm also seinen Lauf und ich habe mit damals bekannten Leuten in großen Hallen gespielt, bis hin zu 20 000 Leuten in der Westfalenhalle in Dortmund. Parallel dazu habe ich immer schon viel komponiert, hatte meine eigenen Bands und auf vielen Baustellen gleichzeitig gearbeitet. Dabei habe ich mir auch als Producer langsam einen Namen gemacht und mir ein klitzekleines Studio eingerichtet; mein Kompositionsstudio. Gegen Ende der 80er Jahre kam plötzlich jemand von Berliner Synchron Wenzel Lüdecke, das war damals die Institution

im Synchronbereich, auf mich zu und bat mich, bei einem schwierigen Musikfilm zu helfen. Ich habe mir also angeguckt, wie dieser Film, ich weiß nicht mehr genau, ob es ‚Arielle die Meerjungfrau‘ oder ‚Oliver & Co.‘ war, von den Schauspielern dort gesungen werden sollte.

**Friedemann Kootz:** Es ging damals darum, die Musikstücke in eine deutsche Fassung zu überführen?

Andreas Hommelsheim: Ganz genau. Es war damals üblich, dass die Schauspieler und Sprecher einfach irgendwie im Sprachatelier gesungen haben, ohne dass darauf ein besonderes Augenmerk geworfen wurde. Das ging bei diesem Film jedoch gar nicht, denn die Musikstücke sind zum Teil sehr anspruchsvoll. Ich saß also hinten in der dritten Reihe dieses Studios und hob gleich beide Zeigefinger um meine Meinung zum Besten zu geben. Meine Kritik führte natürlich zu Aufregung und ablehnenden Reaktionen, aber sie haben sich am Ende trotzdem darauf eingelassen mir die Aufgabe zu übergeben. Die Produktion fand letztendlich so statt, wie ich es wollte, auch wenn es natürlich noch einige Reibereien gab. Nach der Veröffentlichung meldete sich ein Verantwortlicher von Disney aus Burbank



in Kalifornien. Ich hatte schon das Schlimmste befürchtet, aber ganz im Gegenteil war man begeistert vom Ergebnis. Von diesem Zeitpunkt an konnte ich mich kaum noch vor Aufträgen in diesem Musik-Synchronbereich retten. Es war auch genau die Zeit, in der diese Art von Musikfilmen produziert wurde. Da kamen zum Beispiel Arielle, die Schöne und das Biest, Aladdin oder der König der Löwen. Aber nicht nur Disney, sondern nach und nach auch andere Firmen. Tolle Filme, mit sehr aufwändigen Musikparts. Das hat mir sehr viel Spaß gemacht und es entwickelte sich immer weiter. Die ersten Kunden begannen damit, mich zu bitten, die Stücke auch gleich im eigenen Studio aufzunehmen. Später sollte ich auch gleich den Dialog mit aufnehmen oder sogar die Texte schreiben und die Schauspieler buchen. Ich hatte also plötzlich eine Synchronfirma, ohne mich eigentlich damit auszukennen.

**Friedemann Kootz: Du hattest ja aber reichlich Studioerfahrung.**

Andreas Hommelsheim: Ja, aber nicht im Synchron. Mir war nicht bewusst, dass es Schauspieler gibt, die nicht aufnehmen können, wenn das Rotlicht nicht angeht. Oder wenn sie kein Startband haben, auf dem eingezählt wird, bevor das Bild aufgeht. Die haben dann eine Sprachhemmung. Das war mir als Musiker völlig unverständlich und ich musste es erstmal nachvollziehen und lernen. Es hat eine Weile gedauert, bis ich das ganze System bei mir ein-

gerichtet hatte. Aber es entwickelte sich gut; ich bekam das erste Studio voll mit Synchronarbeiten und fügte ein zweites hinzu, welches auch schnell ausgelastet wurde. Und ich kam fast nicht mehr dazu, Plattenproduktionen zu machen.

**Friedemann Kootz: Aber Du hast das nie ganz eingestellt?**

Andreas Hommelsheim: Nein, ich habe noch viel schöne Jazz-Platten gemacht. Zum Beispiel mit Ronaldo Folegatti, einem brasilianischen Künstler, mit dem wir in den USA Platz Eins der Jazzcharts erreichten. Aber ich habe etwa zum gleichen Zeitpunkt auch geheiratet und eine Familie gegründet. Und es ist natürlich etwas Anderes, ob man sich als Musiker durchschlägt, oder ob man auch Verantwortung für eine Familie trägt. Da habe ich für mich beschlossen, die Sache mit dem Synchron sehr ernst zu nehmen. Ich habe dabei den roten Faden der Musik nie verloren, aber meine Prioritäten im Synchronbereich gesetzt.

**Friedemann Kootz: Inzwischen nicht mehr nur Musik-Synchron, sondern auch ganz allgemein?**

Andreas Hommelsheim: Es gab immer mehr Anfragen, auch Aufgaben über die Musik hinaus zu übernehmen. Als dann das erste Studio quasi aus allen Nähten platzte, habe ich eine bankrotte Kneipe in der Nachbarschaft übernommen und das Studio in einem normalen Mietshaus un-



tergebracht. So kamen immer mehr Räume hinzu und ich mietete mich in lauter Privatwohnungen ein. Zum Ende der 90er Jahre wurde Dreamworks auf mich aufmerksam. Der Film, um den es damals ging, einer der ersten Filme von Dreamworks überhaupt, war ‚Prince of Egypt‘, der Prinz von Ägypten. Ein sehr schöner und aufwändiger Film, bei dem Hans Zimmer die Musik geschrieben hatte. Und er wollte, dass ich diesen Film weltweit betreue. Das schmeichelte mir natürlich und es war ein ambitioniertes Projekt, das mich sehr gereizt hat. Auf diese Art habe ich sehr viele Studios kennengelernt, bis hin zu Abbey Road und Air Studios in London. Wie es immer ist, man arbeitet für eine Firma und schon steht die nächste vor der Tür. In diesem Fall Warner Brothers, die mich mit einer ähnlichen Aufgabe durch die Welt schickten. Auch in Länder, in denen die Synchronisation nicht sehr verbreitet ist, wie zum Beispiel die Türkei, Japan und Taiwan. Gleichzeitig hatte ich natürlich meine Firma und, vor allem, meine Familie hier in Berlin. Ich hatte eigentlich ständig ein schlechtes Gewissen, dass ich meine heranwachsenden Kinder so selten sah. Anfang der 2000er Jahre hatte ich das Glück, dass genau gegenüber meiner Studios ein Gebäude in Friedenau frei wurde. Ein ehemaliges Umspannwerk. Ich habe es gekauft, komplett entkernt und dort genau das umgesetzt, was ich in der ganzen Welt über Studios gelernt hatte. So entstanden sehr hochklassige Synchronstudios und eine Filmmischung. Ein paar Jahre später zog ein benachbartes Gartenbauamt aus und ich konnte mich nochmals vergrößern. Inzwischen sind es auf 4.000 Quadratmetern Grundfläche acht Aufnahmestudios, unzählige Technikräume und zwei

Filmmischungen. Im Jahr 2006 trat die amerikanische Firma SDI an mich heran und fragte, ob sie bei mir einsteigen könnten. Ich habe dazu keinen Grund gesehen und wiegelte zunächst ab. Dennoch wurde eineinhalb Jahre lang verhandelt und am Ende machte man mir ein Angebot, wie sagt man so schön, dass ich nicht ablehnen konnte. Ich habe meine Anteile an der Firma verkauft, allerdings unter der Maßgabe, dass ich noch vier Jahre die Geschäftsführung übernehme.

**Friedemann Kootz: Du konntest Dein Baby nicht ganz abgeben.**

Andreas Hommelsheim: Einer der Anteilseigner von SDI war Bono und ich erinnere mich noch an eine Willkommens-E-Mail von ihm. Aber nach drei Jahren geschah etwas, womit ich nicht gerechnet hatte. Meine eigene Firma, die ich von Null an aufgebaut hatte, musste sich, eingebettet in einen Konzern, natürlich in eine ganz andere Richtung entwickeln, als ich mir das vorgestellt hatte. Damit konnte ich nicht gut umgehen. Ich bin ja eigentlich ein Kreativer und sicher nicht der geborene Geschäftsführer. Ich fand mich nur noch hinter dem Computer sitzend, irgendwelche Forecasts und Businesspläne schreiben. Das hat mich nicht erfüllt und ich habe es auch vermisst, wie früher, vielleicht etwas chaotischer aber kreativ, mit anderen im Studio zu sitzen und zu arbeiten. Nach drei Jahren habe ich meine Position daher aufgegeben.

**Friedemann Kootz: Man hat Dich ziehen lassen.**



Andreas Hommelsheim: Ja, ich musste nur versprechen, dass ich eine bestimmte Zeit lang keine Konkurrenz machen werde. Daran habe ich mich natürlich auch gehalten und ich konnte weiterhin bei allen Firmen als Musical Director und auch als Texter arbeiten. Ich habe dann auch noch einige schöne moderne Produktionen, wie zum Beispiel Ice Age, gemacht und so lange man mich fragt, mache ich das auch noch gerne weiter.

**Friedemann Kootz: Sicher auch ein schwerer Schritt.**

Andreas Hommelsheim: Ich muss zugeben, nachdem ich den Posten als Geschäftsführer abgegeben hatte, bin ich in eine Sinnkrise geraten. Die Verhandlungen zu meinem Ausstieg waren sehr aufreibend und als ich endlich unterschrieben hatte, stand ich am nächsten Morgen um sieben Uhr am Flughafen und bin nach Bordeaux geflogen. Von dort aus weiter mit dem Zug nach Biarritz und mit einem Bummelzug über Bayonne in die Pyrenäen nach Saint-Jean-Pied-de-Port. Der Ort ist klitzeklein und wahrscheinlich bekannt geworden durch einen Mann namens Hape Kerkeling. Ich war dann auch ‚mal weg‘, denn ich bin ein Stück diesen Jakobsweg gegangen. Völlig untrainiert, am ersten Tag gleich mit einem Gewaltmarsch von 24 km über die Pyrenäen. Zwischendurch hatte ich Angst, die Tour nicht zu überleben. Ich war schlussendlich nur 200 km unterwegs. Für mich war es zu diesem Zeitpunkt nicht wichtig, die 800 km bis nach Santiago de Compostela zu laufen. Für mich war wichtig zu erfahren, wo ich herkomme, wo ich jetzt bin und wo ich hin will. Interessanterweise habe ich mir in ein kleines Tagebuch meine Ziele

notiert und das meiste davon inzwischen umgesetzt. Das war keine To-Do-Liste, sondern es waren eher allgemein formulierte Ziele. Eines davon allerdings war dieses Studio. Ein Musikstudio, welches mehr kann, als nur Musik aufnehmen.

**Friedemann Kootz: Nämlich?**

Andreas Hommelsheim: Ich wollte immer ein großes Musikstudio mit Möglichkeiten der Begegnung, wo man zum Beispiel Filmaufnahmen und Filmvorführungen machen kann und auch Live-Konzerte erleben. Eine Etage tiefer entsteht eine zweite Regie und mittelfristig wird es dort Proberäume geben. Die sollen dann auch mit dem Studio vernetzt werden. Ich möchte gerne, dass das Studio zu einem Treffpunkt für Kreative wird. Aber nicht nur für aktiv Kreative, sondern auch für Leute, die Interesse daran haben und den Aktiven begegnen möchten. Ich finde, dass solche Begegnungsstätten sehr rar geworden sind. Es ist für mich ein Genuss, wenn hier Live-Konzerte stattfinden und die Gäste nicht wie üblich danach nach Hause gehen, sondern den Musikern begegnen und sich mit ihnen austauschen. Dabei ist es egal, ob man gemeinsam ein Konzert besucht oder einen Film gesehen hat. Vielleicht machen wir auch Literaturlesungen. Hier ist nun sozusagen mein Basislager. Die kreative Zelle, mit Studio und Label unter einem Dach, dazu der Musikverlag, das Videostudio. Ich finde es faszinierend, wenn das alles so zusammen kommt.

**Friedemann Kootz: Das klingt wunderschön, aber kann man damit auch überleben?**



auch ein bisschen traurig zu sehen, dass die Bereitschaft dafür zu zahlen auch nicht sehr groß ist. Wir hatten ja mit dem 55 Arts Club eine Streaming-Datenbank im Netz, wo man sich Konzerte als Filme ansehen konnte. Die Trailer waren alle umsonst und wir hatten haufenweise Zugriffe. Für den ganzen Film sollte man dann aber drei Euro bezahlen und da wurde es plötzlich ganz schwierig. Daran erkennt man, und das sehe ich sogar an meinen eigenen Kindern, dass viele glauben, dass das, was im Netz ist, jedem gehört. Und zwar umsonst.

Andreas Hommelsheim: Wir haben vorher ein Konzept gehabt, den 55 Arts Club, wo wir Konzerte aus einem Club ins Netz gestreamt haben. Alle Welt redet darüber, aber wenn man es dann tatsächlich macht, stellt man fest, dass man dafür sehr tiefe Taschen braucht. Das Ganze ist unglaublich teuer. Die Idee dahinter war, einen Club in der Stadt zu haben und einen parallelen Club im Netz zu betreiben. Als zusätzlichen Verbreitungskanal. Ich habe dabei aber einen Fehler gemacht, indem ich dachte, dass man aus beiden eine Einheit machen kann. Erst hinterher verstand ich, dass es zwei völlig unterschiedliche Dinge sind, die zum Beispiel auch unterschiedlich beworben werden müssen. Wenn man den Club Live füllen will, dann muss man auch heute noch Plakate kleben. Wenn man aber im Netz Aufmerksamkeit erregen will, dann hilft kein Plakat der Welt. Es sind zwei völlig verschiedene Zielgruppen, die man wirklich auseinander halten und unterschiedlich bedienen muss. Da habe ich viel Lehrgeld gezahlt. Aber die Idee finde ich nach wie vor gut und sie lebt auch hier im kleineren Rahmen weiter.

**Friedemann Kootz: Es braucht heute eben neue Konzepte, um ein Studio am Überleben zu halten.**

Andreas Hommelsheim: Ja, es wird immer schwieriger, mit Musik auf sich aufmerksam zu machen. Wir leben in einer eigenartigen Zeit, in der die Masse der Bevölkerung scheinbar denkt, dass es alles, was im weitesten Sinne mit Kultur zu tun hat, umsonst gibt. Man nimmt es sich einfach. Es ist

Der Gedanke, dass ein Musiker oder ein Künstler Jahre dafür aufbringen muss, um dorthin zu gelangen, wo er heute steht, kommt gar nicht erst auf.

**Friedemann Kootz: Früher war alles besser?**

Andreas Hommelsheim: Ich beklage das nicht. Die Dinge verändern sich. Man muss lernen damit umzugehen. Aber ich finde es schon schade. Und wenn wir hier im Studio als Begegnungsraum dazu beitragen können, ein Bewusstsein zu schaffen, dass das, was hier gezeigt und produziert wird, auch etwas wert ist, dann bin ich schon sehr zufrieden.

**Friedemann Kootz: Wie kam es zu dieser Location hier?**

Andreas Hommelsheim: Mit dem 55 Arts Club hatten wir uns in einem Berliner Havanna Club, immer donnerstags, eingerichtet. Ein Freund hatte ein Studio direkt darüber, in dem wir unsere Regie hatten. Das ging nach relativ kurzer Zeit nicht mehr und ich begann mit der Suche nach geeigneten Räumen und stieß hierauf. Es war eine ehemalige Tanzschule und das erste, was ich davon zu sehen bekam, war der große Raum. Ich war hin und weg und wusste sofort, dass das genau das Richtige ist. Wir haben schnell unterschrieben und mit dem Umbau begonnen. Der große Vorteil an diesem Gebäude ist, dass es in einem Industriegebiet liegt und deshalb, trotz Charlottenburger Innenstadtlage, auch Lautstärke produziert werden kann, die sonst nicht

---

---

möglich ist. Es ist auch kein heruntergekommener Fabrikhof, wie man ihn aus finstersten Zeiten in Kreuzberg kennt. Es ist nichts Außergewöhnliches von außen, aber es ist alles gepflegt und ich fühle mich hier sehr wohl.

[Friedemann Kootz: Ich würde gern auf das Thema Label zu sprechen kommen. Lohnt es sich im Jahr 2014 ein Label zu haben?](#)

Andreas Hommelsheim: Nein. Das muss ich ganz klipp und klar sagen. Ich glaube aber, dass sich das Gesamtkonzept lohnt. Man muss einsehen, dass in unserer Zeit nur noch Konzepte bestehen, die umfassend sind. Wir nennen das auch 360 Grad-Verträge. Wenn man heute Musik verkaufen möchte, muss man über Verlagsrechte reden, über Künstlerrechte reden, über Live-Auftritte reden, natürlich über CD- und MP3-Verkäufe. All das zusammen ergibt möglicherweise einen Sinn. Alles andere ist eigentlich zu einseitig und kann ökonomisch nicht funktionieren. Es ist heute hartes Brot Musik zu verkaufen; da muss man schon alle Register ziehen.

[Friedemann Kootz: Dein Ansatz ist also ein ‚ganzheitlicher‘. Die verschiedenen Bereiche müssen sich gegenseitig tragen, dann bleibt am Ende etwas übrig.](#)

Andreas Hommelsheim: Richtig. Ich gehe mit dem Ansatz heran, alles unter einem Dach anbieten zu können. Wenn wir einen Künstler aufnehmen, von dem wir überzeugt sind, dann erstellen wir als erstes Videos mit ihm, die wir ins Netz stellen, um das Publikum anzulocken. Es folgen Trailer und mehr zum Anfüttern, bevor es hier losgeht. Wichtig ist, dass wir hier die Möglichkeiten haben, dies zu realisieren und erst dann macht es auch Spaß. Die Voraussetzung ist aber, dass wir inhaltlich von dem Künstler überzeugt sind. Wir machen es nicht, nur weil wir glauben, dass man damit Geld verdienen kann. Wir wollen und müssen natürlich Geld verdienen, das ist ja klar. Aber wir wollen eben auch noch glücklich sein können, wenn wir mit einem Projekt mal nichts rausbekommen. Ich möchte sagen können ‚hat zwar nüscht verkooft, aber war toll‘. Andersherum möchte ich meine Zeit heute nicht mehr verballern. Und ich finde es auch unredlich. Wenn man ein Projekt angeht, um damit das große Geld zu machen, dann hat man sich die falsche Spielwiese ausgesucht. Es gibt ganz andere Möglichkeiten, deutlich einfacher viel Geld zu verdienen. Dafür muss man sich nicht mit Musik beschäftigen.

[Friedemann Kootz: Legst Du mit Deinem Label einen musikalischen Schwerpunkt?](#)

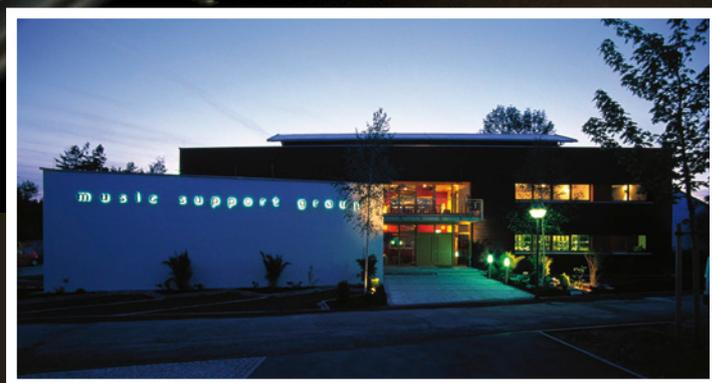
Andreas Hommelsheim: Ich möchte mich nur mit Künstlern beschäftigen, die in der Lage sind, das Ergebnis der Studioarbeit auch live auf die Bühne zu bringen. Elektronikmusiker und Studiotüftler sind nicht mein Ding. Ich finde, dass man im Studio auch wunderbare Dinge entwickeln und austüfteln kann, aber für mich ist es wichtig, dass die Dinge auch live auf einer Bühne noch funktionieren und dort reproduziert werden können. Ich habe die Absicht, hier auch Wettbewerbe auszuschreiben. Bandwettbewerbe, bei denen zum Beispiel Studiozeit gewonnen werden kann. Auf diese Weise möchte ich auch auf talentierte Künstler aufmerksam werden und machen.

[Friedemann Kootz: Wird das Blackbird Music Studio denn auch als Vermietstudio genutzt?](#)

Andreas Hommelsheim: Auf jeden Fall! Es wäre sehr unökonomisch gedacht, so ein hochwertiges Studio nur als eigenes Produktionsstudio laufen zu lassen. Dafür gibt es aber auch viel zu viele inspirierende Sachen, die hier aufgenommen werden können. Es kann ja nicht alles zu unserem Label gehören. Und dann gibt es natürlich auch junge Projekte, die hier unglaublich gerne aufnehmen würden, es sich aber eigentlich nicht leisten können. Und dann überlege ich mir, ob ich das Projekt unterstützen will und kann, indem ich eben etwas günstiger hier arbeiten lasse.

[Friedemann Kootz: Nun wo ich Deine Geschichte kenne und auch weiß, wie lange Du Dir dieses Studio erarbeiten musstest, stellt sich natürlich die entscheidende Frage: hättest Du heutzutage den Mut, solch ein Studio aufzubauen, wenn Du von Null anfangen müsstest?](#)

Andreas Hommelsheim: Ich habe in meinem Leben schon einige Studios gebaut und auch immer wieder zu Gelegenheiten, wo andere mir den Vogel gezeitigt und mich für verrückt erklärt haben. Als Leo Kirch mit seiner Mediengruppe 2002 unterging, stand ganz Synchron-Deutschland still. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt gerade meine Filmmischung gebaut und kräftig investiert. Meine Banken fanden es natürlich nicht so toll, als mir meine Kundschaft plötzlich wegbrach. Die haben mir das Leben ganz schön zur Hölle gemacht. Genau in diesem Moment habe ich aber noch eins drauf gesetzt und auch noch das Dachgeschoss ausgebaut. Am Ende habe ich Recht behalten. Wenn ich also die Frage beantworten muss, ob ich es mich wieder trauen würde, dann kann ich, glaube ich, mit Fug und Recht ‚ja‘ sagen.



FRITZ FEY  
FOTOS: DORIAN GRAY STUDIOS

## 25 Jahre später

EIN GESPRÄCH MIT GERHARD WÖLFLE UND DIETER PIMISKERN, DORIAN GRAY STUDIOS

Man darf es heute schon als außergewöhnlich bezeichnen, wenn ein Studio mit Dienstleistungsorientierung sein 25. Jubiläum feiern kann, besonders dann, wenn dahinter ausschließlich hochwertiges Equipment und ein vollständiger raumakustischer Ausbau in Premium-Qualität stehen. Vor etwa zehn Jahren besuchte ich die Studios in Eichenau bei München zum ersten Mal und traf mich seinerzeit mit meinen beiden heutigen Gesprächspartnern und dem verantwortlichen Planer der Bau- und Raumakustik Jochen Veith, den lediglich eine zufällige Namensgleichheit mit dem Inhaber der Studios Rüdiger Veith verbindet. Zehn Jahre später begegneten wir uns wieder, diesmal allerdings am Telefon, nicht nur, um die vergangene Zeit Revue passieren zu lassen, sondern auch, um das Jubiläum für ein inhaltliches Update zum Anlass zu nehmen, wie sich ein großer, ‚traditioneller‘ Studiobetrieb in Zeiten vieler kleiner Studioinstallationen behaupten kann. Natürlich kommt man dann automatisch auch in detaillierteres Fahrwasser, bestimmte Entwicklungen der Studiobranche und der Technologie zu diskutieren.



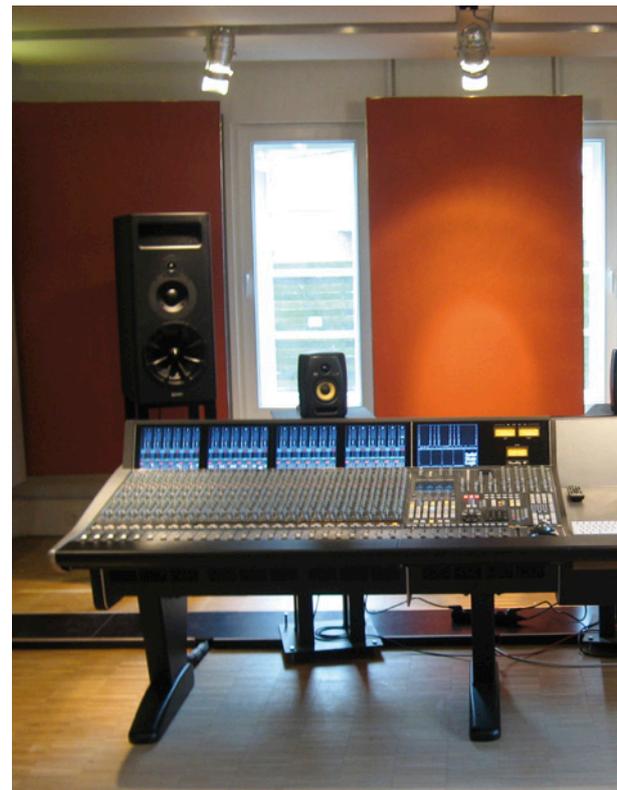
Vorbereitet auf alle Bandformate mit einem gut gepflegten Bandmaschinenpark. Rechts ein seltenes Stück: Die digitale 48 Spur DASH von Studer

1989 gründete Rüdiger Veith ein kleines, aber innovativ ausgestattetes Produktionsstudio, in Zeiten, als die Welt der professionell agierenden Studios noch in Ordnung war. Dieses Studio existiert auch heute noch in Gestalt des Studio 2, das sehr bald danach um ein Mastering- und Vorproduktionsstudio erweitert wurde. 2004, kurz nach Fertigstellung eines Neubaus, übernahm Gerhard Wölfle die Leitung des neu errichteten Studio 1, das mit beträchtlichem Aufwand von Grund auf neu konzipiert wurde, in einer Phase, als es in der Studiowelt für Projekte dieser Art schon gar nicht mehr so rosig aussah. Dennoch werden hier in steter Abfolge Stereo- und Surround-Produktionen aller musikalischen Stilrichtungen auf höchstem technischem Niveau abgewickelt. 2005 wurde aufgrund wachsender Nachfrage das Dorian Gray Masteringstudio gebaut, mit erstklassiger Equipmentsausstattung von Massenburg über PrismSound bis zu Weiss und Tubotech, unter der Leitung von Senior Mastering Engineer Dieter Pimiskern, der seit 1996 als freiberuflicher Tonmeister und Mastering-Ingenieur in den Dorian Gray Studios arbeitet. Von ihm stammt übrigens die von mir gerne zitierte Beschreibung, was Mastering eigentlich ist, nämlich eine schöne Statue ins rechte Licht zu setzen. Zu Dieters Referenzen gehören zahlreiche bekannte Künstler wie Joe Cocker, Alanis Morissette, Marit Larsen oder Take That, aber auch einige sehr bekannte Filmmusiken wie ‚Die Päpstin‘, ‚Die drei Musketiere‘ oder ‚Jerry Cotton‘. Ger-

hard Wölfle ist der sprichwörtlich ‚alte Hase‘, der vor seinem Eintritt in die Dorian Gray Studios schon in vielen anderen Studios unterwegs war, etwa Union Studios, Horus Sound, Park Studios, Hansa Studios oder VOX Klangstudio, um nur einige zu nennen. Als Senior Audio Engineer leitet er die Dorian Gray Studios an allen vier Standorten Eichenau, Berlin, Hamburg und Wien, und war auch an deren Konzeption und Bau maßgeblich beteiligt. Seine Referenzliste ist für diese Story einfach zu lang, aber die Rolling Stones sollte man an dieser Stelle vielleicht doch erwähnen...



Dieter Pimiskern (links) und Gerhard Wölfle wurden für ihre Produktionsarbeit für das Album ‚Havoc and Bright Lights‘ von Alanis Morissette mit einem Gold-Award ausgezeichnet



Blick in die Dorian Gray Regien in Berlin, Hamburg und Wien

Fritz Fey: Bei der Errichtung des Studios hattet Ihr ja wahrhaftig nicht gespart, wie ich damals selbst erleben durfte. Dorian Gray war auch eines der ersten Musikstudios, das

eine digitale C200 SSL-Konsole in Betrieb nahm. Ist dieses Pult immer noch da?

## Die Music Support Group

Die Music Support Group ist ein umfassender Zusammenschluss von Unternehmen aus der Musik- und Medienbranche. Neben der Zentrale in Eichenau bei München existieren Niederlassungen in München, Köln, Hamburg, Hannover, Berlin, Wien und weiteren bekannten Städten. Zu den Geschäftsbereichen gehören die Dorian Gray Studios, MastersHome, ein Presswerk für CD und DVD, der Fachzeitschriftenverlag Sonic Media, die Agentur Public Motion (Marketing, Grafik, Web, Foto & Video, Komposition), der Musikverlag ‚Exit 4‘, das Label ‚Deutsche Ton‘, das Onlinemagazin ‚creativemindsmag.de‘, ‚myownmusic.de‘, Deutschlands größte Plattform für GEMA-freie Musik und ‚photoshopcommunity.de‘, ein Fachforum für die Bildbearbeitung. Zusätzlich engagiert sich MSG im Bereich der Aus- und Weiterbildung mit der Akademie Deutsche Pop und der Pop Akademie für die musikalische Grundausbildung mit zahlreichen Standorten in Berlin, Bremen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Köln, München, Nürnberg, Stuttgart, Wien, Bochum oder Leipzig. Die Ausbildungsbereiche erstrecken sich auf alle Kreativberufe und beinhalten auch einen international anerkannten Abschluss zum Bachelor in Kooperation mit der University of West London.

Gerhard Wölfle: Absolut, und es wurde sogar noch erweitert, auf 48 physikalische Kanäle mit 96 Channels auf zwei Layern. Große Konsolen sind nach wie vor mein Ding. Ich brauche einfach diese Oberfläche, ‚In the box‘ ist dagegen nach wie vor nicht meine Baustelle. Vor etwa einem Jahr hatten wir hier einen TubeTech-Workshop. Als ‚Anschauungsmaterial‘ dienten acht Stereo-Stems, also 16 Spuren einer DAW-Session. Es wurden dann eine rechnerinterne Summierung und eine analoge Summierung vorgeführt. Was passierte, ist uns glaube ich allen klar und muss auch nicht weiter ausgeführt werden, die Unterschiede waren jedenfalls eklatant. Ich kam dann auf die Idee, zusätzlich eine Summierung auf unserer C200 zu machen. Das war wirklich interessant, denn der Unterschied zwischen Rechner- und Pultsummierung war auch wieder deutlich, aber zwischen analoger und Digitalpultsummierung eher marginal und letztlich auch eine Frage des Geschmacks, denn natürlich brachte der Tubetech-Summierer eine gewisse analoge Farbe ins Spiel. Um dieses Phänomen zu erklären, müsste ich mich schon weit aus dem Fenster lehnen, aber ich glaube, es hat etwas mit der Rechenleistung einer großen Digitalkonsole zu tun, die chipweise bestimmten Funktionen zugeordnet wird. Im Rechner wird die Leistung eines einzigen Prozessors ständig umverteilt, je nachdem, wo sie



gerade gebraucht wird. Aber unterschreiben würde ich diese Theorie natürlich nicht. Ich wusste ja schon immer, dass dieses Pult gut klingt, nicht ‚digital‘, sondern eher ‚analog sauber‘. Das bestätigen aber auch viele unserer Kunden, falls sie überhaupt über diesen Aspekt nachdenken. Für mich ist aber die Haptik eines solchen Pultes der wesentliche Vorteil.

Fritz Fey: Die Kunst der Tonmeisterei besteht ja eben auch darin, Instrumente und Stimmen so aufzunehmen, wie sie hinterher klingen sollen und nicht in der Nachbearbeitung zu versuchen, sie dorthin zu verbiegen. Je weniger ich bearbeite, desto integrierter bleibt das Signal und seine räumliche Signatur...

Dieter Pimiskern: Der Kritikpunkt heute ist ja, dass das eben nicht passiert. Ständig werden Plug-Ins veröffentlicht, die irgendwelche Fehler beheben können. Manchmal habe ich das Gefühl, dass der Markt den Fokus nicht auf eine gute Aufnahme setzt, sondern darauf, mittelmäßige Hobbyaufnahmen zu verbessern.

Fritz Fey: Dorian Gray ist ja nun wirklich, positiv gemeint, ein Dinosaurier, denn die meisten Dienstleistungsstudios klagen heute über eine desaströse Auftragslage. Wie macht sich das Vorhandensein unzähliger ‚Laptopkeller‘ denn bei Euch bemerkbar?

Gerhard Wölfle: Man könnte sagen, dass sich für meinen Teil der Fokus mehr auf die Mischarbeit richtet. Wir machen tatsächlich weniger Aufnahmen, meist nur noch diejenigen, die unseren großen Raum brauchen. Viele Kunden machen anfangs vielleicht die Schlagzeugaufnahmen bei uns, um dann für Wochen wieder im Projektstudio zu verschwinden und am Ende für die Mischung wieder zurückzukommen. Es sei denn, man bedient Formate wie Surround, die in einem kleineren Studio einfach nicht durchführbar sind. Ich habe in den vergangenen Jahren viele Live-Surround-DVDs gemischt, zum Beispiel von Marit Larsen oder Alanis Morissette. Wenn eine Produktion eine bestimmte Skalierung erreicht, vielleicht sogar Hand in Hand mit einer Fernsehausstrahlung, kommt man um technische Strukturen wie die unseren nicht herum.

Fritz Fey: Aber Ihr beklagt Euch nicht über Arbeitsmangel...

Gerhard Wölfle: Na ja, man muss das auch nicht schönreden. Klar könnte es mehr sein, aber zum Glück sind wir regelmäßig mit tollen großen Produktionen besetzt. Im Januar geht die neue Konstantin Wecker Produktion los, schon die vierte (das Interview wurde im Dezember geführt. Die Red.). Insgesamt ist die Auftragsstruktur aber sehr viel ‚kleinteiliger‘ geworden.

Dieter Pimiskern: Man merkt den Strukturwandel schon, das muss man sagen. Bei mir im Mastering hat sich aber we-



Das Ur-Dorian-Gray-Studio 2 in der aktuellen Ausbaustufe



Dorian Gray Mastering in den frühen goern



Die ursprüngliche Dorian Gray Regie in den frühen goern

niger verändert, da ist es sogar eher interessanter geworden. Selbst, wenn man alles selbst produziert, will man das Ergebnis am Ende doch noch in professionelle Mastering-Hände abgeben. Als Mastering-Ingenieur wird man auch immer mehr in die Rolle eines Beraters gedrängt. Studios schicken vorab Mischungen zu mir, um meine Bewertung zu hören. Dank ITB-Mischung können dann ja auch problemlos Änderungen gemacht werden. Ich empfinde das letztlich als positiv, dass man der Meinung eines erfahrenen Profis Gewicht beimisst.

**Fritz Fey:** Durch den gewaltigen Output der vielen kleinen Studios müsste doch die Nachfrage nach Mastering eigentlich noch gewachsen sein?!

**Dieter Pimiskern:** Jein. Ich habe das Gefühl, dass die Leute immer noch nicht wissen, was Mastering ist. Es wird ja von vielen Plug-In-Anbietern propagiert, dass man praktisch in eine Mastering-Kette hineinmischen kann und die Mischung fertig gemastert aus dem Rechner kommt. Ich muss daher oft anrufen und darum bitten, die Mischungen ohne Summenbearbeitung nachzuliefern. Wenn ich die in den Limiter reingemischte Wurst zum Mastern bekomme, kann ich nicht mehr viel tun. Nach der Devise: ‚Ich hab’s ja jetzt schon laut. Was willst Du denn jetzt eigentlich noch machen?‘ PQ- und Metadatenpflege, die dann noch übrigbleibt, ist auf Dauer wirklich keine Herausforderung. Man muss den Leuten klarmachen, dass ein solcher Produktionsablauf grundsätzlich falsch ist. Das wird immer mehr und erschwert auch die Vermittlung des Sinns eines Masterings. Wir bieten ja hier auch CD-Pressungen an und für mich bleibt oft nur noch die Aufgabe der Erstellung des DDPs. Ich sage ja nicht, dass diese Mastering-Plug-Ins schlecht sind, aber es liegt im Wesen der Mastering-Arbeit, dass bei der Finalisierung eine neutrale Instanz ins Spiel kommt, die unvoreingenommen den klanglichen Bogen spannt und die positiven Aspekte einer Mischung herausstellt. Man sollte seine eigenen Mischungen nicht mastern. Wenn Gerhard etwas mischt, und ich weiß, dass ich es anschließend mastern soll, vermeide ich, allzu oft ins

Studio zu gehen und mich schon vorher ‚müde zu hören‘.

Fritz Fey: Das Ärgerliche an der Sache ist, dass von vielen Mastering als Prozess einer maximalen Loudness-Erhöhung verstanden wird und dadurch viele auch international erfolgreiche Produktionen gleich klingen.

Dieter Pimiskern: Die Grenze zwischen dem ‚Homie‘ und dem ‚Profi‘ verwischt immer mehr. Jeder der sich einen Laptop, Logic für 179 Euro und ein Mikrofon kaufen kann, meint inzwischen, dass er damit eine konkurrenzfähige Produktion abfahren könnte. Unser Berufsstand wird dadurch mehr und mehr geschädigt. Die Kommunikation mit den aufstrebenden Talenten, die es zweifelsohne gibt, findet im Profilager nicht statt, sondern wir bestätigen uns praktisch nur selbst in unseren Ansichten. Warum schaffen wir es eigentlich nicht, eine Institution in der Art einer Handwerkskammer auf die Beine zu stellen, dass unser Beruf geschützt wird und sich nicht jeder ‚Homie‘ Studio nennen darf? Ich würde ja auch nicht einen Amateur an den Bremsen meines Autos werkeln lassen.

Fritz Fey: Komischerweise ist das nur im medial-kreativen Bereich so. Foto, Grafikdesign, Film, Video, Ton, jeder rennt in den ‚Baumarkt‘ und macht das selbst. Leider ist der Schaden, der dadurch entsteht, nicht so dramatisch wie beim Versagen der Bremsen. Na ja, beim nächsten Mal machen wir es besser, wir üben ja auch noch. Wir haben mit dem VDT ja einen Berufsverband, der sich in der Schlüsselposition befindet, die Interessen unseres Berufsstandes zu vertreten und öffentlich transparent zu machen. Dazu braucht er aber auch die Unterstützung der Betroffenen, die sich aber leider als schweigende Mehrheit erweisen.

Dieter Pimiskern: Du sprichst mir aus der Seele. Ich glaube, dass diese Art von Verbandsarbeit wirklich wichtig wäre, aber da muss man sich eben auch an die eigene Nase fassen. Dieses ‚Eigenbrötlerium‘ ist in unserer Branche, vielleicht sogar typisch deutsch, sehr verbreitet. Ein solcher Verband lebt natürlich auch von dem Aktionswillen seiner Mitglieder. Ich merke das speziell in meinem Bereich



Gerhard Wölfle

des Masterings. Man unterhält viel zu wenige Kontakte zu seinen Kollegen und tauscht sich nicht aus. Es ist schade, dass da so wenig passiert. Auf Dauer ziehen wir dabei den Kürzeren.

Fritz Fey: Ihr seid ja, ganz nebenbei, auch Teil eines bundesweit agierenden Ausbildungsinstitutes, weshalb ich voller Hoffnung davon ausgehen möchte, dass junge Leute, die bei Euch eine Ausbildung absolvieren, entsprechend ‚konditioniert‘ werden.

Gerhard Wölfle: Ich bin ja hier für die praxisbezogenen Ausbildungseinheiten zuständig. Aber wie das in allen Ausbildungen ist, bekommt man ‚lediglich‘ das Rüstzeug für eine eigene Entwicklung auf den Weg. Nach der Ausbildung geht die Arbeit daran ja eigentlich erst richtig los. Ich bin einer der wenigen in Deutschland, der hier im Studio noch Assistenzstellen anbietet, die natürlich bevorzugt von unseren Absolventen besetzt werden. Das wird auch gerne angenommen. Ich bin ja selbst als Assistent, damals noch in den Union Studios, groß geworden. Ich merke aber, dass es heute schwieriger geworden ist, die Assistenten in die Produktion einzubeziehen, weil die früher noch notwendigen Zuarbeiten weggefallen sind. Das geht nur noch dann, wenn große Produktionen anstehen, die man nur als Team bewältigen kann.

Fritz Fey: Was mir auffällt, ist, dass die größeren Studios heute eher einen EDV-Manager brauchen, um die Sessions,



Der große Aufnahmerraum des Studios 1 mit Steinway-Flügel

Tracks und Dateiformate zu sondieren, damit sich der Mischingenieur wieder ganz auf seine Arbeit konzentrieren kann.

Gerhard Wölfle: Es dauert natürlich immer eine gewisse Zeit, bis ein Assistent eingearbeitet ist, und man ihm verantwortungsvolle Aufgaben überlassen kann. Wenn ich ihm vertraue und er mir die Sessions so aufbereiten kann, wie ich das brauche, dann passiert das auch so. Insofern ist der Assistent heute tatsächlich mehr Editierer und EDV-Manager. Das stimmt schon. Oft müssen Audiodateien aus anderen Workstations in eine Pro Tools Session importiert werden. Dann wieder die Spuren richtig zu ordnen und anzulegen, die I/Os meiner Arbeitsweise entsprechend zuzuweisen, ist manchmal schon sehr zeitraubend.

Fritz Fey: Wie ist denn Deine Erfahrung mit der Ordnung fremder Sessions, die bei Euch gemischt werden? Es ist ja heute eine Unart, 25 Alternativ-Aufnahmen in der Session zu belassen, die dann auch noch abschnittsweise genutzt werden sollen...

Gerhard Wölfle: Das war früher oft ein Problem, ist aber heute meist keines mehr. Ich habe schon das Gefühl, dass sich die Situation deutlich gebessert hat. Ich bekomme fast

nur noch sehr ordentlich vorbereitete Sessions. Ob das an uns und unserer Ausbildung liegt, kann ich nicht sagen, aber ich versuche den Leuten, die in meinen Kursen sind, mit auf den Weg zu geben, dass man in einer Session vernünftige Ordnung halten muss. Wenn ein fremder Toningenieur eine solche Session in die Hände bekommt, muss er doch sofort wissen, was Sache ist. Solche Entscheidungsprozesse müssen nach dem Recording der Produktion abgeschlossen sein, damit Mischen auch wirklich Mischen sein kann, und man über keine Baustellen stolpert.

Fritz Fey: Damit gibst Du mir ein wichtiges Stichwort: Entscheidung. Die Undo-Strukturen und die unendliche Beliebigkeit verführt dazu, Entscheidungen vor sich her zu schieben. Unsere Generation, Gerhard, hatte aufgrund eingeschränkter Mittel gar keine andere Wahl, als ständig endgültige Entscheidungen zu treffen.

Gerhard Wölfle: Das stimmt zwar, aber ich kann mich auch an Produktionen mit sehr vielen Spuren und Slave-Tapes erinnern. Aber irgendwann kam die Zwischenmischung, verbunden mit der Entscheidung. Beim Mischen vor einem Berg von Entscheidungen zu stehen, der durch heutige Möglichkeiten gefördert wird, ist einfach nur hinderlich.

Fritz Fey: Vor diesem Problem steht der Dieter als Mastering-Ingenieur wahrscheinlich auch...

Dieter Pimiskern: Genau, ich wollte es gerade sagen (lacht). Du sprichst da sicherlich das Thema ‚Stem-Mastering‘ an...?

Fritz Fey: Richtig, aber eigentlich noch viel schlimmer, denn ich höre von einigen Mastering-Kollegen, dass sogar komplette Pro Tools Sessions mit dem Kommentar abgegeben werden, dass ja dann noch Korrekturen an der Mischung möglich wären, wenn das dem Mastering nutzen sollte...



Dieter Pimiskern

Gerhard Wölfle: Da würde ich als Mix-Ingenieur natürlich sofort ‚Veto‘ schreien. Wenn ich etwas mische, denke ich mir ja etwas dabei. Insofern verstehe ich solche Ansätze absolut nicht...

Dieter Pimiskern: Um etwas philosophischer zu werden: Unsere Undo-Gesellschaft ermöglicht uns, zum großen Teil ohne Konsequenzen leben zu können. Ich muss gestehen, dass sich noch niemand getraut hat, mir die ganze Pro Tools Session anzuliefern. Da ich mit Sadie arbeite, würde mir das auch nicht viel nützen (lacht). Aber mit dem Thema ‚Stem-Mastering‘ habe ich sehr häufig zu tun. Ich versuche dann, die Leute bei ihrer Ehre zu packen. Bist Du jetzt ein Mischer oder was? Dann denken manche etwas mehr über sich selbst nach und merken, dass sie sich selbst abwerten. Ein weiteres schlagkräftiges Argument ist das liebe Geld. Mehr Aufwand beim Stem-Mastering kostet auch mehr Geld. Du kennst ja meine ‚Madonna‘-Philosophie, die Holzfigur, die ich mit etwas Licht in Szene setzen will, aber im Idealfall an der Figur selbst nichts mehr machen möchte. Stem-Mastering widerspricht also meiner Philosophie. Die Leute wollen es aber trotzdem haben. Gerade bei einer ‚Homie‘-Produktion kann es Situationen geben, in denen die Betroffenen nicht mehr weiterkommen und ich mit Stems mehr machen kann. Ich kann ja schon mit Stereo sehr viel machen, und dann eben mit Stems noch sehr viel mehr. Stem-Mastering kommt ja einer ‚Mischung‘ schon recht nahe. Die Gefahr, dass man zu sehr von dem eigentlichen Produkt abschweift, ist dement-

sprechend größer. Ich verliere dann auch schnell die nötige Objektivität, über die wir schon gesprochen haben. Daher versuche ich, mich möglichst von dieser Art des Masterings fernzuhalten. Deshalb empfinde ich es auch als besser, wenn man mir vorab einige Mischungen schickt, damit ich etwas dazu sagen kann. Mit der Strategie komme ich meiner Meinung nach weiter, als mich anzupassen und Stem-Mastering anzubieten, nur weil es geht.

Fritz Fey: Um es einmal ganz unmissverständlich zu sagen. Wer Stems zum Mastering abgibt, gesteht ein, dass er nicht mischen kann. Milder formuliert, und auf kleine Studios oder auch größere mit schlechten Abhörbedingungen bezogen, ist Stem Mastering der Ausdruck von Unsicherheit und eher ein Hilferuf an den Mastering-Ingenieur als ein Eingeständnis nicht mischen zu können.

Dieter Pimiskern: Definitiv, aber ich muss auch sagen, dass die von Homestudios abgelieferte Qualität in den vergangenen Jahren wesentlich besser geworden ist. Es ist sogar so, dass bei diesen Studios weniger echte Mischfehler auftreten, als bei ‚mittelmäßigen‘ Produktionen größerer Studios.

Gerhard Wölfle: In früheren Jahren wurden schließlich auch schlechte Produktionen von professionellen Studios gemacht (grinst). Heute leiden wir eher unter der Gleichförmigkeit. Jeder nutzt die gleichen Sounds und Plug-Ins. Ich vermisse die Eigenständigkeit von Produktionen.



Das Studio verfügt über eine große Auswahl von Gitarren-Verstärkern, E- und Akustik-Gitarren und Bässen



Blick in die Dorian Gray Mastering-Regie, den Arbeitsplatz von Dieter Pimiskern



Mastering mit analogem Equipment vom Feinsten



Blick in den Maschinenraum

---

---

Fritz Fey: Wo würdet Ihr denn, jeder für sich betrachtet, positive Akzente der eigenen Entwicklung sehen?

Gerhard Wölfle: Mich treiben schon immer neue Technologien und Neugier um, zum Beispiel aktuell Dolby Atmos oder Auro 3D. Mit solchen Dingen beschäftige ich mich gerne. Ich merke zunehmend, dass ich Aufträge bekomme, bei denen meine Erfahrung eine wichtige Rolle spielt. Das sind oft Produktionen, die in der organisatorischen Abwicklung komplex sind und sehr viel Übersicht erfordern. Meine Mikrofone stelle ich immer noch so auf wie vor zwanzig Jahren (lacht). Aber bei Mehrkanaltechnik bewegt man sich da auch schon wieder in einem anderen Bereich, der neue Mikrofonideen erfordert, wie man bestimmte Dinge am besten abbilden kann. Man entwickelt wieder ein ganz anderes räumliches Empfinden.

Dieter Pimiskern: Bei mir entdecke ich im Laufe der Jahre, dass ich meine Geräte besser kenne und dosierter einsetzen kann. Ich würde schon selbstkritisch behaupten, dass ich Masterings von vor sechs oder sieben Jahren heute mit Sicherheit anders machen und dosierter zu Werke gehen würde. Das ist keine Frage des Zeitgeschmacks, besonders heute nicht. Ich empfinde es teilweise katastrophal, was da heute in die Top Twenty kommt. Auch wenn viele von mehr Dynamik reden, ist das meiste immer noch an die Wand gefahren. Man könnte höchstens sagen, dass die Mastering-Ingenieure heute besser laut machen können als früher. Ich stelle allerdings fest, dass das Thema Loudness bei den Kunden nicht mehr so sehr im Vordergrund steht. Ich habe seit zwei Jahren nicht mehr gehört, dass ich zu leise gemacht hätte.

Gerhard Wölfle: Wahrscheinlich, weil er immer so laut macht (lacht).

Dieter Pimiskern: Ich habe inzwischen viel Spaß an Jazz und Filmmusik bekommen. Da ist ‚laut‘ bestimmt nicht der Hauptaspekt, aber auch in der Filmmusik wird etwas mehr ‚laut‘ gefordert als in früheren Jahren. Es klingt aber trotzdem überraschend gut.

Fritz Fey: Viele Mastering-Kollegen fühlen sich nach wie vor von ihren Kunden unter Druck gesetzt und sehen sich genötigt, lauter zu machen, als sie es für ästhetisch vertretbar halten würden. Wenn sie sich aber widersetzen und den Kunden nicht so bedienen, wie er glücklich wird, verlieren sie den Auftrag. Wer kann sich schon leisten, Kunden gehen zu lassen, besonders in der heutigen Konkurrenzsituation, in der sich alle gegenseitig unterbieten?

Dieter Pimiskern: Das kann ich auch nachvollziehen. Der Druck ist da. Andererseits verstehe ich nicht, warum gewisse Mastering-Ingenieure aus New York, die das Standing hätten, auch mal ‚nein‘ zu sagen, trotzdem diese Top Twenty Platten machen. Keiner will den Anfang machen. Ich bin keiner, der sagt, dass alles hochdynamisch und leise sein muss. Ich kenne auch megalaute Platten, die toll klingen. Was mir in dem Zusammenhang einfällt, ist diese neue Probe-Mastering-Kultur. Da beschleicht einen schnell das Gefühl, dass man in der Konkurrenz zu anderen, wenn man den Auftrag haben will, möglichst doch laut macht, auch wenn man es gar nicht will. Ich hatte einige Male die Gelegenheit, bei ‚gewonnenen‘ Aufträgen die Konkurrenz-Mastering-Versionen zu hören, die von den Kollegen gar nicht schlecht gemacht, sondern nur einfach leiser waren. Auch wenn der Aufwand für ein Probe-Mastering weitaus geringer ist, als für einen Probe-Mix, nehme ich grundsätzlich Geld dafür. Ich verlange einen Pauschalbetrag, der angerechnet wird, wenn ich den Auftrag bekomme. Ich habe mit Kollegen gesprochen, die das auch so machen. Und das ist ja auch eine faire Sache.

Fritz Fey: Vorhin kam mal das generell gestiegene Qualitätsniveau bei Projekt- oder Homestudios zur Sprache. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass hochwertige Sound-Bibliotheken benutzt werden, die Nutzer aber gar nicht wissen, wie sie mit einem echten Instrument und Musiker zu dieser Klangqualität kommen könnten...

Gerhard Wölfle: Das ist ja auch das, was ich mit Eigenständigkeit meine. Wenn ich mich aus der Retorte bediene, kann meine Produktion keinen eigenständigen Charakter bekommen, der mich als Toningenieur und auch den Künstler wiedererkennbar macht. Die Musik wird zwar vor dem Mikrofon gemacht, aber das stimmt eben nicht mehr so oft. Es werden Klangelemente verwendet, die von Profis in hoher Qualität erstellt wurden – die Kunst der Kollage sozusagen.

Fritz Fey: Ich würde gerne mal mit Euch über ‚Lautsprecher und Raum‘ sprechen, wie bekannt eines meiner Lieblingsthemen. Was stellt Ihr Euch unter einer optimalen Abhörsituation vor?

Gerhard Wölfle: Du weißt ja, wir haben das ganze Haus voll mit PMC. Meine Erfahrung, was dieses deutlich präzisere Abhören in Verbindung mit dem Raum betrifft, ist, dass man sehr sicher arbeiten kann. Man kann schnell Entscheidungen treffen. Ich weiß, dass das, was ich hier höre, der Realität entspricht. Egal, wo ich meine Mischungen draußen



Das SSL C200 Digitalpult und die PMC-Surround-Abhöranlage sind, eingebunden in das raumakustische Konzept von Jochen Veith, die Schmuckstücke der Regie des Studios 1

höre, es klingt überall erwartungsgemäß, ob es der Laptop-lautsprecher, der Kopfhörer oder die HiEnd-Anlage ist. Das ergibt einfach eine immense Arbeitssicherheit. Es ist auch eine Entlastung der Nerven. Ich weiß, das war nicht immer so. Wir kennen alle noch die Fahrten mit dem Auto um den Block oder die angeblich untrügerischen Lautsprecher im Wohnzimmer des Produzenten.

**Fritz Fey:** Ich fand das immer hochbefremdlich, wenn mir die Musiker nach einer Autofahrt mit Compact Cassette Anweisungen gaben, was ich ändern muss.

**Gerhard Wölfle:** Meine Kursteilnehmer fragen mich natürlich oft, welches Equipment sie sich kaufen sollen. Ich antworte dann immer: Kauf Dir als erstes eine vernünftige Abhöre. Die Raumakustik spielt natürlich die gleiche wesentliche Rolle, was letztlich auch den Unterschied zwischen einem professionellen und einem Homerecording-Studio ausmacht.

**Dieter Pimiskern:** Ich kann mich dem eigentlich nur anschließen. Bei mir zu Hause steht der gleiche Lautsprecher, den ich beim Mastering einsetze, als ‚Stereo-Anlage‘. Der Charakter ist natürlich ähnlich, wenn ich mir etwas zu Hause anhöre, aber man merkt eben auch sofort, wie elementar wichtig die Raumakustik ist. Man kann Raumakustik aber nicht wirklich sehen, und viele Kunden fahren natürlich

eher auf meinen Alpha Compressor ab, der mein Lieblingskompressor ist. Aber ich muss ja auch hören können, dass er mein Lieblingskompressor ist. Als Dienstleistungsstudio kann man das, was man nicht sieht, auch nicht bewerben, obwohl es das Wichtigste überhaupt ist. Wir hatten vor zehn Jahren den Vorteil, dass das Gebäude für den Zweck im Zusammenklang mit Raumakustik geplant wurde. Viele kleinere Studios müssen mit dem Raum, was seine Proportionen betrifft, zurechtkommen und ihn so nehmen, wie er ist. Eine raumakustische Maßnahme geht dann eher in Richtung Fehlerbehebung eines gegebenen Raums. Ich höre auch sofort, wenn eine Mischung unter fehlerhaften Abhörbedingungen entstanden ist. Der größte Problembereich ist natürlich immer der Bass- und Subbass-Bereich. Es gibt viele Sample-Libraries, die wahnsinnige Subbässe in den Kickdrums haben, und man erkennt schnell, welche Library benutzt wurde. In der Planung und der baulichen Umsetzung von Akustik verschwindet so viel Geld, dass sich die meisten lieber Equipment oder Plug-Ins dafür kaufen.

**Fritz Fey:** Das Verhältnis der Kosten für das Equipment eines Laptop-Studios und der Kosten für eine professionelle Raumakustik steht ja heute auch in einem krassen Missverhältnis...

**Dieter Pimiskern:** Richtig. Die Raumakustik wird immer der teuerste Posten auf der Liste bleiben, selbst bei einem ex-



Die Outboard-Schätze des Dorian Gray Studios

quisit mit Equipment ausgestatteten Regieraum. Wenn ich mir anschau, was manche meiner Schüler an Plug-Ins auf dem Rechner haben, das habe nicht einmal ich. Da wird unheimlich viel Geld für nichts ausgegeben. Die Budgetverteilung ist falsch. Es gibt natürlich wie immer auch erfreuliche Ausnahmen und manche jungen Kollegen setzen das Budget für einen Lautsprechereinkauf inzwischen auch höher an. Es ist doch viel zielführender, drei ‚Geräte‘ in einer guten Abhörsituation richtig zu kennen, als dreißig mit einer schlechten überhaupt nicht. Es ist auch sehr interessant, zu erleben, wie andere mit einem Gerät umgehen, das man selbst sehr gut kennt. Das gibt mir oft die Inspiration, mit diesem Gerät anders an eine Aufgabe heranzugehen, und dafür muss man auch immer offen bleiben.

**Fritz Fey:** Über das 25jährige Jubiläum haben wir ja nun noch gar nicht gesprochen...

**Dieter Pimiskern:** Ach, da gibt es natürlich viele Erinnerungen. Ich weiß noch, dass wir im ersten Mastering-Studio einen Behringer Combinator benutzt hatten, der übrigens gar nicht so schlecht war. Wir hatten damals auch den ersten CD-Brenner in Deutschland, der so an die 50 oder 60.000 Deutsche Mark gekostet hatte. Der Fokus beim Mastering lag auch gar nicht so sehr in der Klangbearbeitung, sondern in der Aufgabe, das digitale Medium für die CD-Pressung herzustellen.

**Gerhard Wölfle:** Das belegt vielleicht auch die Tatsache, dass der Inhaber Rüdiger Veith schon immer einen Blick für neue Technologien hatte. Das erste Studio war mit Adat-Recordern bestückt, aber es waren auch gleich sechs oder sieben Maschinen. Der große Schritt kam dann natürlich 2004 mit dem Neubau des Studio 1. Die technische Planung war ursprünglich nicht so groß gedacht, wie sie am Ende geworden ist. Daran bin ich nicht ganz unbeteiligt. Dass wir uns für die digitale SSL-Konsole entschieden, erwuchs auch damals schon aus dem Gedanken, dass ein Studio Recall-fähig sein muss, bevor die Computer-DAW-Revolution im Audibereich begann. Auch heute noch ist das ein wahnsinniger Luxus, mit einer Recall-Konsole arbeiten zu können. Jetzt ist das völlig normal, dass man eine Produktion nach einer Woche wieder so vorfindet, wie man sie verlassen hat. Da ich auch viel analoges Outboard benutze, muss dann eben der Assistent die dokumentierten Einstellungen manuell wiederherstellen. Das ist aber eine Sache von vielleicht zwanzig Minuten.

**Dieter Pimiskern:** Die Dorian Gray Studios gab es ja auch schon vor der Music Support Group. Ich bin damals 1996 eingestiegen, als das erste Mastering-Studio entstand. Da saß Rüdiger noch im Studio und war ein ganz aktiver Toningenieur. In der Folge entstand dann die ‚Deutsche Pop‘, die als Ausbildungsinstitut sehr schnell groß wurde und gerade das zehnjährige Bestehen feiern kann...

# MEHR ALS MASTERING

Ein Gespräch mit Christian Zimmerli



Christian Zimmerli zieht seit über zwanzig Jahren Kreise in seiner Wahlheimat Düsseldorf. Die meisten verbinden mit dem Namen Zimmerli das Thema ‚Mastering‘, jedoch stellt er sich und seinem sechsköpfigen Team sehr vielfältige Aufgaben, wie wir im Verlauf des Gesprächs noch erfahren werden. Erst kürzlich entstand unter seiner Federführung ein komplett neues Studio, das von dem renommierten Architekten und Akustikspezialisten John Flynn und seiner Acoustic Design Group geplant und ausgebaut wurde. Das Ziel dieser Planung war eine perfekt transparente und neutrale Abhörinstanz, bei gleichzeitig optimalem Schallschutz, der ein entscheidungssicheres Arbeiten zu jeder Tages- und Nachtzeit ermöglicht. Ich besuchte Christian Zimmerli an seinem neuen Standort in der Harkortstraße und durfte einmal mehr feststellen, dass mein Gesprächspartner ein Perfektionist ist, der jedes Detail in der Audiokette auf den Prüfstand stellt. Das erfährt man selbst noch beim Genuss eines persönlich von ihm zubereiteten Espresso, dessen Qualität auf ein speziell ausgesuchtes Mahlwerk und eine ganz bestimmte Mahlstufe zurückzuführen ist. Wer schon einmal das Vergnügen hatte, diesen Espresso zu trinken, der wird schnell merken, dass alles, was danach kommt, mit gleicher Akribie behandelt wird. Am Anfang unseres Gesprächs stand die Frage nach dem Grund für einen Standortwechsel.

Christian Zimmerli: Es war klar, dass mein alter Mietvertrag irgendwann auslaufen würde. Angesichts eines Besitzerwechsels war auch drei Jahre vorher schon bekannt, wann ich umziehen muss. Ich habe natürlich überlegt, was ich als nächstes machen würde. Will ich noch einmal ein Studio bauen oder will ich komplett in eine Berateraufgabe wechseln? Ein Studio ist für mich ein Arbeitswerkzeug, wie für den Pianisten das Klavier.

Das ist der Ort, an dem ich

Klang entwickeln kann. Da ich schon seit zehn Jahren ‚nebenher‘ für eine Firma arbeite, die auf dem Gebiet der ‚Schlaftherapie‘ entwickelt, und das diesbezügliche Engagement zugenommen hat, war das Studio eigentlich unumgänglich. Wir arbeiten dort mit binauralen Signalen, so genannten ‚Binaural Beats‘, die ich sehr genau hören können muss. Wenn ich aber noch einmal ein Studio bauen würde, musste dieser Raum auch weit über dem Standard liegen, der normalerweise angesetzt wird. Sonst hat ein Studio für mich auch keine echte Existenzberechtigung. Man gibt in jedem Fall sehr viel Geld aus, egal, welches Konzept man verfolgt. Auch auf einem ‚mittelpträglichen‘ Niveau wird ein solches Projekt sehr teuer, aber der Abstand zu ‚richtig‘ ist dann nicht mehr so groß, wenn man das Finanzielle betrachtet. Natürlich konnte ich von der Erfahrung zehren, schon zwei Studios gebaut zu haben. Es gab daher einige Punkte, die ich auf jeden Fall anders machen wollte. Ein Mastering-Studio ist ja nicht so empfindlich gegen Außenlärm wie ein Aufnahmestudio. Ich habe dann überlegt, wie wesentlich ein optimaler Schallschutz für mich ist. Man hört eben doch oft eine Passage mindestens zweimal an, weil man nicht sicher ist, ob ein ‚Störgeräusch‘ aus den Lautsprechern oder aus dem Umfeld kommt. Das verursacht Stress und kostet Zeit. Wir sind hier in einem Gebäude, das auch noch von anderen genutzt wird, das heißt, wir hätten andere gestört und sie uns. Wir haben daraufhin mit unserem Akustiker John Flynn kalkuliert, wie groß der Preisunterschied wäre, wenn wir den Studioraum massiv Raum in Raum bauen. Dass wir umbauen müssen, war ja ohnehin klar. Ich glaube, richtig entschieden zu haben, eine konsequente Raum in Raum Lösung zu realisieren, weil jetzt, wo wir es haben, stellen wir fest, wie komfortabel und schön das ist. Wir können zu jeder Tages- und Nachtzeit arbeiten,



wir stören niemanden und wir werden von nichts und niemandem gestört. Wir hatten sehr lange in Düsseldorf gesucht, denn ich wollte in dieser Stadt bleiben, einerseits, weil ich hier lebe und andererseits, weil man unser Studio hier kennt.

**Fritz Fey: Kannst Du im Groben die Art der Konstruktion des Regieraums beschreiben?**

Christian Zimmerli: Ja, natürlich. Das Studio steht auf einer eigenen Betonplatte, die auf Neoprenfüßen gelagert ist. Die Konstruktion hat den Vorteil, dass wir das Flächengewicht, das durch die Mauern am Rand entsteht, sauber abfangen können. Die gesamte Platte federt gleichmäßig. Mit einem Mineralwoll-Lager wäre der große Nachteil entstanden, dass die Kräfte, die durch die Mauer entstehen, die Steinwolle am Rand zerdrücken und man die Körperschallentkopplung verliert, besonders natürlich zu tiefen Frequenzen hin, die zum Beispiel von den Straßenbahnen ausgehen, die direkt vor unserer Haustür vorbeifahren. Auf der Betonplatte steht Kalksandstein-Mauerwerk und die Studioecke ist an der Geschosdecke des Hauses aufgehängt. Es ist eine Rigips/Sperrholz-Konstruktion, von der gleichen Firma Mason gebaut, die auch die Bodenentkopplung umgesetzt hat. Auch hier wurden, in diesem Fall, Neoprenhänger verwendet und entsprechend der Lasten unterschiedlich abgestimmt. Die einzige Verbindung, die nach außen existiert, entsteht durch die Klimaanlage und die Stromversorgung, die an einem Übergangspunkt durchgeführt ist, mit einer Unterverteilung im Studioraum. Auch hier wurde natürlich auf eine möglichst geringe oder besser keine Körperschallkopplung geachtet.



Das Zimmerli Sounds Team (v. l. n. r.): Matthias Kulow, Kai Detlefsen, Christian Zimmerli, Simon Hildenbrand, Konstantin Beck, Marcus Reineboth

#### Fritz Fey: Und der akustische Innenausbau?

Christian Zimmerli: Wir haben hinter dem Studio einen Technikraum angelegt, der gleichzeitig als Bassfalle dient, mit einer biegeweichen Wand zwischen Regie- und Technikraum. Prinzipiell sind alle Wände und auch die Decke ‚akustisch verkleidet‘, mit schräg gestellten Fenstern an der Frontseite, so dass von dort keine Reflexionen an die Abhörposition gelangen können. Das klingt alles einfach, und auch die Konstruktion ist an und für sich einfach, Steinwolle kann man auch überall besorgen – also ist das nicht der Punkt. Es kommt auf die Auslegung an, wieviel und was wo? Mich hat trotz meiner Erfahrung beeindruckt, welchen Unterschied es macht, sämtliche entstandenen Hohlräume mit Steinwolle auszukleiden. Ich kannte es so, dass auf einer abgehängten Decke Steinwolle liegt, aber ich hatte noch nie gesehen, dass ein Studioplaner auch den darüber existierenden Hohlraum voll ausgestattet hat. Wenn man erlebt, welchen Unterschied dieser Zusatz auch abhörtechnisch ausmacht, nicht nur, was die Isolation angeht, ist es wie selbstverständlich und keiner möchte es je anders haben. Ich glaube, ein solcher Studiobau hat sehr viel mit Sorgfalt zu tun. Es lauern überall Fallstricke, die eine an sich richtig umgesetzte Konstruktion ‚zerstören‘ oder behindern können. Ein Stückchen Zement in einer Fuge, und

schon hat sich die eine perfekte Schallbrücke eingeschlichen, die das Gesamtsystem wesentlich beeinträchtigt.

#### Fritz Fey: Wurden denn die Schallschutzwerte schon messtechnisch erfasst und nachgeprüft?

Christian Zimmerli: Theoretisch errechnet ist die Konstruktion. Wir haben noch keine Messungen durchgeführt, aber wir erleben täglich, wie gut das Ergebnis geworden ist. Wir wollen die Messungen unbedingt nachholen, insbesondere um die Werte genau zu kennen. Jedenfalls hören und spüren wir absolut nichts, wenn draußen die Straßenbahn vorbeifährt.

#### Fritz Fey: Das sagt ja schon viel über das voraussichtliche Ergebnis aus, denn sonst stünde die Notwendigkeit der Messung sicher ganz oben auf der Liste...

Christian Zimmerli: Wir wollen aber trotzdem nachvollziehen, wie weit wir in Zahlen gekommen sind und es macht ja auch Spaß, ein solches Projekt vollständig zu dokumentieren. Das Studio funktioniert und es musste ja auch schnell wieder Geld verdienen. Es steckt viel Planungsaufwand in diesem Raum. John Flynn hatte mehrere Vorschläge gemacht, wie wir einen solchen Raum gestalten könnten.

Wir waren uns aber auch sehr schnell einig. Die Ausrichtung ergibt sich aus dem Gebäudebestand. John hatte sich die Räumlichkeiten schon vor der Anmietung angesehen. Eine Innenarchitektin hat den gesamten Bereich um das Studio für uns gestaltet. Ich traue mir das zwar selbst zu, aber es ist immer besser, Fachleute zu beauftragen, die sich den ganzen Tag mit einem solchen Thema beschäftigen, sie haben die affigeren Ideen. Ein gutes Design zeichnet sich durch Klarheit aus und das war mir sehr wichtig.

**Fritz Fey:** Wie groß ist denn der ‚Gewinn‘ im Vergleich zum bisherigen Studio?

Christian Zimmerli: Ich bin sehr froh, dass ich mich dieses Mal nicht habe irreleiten lassen, ein Studio ohne Raum in Raum Basis zu bauen. Das ist ein wesentlicher Aspekt. Der zweite Vorteil liegt in der vollständigen Kompromisslosigkeit. Ich bin mir selbst treu geblieben, und habe keine Unzulänglichkeiten akzeptiert, die vielleicht Geld gespart hätten. Ich bin ohnehin der Auffassung, dass ein Studio in erster Linie keine Geld-, sondern eine Willensfrage ist. Ich habe ein sehr klares Konzept durchgezogen und das hat sich bewährt. Wir konnten auf der gemieteten Fläche eine aus raumakustischer Sicht ideale Raumgeometrie realisieren und haben jetzt Tageslicht. Ich kann bei der Arbeit aus dem Fenster sehen, was ich als wesentlichen Gewinn im Vergleich zum alten Studio betrachte. Das gab es zwar am alten Standort auch, aber eher von der Seite und ein wenig versteckt. Direktes Tageslicht hatte ich in dieser Form ei-

gentlich noch nie, auch im ursprünglichen Studio auf der Martinstraße nicht. Auch wenn es ein typischer Düsseldorfer Innenhof ist, auf den ich schaue und der bisher noch nicht so viel Begrünung erfahren hat, sehe ich, welche Tageszeit wir haben und wie das Wetter ist. Das hat sehr viel indirekten Einfluss auf die Atmosphäre und das Arbeiten im Studio.

**Fritz Fey:** Du hast in Hinblick auf Lautsprecher ja schon immer einen sehr hohen, aber auch fast ‚exotischen‘ Anspruch an den Tag gelegt. Es passiert mir sehr selten, dass ich in ein Studio komme, und die Lautsprecher nicht kenne... steckt hier auch noch einmal eine Steigerung der Abhörqualität?

Christian Zimmerli: Dieses neue Modell wurde mir vom Hersteller vorgeschlagen. Wir waren schon sehr zufrieden mit dem, was wir vorher hatten. Deshalb hatten wir hier anfangs mit den ‚alten‘ Lautsprechern gearbeitet und das gesamte Team war sehr zufrieden mit der Abhörsituation. Ich bin immer an Neuerungen interessiert, daran hat sich in den letzten dreißig Jahren nichts geändert. Ich kann nicht warten, bis ich ein neues Gerät ausprobieren kann. Michael Weidlich, der Inhaber der Firma Myro, von der auch unsere ‚alten‘ Lautsprecher stammten, stellte uns seine neueste Entwicklung ‚Amur‘ vor, die jetzt auch hier steht. Wir waren sehr skeptisch gegenüber einer geschlossenen Gehäusekonstruktion, da wir bisher Bassreflex-Systeme verwendet hatten (Myro Ocean. Die Red.). Jetzt weiß ich, dass eine ge-





schlossene Box dem näher kommt, was ich hören will. Eine saubere Bass- und Impulswiedergabe ist auf diese Weise wohl noch besser zu erreichen. Das ist nun auch die Erfahrung, die wir machen konnten. Herr Weidlich schlug den Einsatz der Endstufen von Sauermann Audio vor. Um es kurz zu machen, wir haben die Lautsprecher aufgestellt, gehört und nicht mehr weggestellt. Das Gute an diesem neuen Design und an dieser Kombination ist, dass wir noch weniger hören, dass ein Lautsprecher die Musik macht. Wenn die Musik selber spricht und nicht mehr der Lautsprecher, dann hat ein solches Design für mich gewonnen.

**Fritz Fey:** Ich spreche in solchen Fällen immer von absoluter Transparenz. Der Lautsprecher tritt nicht mehr als Schallquelle in Erscheinung...

**Christian Zimmerli:** Ganz genau!

**Fritz Fey:** Man sieht teure Kabel, massive Endstufengehäuse und sehr klar gestaltete Lautsprechergehäuse...

**Christian Zimmerli:** Wir verwenden durchweg Vovox-Kabel, die sich einfach bewährt haben. Es gibt sicher noch andere, dieser Ansicht kann ich folgen, aber wir haben uns auch

der Empfehlung der Hersteller angeschlossen. Herr Sauermann und Herr Weidlich haben ausgiebige Tests gemacht und wir haben ausschließlich Gutes daran gefunden. Es gibt alternativ noch Reinsilberkabel, die womöglich noch besser sind, aber das ist ebenfalls eine Sache des Geldes. Die Frage ist in einem solchen Fall vor allem, ob sehr viel mehr Geld auch sehr viel mehr hörbaren Vorteil erbringt. Es ist einen Versuch wert, wärest Du dabei?

**Fritz Fey:** Aber gerne, jederzeit! Man sieht im Raum ausschließlich Stoffbespannungen, was darauf hinweisen könnte, dass alle Flächen absorptiv ausgestaltet sein könnten. Dagegen spricht aber der Höreindruck.

**Christian Zimmerli:** Die Scheibe vorne ist natürlich vollständig reflektiv, aber die stört nichts und niemanden. Sie trägt aber erheblich zum ‚akustischen Raumklima‘ bei. Dazu kommt der schallharte Boden, und schließlich befinden sich hinter dem Stoff teilweise zusätzlich Sperrholzplatten, sowohl an den Seitenwänden, als auch in der Decke. Grundsätzlich ist der Raum so angelegt, dass die Absorption des Raums nach hinten immer mehr zunimmt. Die Idee ist also, dass die Schallwelle vorne entsteht und nicht zurück an den Hörplatz gelangt.



Neoprenlager für Betonplatte



Neopren Deckenhänger



Messaufbau mit Schwingungsaufnehmern

Fritz Fey: Ich kann dem sehr gut folgen, denn ich möchte bei einer frontalen Hörsituation von hinten nichts als Stille hören. Das kommt mir persönlich ‚richtiger‘ vor, als eine diffuse Rückmeldung von hinten.

Christian Zimmerli: Ich kann die ‚andere‘ Philosophie zwar verstehen, und für einen Hörraum, der dem Musikgenuss dienen soll, würde ich es vielleicht auch so realisieren, aber mir geht es darum, beim Hören völlig sicher beurteilen zu können. Eine Reflexion von hinten bedeutet für mich hörphysiologisch auch immer eine ‚Bedrohung‘. Wir sollten uns bewusst werden, dass unser Hörapparat als Warnsystem dienen soll, um in der Natur überleben zu können. Ich beobachte sehr oft Konzepte, die das nicht berücksichtigen. Ich muss einfach zweifelsfrei entscheiden können, ob ein Signal in einer Mischung im Pegel richtig ist oder nicht. Wir hören im Studio eigentlich keine Musik zum Vergnügen, es sei denn, die gehörte Präzision schafft ein solches. Wir brauchen einfach verlässliche Resultate. Die Arbeit wird weniger ‚geschmäckerlich‘. Ich habe in diesem Studio zum Glück keine einzige Diskussion darüber, ob die grundsätzliche Abhörsituation richtig oder falsch ist, sondern das Zusammenspiel von Lautsprechern und Raum ist so eindeutig, dass jeder sofort hören kann, was gespielt wird. Man kann in einem solchen Hörumfeld manchmal auch enttäuscht über seine Leistung sein – das geht mir genauso. Es muss dann eben so lange gearbeitet werden, bis es auch hier gut klingt. Wenn ich woanders einen Fehler höre, den ich in meinem Studio nicht gehört habe, dann weiß ich, dass mein Arbeitswerkzeug nicht ausreichend ist. Ich möchte also sicher sein, dass ich hier wirklich alles dingfest machen kann. Wenn ich etwas in meinem Studio nicht hören kann, dann muss ich daran arbeiten, dass dies möglich wird. Das hat mich in all den Jahren auch immer angetrieben.

Fritz Fey: Für mich funktioniert ein Studio nur dann, wenn alle Beteiligten auf Augen- oder besser Ohrhöhe über das Gehörte diskutieren können. Ich kenne genügend viele Studios, in denen nur der Hausingenieur weiß, was richtig und was falsch ist, oder wie falsch es klingen muss, damit es sich richtig nach draußen übersetzt...

Christian Zimmerli: Ich bin sehr froh, dass es bei uns anders ist. Wir haben in diesem Studio im Vergleich zum vorherigen die Situation, dass wir auf der Mittelachse im Raum bis hinten zur Couch das gleiche Klangbild hören. Natürlich nimmt die Lautstärke durch die Distanz ab, was ganz normal ist, aber das Stereobild und die Lokalisation bleiben erhalten. Ein Kunde auf der Couch kann genauso gut mitentscheiden und mithören, was tatsächlich passiert. Das war eine Vorgabe von mir und gehört auch zu den echten Gewinnpunkten. Für den Akustiker ist das eine Herausforderung, was die Schallführung angeht, die durch die Stoffbespannung nicht zu sehen ist und was auch die Dimensionen des Raums vorgibt.

Fritz Fey: Wenn Du von der Abhörsituation Transparenz und Neutralität erwartest, dann gilt das ja sicher auch für einige wichtige Komponenten der Studioanlage. Wir hatten in unserem Vorgespräch über den ‚Klang‘ von DAW-Software diskutiert. Das fand ich sehr interessant...

Christian Zimmerli: Wir gehen selbstverständlich davon aus, dass das, was der Bildschirm uns anzeigt, auch genau das ist, was der Computer tut. Wir müssen da ein Stück weit vertrauen können, sonst könnten wir Computer für die Audioproduktion nicht verwenden. Trotzdem bin ich gut beraten, das auch immer wieder zu überprüfen. Macht der Computer genau das, was ich auf dem Bildschirm sehe? Wenn ich ein Signal am Ausgang eines Vorverstärkers abhöre, po-



sitioniere ich ein Mikrofon so lange um, bis mir der Klang gefällt. Diesen Klang kann ich mir eigentlich ganz gut merken. Die Erinnerung täuscht mich wirklich selten. Es ist aber schon vorgekommen, dass die Software mich getäuscht hat. Ich höre dann ein Mikrofon viel zu weit weg, was überhaupt nicht sein kann. Das regte zwangsläufig meinen Forscherdrang an. Dadurch bin ich darauf gestoßen, dass ‚Audio-Engine‘ nicht nur ein Wort ist, sondern ein Teil eines Programmes, der immer läuft und auch klangbestimmend ist. Das betrifft auch die Summierung von Kanälen innerhalb der Software oder des Computers. Ich stelle fest, dass die analoge Summierung den geringsten Klangverlust erzeugt. Was muss ich also unternehmen, damit ich den Klang, den ich bei einem Mikrofon gehört habe, auch wieder in der DAW hören kann? Neutral ist, wenn ich das Signal wiedererkennen kann. Man kann das messtechnisch nachverfolgen, was allerdings auch sehr aufwändig ist. Am einfachsten ist es, Impulse zu prüfen. Das machen wir sowohl bei Software als auch bei Hardware. Unsere Lautsprecher sind sehr impulstreu. Viele Messverfahren berücksichtigen diesen Punkt nicht so genau, gerade, was die Zeitebene angeht. Wann fängt ein Signal an und wann hört es auf, vor allem über die Frequenz betrachtet? Wenn der Impuls unverfälscht wiedergegeben werden kann, erreicht die Software eine ‚1‘, wenn nicht, werden die Noten entsprechend schlechter. Natürlich ist jede Klangveränderung auch irgendwie zu rechtfertigen oder

gar zu nutzen, was ja auch regelmäßig passiert, in dem wir Equalizer oder Dynamikprozessoren verwenden, aber für mich persönlich ist ein ursprünglicher Klang leichter zu verarbeiten, als ihn mit Plug-Ins oder Geräten ‚zurechtzubiegen‘. Jedes Gerät, das in einer Mischung dazukommt, produziert ein Eigenleben. Das kann kreativ eingesetzt werden, und das will und mache ich auch bewusst, aber das hat nichts mit Neutralität zu tun. Fehler, die wir vorher gemacht haben, können wir nicht nachträglich mit Werkzeugen einfach wieder beseitigen. Wir können sie vielleicht verdecken oder in einem anderen Licht erscheinen lassen. Mein Ansatz ist stets: ‚Höre auf das Schöne in einer Aufnahme und verstärke es.‘ Das ist leichter als die häufig verwendete Methode, Schlechtes aufzuspüren und zu reparieren. Das bringt mich persönlich kaum weiter. Da schließt sich der Kreis. Dieses Studio ist akustisch und, nebenbei gesagt, auch optisch neutral. Es soll mich nicht ablenken oder gar in die Irre führen.

**Fritz Fey: Welche Geräte setzt Du vor diesem Hintergrund ein?**

Christian Zimmerli: Wandler und Mikrofonvorverstärker sind natürlich wichtig. Erstaunlich finde ich die Unterschiede, die es hier immer noch gibt. Alle Wandler basieren auf wenigen Chips, die verfügbar sind, aber die Beschaltung ist eben im-

mer noch entscheidend. Ich verwende gerne Metric Halo und Optocore. Optocore ist eine kleine Firma, die einen sehr interessanten Wandler baut. Beide Designs, Metric Halo und Optocore, ist gemein, das extrem viel Aufwand für eine saubere Clock getrieben wurde. Es gibt ja sehr viel am Markt, alles können wir nicht kennen, aber nach unserer Erkenntnis sind das die bestklingenden Wandler, die wir gefunden haben. Wir testen regelmäßig Wandler und sind immer offen für Neues, aber Neues muss dann auch hier bestehen können. Ein wichtiger Punkt ist nach meiner Auffassung, dass der Optocore bei hohen Abtastraten kein Alias-Filter mehr verwendet, zumindest ist dieses abzuschalten. Es ist ja eine Frage der Abschätzung, ob ein Alias-Filter zwingend ist. Ab 96 kHz brauchen wir für ein ‚typisches Audiosignal‘ eigentlich kein solches Filter mehr. Das macht einen unwahrscheinlich großen Klangunterschied. Ich habe nur zufällig entdeckt, dass in diesen Geräten keine Alias-Filter mehr vorhanden sein müssen, nachdem ich gehört hatte, wie fantastisch diese Wandler klingen. Andere sehr hochwertige Wandler, die uns aufgrund ihrer Möglichkeiten sehr gut gefallen hätten, konnten mit Abstand nicht mithalten. Für mich lagen schon immer die hauptsächlichen Klangunterschiede in den verwendeten Filtern und deren Steilheit.

**Fritz Fey: Ich sehe sehr wenig Outboard...**

Christian Zimmerli: Wir haben das ein wenig versteckt. Hinter dieser Abdeckung verbergen sich unsere Hallgeräteschätze (öffnet eine Stoffabdeckung im Arbeitstisch). EMT, Lexicon...

**Fritz Fey: Ihr versteckt Euer Equipment, wo alle anderen es noch beleuchten, damit man sieht, was da ist?**

Christian Zimmerli: (lächelt) Na ja, wir verstecken es nicht wirklich, aber wir wollen uns auch optisch nicht zu sehr ablenken lassen. Gerne nutze ich aktuell den neuen Equalizer von Michael Zähl...

**Fritz Fey: ...der aber nicht speicherbar ist...**

Christian Zimmerli: Nein, das nicht, aber die Stereokanäle laufen gleich. Da ich nie etwas zweimal mache, ist die Speicherbarkeit auch nicht so wichtig für mich und wenn, dann machen wir Fotos, um die Einstellung möglichst genau zu reproduzieren. Ich möchte meinen Arbeitsplatz nicht zu einem Museum machen. Ich finde die Geräte schön, aber ich brauche auch optische Ruhe. Wenn ich ein bestimmtes Gerät brauche, dann hole ich es aus dem Regal und schließe es an.

**Fritz Fey: Das ‚Ich-zeige-gerne-was-ich-habe‘-Konzept ist ja den meisten Studios eigen. Dass jemand seine Geräte wegräumt, weil sie zu viel optische Unruhe verbreiten, ist schon recht ‚speziell‘...**

Christian Zimmerli: Mir ist wichtig, mich auf die Musik zu konzentrieren und das sollen auch meine Kunden. Eine konzentrierte, ruhige Arbeitsatmosphäre ist für mich essentiell. Über Geräte können wir gerne in der Kaffeepause sinnieren. Geräte, die ich regelmäßig einsetze, sind natürlich permanent aufgebaut...



Betonplattenarmierung mit Neoprenlager



Massive innere Schale auf der Betonplatte



Blick in den rückwärtigen Bereich des Regieraums. Man erkennt die mit Mineralwolle belegten Absorptionsflächen, die in Kombination mit der biegeweichen Rückfront und dem dahinter liegenden Maschinenraum einen Breitbandabsorber bis hin zu tiefsten Frequenzen bilden



Blick in den Regie-Frontbereich mit schräg gestellten Scheiben und vertikalen Kantenabsorbern

**Fritz Fey:** ...wie zum Beispiel Deine beiden Weiss-Geräte, EQ und Kompressor, die Du offensichtlich sehr magst, da sie eine so zentral-prominente Position einnehmen...

**Christian Zimmerli:** Ich kann sie auch runterklappen und dann verschwinden sie aus dem Blickfeld (lacht). Es geht in einem Studio schließlich um das Hören. Warum sollte ich mir Geräte ständig anschauen, die ich nicht brauche, auch wenn sie hübsch sind?

**Fritz Fey:** Du hast Recht. Der Mann und sein Mischpult, der Mann uns seine Outboard-Racks – das hat ja auch etwas von Macho-Gehabe (lacht).

**Christian Zimmerli:** Es gibt analoge Geräte, die ich gerne haben würde, mir aber (noch) nicht gekauft habe, weil ich andere Dinge wichtiger fand. Mich befällt da durchaus die gleiche Lust wie alle anderen. Wir reden auch gerne, wenn die Möglichkeit dazu besteht, bei der Entwicklung von Geräten mit, im gesamten Team. Es ist mir sehr wichtig, zu Entwicklern einen guten Kontakt zu unterhalten und es ist

toll, dass man uns fragt. Es ist eine ehrenvolle Aufgabe und ich habe dadurch auch schon Ideen in ganz anderen Bereichen entwickeln können. Ich sage immer, wenn ich nicht mehr weiß, was ich beim nächsten Mal anders mache, höre ich auf.

**Fritz Fey:** Bevorzugst Du analoge vor digitaler Signalbearbeitung oder anders herum?

**Christian Zimmerli:** Für mich ist beides gleichwertig möglich. Ich konzentriere mich stets darauf, was mir die jeweilige Technik anbieten kann oder ermöglicht. Analog ein Signal zu verzögern, ist ziemlicher Unsinn, um ein ganz triviales Beispiel zu bemühen. Alles, was mit der Zeitebene zu tun hat, mache ich gerne und ausschließlich digital. Wenn wir über Summierung sprechen, ist die Erfahrung, dass analog in vielen Fällen besser klingt. Der Klang ist letztlich für mich entscheidend, nicht ob ich analog oder digital arbeite. Analoge Filter haben den Vorteil der Stufenlosigkeit, die ich digital nicht nachbilden kann, selbst, wenn es auf dem Bildschirm oder in der di-

gitalen Hardware so aussieht, als ob es so wäre. Es gibt einen begrenzten Wertevorrat, der entsprechend verteilt wird. Je größer der Abstand der Abtastrate zur zu verarbeitenden Frequenz ist, desto weniger Möglichkeiten haben wir, die Frequenz genau zu treffen. Diese Problematik existiert in der analogen Welt nicht. Man könnte allgemein formulieren, dass, wenn ich im Bassbereich viel und sehr genau filtern will, Analogtechnik wahrscheinlich überlegen ist. Es kommt natürlich auf die Abtastrate an. Viele arbeiten heute mit höheren Abtastraten, was viele Vorteile beinhaltet, aber man darf auch nicht die Nachteile vergessen. Einer ist das Filtern im Bassbereich, das kleine Koeffizienten erfordert, die dann in der Mantisse nicht mehr vorhanden sind. Ich beschäftige mich sehr viel mit dem Hören ganz allgemein. Ich bin ja nun auch in einem Alter, in dem man mir nachsagen würde, dass mein Hörvermögen schon ein bisschen eingeschränkter ist, als vor 25 Jahren. Trotzdem bin ich nicht der Meinung, dass ich schlecht hören würde. Das Hören von aufgenommener Musik ist ja irgendwann einmal durch Technologie



Blick in den rückwärtigen Regiebereich in einem frühen Baustadium. Hier sieht man noch Sperrholzflächen der biegeweichen Rückwandkonstruktion

beschränkt worden, nämlich durch die Abtastrate von 44.1 kHz, verbunden mit der Aussage, dass man mehr als 20 kHz sowie nicht braucht und auch nicht hören kann. Das ist eine ziemlich autoritäre Beurteilung des Hörvorgangs. Man weiß ja, dass es sich ganz anders verhält und das ist auch nachweisbar. Die versprochenen 20 kHz sind ja auch noch nicht einmal echt, denn man muss durch Filterung dafür sorgen, dass die Alias nicht abgebildet werden. Wenn ich dazu ein Filter mit 6 dB pro Oktave einsetze, komme ich nicht sehr weit mit dem Frequenzgang. Es ist aus nachrichtentechnischer Sicht also nicht einfach, die 20 kHz auch wirklich zu übertragen. Allein das spricht schon für eine Verwendung von 96 kHz Abtastrate, um den Hörbereich adäquat abzubilden, den wir als solchen annehmen. Das Entscheidende ist das Alias-Filter, das meiner Meinung nach für viele Wandler-Designs klangentscheidend ist. Natürlich habe ich bei einer zwei- oder viermal höheren Abtastrate auch statistisch gesehen bessere Resultate. Das zusammengekommen kommt unserem Hörvermögen mehr entgegen. Hören ist ja nicht

nur ein mechanischer Vorgang unseres Hörapparates, sondern auch unseres Gehirns. Man kann Hören lernen und man kann und muss es in unserem Beruf auch üben. Wenn ich nach drei Wochen aus dem Urlaub komme, muss ich erstmal einen Tag hören, um überhaupt wieder diese Sicherheit zu haben. Sobald wir es schaffen, die Anti-Alias-Filterung nicht mehr in dem Bereich wirken zu lassen, wo beispielsweise die Lokalisierung stattfindet, erhalten wir bessere Resultate in Sachen Räumlichkeit und Abbildung. Je kleiner die Abtastrate, desto eher sprechen wir von Datenreduktion. Mit diesen Verlusten müssen wir uns abfinden. Ein wesentlicher Punkt dafür, zumindest in einer höheren Abtastrate zu produzieren, ist, dass wir besser rechnen als messen können. Das heißt, ein analoges Filterdesign, so gut es auch sein mag, ist einem sauberen Algorithmus immer unterlegen. Das ist ein Grund, höher aufgelöst aufzunehmen.

**Fritz Fey:** Ich bin der Meinung, dass sich die Ära des physikalischen Tonträgers dem Ende zuneigt, auch wenn es immer noch relevante CD-Verkaufs-

zahlen gibt. Ich sehe darin auch eine Chance für bessere Klangqualität, wenn ich an Download-Portale denke, die höhere Abtastraten als die der CD liefern.

Christian Zimmerli: Wir haben eigentlich genau im Bereich High-Resolution-Audio neue Kunden gewonnen. Mir war es wichtig, dass wir einem Kunden auch zeigen können, wie das funktioniert. Deshalb haben wir von der Firma Auralic einen Streamer in der Vorführung und im Verkauf. Anstelle des CD-Players rückt der Auralic Aries Player, den ich mit jedem beliebigen mobilen Smartphone oder Tablet bedienen kann. Das ist eine real verfügbare Lösung. Der interessierte Kunde kann sofort die Qualitätsunterschiede hören, wenn er eine hochaufgelöste Produktion mit Auflösungen geringerer Ordnung vergleicht. Im HiEnd-Bereich wurde ja schon lange nach einer Lösung gesucht, die losgelöst von der CD oder als Erweiterung selbiger funktioniert. Die SACD ist ja leider eine Insellösung geblieben. Da die gesamte Gesellschaft sehr online-affin geworden ist, bietet sich dieser Weg einfach an. HiRes-Au-



Auralic Streaming Player/Vorverstärker-Kombination



Sauermann Endstufenblöcke

dio findet erkennbar mehr Verbreitung. Blu-Ray Audio sehe ich eher als Zwischenlösung und wir haben bisher keinerlei Anfragen in dieser Richtung erhalten. Dieses Format durchzusetzen ist auch kommerziell sehr aufwändig und es setzt genauso entsprechende Technologie zu Hause voraus, die sich in einem ähnlichen Preisrahmen wie ein Streamer bewegt und nicht so universell angelegt ist. Die Produktionen, die jetzt auf Blu-Ray erscheinen, sind gleichzeitig auch auf Download-Portalen verfügbar. Auf lange Sicht würde ich also dem Download mehr Chancen zubilligen.

**Fritz Fey:** Die CD war ja nur deshalb so erfolgreich, weil sie einen entscheidenden Bedienungsvorteil und eine höhere Robustheit als die Vinylscheibe bieten konnte. Der nächste bedeutende Schritt kann daher nach meiner Auffassung nicht ein anderer Tonträger mit gleicher Ergonomie sein, sondern es muss eine Technologie sein, die wieder einen deutlich erkennbaren, auch praktischen Nutzvorteil bieten kann. Deshalb, obwohl die Klangqualität schlechter ist, liegt hier auch der Grund für den Erfolg der datenreduzierten Formate, denn ich kann plötzlich in einem sehr kleinen Gerät Tausende von Musiktiteln mit mir herumtragen und sehr komfortabel darauf zugreifen. Leider verbunden mit dem hohen Preis, ganzen Generationen von Musikhörern einen schlechten Klang anezogen zu haben, die digitale Artefakte der Datenreduktion einem gewohnten Klangbild zurechnen und diese nicht als Fehler hören. Wenn es zukünftig auf einem Portal, in dem man wieder wie in einem Plattenladen stöbern kann, die Wahl zwischen mäßiger, guter oder exzellenter Qualität gibt, darf man hoffen, dass viele Musik Käufer instinktiv die beste Qualität kaufen und auch bereit sind, etwas mehr Geld dafür auszugeben.

**Christian Zimmerli:** Das stimmt und das setzt bei der Arbeit im Studio auch eine Sorgfalt voraus. Wenn wir 192 kHz pro-

duzieren, dann sind das auch ehrliche, echte 192 kHz, und keine hochgerechneten Aufnahmen. Ich hoffe, dass die Portale das genauso sehen, denn nur so kann hochqualitative Audioübertragung überleben. Nicht nur versprechen, sondern auch halten. Der Aries-Player, von dem ich vorhin sprach, ist sehr universell und kann praktisch jedes Format abspielen, auch von einer Festplatte oder einem USB-Stick. Das macht auch wirklich Spaß und das sind auch die verkaufsrelevanten Argumente: bedienerfreundlich und universell. Die Technologie entwickelt sich stetig. Wir merken auch im Studio, dass es wieder mehr Musikenthusiasten gibt, die Musikproduktionen finanziell unterstützen. Irgendwer hat irgendwann einmal gesagt, dass Musikproduktion profitabel sein muss, gemessen an wenigen Produktionen, die das wirklich schaffen. Ich glaube nicht, dass Karajan-Aufnahmen jemals wirtschaftlich waren, jedenfalls kann ich es mir nicht vorstellen, auch wenn sie weltweit hunderttausendfach verkauft wurden. Was damals eingesetzt wurde, um diese Aufnahmen zu machen, allein aus der Sicht des technischen Aufwandes und des Orchesters, das die gesamte Produktionszeit über zur Verfügung gestanden hatte – mir kann keiner erklären, dass daraus ein Profit gezogen werden konnte, zumindest nicht innerhalb der ersten Jahre. Wenn Musik Kunst ist, wofür wir sie halten – über MP3 haben wir ja nicht nur die Totalverfügbarkeit erreicht, sondern auch den Zustand, dass dies aus der Sicht des Verbrauchers auch kostenlos zu sein hat. Darüber ist der Wert der Musik verloren gegangen. Daher ist es schön, dass es Menschen gibt, denen ein Künstler ans Herz gewachsen ist, dem sie helfen und den sie anderen Menschen zugänglich machen wollen, in dem sie Produktionen finanzieren, die sonst niemals möglich wären. Es fehlt heute an Konzepten und an der Wertschätzung für Musik, gleich welchen Ursprungs. Musik ist eine Sprache. Es gibt sehr viele Sprachen und so ist es auch in der Musik. Es geht um ei-

ne Aussage, um das Transportieren von Emotionen oder darum, sie auszulösen – und nicht nur um den Unterhaltungswert. Es macht schon einen Unterschied, ob ich mich zu Hause hinsetze, um mir Musik ‚vorzunehmen‘ und mich ihr ‚auszusetzen‘, oder ob ich nebenher eine Pizza in den Ofen schiebe oder Fahrrad fahre. Da sprechen wir eher von ‚Funktionsmusik‘, die mich schneller oder mit besserer Laune Fahrrad fahren lässt. Mir geht es als Studiobetreiber darum, dass wir eine Verbindung zum Produzenten von Musik schaffen, aber auch dem Konsumenten zeigen können, wie die Musik, die wir machen, gehört werden kann. Das kann ich hier in unseren Räumlichkeiten auch außerhalb unseres Studios vorführen. Wir wollen in Zukunft auch kleine Konzertveranstaltungen durchführen, die ermöglichen, die Musiker live oder im Studio als Aufnahme hören zu können. Der Unterschied zwischen einem ‚Kunsterlebnis‘ über Lautsprecher und der Live-Darbietung kann auf diese Weise herausgestellt werden.

**Fritz Fey: Ich habe Dich und Dein Studio immer in der Hauptsache dem Thema ‚Mastering‘ zugeordnet. Da hat sich inzwischen einiges geändert?**

Christian Zimmerli: Produziert habe ich eigentlich schon immer. Ich komme prinzipiell aus der Klassik, und alles, was mit Aufnahmen zu tun hat, geht maximal bis Jazz. Da bin ich zu Hause und da kenne ich mich gut aus. Ich kann die Noten lesen und die Künstler zu besseren oder schöneren Takes anleiten. Wenn es in andere musikalische Genres geht, kann ich auf die Mitglieder meines Teams zurückgreifen. Ich kann auch da mitreden, aber muss ja nun auch nicht alles selber machen. Es muss aber trotzdem die Qualität haben, die mir vorschwebt. Die Mitarbeiter sind nach bestimmten Kriterien oder Begabungen ausgesucht. Es klingt immer so selbstverständlich, aber die Chemie muss genau stimmen. Das ist eine besondere Herausforderung. Ich habe lange gesucht, ein stimmiges Team zusammen zu bringen, das sich möglichst ergänzt, ohne ausgeprägte Überschneidungen bei den Kompetenzen. Deshalb ist dieser Abhörraum nicht nur als Mastering-Studio konzipiert

worden, sondern offen für Mischungen oder Overdubs. Der Raum ist groß genug, um dort passend ein Instrument aufnehmen zu können. Aktuell haben wir sogar einen Imagefilm für eine befreundete Firma gemacht, für den Nick Prokop mit seiner eigenen Firma ‚Trust Your Ears‘ in Kooperationspartnerschaft das Konzept entwickelte und Regie führte. Matthias Kulow ist unser Bildexperte, Konstantin Beck komponierte die passende Musik, ich hatte die Sprachaufnahmen und die Projektleitung übernommen. Wir haben also viel mehr Möglichkeiten, als wir es nach außen tragen. Ein anderes Projekt betraf ein Kindermusical, für das Marcus Reineboth und ich die Aufnahmen realisierten, Simon Hildenbrand zeichnete sich für die Mischung verantwortlich, am Ende kamen von mir die Sprachaufnahmen mit den Kindern und das Mastering dazu. Noch nicht erwähnt habe ich Kai Detlefsen, der bei uns für den Verkauf und auch die Musikproduktion verantwortlich zeichnet. Was wir gemeinsam produzieren, stellt sich immer als runderes Projekt und Produkt heraus. Wir haben gelernt zusammenzuarbeiten und festgestellt, dass wir zusammen viel Besseres können, als jeder für sich alleine. Das ist keine besonders neue, aber dennoch eine sehr schöne Erfahrung. Ich arbeite sehr bewusst an unserem Teamkonzept. Wir halten regelmäßig Teamsitzungen ab und ich bereite mich jeweils sorgfältig vor. Dann sitzen wir zusammen und besprechen, was anliegt oder was wir demnächst vorhaben. Wir treffen auch gemeinschaftliche Entscheidungen über Equipment, das wir anschaffen möchten. Wenn einer so alt wie ich ist, ist er auch schon ein paar Mal auf die Nase gefallen und hat damit die Erfahrung, wie er vielleicht besser nicht mehr vor-



Der Studiobereich vor dem Umbau



geht. Ich glaube, es bereitet meinen jungen Kollegen Spaß, dass es eine klare Linie gibt und auch Erfahrungen ins Spiel kommen, die sie selbst noch nicht haben können.

**Fritz Fey:** [Zum Anschluss eine etwas provokante Frage – würdest Du dieses Studio als reines Dienstleistungsstudio gebaut haben?](#)

Christian Zimmerli: Nein, auf keinen Fall. Ich bin aus der Phase heraus, mich ausschließlich mit Mastering beschäftigen zu wollen, unter anderem auch deshalb, weil es mir zu langweilig wäre. Im Mastering hilft mir immer die Erfahrung aus den anderen Bereichen. Beim Mastering geht man stets, zumindest im günstigen Fall, von einem schon vorhandenen Produkt aus, dass seine Produzenten bereits begeistert. Für mich geht es dann darum, etwas dazu zu geben, das dieses Produkt in ein noch besseres Licht setzt. Leider ist der eigentliche Grund für Mastering in den Köpfen etwas verloren gegangen. Es gibt ja genügend Plug-Ins, mit denen man diese Aufgabe selbst bewältigen kann. Aber es geht gar nicht um das Werkzeug oder seine Verfügbarkeit, sondern in erster Linie um die andere Person. Bei uns würde niemals derjenige mastern, der gemischt hat. Es gibt da aus gutem Grund eine klare Trennung. Andere Ohren können einen anderen Input zur Musik liefern, begründet in der Unvoreingenommenheit. Wenn ich etwas mische, kann ich jede Stelle rückwärts singen und bin daher auch nicht in der Lage, die Produktion als Ganzes zu sehen. Mastern ist mehr, als irgendwie den Klang ein bisschen anzupassen, sondern hier liegt die Schnittstelle für die finale Markteinführung, einen Kontext oder eine Linie für ein komplettes Album herzustellen. Dazu braucht man Abstand und den kann man als Mischer nicht haben. Ich höre

als Mastering-Ingenieur eine Musik zum ersten Mal und entwickle eine Vorstellung, wohin sie gehen könnte. Das ist das Wichtigste überhaupt. Es gibt natürlich keine Verbote, etwa, nicht mehr als 3 dB eingreifen zu dürfen. Manchmal ist es erforderlich zu ‚Schnitzen‘, also kräftig einzugreifen, wenn es dem Signal oder Musik dienlich ist. Lautheit, oft diskutiert als negative Entwicklung, ist schon ein Thema. Wenn man eine CD kauft und sie einlegt, hat man eine bestimmte Erwartung. Wenn eine solche CD dann 10 dB leiser ist als alle anderen aus dem gleichen Genre, fragt sich der Hörer sofort, was denn da wohl passiert sein könnte. Wir haben die Möglichkeit, die 16 Bit der CD auszufüllen, wir können komprimieren und das ist ja nicht nur schlecht. Es ist dann auch eine Frage der Abstimmung mit dem Kunden, denn ich bin in dieser Situation auch ein Dienstleister. Meine Meinung ist immer nur ein Angebot. Der Künstler muss sich wiedererkennen und der Produzent und der Künstler müssen glücklich sein mit dem Ergebnis. Es wäre ja nicht gut, wenn ich am Ende der einzige bin, dem das Resultat gefällt. Deshalb ist es ja auch so wichtig, dass jeder korrekt mithören und mitreden kann, auch, wenn er hinten auf der Couch sitzt. Ich höre immer sehr schnell, was ich machen möchte, sicherlich eine Frage der Erfahrung, weshalb auch nicht jeder für Mastering geeignet ist. Die Herausforderung, eine sehr gute Mischung zu einem noch besseren Master zu machen, ist unendlich interessanter, als etwas reparieren zu müssen. Ich repariere natürlich, wenn es notwendig ist, aber die Königsklasse ist, den Supermix zu einem Supermaster zu führen. Das Hauptkriterium ist, den Zuhörer zu packen und die Aufmerksamkeit von vorne bis hinten hoch zu halten. Das erfordert Kontraste und keinen lauten ‚Dauerton‘. Dazu kann auch der Klang eine Menge beitragen...

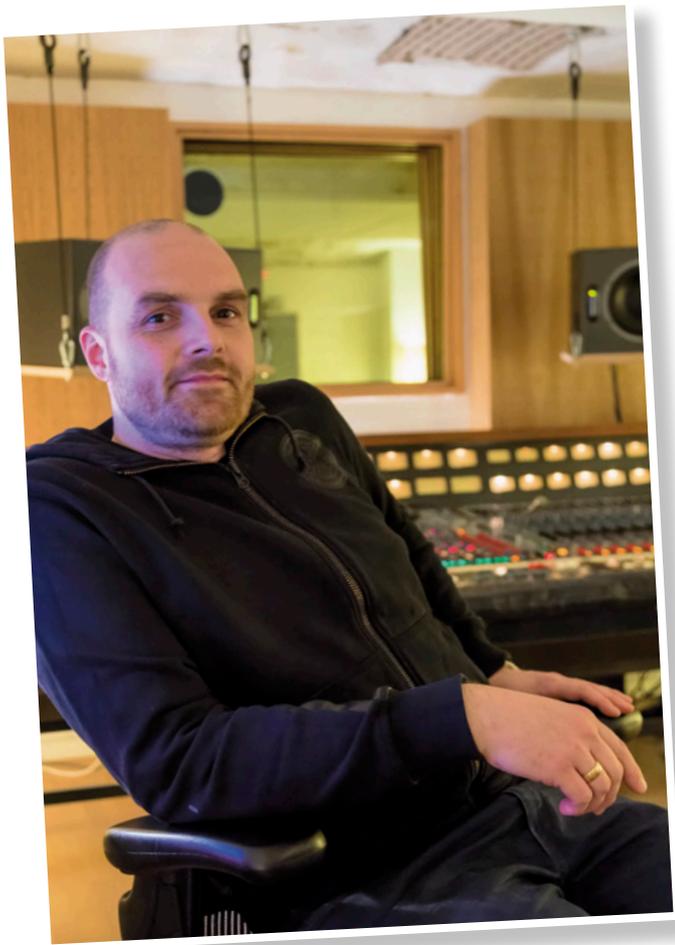


FRIEDEMANN KOOTZ, FOTOS: FRIEDEMANN KOOTZ

# Down By The

INTERVIEW MIT MARTIN EYERER, RIVERSIDE STUDIOS BERLIN

Es ist wunderbar zu erleben, wie auch heute immer wieder neue Studios ihre Pforten öffnen. Das große Studiosterben des letzten Jahrzehnts ist längst vergessen. Die Reihen haben sich gelichtet und nun kommen neue Mitspieler aufs Parkett. Der Unterschied liegt in den Konzepten. Man muss heutzutage eine andere Herangehensweise und vor allem eine gute Idee für die konkreten Aufgaben des Studios haben. Dann kann man sich auch mit einem Studio behaupten, obwohl an anderen Stellen immer wieder beschworen wird, dass ein Laptop mit einem Audiointerface bereits ein Tonstudio sei. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis: das stimmt gar nicht. Das beweisen nicht zuletzt die Riverside Studios, die von Musikern gegründet wurden, die man im weitesten Sinne der elektronischen Tanzmusik zuordnet. Jener Musikerguppe also, denen immer wieder besonders gern unterstellt wird, dass sie ja nur einen Laptop und ein Audiointerface für ihre Produktionen bräuchten...



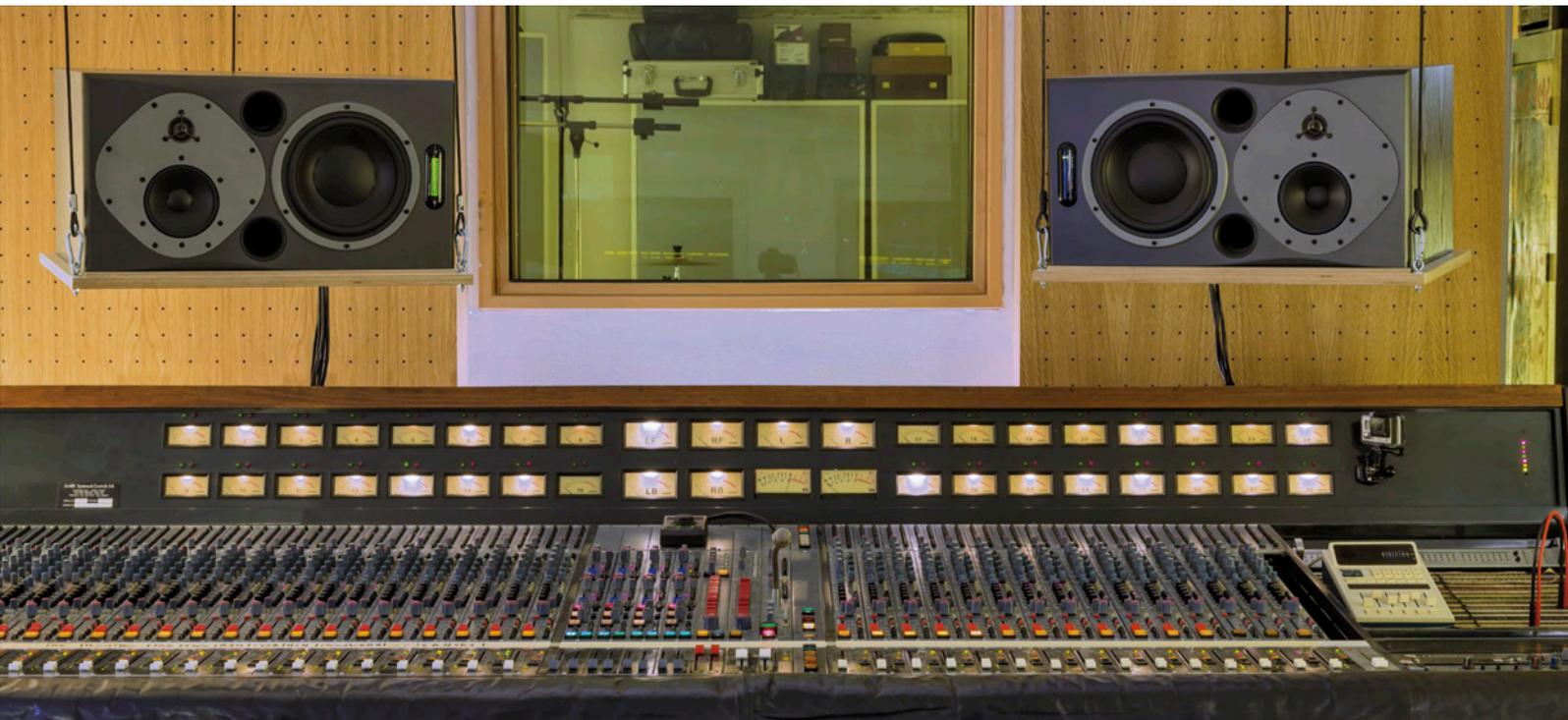
Aber so einfach ist eben die Welt nicht und wer das weiß, versteht auch sofort, dass gerade qualitativ hochwertige Dancetracks eine entsprechende Produktionsinfrastruktur benötigen. Wie sonst soll man aus der schier unüberschaubaren Masse herausstechen? Und wer kann heute überhaupt mit nur einem Standbein überleben? So kam es, dass sich die beiden Musiker Martin Eyerer und Tassilo Ippenberger (eine Hälfte der Band Pan-Pot) ihre Gedanken machten, wie ein Konzept, über die Realisierung neuer, eigener Arbeitsplätze hinaus, aussehen könnte. Heraus gekommen ist dabei viel mehr als nur ein Tonstudio. Ein noch immer wachsender Komplex, in dem sich verschiedene Musiker und Tonschaffende ihre ganz eigenen Räume verwirklicht haben. Sehr persönliche Arbeitsplätze, die aber immer auf die Vorteile der Gemeinschaft zurückgreifen können. Kooperation und Rückzug, Gemeinschaft und Kreativzelle. Insgesamt 20 verschiedene Studios sind inzwischen auf 1.200 Quadratmetern an der Riverside vereint. Begonnen wurde das Projekt im Oktober 2012, die Eröffnungsparty konnte im Mai 2014 gefeiert werden. Zu dieser Gelegenheit wurde der ebenfalls an der Spree liegende Club Watergate gemietet, wobei ein Floß-Shuttle die Gäste von Tür zu Tür transportierte. Auf der Par-

ty selbst traten alle zu diesem Zeitpunkt an den Studios beteiligten Musiker auf; von Schlager, über Techno, hin zu Alternative. Einer der drei Initiatoren des Projektes ist Martin Eyerer, selbst Produzent, Mischer und Musiker im Bereich Tech House. Er berichtete uns, wie es zum Riverside kam.

Martin Eyerer: Ich glaube, dass die Zeit der großen Megastudios vorbei ist. Bis auf ein paar Ausnahmen, die es natürlich immer geben wird. Ich glaube aber auch, dass viele andere, die jetzt technisch aufrüsten, langfristig ein Problem mit den Budgets in der Branche bekommen werden. Das alte Konzept läuft einfach nicht mehr und ich glaube, dass ein Ansatz wie unserer die moderne Alternative dazu sein kann. Auch, weil es hier eben sehr viele junge Ressourcen gibt, die ebenfalls technisch auf einem guten Niveau liegen. Natürlich wollen und können wir uns nicht mit einem großen Studio, wie zum Beispiel dem Hansa, vergleichen. Aber wir können einen alternativen Entwurf anbieten.

**Friedemann Kootz: Und warum hier?**

Martin Eyerer: Als ich nach Berlin kam, wollte ich unbedingt in diesen Kiez. Durch Zufall wurde ich dann auf diese Räume aufmerksam gemacht. Ein Kollege, hier aus dem Haus, rief mich an und sagte, dass es im Keller Platz für Studios gäbe. Eigentlich kam Keller für mich nicht in Frage, aber als ich hier runter gekommen bin und die Aussicht zum ersten Mal gesehen habe, war alles klar. Am selben Tag war ich durch Zufall mit Tassilo Ippenberger essen und er fragte mich, was ich zurzeit so mache. Ich habe ihm von meinem Plan berichtet, ein Studio bauen zu wollen. Er meinte sofort, dass er mitmacht. Auf die gleiche Weise bekamen wir am nächsten Tag noch unseren dritten Mitbegründer mit an Bord. Jade, ein Freund aus Beirut, rief mich an und fragte ebenfalls, was ich so mache. Als ich auch ihm von unserem Plan berichtete, wollte er sofort mitmachen, ohne es sich überhaupt vorher angesehen zu haben. So haben wir, etwas chaotisch, einen Vertrag über 200 Quadratmeter Keller unterschrieben. Hier war nichts drin. Es gab kein Wasser, kein Abwasser und es war einfach nur ein leerer Raum, mit einigen Zwischenwänden, die wir noch rausreißen mussten. Aber als wir die 200 Quadratmeter angemietet hatten, fragten schon in der ersten Woche Leute nach, ob wir noch Platz für weitere Studios hätten. In den nächsten Wochen rief uns dann fast jeder, der Rang und Namen hat, an: ‚wir haben gehört, Ihr baut...‘. Dadurch wurde uns erst einmal klar, welcher Bedarf dafür besteht. Das hat uns förmlich überrollt und so haben wir nochmal 300 Quadratmeter dazu genommen, um sie als Studios zu vermieten. Wir fanden es gut, dass alle am Ende we-



Martin Eyerers Amek M3000 Analogkonsole

niger Miete zahlen müssen und so wurden es im Laufe der Zeit immer mehr. Der Vermieter hat irgendwann schon gelacht, wenn wir angerufen haben, weil wir wieder mehr Platz brauchten. In der ersten großen Phase hatten wir bereits 800 Quadratmeter und dann sind die Kosten natürlich explodiert. Es kamen so viele Faktoren hinzu, die wir gar nicht einkalkuliert hatten. Wir mussten zum Beispiel sehr viel Geld in die Sicherheit und den Brandschutz investieren. Damit kamen wir langsam an unsere Grenzen. Wir haben unsere privaten Ersparnisse investiert und konnten zum Glück bereits die ersten Studioräume vermieten. Das Tolle war ja, dass wir alle unsere laufenden Projekte haben und keine Firma sind, die von Null anfangen muss. Das hat es auf der einen Seite für uns einfacher gemacht, hat aber auf der anderen Seite auch den Nachteil, dass wir eben immer viele Projekte parallel fahren müssen. Wir mussten allerdings auch erst lernen, von Einzelkämpfern zu einer Firma zu werden.

**Friedemann Kootz:** Sicher eine wichtige Veränderung, auch im persönlichen Leben.

**Martin Eyerer:** Es ist eine generelle Frage, die sich an dem Tag gestellt hat, als klar wurde, wie unser Konzept aussehen würde. Es war eine grundlegende Veränderung unser aller Leben, denn bis dahin gab es mich, Tassilo und Jade mit ihren eigenen Studios. Jeder hat sein Ding gemacht. Jade macht viel Werbung und Veranstaltungen, pendelt dabei zwischen Berlin und Beirut. Tassilo macht Pan-Pot und tourt

durch die Welt. Und ich mache mein Mixing, Mastering, Producing und toure auch. Irgendwann stellte sich die Frage ob wir bereit sind, alles in die Firma hinein zu geben und selber nur noch einen Teil davon zu haben. Das heißt, dass man im ersten Moment auch zurückstecken muss. Dafür, dass nachher etwas Großes entstehen kann. Das war ein ganz grundlegender Schritt, den wir gegangen sind. Diese Verantwortung als Kopf hinter solch einem Projekt führt dann manchmal dazu, dass wir zwei Stunden Skype-Konferenz haben, während der eine in Lima, der zweite in Tokio und der dritte in Beirut sitzt. Jeder muss gucken, dass er seine Zeitzone irgendwie mit den anderen abgleicht. Das war ziemlich schwer, aber wir mussten es lernen. Die Umstellung ist nicht leicht, wenn man fast 20 Jahre seines Lebens als Einzelkämpfer unterwegs war und sich dann in solch eine Struktur fügen muss. Ich habe jetzt zum Beispiel einen randvollen Terminkalender – was nicht immer toll ist. Es bleibt dabei auch viel auf der Strecke. Sich mal eine Weile ins Studio setzen und ‚Jammen‘ findet fast nicht mehr statt. Das hat viel Disziplin eingefordert und wir sind auch noch nicht ganz da angekommen, wo wir eigentlich hin wollen.

**Friedemann Kootz:** Gab es von Anfang an den Plan, wohin es gehen soll?

**Martin Eyerer:** Am Anfang wollten wir eigentlich nur Studios für uns selbst bauen. Irgendwann haben wir allerdings gemerkt, dass wir einen Businessplan schreiben sollten



Studio Tobi Neumann

und müssten. Wir haben zwar 80 Prozent selbst finanziert, brauchten aber noch 20 Prozent von der Bank, was unglaublich kompliziert war. Durch den Businessplan sind wir erst wirklich darauf gekommen, dass wir hier ein Netzwerk aufbauen können und nicht einfach wahllos Studios vermieten sollten. Wir vermieten die Studios inzwischen komplementär, also an Leute, die in einem Team auch zusammen Sinn ergeben. Sowohl menschlich, als auch fachlich. So haben wir jetzt eine tolle Mischung an verschiedensten Richtungen. Es gibt hier Leute aus Film, Gaming, Dubstep, Hiphop. Natürlich Elektronik-Musiker, die aber einen weiteren Horizont haben. Wie zum Beispiel Tobi Neumann, der seine riesige Synthesizersammlung mit reinbringt. Es ist, ganz gezielt, eine Truppe geworden, die auch jederzeit zusammenarbeiten könnte. Wir arbeiten auch daran, dass dies passiert. Keiner muss, aber er kann. Wir haben inzwischen Mitarbeiter im Büro, die Jobs akquirieren. Beispielsweise Albumproduktionen, bei denen wir mehrere Leute involvieren können. Außerdem arbeiten wir eng mit einem Musikverlag zusammen. Ein wichtiger Aspekt ist unser hauseigenes Netzwerk an Leuten, deren Content und Möglichkeiten wir in Zukunft besser auswerten wollen, um eine größere Stärke für Riverside als Gesamtheit zu gewinnen. Ein weiteres, großes Thema werden Schulungen. Wir haben dafür eine Kooperation mit der Popakademie in Mannheim geschlossen. Unser Konzept sieht so aus, dass wir immer Leute mit einem gewissen Ruf dabei haben werden, um aus der Praxis zu berichten. Geleitet wird das Seminar von einem professionellen Ausbilder.

Wir sind also keine Konkurrenz zu anderen Grundlagenseminaren, sondern im Idealfall buchen sich die Kunden unsere Angebote noch als Bonus dazu.

**Friedemann Kootz:** *Ihr habt die Studios gebaut und Eure Mieter mieten sich das fertige Studio, nicht nur den leeren Raum?*

Martin Eyerer: Nicht ganz. Unsere Mieter haben alle vergleichbare Räume mit Parkett und akustisch sinnvoll aufgebauten Wänden von uns bekommen. Aber man muss trotzdem noch etwas für die Raumakustik tun und natürlich bringen alle ihre eigene Technik mit. Wir haben nur langfristige Mieter und vermieten keine fertig bestückten Studios. Manchmal gibt es Anfragen von Kunden, die nur ein Studio für ein paar Tage suchen. Das bieten wir zwar nicht direkt, aber mein Studio, das von Tassilo, Abby und Tobi Neumann können natürlich auch als Mietstudio genutzt werden, um beispielsweise eine Albumproduktion dort zu machen.

**Friedemann Kootz:** *Verstehe, aber Ihr als Firma seid die Vermieter dieser Studios und stellt mit der Marke nicht nur ein Sammelbecken für lauter freie Studios dar.*

Martin Eyerer: Ja, ganz genau. Wenn wir hier zum Beispiel ein Songwriting-Camp veranstalten, dann haben wir natürlich immer unsere vier eigenen Studios, die zur Verfügung stehen. Aber manchmal fragen wir auch bei den anderen Mietern an,

---

---

ob jemand seinen Raum beisteuern möchte. So haben wir auch immer Zugriff auf eine große Struktur. Oder ein großer Firmenevent, zum Beispiel von Native Instruments, kann hier stattfinden mit fast allen beteiligten Räumen, weil wir eben alle in einem so guten Verhältnis zueinander stehen.

**Friedemann Kootz:** Bei aller Freundschaft muss auch Geld reinkommen.

**Martin Eyerer:** Am Anfang haben wir den Umfang der Aufgaben durch so viele Studios sicher unterschätzt. Allein der Aufwand für die tägliche Reinigung und Pflege ist enorm, natürlich auch finanziell. Und am Ende ist der Komplex als Vermietung kein Negativgeschäft, aber in erster Linie natürlich keine Goldgrube. In zweiter Linie eben doch, denn durch die vielen Kooperationsmöglichkeiten und die Gemeinschaft entstehen Dinge, aus denen man immer in irgendeiner Weise Profit gewinnt. Ich glaube, dass wir die Studios teurer vermieten könnten, aber dann könnten wir nicht mehr aussuchen, wen wir haben wollen. Deshalb akzeptieren wir, dass es kein auf Profitmaximierung getrimmtes Unternehmen ist, sondern ein Netzwerk. Und das Netzwerk verdient sich Erfolg und Geld.

**Friedemann Kootz:** Das heißt aber, Ihr müsst auch auf Konkurrenz unter den Mietern achten.

**Martin Eyerer:** Das ist ein guter Punkt. Man muss sich natürlich absprechen. Wenn man Anfragen hat, zum Beispiel für eine Klavieraufnahme, dann gibt es vier Räume, die dafür geeignet sind. Wenn nun ein Mieter einen Preis nennt und ein anderer liegt 300 Euro darunter, dann kann das zu einer blöden Situation führen. Da versuchen wir uns natürlich abzustimmen. Wenn wir als Riverside auftreten und Jobs heranholen, dann behandeln wir solche Situationen zentral und geben die entsprechenden Aufträge weiter. Unabhängig davon kann natürlich jeder sein eigenes Studio unter seinem Namen anbieten.

**Friedemann Kootz:** Und wie verteilt Ihr das bei gemeinsamen Anfragen?

**Martin Eyerer:** Natürlich in erster Linie nach Verfügbarkeit. Aber es ist im Endeffekt so, dass jeder hier seine Stärken hat und es sich bisher immer bereits aus der Art der Anfrage ergibt. Nicht alle haben einen Aufnahmerraum oder ein bestimmtes Instrument, nicht jeder hat Zeit oder Lust auf bestimmte Musik. Ich glaube, dass wir dabei sehr fair miteinander umgehen und auch ganz offen sprechen. Manchmal kann man



Blick aus Martin Eyerers Studio auf die spiegelnde Spree

einen Job auch gemeinsam übernehmen, wenn es mehrere Interessenten dafür gibt. Und da wir uns alle so gut verstehen, glaube ich auch nicht, dass da irgendwelche Probleme auftauchen werden.

**Friedemann Kootz:** Klingt gut! Es wird aber auch ein immer größerer Balanceakt, je mehr Menschen daran beteiligt sind.

**Martin Eyerer:** Wir haben ja hier auch kleinere Projektstudios, von denen viele eher ihr eigenes Ding machen wollen. Die sind dann in der Projektverteilung nur drin, wenn sie es auch wollen. Insofern reduziert sich die Menge dann bereits wieder. Aber auch die sind an der Gemeinschaft sehr interessiert. Wir machen intern jeden Monat einen Roundtable, zu dem es ein Thema gibt. Beispielsweise kommt eine Firma wie Ableton oder Avid und präsentiert uns ein Produkt. Bei diesen Runden sind eigentlich alle immer auch dabei und beteiligt. Aber nicht jeder will unbedingt einen Auftragsjob mit seinem Studio übernehmen.

**Friedemann Kootz:** Gibt es denn auch eine technische Verbindung zwischen den Studios oder einen gemeinsamen Aufnahmerraum?

**Martin Eyerer:** Ja, den gibt es. Das ist der Seminarraum. Er hat 100 Quadratmeter und ist so gebaut, dass man ihn als Mehrzweckraum nutzen kann. Er ist mit einer Akustikdecke ausgestattet und es gibt eine analoge Verkabelung in mein und Tassilos Studio. Aber wir haben ein Rednet-System bestellt. Das ist ein mobiles System in einem Roll-Rack, auf das



## Martin Eyerers Studio

Das eigene Studio von Martin Eyerer gehört zu den größten innerhalb des Riverside-Komplexes. Es bietet, neben dem von Tassilo Ippenberger, direkten Blick auf die Spree. Direkter Blick bedeutet dabei, dass die Wasserkante wenige Zentimeter unter der Fensterbank beginnt und man mit freiem Blick auf das gegenüber liegende Friedrichshainer Ufer und die Veranstaltungshalle O2 World schaut. Boote fahren vorbei und es herrscht eine wunderbare Arbeitsstimmung. Das Studio bietet neben der großen Regie einen Aufnahmerraum, in dem Schlagzeug, Rhodes und Klavier bequem Platz finden. Das technische Kernstück der Regie ist das Amek M3000 Mischpult. Als Abhöre hängen Dynaudio Air 20. Auf der anderen Seite des Raumes wurden komplett überarbeitete, weiß hochglanzlackierte JBL 4430 platziert, die nicht nur für Pegel und Spaß sorgen sollen, sondern sich auch als ernsthafte Abhöralternative etabliert haben. Neben einer umfangreichen Sammlung an analogen und digitalen Outboard-Geräten findet sich natürlich auch eine klassische Sammlung an elektronischen Instrumenten. Dazu gehören auch die Roland-Klassiker TB-303, TR-808 und SH-101. Da es keinen separaten Maschinenraum gibt, wurde die Geräusch verursachenden Netzteile des Mischpultes und der Mainframe des 480L Hallgerätes kurzerhand hochkant in die Türleibung, zwischen die beiden Wandschalen, verbannt.

## Studio Martin Eyerer

man im Netzwerk zugreifen kann und so wird der Seminarraum als Aufnahmerraum für alle nutzbar. Aber auch andere Bereiche im Haus. Wir haben zum Beispiel einen Bösendorfer Flügel im Aufenthaltsraum, den man abends oder nachts, wenn sonst keiner da ist, aufnehmen kann.

**Friedemann Kootz:** Und hat sich das Konzept auch schon musikalisch ausgewirkt, indem neue Kooperationen entstanden sind?

**Martin Eyerer:** Tassilo hat ein neues Pan-Pot Album gemacht, während ich gleichzeitig an meinem neuen Album gearbeitet habe. Und wir haben dabei beide extrem viel mit anderen Leuten aus dem Riverside zusammengearbeitet. Beispielsweise dem Sänger der Band Abby oder Oliver Laib als Jazz-Pianist. Zurzeit haben

wir einen Remix-Wettbewerb initiiert, für einen Song von Abby, Pan-Pot und Martin Eyerer zusammen. Dieses Projekt hat uns so viel Spaß gemacht, dass wir überlegen, es mal auf einem Festival aufzuführen. Ganz neue Projekte sind noch nicht entstanden, aber es gibt immer mehr Kooperationen. Es entwickelt sich.

**Friedemann Kootz: Auch nach außen?**

Martin Eyerer: Ja, wir haben zum Beispiel jetzt ein Projekt an einer Brennpunktschule in Berlin, wo wir mit bekannten Hiphopern einen Workshop über Songwriting veranstalten. Und wir wollen auch hier im Kiez aktiv sein und kooperieren mit dem Kiezmanagement. Wir sind für ganz viele Ideen offen und müssen nur aufpassen, dass es nicht zu viel wird und wir am Ende nichts mehr gebacken kriegen.

**Friedemann Kootz: Sprechen wir doch mal über Dein Studio. Dein Kernarbeitsgebiet ist Producing?**

Martin Eyerer: Ja, ich produziere hauptsächlich, aber ich mische auch sehr viel. Und das Studio ist natürlich auch als Mischstudio konzipiert. Mit meiner Amek M3000-Konsole, von der es weltweit wohl nur sechs Stück gibt. Wir haben das Pult in dreieinhalbjähriger Arbeit recapt und wieder aufgebaut. Geholfen hat mir ein Freund, der eigentlich Ingenieur in der Automobilentwicklung ist, aber Audio ist sein Steckenpferd. Ansonsten hätte ich mir den Aufwand gar nicht leisten können. Allein die Ersatzteile haben mich viele tausend Euro gekostet. Je nachdem welche Musik man produziert, braucht man eine solche Konsole eigentlich nicht mehr. Wenn man ausschließlich elektronische Musik macht, muss man natürlich nicht so ein großes Studio haben; aber um auf einem internationalen Niveau mischen zu können schon. Außerdem hat das Pult auch wunderbare PreAmps. Ich kann damit hervorragend aufnehmen. Zum Beispiel das Album von ‚Alle Farben‘ und auch verschiedene Sachen von Lindsey Stirling sind hier entstanden.

**Friedemann Kootz: Du nutzt das Studio aber nur für Dich selbst?**

Martin Eyerer: Ich mische hier selbst und ich arbeite auch mit jemandem zusammen. Khalil Chahine aus Beirut, der zum Beispiel am letzten Platin-Album von Max Herre mitgearbeitet hat. Er kam hier rein und kannte das Pult, was aufgrund der Seltenheit nicht unbedingt zu erwarten war. Er kommt eher aus dem Bereich Jazz, Rock und Klassik und ich mache halt eher elektronische Sachen, Pop und Dance. Und natür-



Vintage Konsole aus dem Ostblock in Tobi Neumanns Studio

lich produziere ich hier meine eigenen Sachen und viele Kooperationen. Dabei bin ich dann oft nicht der Executive Producer, sondern Teil des Teams. Dementsprechend ist mein Studio auch sehr hybrid aufgebaut. Ich habe viele analoge Maschinen, summiere natürlich analog, aber ich nutze auch sehr viele Plug-Ins in der Workstation.

**Friedemann Kootz: Wenn du Projekte zum Mischen bekommst, machst Du das aber hauptsächlich auf dem Pult?**

Martin Eyerer: Es kommt darauf an...

**Friedemann Kootz: Meine Frage zielt darauf ab, wie Du mit Recall umgehst, bei Projekten, die Du als Dienstleister bearbeitest.**

Martin Eyerer: Ich habe zusätzlich einen 16 Kanal Summierer von Neumann, der wirklich gut klingt und einen riesigen Headroom bietet. Für bestimmte Arten von Musik eignet der sich vielleicht sogar noch besser als das Pult. Er lässt sich sehr heiß anfahren und wir nutzen ihn gern als Submixer für Gitarren. Aber um auf Deine Frage einzugehen; ich versuche das genau zu kommunizieren. Ich biete verschiedene Möglichkeiten an. Natürlich die Mischung auf dem Tisch [dem Amek-Mischpult, Anm. d. Red.], die für viele Projekte einfach die beste Lösung ist, aber eben keinen Recall bietet. Es wird ein Master gezogen, am nächsten Tag können noch Änderungen gemacht werden und dann ist das Produkt fertig. Ansonsten müssten wir Stems aufnehmen, was es aber teurer macht. Wenn das bezahlt wird, machen wir das natürlich gern. Ansonsten habe ich über den Summierer volles Recall. Die Gruppen stehen dann auf einem festen Pegel und ich steuere nur noch die Summe optimal aus. Meine exter-



Studio Abby (Lorenzo / Henne)

nen Hallgeräte und Outboards arbeiten zum größten Teil mit festen Presets, die ich mir erstellt habe und die ich zum Beispiel über Midi umschalten kann. Manche sind aber auch einfach fest eingestellt und werden nur unterschiedlich stark angefahren.

**Friedemann Kootz:** Wie viele Kunden lassen sich auf die Mischung mit dem Pult ein?

**Martin Eyerer:** Mir fehlen da noch ein bisschen die Erfahrungswerte. Das Studio ist noch jung und der Tisch funktioniert erst seit einem halben Jahr so, dass man damit arbeiten kann. Wir haben bisher ein Rockalbum darauf gemischt, einen Live-Mitschnitt für ‚Passenger‘ und einige kleinere Projekte. Ich denke schon, dass die Nachfrage nach analogen Mischungen auf einem Pult da ist und steigen wird.

**Friedemann Kootz:** Ja, das ist auch meine Beobachtung. Es gibt immer mehr Leute, die den Unterschied hören und bereit sind darin zu investieren. Da opfern manche dann auch bereitwillig die Möglichkeit, im Nachhinein noch Kleinigkeiten ändern zu können.

**Martin Eyerer:** Ich finde es auch im Arbeitsprozess manchmal besser kein Recall zu haben. Man konzentriert sich und

fokussiert sich mehr. Das ist ähnlich wie bei Liveaufnahmen ohne Overdubs. Musiker liefern oft bessere Takes ab, wenn sie wissen, dass der erste Versuch sitzen muss. Auf der anderen Seite habe ich auch sehr viele Produktionen, bei denen Total Recall ein Muss ist, damit man jederzeit daran weiterarbeiten kann. Beides in einem Studio zu vereinen, war echt eine Herausforderung.

**Friedemann Kootz:** Wie sieht Deine Lösung dafür genau aus und vor allem, wie bindest Du das große Pult ein?

**Martin Eyerer:** Die Konsole macht echt Spaß. Man hat insgesamt 36 VCA-Kanäle mit DBX-VCAs aus der ‚Black Can‘-Serie, die wirklich hervorragend klingen. Mit den Subgruppen und Returns hat man 44 Kanäle im Mixdown, die alle mit Equalizern ausgestattet sind. Hinzu kommen die 16 Kanäle aus dem Neumann-Summierer. Mit der Menge kommt man eigentlich gut klar. Aus dem Computer komme ich mit einer RME MADI FX-Karte und als Wandler nutze ich RME und D.O.Tec. Ich habe mir sehr lange Gedanken über das Setup gemacht, da es auch ohne das Pult nutzbar sein sollte. Im Endeffekt ist meine Lösung, jedes Gerät über einen von 200 Wandlerkanälen anzubinden. Jedes Gerät in den Racks ist an einen Wandler angeschlossen und im Cubase als externes Plug-In angelegt. Man kann alles jeder-

zeit direkt in einem Projekt einsetzen. Auch alle Mischpultkanäle sind über die Tape-Outs ebenfalls an die Wandler angeschlossen. Man kann so aus Cubase heraus alles auf das Pult legen und wieder zurückholen, oder auch die Summen aufnehmen. Wenn man analog mischt, kann man alle Outboardgeräte über die Patchbays auf die Konsole stecken.

## Lyrebird – Game & Audio



Eines der kleineren Studios im Riverside wird von der Firma Lyrebird – Game & Audio GmbH bewohnt. Dahinter stehen Christian Raters und Julian Meybohm, die sich auf der SAE kennengelernt haben und nun zusammen Sounddesign und Audiodienstleistungen für Computerspiele anbieten.

Christian Raters: Die Firma wurde von uns vor einem Jahr gegründet und entstand, weil wir in einem Projekt ein Computerspiel vertont haben. Wir haben beide gemerkt, dass wir in dieser Richtung weiterarbeiten möchten. Wir produzieren Sound für Computerspiele. Derzeit arbeiten wir an zwei Projekten; der Vertonung eines 3D-Films und wir entwickeln unser erstes eigenes Spiel. Die Idee entstand aus dem Wunsch, nicht nur Gamesound machen zu wollen, sondern auch die Implementierung zu realisieren. Es ist eine besondere Sache, Spiele zu vertonen. Es ist Tontechnik und es ist Sounddesign, aber es geht eben noch einen Schritt weiter, wenn man einen adaptiven Soundtrack hat, der nicht linear verläuft, sondern sich dem Spielverlauf anpasst. Dazu kommt die Implementierung im Spiel. Nimmt man als Beispiel eine Pistole, mit der man durch 200 verschiedene Räume wandert. Dann kann man nicht 200 verschiedene Sounds erzeugen, sondern man lässt den Raum von der Audioengine bauen und gibt den trockenen Sound rein. Hinzu kommt, dass die starren Sounds auch dynamisch gestaltet werden müssen. Sprich, man muss dreidimensionale Filterfahrten realisieren, die die Engine dann in Echtzeit berechnet. Sich in dieser Dimension zurechtzufinden, ist schon einer Herausforderung.

**Friedemann Kootz: Kann man schon etwas mehr über Euer eigenes Spiel erfahren?**

Christian Raters: Es ist natürlich immer etwas problematisch darüber zu reden, weil man noch nicht zu viel preisgeben will und darf. Aber ich kann so viel verraten, dass es sich um ein Audiospiel handeln wird. Der Ton bestimmt also das Gameplay. Aber die Zielgruppe sind nicht Tontechniker, sondern

**Friedemann Kootz: Das heißt, dass Du auch analoge Ketten bilden kannst und diese dann als externes Plug-In in Cubase einbinden.**

Martin Eyerer: Ja, alles liegt auf Patchbays an und man ist wirklich enorm flexibel damit. Aber ich habe auch lange dafür gebraucht und musste leider alles zweimal neu verka-

musikaffine Jugendliche. Es soll spielerisch Audio näher bringen. Die gesamte Konzeption stammt aus unserer Hand und es hat bereits ein halbes Jahr gedauert, die ganzen Vorbereitungen zu treffen. Grobkonzept, Feinkonzept, Userstory, Asset-Listen, das alles muss fertig sein, bevor die Programmierer anfangen können. Die Aufteilung zwischen uns beiden ist dabei, dass ich als Vision-Keeper darauf achte, dass die Spielidee richtig verwirklicht wird. Julian hat die Projektleitung.

**Friedemann Kootz: Gibt es dafür schon Veröffentlichungspläne?**

Christian Raters: Unser derzeitiger Plan ist es, jetzt den Prototypen zu bauen und ihn im April auf der Amaze-Messe bei der Berlin Games Week zu präsentieren. Dort gibt es eine Ausstellung, bei der sich Indie-Games präsentieren können. Aber die Messe hat für uns noch einen weiteren Vorteil, denn wir können dort auch andere Entwickler ansprechen und ihnen unser Sounddesign nahebringen. Wir werden keine Spiele von großen Publishern bearbeiten, die haben meist ihr eigenes In-House Sounddepartment, aber wir möchten die wachsende Indie-Game-Szene ansprechen.

**Friedemann Kootz: Wie seid Ihr auf und zu Riverside gestoßen?**

Christian Raters: Der Kontakt kam über Boris Kummerer von der SAE Berlin zustande, der die beiden Jungs von Pan-Pot kennt. Wir haben gut ins Konzept gepasst, weil Riverside sich breit aufstellen möchte und wir eine bisher nicht besetzte Nische gefüllt haben. Dann ging alles sehr schnell. Ich war zweimal hier und dann haben wir schon unterschrieben. Wir sind hier sehr glücklich. Coole Leute, cooles Ambiente. Das Tolle an Riverside ist, dass wir schon die Zusagen von verschiedenen ‚Bewohnern‘ bekommen haben, dass sie Musik zu unserem Spiel beisteuern möchten. Dadurch haben wir natürlich die Chance, auch ein wenig Promotion durch deren Bekanntheit zu bekommen.



Studio David August

beln, bis mir klar war, wie es tatsächlich am besten funktioniert.

**Friedemann Kootz:** Du bist einer der Wenigen, die mehrfache A/D- und D/A-Wandlungen in Kauf nehmen, aber höchstwahrscheinlich überwiegt hier die Ergonomie.

**Martin Eyerer:** Am Anfang waren alle Geräte fest an je einem Wandlerkanal. Aber wenn man dann in einem Cubase-Kanal einen Insert schaltet und anschließend noch auf das Pult geht, ist es natürlich eine Wandlung zu viel. Man bekommt dann auch Phasenprobleme durch den Zeitversatz. Deshalb liegt jetzt alles auf Patchbays und man kann die doppelte Wandlung vermeiden.

**Friedemann Kootz:** Neben der Tontechnik hast Du auch viel Aufwand in die Akustik fließen lassen.

**Martin Eyerer:** Die Akustik ist wirklich jetzt schon super geworden, obwohl noch nicht alles da ist. Es fehlen noch zwei

Plattenschwinger und auch noch zwei Bassabsorber. Aber das Ergebnis ist eine Erfahrung, die für mich auch neu war. Am Anfang möchte man das Geld nicht so gern auf den Tisch legen. Natürlich ist es schöner, ein neues Mischpult oder neues Outboard zu haben. Aber wenn der Raum dann fertig ist, ist man froh, das Geld ausgegeben zu haben. Ich habe das vor allem gemerkt, als wir hier mit Kunden gemischt haben. Denn wenn man hier sitzt, nützt es nichts, dass man selber weiß wie der Raum klingt, aber der Kunde es nicht beurteilen kann.

**Friedemann Kootz:** Du hast von Deinem vollen Terminkalender gesprochen und dem Zeitdruck, den es für alle Aufgaben gibt. Bremst Dich das in Deiner Kreativität oder spornt es Dich eher an? Solch eine Grenze kann ja immer beides bewirken.

**Martin Eyerer:** Es bremst schon viel, weil man immer wieder herausgerissen wird. Es ist natürlich toll, dass alle immer etwas von einem wollen und es ist auch ok, denn Ja-



Studio Voodoo (Reinhard Raith / Oscar Lindahl)



Das Lyrebird Game & Audio Studio



Großzügiger Aufenthaltsbereich mit Gemeinschaftstisch und Bösendorfer Flügel

de, Tassilo und ich sind ja auch die Macher des Projektes und wir haben entsprechend auch die Verantwortung. Aber es verändert vieles. Früher hatte ich zum Beispiel einen totalen Nachrhythmus, heute stehe ich oft schon um sechs Uhr auf und bin um halbacht im Studio. Vor zehn ist aber niemand sonst hier und das sind dann die Stunden, in denen ich auch mal in Ruhe Musik machen kann. Ich will ja nicht nur Businessman sein, sondern auch Musik machen. Jetzt habe ich mein Traumstudio und muss permanent mit der Gratwanderung der Zeiteinteilung leben. Aber im Moment liegt die Priorität natürlich auf dem Gesamtkomplex.

**Friedemann Kootz:** Das wird sicher auch noch eine Weile so sein, aber sich mit der Zeit einschleifen.

**Martin Eyerer:** Mittlerweile arbeite ich ja auch deshalb mit Khalil als Mixing Engineer zusammen und merke, dass ich nicht immer alles selber machen muss. Es macht auch Spaß, Dinge zu organisieren und anzustoßen. Das ist bei Tassilo ähnlich. Oliver Laib arbeitet zum Beispiel ganz viel in seinem Studio, weil Tassilo gar nicht genug Zeit hat, es selbst genug zu nutzen. Und es wäre auch schade, wenn die Studios leer stehen würden...



FRITZ FEY  
FOTOS: FRITZ FEY, ECKTON STUDIOS

## Gegen den Einheitsbrei



EIN GESPRÄCH MIT TRISTAN ECK, ECKTON STUDIOS

Gefühl, Teil einer riesigen Modelleisenbahn zu sein. Die grünen Wiesen, die Dörfer mit ihren Fachwerkhäusern, die Wälder und die geschwungenen, hügeligen Landstraßen – das sieht alles so perfekt inszeniert aus. Umso lustiger ist es dann, wenn man nach dem Mittagessen im Kreise der Familie Eck die große Modelleisenbahn im Kinderzimmer vorgeführt bekommt. Das kann doch alles kein Zufall sein. Hohenstein Holzhausen über Aar liegt nicht weit von Wiesbaden, Frankfurt und Mainz entfernt, inmitten ländlicher Umgebung und Ruhe, aber dennoch zentral. In den Eckton Studios scheint die Zeit tatsächlich stillzustehen. Inhaber Tristan Eck ist so wunderbar rückständig modern. Er produziert wie die traditionellen Studios der goldenen Ära und bleibt seiner Linie konsequent treu, fast so, als hätte es Digitaltechnik nie gegeben. Dass ein Dienstleistungsstudio heute nicht nur überleben, sondern auch gut leben kann, können sich heute nur noch wenige vorstellen. Im Taunus ist das offensichtlich noch möglich, aber das hat natürlich nichts mit der geografischen Lage zu tun. Das eigens für den Zweck errichtete versprüht den Charme der 60er Jahre, einer Zeit, als die Studiowelt vor ihrem großen Umbruch stand, dessen Konsequenzen sich niemand so richtig ausmalen konnte.



Sandfüllung der Steine für den Schallschutz

Wie so oft, beginnt die ‚Studiokarriere‘ meines Gesprächspartners als Musiker in sehr jungen Jahren, der in verschiedenen Bands agierend, zunehmend den Wunsch verspürt, selbst Aufnahmen zu machen. Dem Irrglauben, man müsste als Musiker weniger üben, wenn man bessere Studiotechnik anschafft, verfällt auch er zunächst, landet aber schließlich am Theater, um sich seriös mit professioneller Studiotechnik auseinanderzusetzen. Nach einem viermonatigen Praktikum mit traditioneller und nach heutigen Maßstäben ‚umständlicher‘ und arbeitsintensiver Analogtechnik, lernt er den inzwischen leider verstorbenen Physiker Richard Schuckmann kennen, dessen Leidenschaft und Spezialgebiet die Akustik war. Über diesen Mann führt der Weg zu einer Ausbildung am SAE Institut mit Bachelor-Abschluss, wo Schuckmann seit 1997 Raumakustik und Studiobau lehrte. Daran schließt sich nahtlos eine Tätigkeit am Staatstheater in Wiesbaden an. Parallel dazu beginnt der Aufbau eines Kellerstudios mit Fostex Achtspurrecorder. Nach acht Jahren 60-Stunden-Woche bei eher mäßiger Bezahlung steht der Entschluss für eine Selbstständigkeit mit einem professionellen Tonstudio fest. Hier kommt auch wieder Richard Schuckmann ins Spiel, der die Planung der Raumakustik des neuen Studios engagiert begleitet. Ein Musiker will natürlich ein Studio bauen, in dem man live spielen kann, was Tristan Eck auch heute noch als die ultimativ erstrebenswerte Lösung betrachtet. Die räumliche Struktur wird so angelegt, dass alle in einem großen Raum, aber auch jeder akustisch getrennt in verschiedenen Räumen spielen kann. In den 90er Jahren, als das Studio entstand, war eher letzteres gängige Praxis. Heu-

te ist der große Aufnahmeraum das wichtigste Kapital des Studios. Die große Regie 1 befindet sich im ersten Stock zusammen mit dem großen Aufnahmeraum C, im Erdgeschoss wohnt das kleinere Studio 2 mit Aufnahmeraum A, weil dieser als erstes fertiggestellt wurde; dazu gesellen sich im Obergeschoss die Sprecherkabine B und die Drum-Kabine D. Da alle Patchbays und die große zentrale Ghilmetti-Kreuzschiene so beschriftet sind, wird sich an dieser Namensgebung wahrscheinlich auch nichts mehr ändern.

**Fritz Fey:** Wenn ich das so sagen darf, hier sieht ja alles ziemlich ‚altmodisch‘ aus (lacht). Digitaltechnik scheint nicht so sehr Deine Präferenz zu sein.

**Tristan Eck:** Gewachsen bin ich in der Tontechnik als Live-Ingénieur am Theater und als FOH-Mann im Klassik-Bereich. Das war gerade die Zeit, in der analoge Midas-Konsolen oder Vergleichbares das Geschehen beherrschten. Als dann die Umstellung auf digitale Live-Konsolen erfolgte, war ich mit dem Klang, gerade in Bezug auf die Klassik, überhaupt nicht mehr glücklich. 80 schlechte Wandler für ein voll mikrofoniertes Orchester waren in der digitalen Pionierzeit über ein großes PA-System einfach nicht zu ertragen. Ich war gewohnt, auf einer analogen Konsole schnell überall anfassen zu können. Man hatte nie Zeit für einen ausgiebigen Soundcheck, also Regler hoch, 80 oder 100 Kanäle ‚schnell einstellen‘ und nach einer halben Stunde musste es losgehen. Ich fand, dass diese Aufgabe auf digitalen Konsolen erschreckend viel schwieriger zu bewältigen war. Aber natürlich weiß



Rohbauvorbereitung für die Drum-Kabine

auch ich, dass die Abspeicherbarkeit deutliche Vorteile hat. Und das Mischen im Publikum mit dem iPad macht natürlich auch Spaß. Hier im Studio habe ich in der Regie 2 ein digitales Mischpult stehen, für die Produktionen, die heute beginnen und in zwei Monaten fortgesetzt werden. Gemischt wird trotzdem fast alles in der Regie 1 auf der analogen Rarindirk-Konsole. Analog hat für mich entscheidende Vorteile: es geht schnell und es klingt schnell gut, ohne dass ich gleich eine ganze Armada von Plug-Ins bemühen müsste. Ein weiterer Vorteil ist aber, dass man seinen Kunden schneller dazu bewegen kann, eine Entscheidung zu treffen. Es ist von vornherein klar, dass ein Mischergebnis nicht nach dem zweiten oder dritten Song nochmals modifiziert werden kann. Man erspart sich als Studiobetreiber viele Diskussionen darüber, ob nach drei Tagen die HiHat vielleicht doch noch ein dB zu laut oder zu leise ist. Für die Songs ist das ja auch überhaupt nicht entscheidend. Das eine dB irgendwo ist nicht maßgeblich dafür, ob man es mit einem guten oder schlechten Song zu tun hat. Was für viele Kollegen vielleicht eine Überraschung ist – ich habe kein Melodyne auf dem Rechner. Wenn jemand nicht richtig singen kann, dann soll er es einfach lassen. Gerade bei der jüngeren Generation von Musikern ecke ich natürlich mit solchen Argumenten an. Sie sind es gewohnt, dass man alles reparieren und irgendwie zusammenbauen kann. Gut, dann buchen mich solche Musiker eben nicht.

**Fritz Fey:** Du kannst das offensichtlich aus einer sehr entspannten Ausgangssituation heraus so handhaben...

Tristan Eck: Es macht einfach Spaß, mit Musikern zu arbeiten, die wissen, was sie tun. Da ist auch ganz klar, dass ich die Musiker einfach spielen lasse. Dafür diskutieren sie auch nicht mit mir darüber, welches Mikrofon ich wo aufstelle. Es gibt eine ganz klare Aufgabenteilung, wie sie in früheren Jahren ja auch zu großen musikalischen Erfolgen geführt hat. Jeder konzentriert sich auf das, was er am besten kann. Bevor wir überhaupt anfangen, etwas einzuspielen, gibt es mindestens einen Tag lang einen Soundcheck, in dessen Verlauf wir uns über den Klang der Produktion einigen: Felle wechseln, anderer Amp, andere Snare, anderes Mikrofon. Eine Produktion ist dann aber auch in zwei Tagen eingespielt und das Zeitverhältnis Soundcheck/Aufnahme ist eigentlich eine ‚Katastrophe‘. Auf der anderen Seite sind wir auf diese Weise sehr viel schneller fertig, denn das Mischen dauert dann auch nur noch einen Tag, weil man einfach die Regler hochzieht und den Sound hört, den man gewollt hat. Um mehr geht es dabei nicht.

**Fritz Fey:** Erstaunlich, dass es so etwas noch gibt. Die Ära der Dienstleistungsstudios ist ja definitiv zu Ende. Du bist aber trotzdem noch da und machst auf mich auch keinen ausgesprochen nervösen Eindruck...

Tristan Eck: Ich betreibe in der Tat ein reines Dienstleistungsstudio und bin überrascht, wie schnell ich junge Praktikanten für diese Arbeitsweise begeistern kann. Gerade jetzt hat jemand mit meiner Unterstützung eine Abschlussarbeit geschrieben. Dort ging es um den Vergleich zwischen analoger



#### Großer Aufnahmerraum mit entkoppelter Drum-Kabine

und digitaler Produktionsweise. Alle spielen in einem Raum mit minimalistischer Mikrofonie versus alles wird getrennt aufgenommen und in der DAW auf die übliche Weise zusammengebaut. Das Ergebnis fiel relativ erschreckend und für alle Beteiligten sofort hörbar aus. Die Live-Recording-Session hatte dank Raummikrofonie und ‚Übersprechen‘ deutlich mehr Tiefe und durch die Analogschüssel auch mehr Breite als das digitale ‚Konstrukt‘. Fast noch wichtiger war dabei die Spielfreude, die man deutlich hören konnte. Es gibt ja auch viele großartige Beispiele aus der Vergangenheit, die für die Live-Recording-Methode sprechen und bis heute nichts an Spannung und Spaß verloren haben. Man sollte dennoch nicht vergessen, dass musikalische Stilrichtungen durch das In-The-Box-Verfahren überhaupt erst möglich geworden sind und auch nur so funktionieren.

**Fritz Fey:** Wie schaffst Du es, abseits des ‚Mainstreams‘ Kunden in Dein Studio zu holen, die Deine Arbeitsweise bevorzugen?

**Tristan Eck:** Mein Startkapital waren die Musiker aus dem Staatstheater. Der ganze Orchestergraben war ja voll von begabten Klassikern, die ich alle kannte. Es gibt hier auf den Dörfern aber auch viele Chöre, wenngleich es nicht immer ‚schön‘ ist, so etwas aufzunehmen. Aber es ist trotzdem eine stetige Einnahmequelle. Es fällt dreißig Leuten eben doch leichter, in der Gegend von 600 Euro für einen Studio-

tag zu bezahlen. Und sei es nur als familiäre Erinnerung für den Chor, der eigentlich nur seine Probe in mein Studio verlagert, die ich dann mitschneide. Es kommen aber auch viele Jazz-Besetzungen zu mir, die meinen liebevoll aufgearbeiteten Steinway-Flügel schätzen, der aus der Zeit vor 1945 stammt. Damit setze ich mich auch von der ‚Garagenkonkurrenz‘ ab, die irgendwo mit ihrem Laptop werkelt und von sich behauptet, ein Studio zu betreiben.

**Fritz Fey:** Ich höre daraus aber auch, dass Du Dich zum Teil mit Produktionen beschäftigen musst, bei denen der Begriff ‚Intonation‘ nur am Rande bekannt ist?

**Tristan Eck:** Sicher, aber ich habe auch viele Künstler hier, die in zweieinhalb Stunden ein komplettes Album fehlerfrei und auf sehr hohem Niveau einspielen können. Das sind die Tage, die Dich für alles entschädigen, was Du sonst tun musst, um das Studio auszulasten. Mit anderen Worten, ich habe viele Stammkunden, die mich mit regelmäßiger Produktionsarbeit am Leben halten. Wenn nur einmal im Monat etwas kommt, was mich richtig zum Lachen bringt, ist alles andere ok.

**Fritz Fey:** Das Raindirk Symphony, an dem wir hier sitzen, ist für mich ein sehr guter alter Bekannter, denn es war ja über viele Jahre bei Eurosound und Peter Brandt im Live-Recording-Einsatz...

Tristan Eck: Noch im Keller meiner Eltern hatte ich das digitale Tascam 8000er Digitalpult, das jetzt immer noch in der Regie 2 steht. Ich hatte aber durch die Arbeit im Theater den Klang der alten analogen ANT-Konsolen verinnerlicht. Von daher war klar, dass ich ein analoges Pult für den großen Regieraum wollte. Der 90 qm große Aufnahmeraum mit sechs Metern Deckenhöhe rief auch nach vielen Kanälen jenseits der 24. Also war ich mindestens auf eine 40er Rahmengröße aus. Auf einer Tonmeistertagung in Hannover sah ich erstmals die analoge Elite-Plus-Konsole von Otari, die sogar pro Kanal mit Kompressoren ausgestattet war und ein ganz hervorragendes Routing besaß. Damit war es möglich, beliebige Busse quer durch das Pult mit ein paar Tasten zu bilden. Dinge wie Parallelkompression über beliebige Summen waren damit leicht zu bauen. Leider war in diesem Pult schon so viel digitale Steuerungstechnik, dass es jetzt gegen Ende der Nutzungsdauer ziemlich ‚dement‘ wurde. Der Wartungsaufwand im Verhältnis zu den ‚Flugstunden‘ wurde unverhältnismäßig groß. Es kündigte sich in dieser ‚Endphase‘ eine größere Produktion mit Gospelchor und Live-Band an und ich brauchte viele Kanäle. Ob die Otari das packen würde, darüber war ich mir nicht mehr so ganz im Klaren. Über André Inderfurth von SPL kam dann die Information, dass Peter Brandt seine Raindirk-Konsole verkaufen will. Wir wurden uns relativ schnell einig, und so wurde das Pult im Winter bei Minusgraden aus dem Ü-Wagen ausgebaut, in Einzelteile zerlegt und hierher geschafft. Ich nahm die Module mit und Peter brachte einen Tag später den Rahmen. Dann begann der Wiederaufbau. Seitdem, genauer gesagt seit zwei Jahren, sitze ich glücklich vor diesem Pult und freue mich jeden Tag darüber. Dieses Pult erinnert mich an die Neve-Zeiten - einschalten und gut. Den EQ einschalten, auch wenn er auf null steht - klingt irgendwie noch besser. Jetzt noch dran drehen, egal wohin und die Sonne geht auf.

**Fritz Fey: Dieses Pult hat ja einen wirklich harten Live-Recording-Betrieb über viele Jahre hinter sich. Wie gut war der Zustand?**



Tristan und seine selbst gebaute ‚Train-Gitarre‘, mit der man wirklich spielen kann

Tristan Eck: Für das Alter sensationell. Die VU-Beleuchtung geht nicht. Meine Wandler stehen aber oben auf der Meterbridge, also sehe ich auch alle Pegel und fange jetzt nicht an 48 Birnchen zu tauschen. In der Beziehung bin ich sehr minimalistisch veranlagt. Ich muss nicht sehen, was ich mische, ich höre es doch. Schalter knacken, was auch der Grund dafür war, warum Peter es für Live-Übertragungen nicht mehr einsetzen konnte. Hier im Studio in der Mischphase ist es vollkommen egal. Ansonsten ist mir noch kein Filter untergekommen, das nicht geht. Die beiden Stereo-Cue-Sends, die das Pult neben sechs Mono-Sends hat, fallen manchmal auf einer Seite aus, wenn man die Taste nicht beherzt drückt. Das sind Kontaktprobleme, die aufgrund des Alters immer mal wieder auftreten werden. Aber das ist alles nichts, was den Betrieb einschränkt. Wenn man das weiß, und ich kenne die alte Dame inzwischen sehr gut, gibt es wenig zu beanstanden.

**Fritz Fey: Du hast dieses Studio ja nun selbst und fast im Alleingang gebaut, über einen Zeitraum von drei Jahren. Erzähl mal...**

Tristan Eck: Ich war 24 und hatte mir einige Studios angesehen. Da meine große Leidenschaft der Musik galt, musste es ein ‚großes‘ Musikstudio werden. Als ‚akustischer Ziehvater‘ stand mit der schon erwähnte Richard Schuckmann zur Seite. Zu dieser Zeit waren SACD und DVD-Audio in der Ent-



wicklung und es ging daher auch darum, in Surround arbeiten zu können. Das war ein vielversprechendes, spannendes Aufgabenfeld, weshalb die Entscheidung auch auf die surroundfähige Otari-Konsole fiel. In unserer Gemeinde gab es einen ‚merkwürdigen‘ Gesetzesparagrafen, der besagte, dass man Baugrundstücke zum halben Preis erwerben konnte, wenn man mehr als zehn Jahre hier ansässig war. Für mich kein Problem, denn ich bin hier geboren. Vielleicht sollte damit die Familienansässigkeit gefördert werden, ich weiß es nicht. Aber das sprach natürlich für diesen Standort. Um das Ganze finanzierbar umsetzen zu können, musste ich fast alles selbst machen. Jedes Gewerk, das auf den Materialeinkauf beschränkt werden konnte, war ein wichtiger Schritt in Richtung Fertigstellung. Weil das Studio inmitten eines Wohngebietes liegt, war der Schallschutz eine wesentliche Voraussetzung für die behördliche Genehmigung. Also waren leistungsfähige Schallschutzfenster Pflicht, die nicht gerade preisgünstig sind. Ebenso musste das Dach, unter dem sich der Aufnahmerraum befindet, aufwändig isoliert werden, was darin gipfelte, dass zwei Dächer übereinander gebaut wurden, die an die 60 Zentimeter Isofloc in sich beherbergen. Die Wände sind mit schweren 36,5er Steinen gemauert und alle Hohlräume wurden mit Quarzsand gefüllt. Die angefragten Bauunter-

nehmen wollten mir nicht glauben, dass 60 Tonnen Sand in die Außenmauern gekippt werden sollten. Die Außenmauern habe ich also nicht selbst errichtet, aber die Kanalrohre im Boden schon selbst gelegt, gebaggert und das Dach nach Rohbaufertigstellung selbst gebaut, Elektrik, Heizung, Außen- und Innenputz. Was die Raumakustik betrifft, habe ich viel von Richard Schuckmann gelernt. Er hat mich weitestgehend selbst machen lassen, und mich wie ein Lehrer unterstützt. Wenn ich falsch gerechnet hatte, gab es einen Schlag auf den Hinterkopf (lacht). Der spannendste Einstieg in die Raumakustik war für mich der kleine Aufnahmerraum A, der auch heute noch ziemlich gebastelt aussieht, wie man ja auch auf den Bildern sehen kann: Die Diffusoren an der Decke und das seltsame Konstrukt von Absorber hinter dem Schlagzeug, das eine richtige Leidensgeschichte war. Bei geschlossenen Türen hatte der Raum im Rohzustand fünf Sekunden Nachhall. Mit vielen Löchern, Plattenschwingern, Absorberflächen und angemaltem ‚Bauschrott‘ bekam ich den Raum schließlich nach mehreren Anläufen in den Griff. Das kostete mich sechs Wochen intensiver Experimentierzeit und Arbeit.

Fritz Fey: Wirklich alles ohne fremde Hilfe?

Tristan Eck: Ja, völlig alleine, bis auf den eigentlichen Dachstuhl, der von einem Zimmermann errichtet wurde. Alles für den Lebenstraum, drei Jahre lang, jeden Tag 16 Stunden, eigentlich bin ich bis heute noch dran. Über die Zwischenlösungen, die schon einen Studiobetrieb ermöglichten, aber nicht besonders gut aussahen, will ich jetzt gar nicht sprechen (lacht).

Fritz Fey: Die Surround-Abteilung hat sich für Dich und alle, die anfangs daran glaubten, in der Musikproduktion nicht durchsetzen können...

Tristan Eck: Das ist leider so, obwohl auch heute noch jeder begeistert ist, wenn er Musik in Surround hört. Der Center ist inzwischen ein Ersatzteil für Stereo und die Surrounds sind die Stereoabhöre in Regie 2. Ich habe natürlich in der Anfangsphase einiges in Surround produziert, aber das waren eigene Produktionen, um die Erfahrungen für den ‚großen kommerziellen Ansturm‘ zu sammeln, der nie kam. Ich hatte tatsächlich nie eine Auftragsproduktion in Surround.

Fritz Fey: Hast Du eigentlich auch Produzentenambitionen?

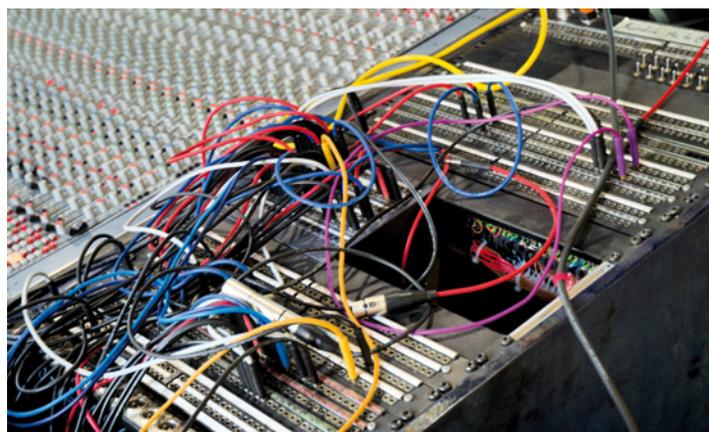
Tristan Eck: Ich muss sie eigentlich relativ häufig haben, nicht, weil ich darauf bestehe, sondern weil ich alle meine Kunden zu Anfang frage, wer ich für sie sein soll: Der Knöpfchendrucker, der seinen Mund hält, der Coach oder Motivator, der musikalische Berater oder der Produzent, manchmal auch der unfreiwillige Psychiater. Aber ich bin nicht der Plattenboss, der Bands produziert. Ich habe eine wunderbare Familie mit drei Kindern, also will ich heute auch nicht mehr an sieben Tagen in der Woche zwölf Stunden arbeiten.

Fritz Fey: Neue Technologien lösen, zumindest in unserer Branche, meistens eine gewisse Ausschließlichkeitshysterie aus. Alles andere außerhalb neuer Errungenschaften verliert schlagartig seinen Wert. Hier scheint ein wenig die Zeit stehen geblieben zu sein, weshalb ich Dich fragen möchte, was Deine DAW für Dich ist...

Tristan Eck: Ich habe bis vor zwei Jahren in der kleinen Regie mit Cubase 1.0 gearbeitet, was vielleicht erklärt, dass die DAW für mich nicht mehr als eine Bandmaschine mit erweiterten Schnittmöglichkeiten ist. Jetzt fahre ich in beiden Regien mit 5.0, was ja auch schon wieder antiquiert ist (lacht). Das aber auch nur, weil ich für mobiles Recording einen Laptop ‚moderner‘ ausgestattet hatte und eine Projektkompatibilität mit den beiden Studios herstellen wollte. Was mache ich also im Rechner? Aufnehmen – ja, Schneiden



‚Experimental-Akustik‘ hinter dem Schlagzeug im kleinen Aufnahmerraum, die funktioniert



– ja, denn ich möchte um keinen Preis auf analoges Band zurück, auch wenn ich zu der Generation gehöre, die damit noch umgehen könnte. Aber alles, was den Klang betrifft, findet am liebsten schon beim Musiker und seinem Instrument statt, am ‚richtigen‘ Mikrofon und dem passenden Vorverstärker, und dann auf dem Pult. Was ich gelegentlich im Rechner benutze, ist vielleicht mal ein Gate, sicher durchaus auch mal das eine oder andere Plug-In, wenn es damit besser, schneller oder einfacher funktioniert. Die Summierung im Pult klingt so viel besser als im Rechner und dauert mir dort auch viel zu lange. Ich habe im Ernstfall 72 Mix-Inputs am Pult, was soll ich da im Rechner noch großartig zusammenfassen? Deswegen sind meine Bildschirme auch nach wie vor so klein. Ich brauche sie halt nicht wirklich.

Fritz Fey: Dieser Arbeitsplatz sieht tatsächlich etwas ‚vernachlässigt‘ aus (grinst)...



In Regie 2 tummeln sich ‚historische‘ Digital- und Analogtechnik

Tristan Eck: Ist doch ok, es ist ja nur Digitaltechnik (lacht)...

Fritz Fey: Wirtschaftlich gesehen ist die Preisgestaltung bei Software natürlich ein Segen aufgrund schwindender Produktionsbudgets, oder ist es genau umgekehrt, dass es keine Budgets mehr gibt, weil so viele mit Software arbeiten und sich ein ‚Studio‘ leisten können?

Tristan Eck: Wer will das heute noch mit Bestimmtheit sagen? Wenn man Apples Logic betrachtet, kann man eigentlich wenig falsch machen. Wer die paar Euro, die die Software gekostet hat, damit nicht verdienen kann, ist selbst schuld. Viele meiner analogen Geräte hab ich schon jenseits der 15 Jahre und sie sind auch immer noch etwas wert, wenn ich sie wirklich verkaufen wollte. Was mich bei Software stört, ist, dass man sehr viel Zeit damit verbringen muss, sein System kompatibel und aktuell am Laufen zu halten. Die Analogie zu Instrumenten: Wenn ich eine andere Gitarre spielen will, brauche ich bestimmt zwei oder drei Monate der intensiven Auseinandersetzung mit dem Instrument, um mich wieder heimisch zu fühlen. Bei einem Plug-In ist es nicht viel anders. 50 oder 60 Plug-Ins sind für die meisten wahrscheinlich eher wenig. Wieviel Zeit soll es dauern, bis man mit all diesen Werkzeugen vernünftig und zielsicher umgehen kann und weiß, wie sie funktionieren und klingen? Wenn ich mit ana-

logen Geräten effektiv arbeiten will, brauche ich ja auch viel Zeit, bis ich alle Möglichkeiten und Klangfarben ausgelotet habe. Ich behaupte einfach mal, dass viele mit ihren unzähligen Plug-Ins nie an diesen Punkt kommen werden. Wer sollte das auch bewältigen können? Es ist einfach klar, dass es besser ist, wenige Werkzeuge sehr gut, als viele nur sehr oberflächlich zu kennen. Ich würde mal sagen, dass ich vielleicht drei Prozent von dem nutze, was Cubase kann, aber das tue ich eben auch bewusst. Das reicht ja zum Aufnehmen und Schneiden. Mir ist es aber ehrlich gesagt auch vollkommen egal, welche DAW-Software ich verwende, da ich ja kaum etwas davon benutze. Das ist für mich alles austauschbar. Für die Beliebigkeit, jederzeit noch etwas verändern zu können, wenn ich alles im Rechner mache, egal zu welchem Zeitpunkt, will ja heute auch keiner bezahlen, weil es ja nur ein paar Mausklicks sind, und somit eine fast nebensächliche Zusatzleistung, die die Kunden wie selbstverständlich kostenfrei einfordern. Ich kann selbstverständlich auch Änderungen an fertigen Mischungen anbieten, aber dann muss ich neu mischen und das kostet halt Geld. Und seltsamerweise sind dann die Änderungen auf einmal doch nicht mehr so wichtig.

Fritz Fey: Aber das blockiert Dir natürlich auch einen bestimmten Kundenkreis...



Historische Kasettenteknik aus ausrangierten Theaterbeständen

Tristan Eck: Mag sein, aber will man das? Braucht man das? Eine Welt, in der kaum noch einer zu dem steht oder weiß, was er will...? Nein, brauch ich nicht. Alles, was nicht ein paar Tage Zeit hat, hat in meinem Leben nichts zu suchen. Die Lebensenergie, die mich das kostet, kann keiner mit Geld bezahlen. Ja gut, dann sind halt ein paar Kunden beleidigt oder ich verliere einen Job. Aber auf der anderen Seite bimmelt hier dafür nicht ständig ein Mobiltelefon und wir unterhalten uns schon seit vier Stunden ohne Störung. Ich sehe meine Aufgabe als Studio weniger darin, alles korrigieren oder reparieren zu müssen, sondern eher die Technik so zu verwalten, dass sie dem Musiker gar nicht weiter auffällt. Wenn es notwendig ist, mikrofoniere ich eine fünfköpfige Band innerhalb von einer Stunde, eine halbe Stunde Soundcheck, es werden vier oder fünf Songs aufgenommen und ich mische das auch noch am gleichen Tag, alles innerhalb von acht Stunden. Das ist für mich überhaupt kein Problem, aber dazu müssen die Musiker spielen können. Und damit relativieren sich vielleicht auch meine höheren Studiotarife. Mein Job dabei ist es, die Musiker zu Höchstleistungen zu motivieren. Meine Plug-Ins sind dann eher schnelles Einfühlungsvermögen und eine große Auswahl an guten Verstärkern und Instrumenten, von denen ich genau weiß, wie sie klingen. So entstehen musikalische Unikate, die nicht austauschbar sind. Das es so schon lange nicht mehr ist, kann man jeden Tag im Radio hören.

**Fritz Fey: Glaubst Du denn, dass es langfristig noch genügend überzeugte Kundschaft für Deine Produktionsweise geben wird?**

Tristan Eck: Ein Verfechter dieser Art von Produktion muss einen langen Atem haben. Ich muss teurer sein, weil ich sonst nicht wirtschaftlich rentabel arbeiten kann. Ich habe aller-



Selbst gebaute Skyline-Diffusoren mit erweiterter Bandbreite

dings die Erfahrung gemacht, dass alle, die skeptisch waren, und deshalb zunächst in andere Studios gegangen sind, irgendwann doch bei mir angeklopft haben. Wenige von denen, die dann letztlich hier produzierten, wollten anschließend wieder zurück in die DAW-Welt. In der Klassik existiert ohnehin keine andere Methode als die meine. Und ein Streichquartett ohne eine gewisse Deckenhöhe im Aufnahmeraum geht einfach nicht.

**Fritz Fey: Dann ist ja eigentlich überflüssig, Dich nach Zukunftsperspektiven zu fragen...**

Tristan Eck: Mein einziges Bestreben ist, meinen Sound ständig zu optimieren. Ich bin mir nach wie vor nicht zu schade, Kabel zu testen, auch wenn ich das eigentlich unendlich leid bin (lacht). Ich trenne auch nicht Mastering und Mixing, sondern versuche, alles in einer Kette umzusetzen, die ich fest verkabeln möchte, sobald ich mir sicher bin, das Optimum für mich gefunden zu haben. Ich teste nach wie vor Gitarren, Schlagzeuge, Felle, Saiten, Becken. Ich habe große Ambitionen, keine Sounds zu wiederholen, weil mir der Einheitsbrei auf den Wecker geht. Worauf ich außerdem Lust habe, ist eine Produktion ohne Kompressoren, auch nicht im Mastering. Vielleicht setzte ich das dieses Jahr noch um. Für die fernere Zukunft? Nö, ich bin zufrieden und mag es so, wie es ist. Was mich beschäftigt, ist, was ich in zehn Jahren mache, wenn mein Analogpult auseinanderfällt, wobei das ziemlich unwahrscheinlich ist, weil momentan sämtliche Ersatzteile für ein paar Cent in jedem Elektronikladen greifbar sind. Solange das Studio mich und meine Familie ernähren kann, will ich auch nichts ändern. Es macht großen Spaß, so zu arbeiten. Natürlich ist es immer unbequem, jemandem zu sagen, dass er nach Hause gehen und üben soll, weil ich keine Reparaturwerkstatt bin...

**MasteringWorks**  
High-end audio gear distribution

**MULTI-STATION 3 BAY**

Sterling, GUZALSKI SWIST, roehrupal, DANGEROUS MUSIC

www.masteringworks.com

**xpressor**  
DISCRETE CLASS-A STEREO COMPRESSOR

elysia

Auto, Fast, GRL 13, 14, 12

**JETZT AUCH IN 19 ZOLL**

Klingt umwerfend gut.  
Ist flexibel wie kein Zweiter.  
Kostet weniger, als du denkst.

**3ER**  
Professionelle Audiotechnik

- Installation
- Konfektion
- Bestückung
- CAD
- Restauration
- Sonderanfertigung
- Modifikation
- Prototypen
- Akustikplanung

**3ER Professionelle Audiotechnik**  
Nils Dreyer  
Tel.: +49 (0)172 23 101 74  
E-Mail: info@3er-audio.de  
Internet: www.3er-audio.de

**Das Standardwerk zur analogen Tontechnik**

2. Auflage

**Die analogen Hitmaschinen**  
Tonstudioteknik – die vergangenen 65 Jahre

Dieses Buch stellt die 200 bekanntesten Studiokomponenten (Bandmaschinen, Mischpulte und Analog-Hall) der vergangenen 65 Jahre vor – präsentiert mit technischen Daten und 458 Abbildungen. **2. Auflage**

**Ein Buch mit Zukunft!**  
**Nachdruck wegen Nachfrage!**

**Die analogen Hitmaschinen**  
Tontechnik – die vergangenen 65 Jahre  
Karl-Hermann von Behren

Softcover, 240 Seiten, 458 Abbildungen, DIN A 4,  
€ 29,80, ISBN 13: 978-3-9807636-4-6  
life media Verlag Tonstudio GmbH,  
Fax (49) 0 42 03/74 87-36,  
Mail: life-media@t-online.de  
www.life-media.eu

**Neumann KH 310**  
Aktiver, geschlossener 3-Wege Monitor  
**1899,- €/Stk.**

**Neumann KH 120**  
Aktiver 2-Wege Bi-Amp Monitor  
ab **649,- €/Stk.**

**E-trap**  
Aktiver Tieftonabsorber  
**1899,- €/Stk.**

**BAG END**

**HÖRZONE**

Hörzone GmbH  
Balanstraße 34 · 81669 München  
Tel. 089-721 10 06 · info@hoerzone.de  
[www.hoerzone.de](http://www.hoerzone.de)

... in Schwarz und Weiß, ab Lager lieferbar!

**RS** roger schult  
german audio lab

professionelles studio equipment  
www.rogerschult.com | info@rogerschult.com

W2377, W2395, W2395c, W2377

**tad**  
net.de  
tontechnik arno düren

Planung & Installation von  
Audio-, Video- und Medientechnik

Raderbroich 38 41352 Korschenbroich info@tadnet.de www.tadnet.de  
Fon: +49 (0) 2161 649290 Fax: +49 (0) 2161 649297

Studio: Cinesound Berlin

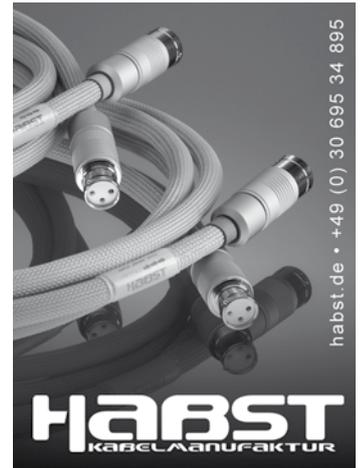


...wir bauen Studios

- Messung
- Beratung
- Planung
- Akustikmodule
- Montage

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

**mbakustik**  
büro für akustik und studiodesign



habst.de • +49 (0) 30 695 34 895

**HABST**  
KABELANFAKUR

**Master Clocks**  
**Signalverteiler**  
**Formatkonverter**  
**Abtastratenwandler**  
**Referenzgeneratoren**



**studio**  
**essentials!**

- Für
- A/V Recording
  - Post Production
  - Rundfunk
  - Bühne



## MTX-MONITOR V3B-4.2



hochwertiger analoger Monitor-Controller THD+N 1 kHz +18 dBu 0,00017% !!  
 8 Stereoeingänge sym. + unsymmetrisch Dynamik unbewertet über 125 dB  
 div. Monitorfunktionen inkl. Summierung Frequenzgang 10 Hz..60 kHz +/- 0,01 dB  
 Fernbedienung optional leistungsstarker Kopfhörerverstärker

INFOS: [www.funk-tonstudioteknik.de](http://www.funk-tonstudioteknik.de)

E-MAIL: [funk@funk-tonstudioteknik.de](mailto:funk@funk-tonstudioteknik.de)

**FUNK TONSTUDIOTECHNIK** D-10997 BERLIN PFUELSTR.1A TEL. 030-38106174 FAX 030-6123449



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

**Service · Know-How · Erfahrung**  
 Restaurierung · · · Überholung · · · Einmessung  
 analoger Verstärker Effektgeräte Bandmaschinen  
 Dipl.-Ing. Ulrich Apel VDT · Brückweg 23 · 53947 Nettersheim  
 Telefon 02440/959340 · Mobil 0170/9013523 · [uli.apel@web.de](mailto:uli.apel@web.de)

Linkes Ohr.  
Rechtes Ohr.  
Audiotools.



Audiotools Studioteknik  
Berndt H. Bauer

**MOBILE RECORDING**



www.thein-productions.com



THEIN Mobile Recording  
Am Fuchsberg 20  
D-28816 Stuhr  
Tel. 04206-297 087

- α modular
- α preisgünstig
- α bis 1800 mm
- α AB
- α ORTF
- α DECCA
- α Surround



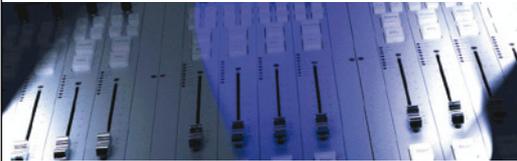

mikrofonschiene.de

**OTZ** TRONICS  
ANALOG  
DIGITAL  
AUDIO

- umfassende und kompetente Projektbetreuung von der ersten Beratung bis zum fertiggestellten Tonstudio
- Umbauten und Spezialanfertigungen
- Studioservice
- ausgewählte Audioprodukte

Tel.: 02833 / 9 26 51 Fax.: 02833 / 9 26 52  
Net: http://www.otz.com e-mail: support@otz.com  
Bernhard Ramroth Sevelener Str. 9 47647 Kerken

**CHECK OUT!**



Manufacturer of Broadcast Equipment

AIRMATE-USB  
AIRENCE-USB  
AIRLAB MK2  
LYRA  
AXUM  
TELEPHONE HYBRIDS



www.d-r.nl info@d-r.nl +31 294 418014

**kabeltronik®**



**Richtig gute Verbindungen**

Distribution und Fertigung von Spezial- & Standardkabel-Lösungen. Kundenspezifische Sonderkonstruktionen auch in kleinen Chargen.

Gerne erreichen Sie uns unter:  
info@kabeltronik.de | www.kabeltronik.de

**Pursuit of Excellence**  
Ein Name, ein Programm

Solid State Logic  
SOUND || VISION

**Zaor®**

*Pearl Mikrolaboratorium*

Mit unseren Edelmarken haben wir ein anspruchsvolles Vertriebs-Portefeuille für Kunden, die nicht das günstigste Angebot suchen, sondern Lösungen, die langfristig Freunde und Wertigkeit vermitteln. Gerne beraten wir sachkundig, liefern Testgeräte, planen Sonderanfertigungen und, und...



Hier ein Möbel, welches speziell für die Matrix von SSL entworfen wurde, es gibt auch bereits eine Version für Mackie D8b.

SSL ist eigentlich jedem ein Begriff, nur Pearl Mikrofone aus Schweden sind ein echter Geheimtipp! Die rechteckige Grossmembran klingt sehr offen und natürlich, Frequenzgang ist praktisch linear. Unbedingt testen!



Wir engagieren uns für unsere Kunden und ruhen nicht ehe SIE mit der Lösung zufrieden sind.

Darauf gebe ich ihnen mein Wort!



Klaus Gehlhaar, Musiker, Produzent und ProAudio-Experte seit 30 Jahren

P.o.E. sarl

Informationen unter  
0172 673 5644 info@zaor.de  
www.zaor.de  
www.pearl.poe-music.com  
www.solidstatelogic.com



# SAM-1C SAM-2C

analoge Audio-Konverter  
für höchste Ansprüche

- \* Brummschleifen beseitigen
- \* Audiosignale symmetrieren
- \* Audiosignale asymmetrieren
- \* Audiosignale summieren
- \* Audiosignale verteilen
- \* Audiopegel absenken
- \* Audiopegel verstärken
- \* Impedanz anpassen
- \* Massepotential-Unterschiede ausgleichen
- \* SAM-1C: 2..4 Audiokanäle SAM-2C: 4..10 Audiokanäle THD+N bis zu -122 dB !!



analoge Symmetrier- und Differenzverstärker mit der höchsten Störsignalunterdrückung ihrer Klasse

INFOS: [www.funk-tonstudioteknik.de](http://www.funk-tonstudioteknik.de)

E-MAIL: [funk@funk-tonstudioteknik.de](mailto:funk@funk-tonstudioteknik.de)

**FUNK TONSTUDIOTECHNIK** D-10997 BERLIN PFULSTR.1A TEL. 030-38106174 FAX 030-6123449

# D.A.I.S.

Digital Audio Interconnection System



Digitale Router-Systeme

Modifikationen

Interfaces

Studioequipment

Problemlösungen

**AUDIO-SERVICE**  
Ulrich Schierbecker GmbH

Schnackenburgallee 173  
22525 Hamburg

Tel.: +49-(0)40-851 770-0  
Fax: +49-(0)40-851 27 84

[mail@audio-service.com](mailto:mail@audio-service.com)

[www.audio-service.com](http://www.audio-service.com)

# STUDIO MONITORING SOLUTIONS

Our focus, your mix.



Vertrieb D&A: KORG & MORE – a Division of Musik Meyer GmbH

[krksys.com/de](http://krksys.com/de)

Sie haben bestimmt schon von uns gehört.

SST - Schallplatten Schneid Technik Brüggemann GmbH - [www.sst-ffm.de](http://www.sst-ffm.de)  
seit 1969

**MANGER**  
PRÄZISION IN SCHALL

„Achtung Suchtgefahr!“

Studiomagazin 11/11

Reference  
Studio Monitor  
**MSMc1**

[www.manger-msw.de](http://www.manger-msw.de)

# PASSIVER HIGH-END STUDIOMONITOR



**VERDADE**  
STUDIOMONITORE

HANDMADE IN GERMANY

[WWW.SKY-AUDIO.DE](http://WWW.SKY-AUDIO.DE)

Vertrieb

Direktvertrieb



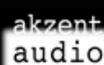
Pendulum Audio



Smart Research Ltd  
[www.smartresearch.co.uk](http://www.smartresearch.co.uk)



slate pro audio



akzent audio • Jean Hund • Tulpenweg 4 • 76571 Gaggenau  
T 07225 913730 • [mail@akzent-audio.de](mailto:mail@akzent-audio.de) • [www.akzent-audio.de](http://www.akzent-audio.de)

# XL2 Audio- und Akustik Analysator

von Profis für Profis!

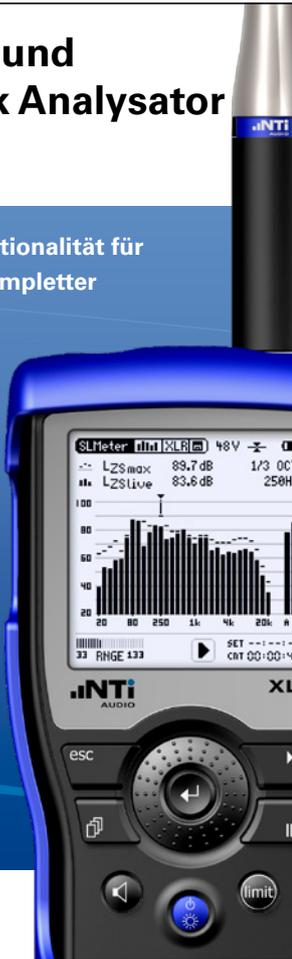
XL2 bietet kompromisslose Funktionalität für die Überprüfung und Wartung kompletter Audio-Systeme. Er analysiert:

- Audio Signale mit Frequenz- und Pegelmessung von 10 µV bis 25 V
- Klirrfaktor mit Eigenverzerrung von < -100 dB (0.001 %) typ.
- Schallpegel mit Güteklasse 1. Erfüllt alle Anforderungen der DIN 15905 mit Grenzwerten
- Terzpegel mit Logging Funktionen
- Nachhallzeit mit Terzauflösung
- Echtzeit FFT
- Polarität von Lautsprechern u. Kabel

Weitere Informationen unter:  
[www.nti-audio.com](http://www.nti-audio.com)



Schweizer Qualität



NEW

PT0760M

## Multichannel HD/SD Waveform Monitor



"Solutions in Audio & Video"



DK - Technologies

**HAUPTFUNKTIONEN PT0760M/00A**

- 1 x HD/SD-SDI, autoformat De-Embedder
- Module für AES Ein- und Ausgänge
- Module für analog Audio
- Dolby E/AC3-Decodermodul
- 5.1 Surround Sound Messung
- ITU-Loudness mit 400Hz oder 1 kHz Referenz

Email: [info@dk-technologies.com](mailto:info@dk-technologies.com) • Web: [www.dk-technologies.com](http://www.dk-technologies.com)  
 Tel: +49 (0)40-70103707 • Fax: +49 (0)40-70103705

DK-Technologies Germany GmbH, Tibarg 32c, 22459 Hamburg.

adebar acoustics

## Forsell Technologies SMP-2



Deutscher Vertrieb durch  
[www.adebar-acoustics.de](http://www.adebar-acoustics.de)

NEUMANN.BERLIN



TLM 102

Smart. Sweet. Powerful.

Georg Neumann GmbH • Ollenhauerstraße 98 • 13403 Berlin • Germany • [www.neumann.com](http://www.neumann.com)

FOR-TUNE Vertrieb für professionelle Studioteknik



Zuverlässige Verbindungen!



For-Tune Vertrieb • Krummenackerstr. 218 • D-73733 Esslingen/Neckar  
 Tel.: 0711-46915185 • Fax: 0711-46915187 • <http://www.for-tune.de>

Unser Ziel: Die perfekte Übertragung von Ton-signalen.

Unsere innovativen Kabel werden in der Schweiz hergestellt und befriedigen höchste Ansprüche an die Klangqualität. Symmetrische und unsymmetrische Signalkabel, Lautsprecherkabel, Netzkabel: Wir bieten in jedem Fall aussergewöhnliche Lösungen an.

S.E.A. Vertrieb & Consulting GmbH  
 Auf dem Diek 6  
 D-48488 Emsbüren  
 Tel. +49 59 03 93 88-0  
 E-Mail [info@sea-vertrieb.de](mailto:info@sea-vertrieb.de)  
[www.sea-vertrieb.de](http://www.sea-vertrieb.de)



weitere Informationen unter [www.vovox.com](http://www.vovox.com)

Full-Service zu Internetpreisen

Top 5 im Preisvergleich

W.W. W.123 CD.de



Werden Sie Stützpunkthändler auf Provisionsbasis!  
 Händler-Anfragen bitte an [info@123cd.de](mailto:info@123cd.de)

[www.profi-mikrofonschiene.de](http://www.profi-mikrofonschiene.de)

OCT-Surround/INA5



DECCA-Tree



- flexibles Baukastensystem
- ein System für alle Konfigurationen
- hohe Stabilität bei geringem Gewicht
- Spannweiten bis 4m
- Montage auf Stativ oder hängend
- Winkelskala für ORTF, EBS, NOS, DIN, XY
- integrierte Zugentlastung
- unverlierbare Verbindungselemente



Hirscher Datentechnik GmbH  
Wöhrder Hauptstr. 31 · 90489 Nürnberg  
Tel. +49 (0) 911 58866-70  
[info@profi-mikrofonschiene.de](mailto:info@profi-mikrofonschiene.de)

**STELLER-ONLINE**  
pro audio und computertechnik



Professionelle  
Audio PC-Systeme  
Audio und Video  
Workstations  
Studiotechnik  
und Software  
Individuelle Beratung  
und Support

[www.steller-online.com](http://www.steller-online.com) | Tel.: +49 (0) 61 42 / 55 00 850

**VERTIGO SOUND**  
DISCRETE VCA COMPRESSION



[www.vertigosound.com](http://www.vertigosound.com)  
distributed by [www.hestudiotechnik.de](http://www.hestudiotechnik.de)

[www.solid-state-logic.com](http://www.solid-state-logic.com)

**SSL.**  
Let's make **music.**



**Duality & AWS 900+**



Die neuen Standards für Musikkonsolen

**XLogic**



Analoge Bearbeitung von SSL im Rack

**C200 HD & C300 HD**



Digital und intuitiv mit Workstationsteuerung

**I/O Range**



Umfangreiches I/O-Angebot

**Matrix**



Integriert und steuert Vintage  
und Workstation(s)

**Duende**



SSL-Prozessoren in ihrer Workstation

Ob Home-, Projektstudio oder kommerzieller Multiplex - vom  
Workstationbeschleuniger bis zur definitiven Musikkonsole, unsere  
sämtlichen Produkte haben ein Ziel: ihre Kreativität zu entfesseln.

Entdecken sie die volle Bandbreite der SSL-Klangbearbeitung unter  
[www.solid-state-logic.com](http://www.solid-state-logic.com)

**Music.**  
**This is SSL.**

**Solid State Logic**  
SOUND | | VISION

SSL Germany; Direktkontakt Pulte: +49 175 721 4520 Direktkontakt sonstiges: +49 172 673 5644