



Minimalistisches und gestaltetes Sounddesign im Dokumentarfilm

—

Wie beeinflusst Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm?

Bachelorarbeit
im Studiengang
Audiovisuelle Medien

vorgelegt von

Laurin Fritz

Matr.-Nr.: 43843

am 28. August 2026

an der Hochschule der Medien Stuttgart

zur Erlangung des akademischen Grades eines Bachelor of Engineering

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt

Zweitprüfer: Prof. Johann Otto Stöh

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Laurin Fritz, ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Minimalistisches und gestaltetes Sounddesign im Dokumentarfilm – Wie beeinflusst Sounddesign die Wahrnehmung und Authentizität im Dokumentarfilm?“ selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Ebenso sind alle Stellen, die mit Hilfe eines KI-basierten Schreibwerkzeugs erstellt oder überarbeitet wurden, kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der ehrenwörtlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§ 24 Abs. 2 Bachelor-SPO, § 23 Abs. 2 Master-SPO (Vollzeit)) einer unrichtigen oder unvollständigen ehrenwörtlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

L. Fritz

Kurzfassung

Die vorliegende Bachelorarbeit untersucht, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm beeinflusst. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass Authentizität im Dokumentarfilm häufig über die Bildebene verhandelt wird, während die Tonspur trotz ihrer ebenso umfangreichen Gestaltungsmöglichkeiten vergleichsweise wenig hinterfragt wird. Anhand einer vergleichenden Analyse zweier gegensätzlicher Dokumentarfilme, des minimalistischen *Unser täglich Brot* (Nikolaus Geyrhalter, 2005) und des bewusst gestalteten *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), wird untersucht, wie unterschiedliche Formen der Tongestaltung zur Wahrnehmung von Glaubwürdigkeit beitragen. Die Analyse zeigt, dass Authentizität dabei nicht vom Grad der technischen Bearbeitung abhängt. Ausschlaggebend ist vielmehr, ob die Gestaltung mit den Wahrnehmungsregeln übereinstimmt, die der jeweilige Film etabliert.

Abstract

This bachelor's thesis examines how sound design influences the perception of authenticity in documentary film. It starts from the observation that authenticity in documentary film is often negotiated primarily through the visual level, while the soundtrack, despite offering equally extensive possibilities for creative intervention, receives comparatively little critical attention. Through a comparative analysis of two contrasting documentaries, the minimalist *Our Daily Bread* (Nikolaus Geyrhalter, 2005) and the deliberately designed *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), the thesis examines how different approaches to sound contribute to the perception of credibility. The analysis shows that authenticity does not depend on the degree of technical manipulation. What matters instead is whether the sound design remains consistent with the perceptual conventions established by the respective film.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung.....	2
Kurzfassung.....	3
1 Einleitung	6
1.1 Themenhinführung und Relevanz.....	6
1.2 Zielsetzung und Forschungsfrage.....	6
1.3 Forschungsstand	7
1.4 Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit	8
2 Theoretische Grundlagen	9
2.1 Grundlagen des Sounddesigns.....	9
2.2 Sounddesign im Film allgemein	10
2.3 Dokumentarfilm und Autentizität	12
3 Sounddesign im Dokumentarfilm	15
3.1 Minimalistisches Sounddesign.....	15
3.2 Gestaltetes Sounddesign.....	16
3.3 Spannungsfeld: Autentizität vs. Inszenierung.....	17
4 Filmanalyse	20
4.1 Auswahl der Filme.....	20
4.1.1 Methodische Grundlage	20
4.1.2 Begründung der Filmauswahl	21
4.2 Analyse des Films „Unser Tägliche Brot“.....	22
4.2.1 Beschreibung des Sounddesigns.....	23
4.2.2 Wirkung auf den Zuschauer.....	24
4.3 Analyse des Films „Grizzly Man“	26
4.3.1 Beschreibung des Sounddesigns.....	27
4.3.2 Wirkung auf den Zuschauer.....	28
4.4 Vergleich.....	30
4.4.1 Zentrale Unterschiede	31
4.4.2 Einfluss auf Emotion, Spannung und Autentizität	31

4.4.3	Systematischer Szenenvergleich	32
4.4.4	Ein historischer Vergleichsmaßstab	32
5	Diskussion	34
5.1	Zusammenführung der Ergebnisse	34
5.2	Beantwortung der Forschungsfrage.....	35
5.3	Einordnung der Ergebnisse	35
6	Fazit.....	38
	Literaturverzeichnis	40
	Film- und Werkverzeichnis.....	42
	Abbildungsverzeichnis.....	42
	Tabellenverzeichnis.....	42
	Hilfsmitteltabelle.....	43

1 Einleitung

1.1 Themenhinführung und Relevanz

Dokumentarfilme genießen bei ihren Zuschauern ein besonderes Vertrauen. Im Gegensatz zu fiktionalen Filmen wird von Dokumentarfilmen erwartet, die Wahrheit möglichst unverfälscht zu präsentieren. Dieser Anspruch bezieht sich vor allem auf die visuelle Wahrnehmung einer Szene. Wurde die Szene spontan und ungeplant eingefangen, oder ist sie doch nur gestellt? Die Tonebene der Dokumentarfilme wird nur selten in gleicher Weise hinterfragt, obwohl sie mindestens genauso stark gestaltet sein kann wie das Bild. Wie stark diese Gestaltung inzwischen in vielen Dokumentarfilmen ist, zeigt sich unter anderem häufig in Naturdokumentationen. Ein Großteil der Tiergeräusche wird in modernen Produktionen gar nicht mehr am Drehort eingefangen, sondern nachträglich im Studio aufgenommen.¹ Die Zuschauer bekommen davon aber meistens nichts mit, da das Genre den Ruf hat, sehr authentisch zu sein.

Genau in diesem Widerspruch liegt die Relevanz des vorliegenden Themas. Authentizität ist kein Merkmal des gefilmten Objekts, sondern das Ergebnis eines „Wahrnehmungsvertrags“ zwischen Film und Publikum.² Das bedeutet also, dass die Tonspur diesen Vertrag entweder einhält oder bricht, ohne dass die Zuschauer etwas davon mitbekommen. Für die audiovisuellen Medien besteht in diesem Fall also eine sehr hohe Relevanz. Zum einen betrifft die Frage der Authentizität Sounddesigner und Sounddesignerinnen bei ihrer Arbeit im dokumentarischen Bereich, da sie ständig zwischen dem Anspruch auf Authentizität und dem Wunsch nach einer dramaturgischen Wirkung des Sounddesigns auf einen Film abwägen müssen. Andererseits stellt sich auch die Frage, wo die Grenze zwischen legitimer künstlerischer Gestaltung und einer Täuschung der Zuschauer durch die Bearbeitung liegt.

1.2 Zielsetzung und Forschungsfrage

Das Ziel dieser Arbeit ist es, das Spannungsfeld zwischen minimalistischem Sounddesign, welches auf dem Originalton basiert, und gestaltetem Sounddesign, durch bewusstes Einsetzen von Musik, Soundeffekten und dramaturgischer Montage, im Dokumentarfilm zu untersuchen. Daraus ergibt sich die Forschungsfrage: Wie beeinflusst Sounddesign die Wahrnehmung und Authentizität im Dokumentarfilm?

¹ Vgl. Pollard, 2024.

² Vgl. Hattendorf, 1994, S. 83f.

Die Arbeit basiert auf der grundlegenden Idee, dass die beiden Ansätze nicht als Gegensatz zu „echt“ oder „gestaltet“ verstanden werden, sondern als zwei unterschiedliche Ansätze, um einen Dokumentarfilm für ein Publikum glaubwürdig wirken zu lassen. Um diese These zu überprüfen, wird in der Arbeit ein theoretischer Teil, der sich mit Sounddesign und Dokumentarfilm auseinandersetzt, mit einer Analyse und dem Vergleich zweier Dokumentarfilme, die genau diesem minimalistischen und gestalteten Ansatz entsprechen, kombiniert. Die Arbeit basiert dabei hauptsächlich auf Sekundärliteratur und die vergleichende Analyse der zwei Dokumentarfilme.

1.3 Forschungsstand

Die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dokumentarischer Authentizität ist stark durch Nichols' Typologie der „Modes of Representation“ geprägt. In *Representing Reality* unterscheidet Nichols zunächst vier Grundmodi (*expository, observational, interactive* und *reflexive*), die er in *Introduction to Documentary* um die Modi *poetic* und *performative* auf insgesamt sechs erweitert.³ Entscheidend ist dabei, dass die Modi keine objektiven Eigenschaften des gefilmten Gegenstands beschreiben. Sie bezeichnen vielmehr unterschiedliche gestalterische Strategien, mit denen ein Film seinen jeweiligen Wirklichkeitsbezug gegenüber dem Publikum herstellt. Bruzzi (2006) führt diesen Gedanken weiter: Ihrem performativen Authentizitätsbegriff zufolge existiert dokumentarische Wahrheit nicht unabhängig vom Film, sondern entsteht erst im Prozess des Filmens. Sie ist das Ergebnis einer fortlaufenden Aushandlung zwischen der vorgefundenen Realität und den Eingriffen von Kamera, Schnitt und Ton.⁴ Diese Perspektive entspricht dem in Kapitel 2 hergeleiteten Wahrnehmungsvertrag nach Hattendorf und bildet den theoretischen Rahmen, in den sich die vorliegende Arbeit einordnet.

Sowohl Nichols als auch Bruzzi entwickeln ihre Modelle allerdings vor allem anhand der Bildebene und der sichtbaren Rolle der Filmemacherin bzw. des Filmemachers. Eine eigenständige auditive Differenzierung der Modi nehmen beide nicht vor. Auch die Forschung zum Sound im Dokumentarfilm ist deutlich schmäler als die zur Bildästhetik. Murray (2010) und Whitford (2019) untersuchen dokumentarischen Ton vor allem anhand von Einzelfallbeispielen, ohne die Modi-Typologie systematisch auf die Tonebene zu übertragen. Pollard (2024) und Hale (2017) liefern jeweils einzelne Untersuchungen aus der

³ Nichols, 1991/2001.

⁴ Bruzzi, 2006.

Naturdokumentation beziehungsweise dem investigativen Dokumentarfilm, verfolgen dabei jedoch keinen vergleichenden Ansatz. Hier setzt die vorliegende Arbeit an: Sie untersucht systematisch und vergleichend, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm mitprägt.

1.4 Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel und folgt einem dreistufigen Vorgehen: theoretische Grundlegung, Filmanalyse und Diskussion der Ergebnisse. Kapitel 2 legt die theoretischen Grundlagen. Zunächst werden zentrale Begriffe des Sounddesigns und dessen Funktionen im Film geklärt, bevor die Dokumentarfilmtheorie betrachtet und Authentizität als konstruktivistisches Konzept eingeführt wird. Zentral sind dabei Chions (1994) Konzepte des Added Value und der Synchrese sowie Hattendorfs (1994) und Keilbachs (2021) Verständnis von Authentizität als historisch wandelbarer Konstruktion.

Kapitel 3 überträgt diese theoretischen Grundlagen auf den Dokumentarfilm und stellt die beiden Pole minimalistischen und gestalteten Sounddesigns gegenüber. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich unterschiedliche Auffassungen von dokumentarischer Wahrheit zur Tongestaltung verhalten. Während einige Positionen den reinen Originalton als maßgeblichen Träger dokumentarischer Wahrheit verstehen, zeigen andere, dass auch eine bewusste Gestaltung eine als glaubwürdig empfundene Erfahrung erzeugen kann.

Kapitel 4 untersucht diese Überlegungen anhand einer vergleichenden Analyse von zwei Dokumentarfilmen, die an unterschiedlichen Enden dieser Skala stehen: *Unser täglich Brot* (Geyrhalter, 2005) als Beispiel für einen konsequent minimalistischen Ansatz und *Grizzly Man* (Herzog, 2005) als Beispiel für einen dezidiert gestalteten Ansatz. An ausgewählten Szenen wird untersucht, wie die jeweilige Tongestaltung die Wahrnehmung des Publikums beeinflusst.

Kapitel 5 führt die Ergebnisse aus Theorie und Filmanalyse zusammen, beantwortet die Forschungsfrage und ordnet die Ergebnisse in den bestehenden Forschungsstand ein. Dabei werden auch die Grenzen der Untersuchung benannt. Kapitel 6 schließt die Arbeit mit einem Fazit und einem Ausblick auf weiterführende Forschungsfragen ab.

2 Theoretische Grundlagen

Bevor die vorliegende Arbeit untersucht, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm beeinflusst, sind zwei theoretische Bereiche zu klären: Sounddesign als filmisches Gestaltungsmittel und Authentizität als Kategorie der Dokumentarfilmtheorie. In der bisherigen Forschung werden beide Bereiche weitgehend getrennt voneinander betrachtet. Ihre Verbindung ist für die vorliegende Fragestellung jedoch zentral.

Das Kapitel schafft dafür die begrifflichen und theoretischen Grundlagen. Zunächst werden Sounddesign und seine Bestandteile definiert (Kapitel 2.1), anschließend die grundlegenden Wirkungsweisen von Filmtönen untersucht (Kapitel 2.2). Kapitel 2.3 führt schließlich in die Dokumentarfilmtheorie und den Begriff der Authentizität ein. Darauf aufbauend wird in Kapitel 3 zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign unterschieden.

2.1 Grundlagen des Sounddesigns

Der Begriff Sounddesign wird in der Praxisliteratur deutlich weiter gefasst, als es der alltägliche Sprachgebrauch vermuten lässt. Gemeint ist nicht lediglich das nachträgliche Hinzufügen von Geräuscheffekten, sondern die Gestaltung des gesamten Soundtracks eines Films, einschließlich Sprache, Geräuschen, Atmosphären und Musik.⁵ Diese vier Bestandteile bilden eine eigenständige Wahrnehmungsebene, die eng mit dem Bild verbunden ist. Der Berufsverband Filmtone (BVFT) weist darauf hin, dass ein Film ohne eine aufeinander abgestimmte Tongestaltung in eine Folge voneinander getrennter Einzelbilder zerfallen kann. Der Ton stellt Verbindungen zwischen den Bildern her und unterstützt den dramaturgischen Fluss, wodurch Schnitte sowie Orts- und Zeitsprünge für das Publikum nachvollziehbar werden. Die kreative Arbeit des Sounddesigns besteht dabei nicht allein in der Aufnahme vorhandener Klänge, sondern vor allem in ihrer Auswahl, Bearbeitung und Neukomposition.⁶

Diese praxisorientierte Definition lässt sich durch Chions (1994) wahrnehmungstheoretische Perspektive ergänzen. Für Chion existiert im Film kein vom Bild unabhängig wahrnehmbarer Soundtrack. Bild und Ton wirken durch ihr gleichzeitiges Auftreten aufeinander ein und werden in der Wahrnehmung miteinander verbunden. Für die Analyse einzelner Tonelemente unterscheidet Chion drei Hörmodi. Beim *Causal Listening* richtet sich die Aufmerksamkeit auf

⁵ Vgl. Berufsverband Filmtone, 2023, S. 8.

⁶ Berufsverband Filmtone, 2023, S. 8.

die Ursache oder Quelle eines Klangs. Das *Semantic Listening* konzentriert sich auf Sprache und ihre symbolische Bedeutung. Beim *Reduced Listening* stehen dagegen die klanglichen Eigenschaften selbst im Vordergrund, etwa Textur, Klangfarbe oder Tonhöhe, unabhängig von Quelle und Bedeutung.⁷

Diese Unterscheidung ist für die spätere Analyse dokumentarischen Sounddesigns relevant, da sich minimalistisches und gestaltetes Sounddesign unter anderem darin unterscheiden kann, welche Form des Hörens sie begünstigen. Kapitel 3 greift diesen Zusammenhang auf.

Chion beschreibt Filmtone zudem als überwiegend vokozentrisch beziehungsweise verbozentrisch. Sowohl die menschliche Wahrnehmung als auch die professionelle Tonmischung legen besonderen Wert auf die menschliche Stimme im Vergleich zu Umweltgeräuschen und Musik.⁸ Für den Dokumentarfilm ist dies besonders relevant, da gesprochene Sprache in Form von Interviews, Kommentaren und Originalton häufig einen zentralen Bestandteil der Tonspur bildet. Die Hierarchisierung der Tonebenen ist damit bereits in der Wahrnehmungsweise und der tontechnischen Praxis angelegt und entsteht nicht erst durch eine bewusste dramaturgische Entscheidung. Die Definition von Sounddesign nach dem BVFT sowie Chions Systematik der Wahrnehmung bilden damit die Grundlage für die Betrachtung der Funktionen von Filmtönen im folgenden Abschnitt.

2.2 Sounddesign im Film allgemein

Das Verhältnis von Ton und Bild lässt sich mit Chion als audiovisueller Vertrag beschreiben. Filmische Wahrnehmung entsteht demnach nicht allein über das Sehen, sondern durch das Zusammenspiel beider Ebenen, das Chion als „Audio-Vision“ bezeichnet. Das Bild wird dabei gewissermaßen durch den Ton mit Bedeutung und Ausdruck aufgeladen.⁹

Zentral für dieses Verständnis ist Chions Konzept des *Added Value*. Damit bezeichnet er den ausdrucksbezogenen und informativen Wert, durch den ein Ton ein Bild anreichert. Beim Rezipienten kann dadurch der Eindruck entstehen, die wahrgenommene Information oder Stimmung gehe unmittelbar aus dem Bild hervor: „By added value I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite

⁷ vgl. Chion 1994, S. 5f.

⁸ Chion, 1994, S. 5f.

⁹ Vgl. Chion, 1994, S. 7.

impression [...] that this information or expression 'naturally' comes from what is seen".¹⁰ Der Ton erscheint somit nicht als eigenständige Ergänzung, sondern wird in der Wahrnehmung dem Bild zugerechnet. Dadurch kann auch nachträglich hinzugefügter Ton als Teil der dargestellten Wirklichkeit wahrgenommen werden. Dieser Zusammenhang ist für die spätere Untersuchung der Authentizitätswirkung von Sounddesign im Dokumentarfilm von Bedeutung.

Eng mit dem *Added Value* verbunden ist die *Synchrese*. Chion bezeichnet damit die spontane und unwillkürliche mentale Verbindung zwischen einem visuellen Ereignis und einem zeitgleich auftretenden Ton, unabhängig davon, ob beide in der aufgezeichneten Realität tatsächlich kausal miteinander verbunden sind.¹¹ Treffen Bild und Ton zeitlich ausreichend genau aufeinander, werden sie in der Wahrnehmung miteinander verknüpft. Der Berufsverband Filmtone beschreibt aus der Praxisperspektive einen vergleichbaren Zusammenhang, indem er darauf hinweist, dass das Zusammenspiel beider Wahrnehmungsebenen den filmischen Ablauf verbindet.¹²

Synchrese und *Added Value* beschreiben damit unterschiedliche Ebenen desselben Wahrnehmungsprozesses: Während die *Synchrese* die automatische Verbindung von Bild und Ton bezeichnet, beschreibt der *Added Value*, welche Bedeutung oder welchen Ausdruck der Ton dieser Verbindung hinzufügt. Ein ähnlicher Zusammenhang findet sich auch außerhalb von Chions Terminologie. Bordwell und Thompson verweisen auf Sergej Eisensteins Konzept der „synchronization of senses“, nach dem ein gemeinsamer Rhythmus oder eine gemeinsame expressive Qualität Bild und Ton miteinander verbinden kann.¹³ Sie beschreiben außerdem eine „finger-pointing function“ des Tons: Ton kann die Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildelemente lenken und dadurch deren Bedeutung verankern. Die Formulierung „sound anchors meaning“ fasst diesen Zusammenhang prägnant zusammen. Damit beschreiben Bordwell und Thompson einen Mechanismus, der inhaltlich mit Chions *Added Value* vergleichbar ist.

Aus diesen Wirkungsmechanismen lassen sich zentrale Funktionen des Filmtons ableiten. Die emotionale Funktion ergibt sich unter anderem aus dem *Added Value*: Musik oder Atmosphäre können einer Szene eine bestimmte emotionale Färbung geben, die in der Wahrnehmung eng mit dem Bild verbunden wird, obwohl der entsprechende Ton erst in der Postproduktion hinzugefügt wurde. Die dramaturgische Funktion zeigt sich darin, dass Ton über Schnitte

¹⁰ Chion, 1994, S.5.

¹¹ Vgl. Chion, 2019, S. 5.

¹² Berufsverband Filmtone, 2023, S. 8.

¹³ Vgl. Bordwell/Thompson, 2019, S.291ff.

hinweg Kontinuität herstellen und dadurch Bildfolgen miteinander verbinden kann.¹⁴ Die Orientierungsfunktion betrifft die räumliche und zeitliche Einordnung einer Szene. Ton kann Hinweise darauf geben, wo sich das Geschehen abspielt und wie sich der filmische Raum über den sichtbaren Bildausschnitt hinaus fortsetzt. Nach dem BVFT erfolgt diese Wirkung häufig unbewusst, während die öffentliche und mediale Wahrnehmung von Film stärker auf die Bildebene ausgerichtet ist.¹⁵

Gerade weil die Wirkung von Filmtönen häufig nicht bewusst wahrgenommen wird, kann Sounddesign die Rezeption einer Szene beeinflussen, ohne selbst in den Vordergrund zu treten. Für die Frage nach seiner Wirkung auf die Wahrnehmung von Authentizität wird dieser Zusammenhang im weiteren Verlauf der Arbeit relevant.

2.3 Dokumentarfilm und Authentizität

Nachdem die Grundlagen und Funktionen von Sounddesign geklärt sind, richtet sich der Blick auf das zweite für die Forschungsfrage zentrale Begriffsfeld: den Dokumentarfilm und sein Verhältnis zur Authentizität. Ein naives Verständnis des Dokumentarfilms würde davon ausgehen, dass er die gefilmte Wirklichkeit unmittelbar und unverändert abbildet. Die dokumentarfilmtheoretische Forschung hat diese Vorstellung jedoch grundlegend infrage gestellt. Hattendorf (1994) argumentiert, dass die intendierte authentische Wirkung eines Dokumentarfilms in seiner formalen Gestaltung begründet liegt und nicht in einem unmittelbaren Bezug zu einer vorgefundenen Wirklichkeit, einem sogenannten „r  el brut“ oder einer Authentizität der „Sache selbst“. Unmittelbarkeit ist demnach keine Eigenschaft der Wirklichkeit, sondern eine wirkungsästhetische Kategorie, die durch filmische Vermittlung entsteht.¹⁶

Keilbach (2021) knüpft an diese Position an und versteht Authentizität als Konstruktion, die aus dem Zusammenspiel technischer, stilistischer und ästhetischer Elemente hervorgeht: „Authentizität beruht in Filmen immer auf einer Konstruktion. Sie entsteht aus dem Zusammenspiel verschiedener technischer, stilistischer und ästhetischer Elemente“. Welche Verfahren dabei als authentisch gelten, verändert sich mit der Zeit. Was in einer bestimmten Epoche als glaubwürdige dokumentarische Gestaltung akzeptiert wird, kann zu einem anderen

¹⁴ Berufsverband Filmtön, 2023, S.8.

¹⁵ vgl. Berufsverband Filmtön, 2023, S. 20ff.

¹⁶ Vgl. Hattendorf, 1994, S. 83f.

Zeitpunkt bereits deutlich als Inszenierung erkennbar sein. Authentizität ist damit kein stabiler Zustand, sondern ein historisch variabler Effekt.¹⁷

Huck (2012) konkretisiert diesen Konstruktionsbegriff, indem er Authentizität als prozessualen und kontextabhängigen Beglaubigungsprozess beschreibt: „Authentizität ist also kein Zustand, sondern muss prozessual mit Bezug auf den jeweiligen Kontext hergestellt werden“. Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere seine Feststellung relevant, dass sich Inszenierung und Authentizität nicht grundsätzlich ausschließen. Vielmehr bedingen sie sich: „Authentizität und Inszenierung, oft diametral entgegengestellt, bedingen sich also“. Dokumentarfilme können sich dabei rhetorisch von etablierten Massenmedien abgrenzen. Huck beschreibt in diesem Zusammenhang einen „falschen Umkehrschluss“: Gestalterische Mittel, die als Gegenentwurf zu einer geglätteten Massenmedienästhetik erscheinen, werden als Zeichen von Wahrhaftigkeit gelesen. Ihr Einsatz oder Verzicht bleibt jedoch eine bewusste stilistische Entscheidung.¹⁸

Hier wird der Bezug zum Sounddesign konkret. Huck zeigt, dass auch tonliche Unterschiede, etwa zwischen synchronisiertem Surround-Sound und rohem Location Sound, zur Authentisierung eines Films beitragen können.¹⁹ In Verbindung mit den in Kapitel 2.1 eingeführten Hörmodi Chions lässt sich dieser Zusammenhang genauer beschreiben. Beim *Causal Listening* richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Quelle eines Klangs. Für den Zuschauer kann damit die implizite Frage verbunden sein, ob ein Ton unmittelbar am Aufnahmeort entstanden oder nachträglich hinzugefügt worden ist. Dokumentarfilme, die raue Tonaufnahmen verwenden und Raumhall oder Rauschen bewusst erhalten, können diesen Hörmodus begünstigen. Hörbare Unregelmäßigkeiten können den Eindruck einer unmittelbaren Aufnahme der Wirklichkeit erzeugen, obwohl auch die Entscheidung, solche Klangmerkmale beizubehalten, Teil der Gestaltung sein kann.²⁰

Damit lässt sich Hattendorfs Ausgangsthese auf die Tonebene übertragen: Authentizität entsteht innerhalb eines Wahrnehmungsvertrags zwischen Film und Zuschauer, in dem der Rezipient den Authentisierungsstrategien des Films vertraut.²¹ Sounddesign kann an diesem

¹⁷ Keilbach, 2021, S. 33, 54f.

¹⁸ Huck, 2012, S. 250ff.

¹⁹ Huck, 2012, S.253.

²⁰ Chion, 2019, S. 5f

²¹ Vgl. Hattendorf, 1994, S. 83f.

Prozess über verschiedene wahrnehmungsbezogene Mechanismen beteiligt sein, die in diesem Kapitel mit Added Value, Synchrese und Causal Listening beschrieben wurden.

Die dokumentarfilmtheoretischen Positionen von Hattendorf, Keilbach und Huck sowie die filmtontontheoretischen Ansätze von Chion und der BVFT führen damit zu einem gemeinsamen Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung: Authentizität ist kein festes Merkmal des dargestellten Gegenstands, sondern entsteht auch durch filmische Gestaltung. Das Sounddesign ist an diesem Prozess beteiligt. Kapitel 3 knüpft daran an und unterscheidet zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign.

3 Sounddesign im Dokumentarfilm

Kapitel 2 hat gezeigt, dass Authentizität im Dokumentarfilm kein festes Merkmal des gefilmten Objekts ist, sondern im Wahrnehmungsvertrag zwischen Film und Publikum entsteht. Das Sounddesign ist an diesem Prozess wesentlich beteiligt. Kapitel 3 überträgt diese Überlegungen auf zwei unterschiedliche Ansätze der Tongestaltung: den weitgehenden Verzicht auf hörbare Eingriffe und die bewusste Gestaltung der Tonspur, häufig unter Einbeziehung von Musik. Kapitel 3.3 stellt diese beiden Ansätze gegenüber und untersucht, wo sich die Grenze zwischen Authentizitätswirkung und Manipulation ziehen lässt.

3.1 Minimalistisches Sounddesign

Der minimalistische Ansatz knüpft an eine Position an, die sich prägnant mit Whitfords (2019) Konzept der „Truth of Sound“ beschreiben lässt. Demnach besitzt vor allem der am Drehort aufgenommene O-Ton einen unmittelbaren indexikalischen Bezug zur gefilmten Situation und kann dadurch beim Zuschauer den Eindruck des „Dabeiseins“ erzeugen. Whitford zitiert in diesem Zusammenhang den Regisseur Ken Loach, der Nachvertonungen im Studio ablehnt, weil ein nachträglich erzielter Effekt aus seiner Sicht zulasten der „Truth of the Moment“ geht.²² Diese Position entspricht Hucks (2012) bereits in Kapitel 2 beschriebenem „falschem Umkehrschluss“: Rezipienten können von einem unpolierten, rauen Location Sound auf die Unverfälschtheit des Gezeigten schließen.²³

Wie tragfähig dieser Anspruch auf unmittelbare Wahrheit ist, zeigt sich bei Frederick Wiseman. Chesler (2012) untersucht an dessen Werk, wie selbst im Beobachtungsdokumentarfilm die Tonspur keineswegs unbearbeitet bleibt. Wiseman übernahm bei seinen Dreharbeiten häufig selbst die Tonaufnahme und orientierte den Bildschnitt an der Kontinuität der Tonspur. Bild-Cutaways wurden dabei eingesetzt, um Schnitte im Audiomaterial zu verdecken. Chesler bezeichnet diese Vorgehensweise als „Sound-up Construction“. Die Tonspur bildet damit eine „bed of truth“, auf der die dokumentarische Erzählung aufbaut, ist zugleich aber selbst das Ergebnis einer sorgfältigen Konstruktion.²⁴

²² Whitford, 2019, S. 8.

²³ Vgl. Huck, 2012, S. 253.

²⁴ Chesler, 2012.

Aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive lässt sich dieser Zusammenhang mit Chions (1994) Konzept des *Causal Listening* erklären. Der Zuschauer richtet seine Aufmerksamkeit auf die vermutete Quelle eines Klangs. Raue und unperfekte Aufnahmen können dabei den Eindruck vermitteln, der Ton stamme unmittelbar vom Aufnahmeort, unabhängig davon, wie stark die Tonspur tatsächlich bearbeitet oder geschnitten wurde.²⁵

Ein besonders konsequentes Beispiel für diese Ästhetik ist Kossakovskys *Gunda* (2020). Der Film verzichtet vollständig auf Sprache, Voice-over und Musik und arbeitet stattdessen mit den O-Tönen der gezeigten Tiere sowie subtil reduzierten Rhythmen. Menschliche Gewalt wird dabei lediglich akustisch aus dem Off angedeutet.²⁶ Der von Whitford beschriebene Eindruck von Nähe und Beobachtung wird hier besonders deutlich. Gleichzeitig zeigt *Gunda*, dass auch eine scheinbar reine Beobachtung auf einer bewussten Auswahl und *Rhythmisierung* des Tonmaterials beruht und damit gestalterisch geprägt ist.

3.2 Gestaltetes Sounddesign

Während der minimalistische Ansatz versucht, Eingriffe möglichst unauffällig zu halten, macht der gestaltete Ansatz sie zu einem bewussten Mittel der Tongestaltung. Der Berufsverband Filmtone hat bereits in Kapitel 2 darauf hingewiesen, dass es keine vorgefertigte „natürliche“ Atmosphäre gibt, die sich unverändert aus der Wirklichkeit übernehmen ließe.²⁷

Görne (2019) systematisiert diesen Gestaltungsspielraum anhand von vier diegetischen Stufen des Sounddesigns. Die Skala reicht von einer naturalografisch-dokumentarischen Stufe, die sich auf das im Bild Sichtbare beschränkt, über aufmerksamkeitslenkende und übernatürliche Klanggestaltungen bis hin zu surreal-mystischen Formen mit hoher Informationsrate und stark subjektiver Wirkung. Besonders relevant ist seine Unterscheidung zwischen physikalischer Genauigkeit und perzeptivem Realismus. Werden einzelne, für die Wahrnehmung relevante Töne aus einem reduzierten akustischen Umfeld hervorgehoben, kann dies glaubwürdiger wirken als eine möglichst vollständige Wiedergabe der tatsächlichen Klangumgebung. Eine physikalisch möglichst genaue Klangszene mit auditivem Realismus gleichzusetzen, greift nach Görne daher zu kurz. Daran knüpft seine bereits 2017 formulierte Beobachtung an, dass

²⁵ Vgl. Chion, 2019.

²⁶ Vgl. Chen, 2020.

²⁷ Berufsverband Filmtone, 2023, S.20.

Sounddesign auf emotional-affektiver Ebene wirken kann, bevor eine bewusste kognitive Prüfung des Bildes einsetzt.²⁸

Wie weit diese Form der Gestaltung reichen kann, zeigt Pollard (2024) am Beispiel aktueller Naturdokumentationen wie *Planet Earth III*. Ein großer Teil der dort zu hörenden Tier- und Umweltgeräusche stammt demnach nicht von den jeweils gezeigten Tieren, sondern wird von Foley-Künstlern im Studio erzeugt, etwa weil die Originalaufnahmen am Drehort technisch nicht ausreichen. Die Auswahl und Gestaltung dieser Geräusche kann die emotionale und moralische Wahrnehmung der dargestellten Tiere beeinflussen. Pollard führt etwa bedrohlich raschelnde Geräusche bei Schlangen und niedliche Laute bei Tigerbabys an. Die Wirkung entsteht dabei häufig unterhalb der bewussten Aufmerksamkeit des Publikums.²⁹

Auch Hale (2017) zeigt in ihrer Analyse von Barbara Kopples *Harlan County, U.S.A.* (1976), wie Ton zur Gestaltung dokumentarischer Bedeutung eingesetzt wird. Maschinengeräusche aus dem Bergwerk werden gezielt zur Dramatisierung verwendet und können dadurch bedrohlich wirken. Gesang und Stimmen der streikenden Arbeiter vermitteln dagegen Solidarität und tragen zu einer parteiischen, „labor-militante“ geprägten Form von Authentizität bei. Der Ton bindet die Bildebene dabei semantisch und beeinflusst, wie das Gezeigte wahrgenommen wird.³⁰

Gestaltetes Sounddesign kann damit eine Form von Glaubwürdigkeit erzeugen, die gerade aus der bewussten Auswahl und Bearbeitung des Tonmaterials hervorgeht.

3.3 Spannungsfeld: Autentizität vs. Inszenierung

Die vorangegangenen Unterkapitel führen zu einem scheinbaren Widerspruch, den Murray (2010) ausdrücklich benennt: Realität („actuality“) und Realismus sind nicht dasselbe. Realismus bezeichnet für Murray „the illusion of reality“ und entsteht durch kreative Entscheidungen, die die handwerkliche Konstruktion eines Films möglichst wenig sichtbar machen. Eine solche Gestaltung muss die Wahrhaftigkeit der Darstellung nicht mindern. Damit steht Murray zunächst Whitfords und Loachs Position aus Kapitel 3.1 gegenüber. Während dort der reine O-Ton als maßgeblicher Träger von Wahrheit verstanden wird, argumentieren Murray, Pollard und Chesler, dass unbearbeiteter O-Ton für das Publikum unvollständig oder

²⁸ Görne, 2019.

²⁹ Pollard, 2024.

³⁰ Hale, 2017.

wenig plausibel wirken kann. Erst die künstlerische Bearbeitung kann demnach eine glaubwürdige Erfahrung erzeugen. Murray spricht in diesem Zusammenhang von einem „merger between authentic reproduction and artful depiction“.³¹

Der scheinbare Gegensatz löst sich auf, wenn die unterschiedlichen Ansätze nicht allein als Produktionsmethoden betrachtet werden, sondern im Zusammenhang mit dem Wahrnehmungsvertrag. Hattendorf (1994) zeigt, dass Unmittelbarkeit eine wirkungsästhetische Kategorie ist und nicht unmittelbar aus einer vor der Kamera vorhandenen Realität hervorgeht.³² Keilbach (2021) ergänzt, dass sich die Verfahren, die von einem Publikum als glaubwürdig akzeptiert werden, historisch verändern.³³ Weder Whitfords O-Ton-Purismus noch das gestaltete Sounddesign nach Görne oder Hale sind deshalb grundsätzlich authentisch oder manipulativ. Entscheidend ist, ob die jeweilige Klanggestaltung den Erwartungen entspricht, die das Publikum an den Film und sein Genre richtet, oder ob sie diese Erwartungen verletzt. Sound kann als „echt“ wahrgenommen werden, solange seine Konstruktion innerhalb des etablierten Wahrnehmungsrahmens nicht auffällt. Problematisch wird die Gestaltung dort, wo ihre Künstlichkeit für das Publikum relevant wird oder eine nachträgliche Bearbeitung einen falschen Eindruck über das Zustandekommen der Aufnahme erzeugt. Das Beispiel der in Studios produzierten Tierlaute aus *Planet Earth III* macht diesen Zusammenhang deutlich: Werden sie als Originalaufnahmen wahrgenommen, entsteht ein anderer Eindruck, als wenn ihre tatsächliche Herkunft bekannt ist.

Dass sich diese Frage nach der Grenze zwischen Gestaltung und Manipulation auch in der journalistischen Praxis stellt, zeigt der Ethikkodex der Radio Television Digital News Association (RTDNA). Der US-amerikanische Berufsverband fordert, „Bilder oder Töne nicht in irgendeiner Weise [zu] manipulieren, die irreführend ist“.³⁴ Dabei wird die Bearbeitung selbst nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Hinzugefügter Ton gilt dem Kodex zufolge als unproblematisch, „unless it is clear to the audience that they have been added in the edit room“, sofern also für das Publikum erkennbar bleibt, dass eine Bearbeitung stattgefunden hat. Die Richtlinie legt damit den Schwerpunkt auf die Frage, ob eine Gestaltung zu einer irreführenden Darstellung führt. Dies entspricht dem hier entwickelten Verständnis des Wahrnehmungsvertrags. Der Kodex formuliert dafür die Frage: „What would audiences say if they knew the truth about how this story was gathered and edited?“ Entscheidend ist demnach, ob das Publikum seine

³¹ Murray, 2010, S. 131-137.

³² Vgl. Hattendorf, 1994, S. 83.

³³ Vgl. Keilbach, 2021, S. 33f.

³⁴ Radio Television Digital News Association, <https://www.rtdna.org/video-and-audio-editing>.

Wahrnehmung der Darstellung als Täuschung empfinden würde, wenn es die Produktionsweise kennen würde.

Für die weitere Untersuchung ergibt sich daraus eine analytische Leitfrage: Für die Authentizitätswirkung ist nicht allein ausschlaggebend, ob ein Film mit O-Ton oder gestaltetem Sounddesign arbeitet. Entscheidend ist vielmehr, wie die jeweilige Tongestaltung innerhalb des vom Film etablierten Wahrnehmungsrahmens funktioniert. Diese Leitfrage bildet die Grundlage für die vergleichende Filmanalyse in Kapitel 4. Dort werden die beiden Ansätze anhand von *Unser täglich Brot* (2005) als Beispiel für einen minimalistischen, O-Ton-basierten Ansatz und *Grizzly Man* (2005) als Beispiel für ein bewusst gestaltetes, musikalisch und narrativ durchkomponiertes Sounddesign untersucht.

4 Filmanalyse

4.1 Auswahl der Filme

Die in Kapitel 3 entwickelte Unterscheidung zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign wird im folgenden Kapitel anhand zweier Dokumentarfilme untersucht. Vor der eigentlichen Analyse sind dafür zwei Fragen zu klären: Nach welcher Methode werden die Tonspuren systematisch untersucht, und weshalb eignen sich gerade diese beiden Filme für einen Vergleich?

4.1.1 Methodische Grundlage

Für die Analyse wird auf das von Mikos (2023) vorgeschlagene Vorgehen der Film- und Fernsehanalyse zurückgegriffen. Mikos betont, dass eine wissenschaftliche Analyse nicht bei der isolierten Betrachtung einzelner Gestaltungsebenen wie Bild, gesprochenem Text, Musik, Geräuschen oder Montage stehen bleiben kann. Erst ihr Zusammenspiel lässt sich auf das „Filmganze“ beziehen, aus dem Sinn und Wirkung entstehen.³⁵ Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass ausgewählte Szenen zunächst auf der Ebene der Tonspur beschrieben werden. Dabei wird untersucht, welche Tonquellen zu hören sind, wie Sprache, Atmosphäre, Geräusch und Musik zueinander angeordnet sind und wie die Tonspur geschnitten ist. Anschließend wird diese Beschreibung mit der daraus ableitbaren Wirkung auf die Zuschauer in Beziehung gesetzt.

Als analytisches Vokabular dient das in den Kapiteln 2 und 3 entwickelte Instrumentarium. Chions (1994) Unterscheidung der Hörmodi hilft dabei zu bestimmen, ob eine Szene die Aufmerksamkeit auf die Quelle eines Klangs lenkt oder davon ablenkt.³⁶ Görnes (2019) vier diegetische Stufen ermöglichen eine Einordnung des jeweiligen Grades der klanglichen Gestaltung.³⁷ Cheslers (2012) Begriff der „Sound-Up Construction“ richtet den Blick schließlich auf das Verhältnis von Ton- und Bildkontinuität beim Schnitt.³⁸ Die Szenen werden auf dieser Grundlage beschrieben und eingeordnet. Dadurch entsteht eine einheitliche Basis für den Vergleich in Kapitel 4.4.

³⁵ Mikos, 2023, S.3.

³⁶ Vgl. Chion, 2019, S. 5f.

³⁷ Vgl. Görne, 2019.

³⁸ Vgl. Chesler, 2012.

4.1.2 Begründung der Filmauswahl



Abbildung 1



Abbildung 2

Die Wahl fiel auf *Unser täglich Brot* (Nikolaus Geyrhalter, 2005) und *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), da beide Filme die in Kapitel 3 entwickelte Skala an unterschiedlichen Enden markieren. Dadurch eignen sie sich für eine vergleichende Untersuchung der beiden Sounddesign-Ansätze. *Unser täglich Brot* verzichtet vollständig auf Voice-over, Interviews, Dialoge und Musik und arbeitet ausschließlich mit sorgfältig gestaltetem O-Ton. Die Filmkritik beschreibt das Ergebnis als „tabula rasa“, die dem Publikum jede sprachliche Orientierung verweigert. *Grizzly Man* setzt dem einen durchkomponierten Score von Richard Thompson und Herzogs durchgehende, subjektiv wertende Voice-over-Erzählung entgegen. Der Film verfolgt damit ausdrücklich den Anspruch, über eine reine Faktendarstellung hinaus eine „ekstatische Wahrheit“ zu vermitteln.³⁹

Für die Vergleichbarkeit spricht auch, dass beide Filme im selben Jahr entstanden und als abendfüllende Kinodokumentarfilme mit ausgeprägter Regiehandschrift konzipiert wurden. Unterschiede in der Tongestaltung lassen sich unter diesen Bedingungen gezielter betrachten, ohne dass Entstehungszeit und grundlegender Produktionsrahmen stark voneinander abweichen. Die Untersuchung bleibt dabei auf zwei Einzelfälle beschränkt. Ihre Ergebnisse lassen sich daher nicht ohne Weiteres auf den Dokumentarfilm insgesamt übertragen. Ziel ist

³⁹ Vgl. White, 2008.

keine statistische Repräsentativität, sondern die exemplarische Untersuchung der in den Kapiteln 2 und 3 hergeleiteten Mechanismen. Anhand von *Added Value*, Wahrnehmungsvertrag und *Sound-Up Construction* wird geprüft, wie diese in der konkreten filmischen Gestaltung wirksam werden.

Grizzly Man war bereits Gegenstand einer verwandten Untersuchung am selben Fachbereich. Stelzer (2023) analysiert den Film als Einzelfallstudie und untersucht, an welcher Stelle atmosphärisches Sounddesign in eine Verfälschung des Inhalts übergeht. Die vorliegende Arbeit verfolgt einen anderen Ansatz. Sie stellt *Grizzly Man* mit *Unser täglich Brot* einem Kontrastfall gegenüber und untersucht damit zwei unterschiedliche Formen der Tongestaltung. Im Zentrum steht zudem nicht die normative Frage nach der Grenze zur Manipulation, sondern die analytische Frage, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität beeinflusst, unabhängig vom Grad der Bearbeitung. *Grizzly Man* dient dabei als Beispiel für ein stark gestaltetes und autorenzentriertes Sounddesign und wird mit einer eigenen, timecodierten Szenenanalyse unter einer anderen Fragestellung untersucht.

4.2 Analyse des Films „Unser Täglich Brot“



Szene aus „Unser täglich Brot“ © ZDF/Nikolaus Geyrhofer, Lucky Films

Abbildung 3

Der Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* (2005) von Nikolaus Geyrhalter gibt Einblick in die industrielle Lebensmittelproduktion in Europa. Der Film führt durch verschiedene Produktionsstätten und zeigt Arbeitsprozesse aus unterschiedlichen Bereichen. Zu sehen sind unter anderem Schweineschlachtungen, Rinderhaltung, Geflügelzucht, Gemüseanbau in Gewächshäusern und der Transport von Tieren. Auch industrielle Anlagen wie ein Bergwerk werden gezeigt, wobei Maschinen und die dort ausgeführten Arbeitsabläufe im Mittelpunkt stehen.

Eine klassische Handlung oder eine zentrale Hauptfigur gibt es nicht. Stattdessen reiht der Film einzelne Produktionsorte und Arbeitsprozesse aneinander. Die Kamera beobachtet Menschen bei ihrer Arbeit, Tiere in den jeweiligen Haltungs- und Transportanlagen sowie die Maschinen, die den Produktionsablauf bestimmen. Dabei wechselt der Film zwischen verschiedenen Stationen der industriellen Produktion und zeigt sowohl die Haltung und Aufzucht von Tieren als auch deren Weiterverarbeitung. Routinemäßige Arbeitsvorgänge stehen neben großen technischen Anlagen und automatisierten Prozessen. So entsteht aus den einzelnen Beobachtungen ein zusammenhängendes Bild der industriellen Produktionsabläufe.

4.2.1 Beschreibung des Sounddesigns

Bereits die Eröffnungssequenz (00:00–05:20) etabliert die Prinzipien, nach denen der gesamte Film verfährt. Eine Montage verschiedener Schauplätze, darunter Schweineschlachtung, Tomatenplantage, Rinderhaltung, Tiertransport und Gewächshaus, wird ausschließlich mit O-Ton gestaltet. Musik, Kommentar und Dialog fehlen. Eine Abweichung von der sonst durchgehend harten Schnittführung fällt dabei besonders auf: Beim Übergang vom ersten Bild, in dem ein Mann mit einem Hochdruckreiniger den Boden einer Schlachtereisäubert, zur schwarzen Titelfarbe bleibt der Ton des Hochdruckreinigers bestehen, obwohl das Bild bereits gewechselt hat. Die Entscheidung, den Ton über den Bildschnitt hinweg fortzuführen, entspricht dem von Chesler (2012) beschriebenen Prinzip der „Sound-Up Construction“. Der Schnitt orientiert sich hier an der Tonkontinuität und nicht an der Bildkontinuität.⁴⁰ Gerade diese einzelne Abweichung zeigt, dass auch der minimalistische Ansatz auf Montageentscheidungen beruht. Sie treten lediglich weniger deutlich in Erscheinung.

In den beiden anderen untersuchten Szenen, einer Schlachtszene (40:14–46:28) und einer Sequenz aus einem Bergwerk (1:03:26–1:09:56), bleibt die harte Schnittführung dagegen

⁴⁰ Chesler, 2012.

erhalten. Eine erkennbare Tonkontinuität über die Bildschnitte hinweg gibt es hier nicht. In der Schlachtszene dominieren Maschinenlärm und gelegentliche Schreie der Tiere. Sprache und Musik fehlen. Die jeweiligen Tonquellen sind im Bild sichtbar oder unmittelbar nachvollziehbar. Damit wird nach Chion (1994) das *Causal Listening* begünstigt: Bild und Ton verweisen auf dieselbe Quelle, sodass die Herkunft der Geräusche für den Zuschauer unmittelbar erschließbar bleibt.⁴¹ Auch in der Bergwerk-Sequenz ist Sprache zu hören. Zwei Arbeiter unterhalten sich, ihre Stimmen werden jedoch teilweise vom Lärm des Aufzugs überlagert. Die Tonmischung greift nicht ein, um die Verständlichkeit gezielt zu erhöhen.

Die drei Szenen zeigen damit ein weitgehend einheitliches akustisches Profil. Auf der Ebene der Hörmodi dominiert das *Causal Listening*. Keine der Szenen lenkt die Aufmerksamkeit gezielt auf die klanglichen Eigenschaften der Geräusche im Sinne des *Reduced Listening*. Auch das *Semantic Listening* tritt nur begrenzt hervor. Die Gespräche in der Bergwerk-Sequenz bleiben in die akustische Umgebung eingebettet und werden nicht als eigenständige Bedeutungsebene hervorgehoben. Nach Görnes (2019) lassen sich alle drei Szenen der naturalografisch-dokumentarischen Stufe zuordnen: Zu hören sind Klänge, die im Bild sichtbar oder aus der dargestellten Situation unmittelbar ableitbar sind. Aufmerksamkeitslenkende, übernatürliche oder surreal-mystische Klanggestaltungen finden sich nicht.⁴²

Auch nach Mikos' (2023) Analyseraster bleibt die Musikebene in allen drei Szenen unbesetzt. Dialog tritt nur punktuell auf, während Geräusche und Raumton die Tonspur prägen.⁴³ Diese Konstanz ist für die Analyse relevant. *Unser täglich Brot* verändert seine grundlegende Tongestaltung kaum zwischen den untersuchten Szenen, sondern hält an einer einmal etablierten akustischen Haltung fest. Das entspricht Nichols' (1991) Beschreibung des *observational mode*, der unter anderem durch den Verzicht auf Reenactments sowie nicht-diegetische Sprache und Musik gekennzeichnet ist.⁴⁴ Der Film setzt dieses Prinzip damit nicht nur auf der Bildebene, sondern ebenso konsequent auf der Tonebene um.

4.2.2 Wirkung auf den Zuschauer

Alle drei Szenen wurden in der eigenen Sichtung übereinstimmend als „beobachtend“ eingestuft und der These der „Tabula rasa“ zugeordnet. Der Film gibt keine sprachliche

⁴¹ Vgl. Chion, 2019.

⁴² Vgl. Görne, 2019.

⁴³ Mikos, 2023, S. 3.

⁴⁴ Vgl. Nichols, 1991,2001.

Deutung vor, sodass die Bewertung des Gezeigten, etwa der industriellen Schweineschlachtung, dem Publikum überlassen bleibt. Diese Einschätzung deckt sich mit der zeitgenössischen Kritik, die dem Film „precisely composed lensing and painstaking sound design“ zuschreibt, das „moments of sublime beauty“ erzeugt, „even when showing the production line slaughter of animals“.⁴⁵ Auffällig ist dabei die Bezeichnung des Sounddesigns als „painstaking“, also akribisch ausgearbeitet, während der Ton in der eigenen Sichtung der untersuchten Szenen weitgehend roh und ungestaltet wirkt. Der scheinbare Widerspruch lässt sich mit der in Kapitel 3.3 entwickelten Perspektive erklären: Die präzise Auswahl, Aussteuerung und Montage des O-Tons kann dazu führen, dass die Gestaltung selbst kaum wahrgenommen wird. Die Konstruktion bleibt im Ergebnis weitgehend unsichtbar.

Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang in der Bergwerk-Szene. Dass die Stimmen der Arbeiter im Lärm teilweise untergehen, ohne dass die Tonmischung ihre Verständlichkeit erhöht, entspricht Hucks (2012) beschriebenem „falschen Umkehrschluss“. Der Verzicht auf eine nachträgliche Optimierung kann als Hinweis auf die Unverfälschtheit der Aufnahme wahrgenommen werden.⁴⁶ Auch Whitfords (2019) Konzept der „Truth of Sound“, nach dem der O-Ton vom Aufnahmeort das Gefühl des „Dabeiseins“ erzeugen kann, findet hier eine Entsprechung. Gerade die akustischen Einschränkungen, etwa die schwer verständliche Sprache und der dominante Maschinenlärm, vermitteln den Eindruck einer unmittelbaren Beobachtung.⁴⁷

Die Analyse von *Unser täglich Brot* stützt damit die in Kapitel 3.1 entwickelte These. Der minimalistische Ansatz erzeugt Authentizitätswirkung nicht durch den vollständigen Verzicht auf Gestaltung, sondern durch eine Tongestaltung, deren Eingriffe möglichst wenig sichtbar beziehungsweise hörbar werden. Die Sound-Up Construction im Intro bildet dabei eine Ausnahme und macht zugleich deutlich, dass auch dieser Ansatz auf bewussten Montageentscheidungen beruht.

⁴⁵ Variety, 2005.

⁴⁶ Vgl. Huck, 2012, S. 253.

⁴⁷ Vgl. Whitford, 2019, S. 8.

4.3 Analyse des Films „Grizzly Man“



Abbildung 4

Grizzly Man (Werner Herzog, 2005) erzählt die Geschichte des Amateur-Naturschützers Timothy Treadwell, der dreizehn Sommer lang in Alaska lebte, um Grizzlybären zu beobachten und zu filmen. Während seiner Aufenthalte suchte er die unmittelbare Nähe zu den Tieren und entwickelte zu einzelnen Bären eine Beziehung, die er selbst als freundschaftlich verstand. Mit seiner Kamera hielt er seinen Alltag in der Wildnis fest, filmte die Bären aus nächster Nähe und sprach dabei immer wieder über seine Erlebnisse, seine Gedanken und seine Sicht auf die Tiere.

Mit der Zeit wird Treadwells Leben immer stärker von seiner Beschäftigung mit den Bären bestimmt. Seine Aufnahmen zeigen sowohl die Tiere in ihrem natürlichen Umfeld als auch Treadwell selbst, der sich vor der Kamera präsentiert, die Bären anspricht und seine Erfahrungen kommentiert. Ergänzt werden diese Aufnahmen durch Interviews mit Menschen aus seinem Umfeld. Sie berichten über Treadwells Persönlichkeit, seine Arbeit und seine Beziehung zu den Tieren. Herzog setzt diese verschiedenen Perspektiven zusammen und rekonstruiert daraus Treadwells Geschichte.

Im Mittelpunkt des Films steht schließlich Treadwells Tod im Jahr 2003. Während seines letzten Aufenthalts in Alaska wurden er und seine Partnerin Amie Huguenard von einem Grizzlybären getötet. Herzog nähert sich diesem Ereignis über Treadwells letzte Aufnahmen, die Aussagen von Menschen, die ihn kannten, und seine eigene Auseinandersetzung mit dem Geschehen.

Die Audioaufnahme des tödlichen Angriffs wird dabei nicht abgespielt. Stattdessen beschreibt Herzog, was auf der Aufnahme zu hören ist, und erklärt seine Entscheidung, sie nicht zu veröffentlichen.

Der Film verbindet damit Treadwells eigenes Material mit Interviews und Herzogs Kommentaren. So entsteht eine Rekonstruktion seines Lebens in Alaska, seiner Beziehung zu den Grizzlybären und der Ereignisse, die schließlich zu seinem Tod führten. Treadwells eigene Perspektive auf die Tiere bleibt dabei durch seine Aufnahmen präsent, während Herzog diese Sichtweise aus seiner eigenen Perspektive einordnet und hinterfragt.

4.3.1 Beschreibung des Sounddesigns

Die zentrale Szene des Films in Bezug auf das Sounddesign ist zugleich eine der konsequentesten: Als Herzog sich die Audioaufnahme von Treadwells Tod anhört (52:29–54:23), verzichtet der Film vollständig auf Musik und macht das eigentliche Tondokument für das Publikum unhörbar. Zu sehen ist lediglich Herzog mit Kopfhörern. Er beschreibt Jewel, Treadwells Ex-Partnerin, stichwortartig, was er hört, und rät ihr anschließend, die Aufnahme zu zerstören. Dewberry (2008) beschreibt diesen Moment als Meta-Kommentar zur Rezeption von Gewalt und zu voyeuristischen Vorstellungen von Authentizität.⁴⁸ Die eigene Sichtung stützt diese Deutung. Nach dem verwendeten Analyseraster steht hier vor allem das *Semantic Listening* im Vordergrund: Entscheidend ist nicht die klangliche Beschaffenheit der Aufnahme, sondern ihre sprachlich vermittelte Bedeutung. Die verstärkte Stille entsteht gerade dadurch, dass das Publikum keinen Zugang zur eigentlichen Tonquelle erhält. Sie trägt wesentlich zur Wirkung der Szene bei, ohne dass dafür ein dramatisierender Klang eingesetzt wird.

Einen deutlichen Gegenpol bildet die Szene, in der sich ein Grizzly Treadwell gefährlich nähert (03:00–05:22). Unmittelbar nach Herzogs einleitendem Voice-over setzt eine düstere, nicht-diegetische Musik ein. Sie begleitet die Szene bis zu dem Moment, in dem der Bär Treadwell beinahe berührt. Dann bricht die Musik abrupt ab und macht Treadwells erschrockene, leise Stimme hörbar. Der präzise gesetzte Einsatz und Abbruch der Musik entspricht dem, was White (2008) als Herzogs Verständnis von Filmmusik als „emotional overdrive“ beschreibt: Musik verstärkt eine emotionale Wirkung, die bereits durch das Bild angelegt ist.⁴⁹ Nach Görne (2019)

⁴⁸ Drewberry, 2008.

⁴⁹ White, 2008.

lässt sich die Szene damit deutlich der übernatürlichen, nicht-diegetischen Stufe der Klanggestaltung zuordnen.⁵⁰

Auch die Schlusssequenz (1:38:48–1:44:23) ist stark gestaltet. Nach Treadwells letzter eigener Aufnahme und einem längeren philosophischen Voice-over Herzogs setzt der Song „Coyotes“ von Bob McDill, gesungen von Don Edwards beziehungsweise im Film von Treadwells Piloten Willy Fulton, ein und läuft bis zum Ende der Credits. Auffällig ist eine gezielte Änderung des Songtextes: Statt der Originalzeile „and the red wolf is gone“ singt Fulton „and Treadwell is gone“. Die bestehende Liedzeile wird damit unmittelbar auf das Schicksal der Titelfigur bezogen. Zu Beginn der Sequenz ist zudem kurz der Dialog der vorherigen Szene über dem bereits gewechselten Bild zu hören. Auch hier findet sich damit eine weitere Stelle, die sich als *Sound-Up Construction* im Sinne Cheslers beschreiben lässt.

Eine andere Wirkung entsteht bei Treadwells eigener Aufnahme eines Fuchses, der ihm die Mütze stiehlt (26:25–27:48). Die Szene enthält keine Musik, Treadwell spricht unmittelbar mit dem Tier und das Bild besteht aus einer durchgehenden Einstellung. Auf den ersten Blick wirkt das Material daher weitgehend unbearbeitet. Bei genauerem Hinhören fällt jedoch auf, dass die Umgebungsatmosphäre über den Verlauf der Szene auffällig konstant bleibt. Dies kann als Hinweis auf eine nachträgliche Bearbeitung oder Glättung der Tonspur verstanden werden. Damit lässt sich Cheslers (2012) Beobachtung auf diese Szene übertragen: Auch dokumentarischer Ton, der ohne deutlich wahrnehmbare Eingriffe wie Musik oder Voice-over auskommt, kann konstruiert sein und als „bed of truth“ für die filmische Darstellung dienen.⁵¹

4.3.2 Wirkung auf den Zuschauer

Von den vier untersuchten Szenen wurden drei eindeutig der These der „ekstatischen Wahrheit“ zugeordnet, allerdings jeweils über ein anderes Gestaltungsmittel: In der Todesszene entsteht die Wirkung durch das bewusste Vorenthalten des eigentlichen Tondokuments, in der Bärenszene durch den gezielten Einsatz von Musik und in der Schlusssequenz durch die Umdeutung eines bestehenden Songtexts. Herzog erzeugt seine „ekstatische Wahrheit“ damit nicht über ein einheitliches Stilmittel, sondern über unterschiedliche Eingriffe, die er gezielt an die jeweilige dramaturgische Situation anpasst. Dieser Befund wird durch Skolniks (2022) Darstellung der Entstehung des Scores gestützt:

⁵⁰ Vgl. Görne, 2019.

⁵¹ Chesler, 2012.

Thompson wurde ausdrücklich gebeten, der Musik eine „rohe“ Qualität zu erhalten, obwohl sie strukturell kontrolliert eingesetzt wird.⁵²

Die Fuchs-Szene relativiert zugleich eine einfache Gegenüberstellung von „Treadwells rohem Material“ und „Herzogs Gestaltung“. Auch das vermeintlich unbearbeitete Ausgangsmaterial weist Spuren einer Nachbearbeitung auf. Für die Forschungsfrage bedeutet das, dass *Grizzly Man* zwar den Pol des gestalteten Sounddesigns bildet, dabei aber kein durchgehend stark bearbeitetes Klangbild verwendet. Der Film verbindet explizite musikalische Dramatisierung mit Momenten, in denen Wirkung gerade durch das Weglassen von Klang entsteht.

Auch die Einordnung der vier Szenen nach dem in 4.1 eingeführten Raster zeigt ein heterogenes Profil. In der Todesszene dominiert das Semantic Listening: Nicht die klanglichen Eigenschaften der Aufnahme stehen im Vordergrund, sondern ihre sprachlich vermittelte Bedeutung. Herzog beschreibt Jewel stichwortartig, was er hört, während die eigentliche Tonquelle für das Publikum unzugänglich bleibt. Die Bärenszene beginnt dagegen mit Causal Listening, da die Geräusche des Bären und seiner Umgebung zunächst unmittelbar mit den sichtbaren Ereignissen verbunden sind. Mit dem Einsatz der nicht-diegetischen Musik verschiebt sich die Wahrnehmung stärker auf deren klanglich-affektive Wirkung, bevor der abrupte Abbruch wieder auf die hörbare Situation vor Ort zurückführt. Die Schlusssequenz verbindet durch die Umdeutung der Songzeile „and Treadwell is gone“ Semantic Listening mit einer intertextuellen Bedeutungsebene, die über Chions drei Hörmodi hinausgeht. Die Fuchs-Szene bleibt dagegen auf den ersten Blick dem Causal Listening und der naturalografisch-dokumentarischen Klanggestaltung zugeordnet. Die angenommene Glättung der Atmosphäre wird dabei nicht selbst zum wahrnehmbaren Gestaltungsmittel.

Auch nach Görnes (2019) diegetischen Stufen unterscheiden sich die Szenen deutlich. Die Fuchs-Szene bleibt trotz der vermuteten nachträglichen Glättung auf der naturalografisch-dokumentarischen Stufe. Die Todesszene lässt sich durch die bewusste Auslassung des Tondokuments der aufmerksamkeitslenkenden Stufe zuordnen. Bärenszene und Schlusssequenz erreichen durch den expliziten Einsatz nicht-diegetischer Musik die übernatürliche Stufe.⁵³ Damit nutzt *Grizzly Man* innerhalb der untersuchten Szenen einen deutlich größeren Teil von Görnes Skala als *Unser täglich Brot*. Die „ekstatische Wahrheit“

⁵² Skolnik, 2022.

⁵³ Görne, 2019.

erscheint dadurch weniger als festes Klangideal denn als variabel eingesetzte Gestaltungsstrategie.

Diese Heterogenität lässt sich auch mit Nichols' (1991/2001) Modi-Typologie beschreiben. *Grizzly Man* lässt sich keinem einzelnen Modus eindeutig zuordnen. Der Film weist Züge des *participatory mode* auf, wenn Herzog in der Todesszene mit Treadwells Ex-Partnerin Jewel interagiert und seine eigene Rolle innerhalb der Darstellung offenlegt. Zugleich ist der Film deutlich performativ geprägt, insbesondere dort, wo Herzog im Voice-over und im Schlusskommentar seine subjektive Deutung ausdrücklich einbringt.⁵⁴ In Bruzzis (2006) Begrifflichkeit lässt sich diese Verbindung als performative Authentizität verstehen: Die im Film vermittelte „Wahrheit“ über Treadwell entsteht nicht unabhängig von Herzogs Kommentierung, sondern wird durch sie mit hervorgebracht.⁵⁵

4.4 Vergleich

Der direkte Vergleich der sieben untersuchten Szenen bestätigt die in Kapitel 3 entwickelte These, dass Authentizitätswirkung nicht an der Trennlinie zwischen O-Ton und Studio entsteht. Entscheidend ist vielmehr, ob die jeweilige Klanggestaltung mit den Erwartungen des Publikums an die filmische Darstellung übereinstimmt oder diese sichtbar durchbricht. *Unser täglich Brot* erzeugt Nähe durch den konsequenten Verzicht auf sprachliche Orientierung. Selbst akustische Unbequemlichkeiten wie unverständliche Sprache oder dominanter Maschinenlärm bleiben bestehen. Gerade diese Einschränkungen können als Signale von Unmittelbarkeit und Echtheit wahrgenommen werden (Huck, 2012; Whitford, 2019).

Grizzly Man verfolgt einen anderen Weg. Hier entsteht Nähe durch gezielte Deutung: durch Musik, die im Moment der größten Gefahr einsetzt und abrupt abbricht, durch Herzogs Voice-over, das die Bilder kommentiert und einordnet, sowie durch die bewusste Auslassung des eigentlichen Tondokuments von Treadwells Tod. Beide Filme nutzen damit unterschiedliche Klangstrategien, um eine glaubwürdige Beziehung zwischen filmischer Darstellung und dargestellter Wirklichkeit herzustellen.

⁵⁴ Vgl. Nichols, 1991,001.

⁵⁵ Vgl. Bruzzi, 2006.

4.4.1 Zentrale Unterschiede

Der auffälligste Unterschied liegt in der Rolle der Sprache. *Unser täglich Brot* verzichtet vollständig auf sie, während *Grizzly Man* seine „ekstatische Wahrheit“ maßgeblich über Sprache vermittelt. Das geschieht sowohl durch Herzogs Voice-over als auch in der Schlussequenz durch die gezielte Umdeutung eines fremden Songtexts.

Ein zweiter Unterschied zeigt sich in der Wahrnehmbarkeit der Konstruktion. In *Unser täglich Brot* bleibt die Gestaltung mit einer Ausnahme, der *Sound-Up Construction* im Intro, weitgehend unauffällig. In *Grizzly Man* ist sie vor allem durch den Einsatz der Musik deutlich hörbar und wird von Herzog nicht verborgen. Die Fuchs-Szene relativiert jedoch eine einfache Gegenüberstellung beider Filme: Selbst Treadwells vermeintlich roheste Aufnahmen weisen Spuren nachträglicher Glättung auf. Minimalismus und Gestaltung sind damit keine absoluten Gegensätze, sondern unterschiedliche Ausprägungen innerhalb eines Kontinuums, an dessen entgegengesetzten Enden die beiden Filme in dieser Untersuchung stehen.

4.4.2 Einfluss auf Emotion, Spannung und Authentizität

Bei der emotionalen Wirkung zeigt sich ein deutlicher Unterschied: *Grizzly Man* steuert sie über die Musik gezielt und punktgenau, etwa in der Bärenszene. *Unser täglich Brot* verzichtet auf ein solches musikalisches Mittel. Emotionale Reaktionen entstehen dort aus der unmittelbaren Verbindung von Bild und Ton, ohne dass die Tonspur eine bestimmte Lesart vorgibt.

Auch bei der Spannung verfolgen die Filme unterschiedliche Wege. In *Grizzly Man* entsteht sie besonders stark dort, wo kaum etwas zu hören ist: Das eigentliche Tondokument von Treadwells Tod wird dem Publikum vorenthalten. Die Szene zeigt damit, dass Spannung nicht an eine intensive oder laute Tongestaltung gebunden ist. Sie kann ebenso durch den gezielten Entzug von Information entstehen.

Für die Authentizitätswirkung bestätigt der Vergleich die in Kapitel 3.3 entwickelte These. Beide Filme können als authentisch wahrgenommen werden, obwohl ihre Sounddesign-Strategien deutlich voneinander abweichen. Entscheidend ist ihre jeweilige Konsequenz: *Unser täglich Brot* hält an seinem minimalistischen Ansatz fest, während *Grizzly Man* seine gestalterischen Eingriffe offen einsetzt. Beide Filme bleiben damit innerhalb der Wahrnehmungsregeln, die sie selbst etablieren.

4.4.3 Systematischer Szenenvergleich

Film	Szene	Dominanter Hörmodus	Diegetische Stufe
Unser täglich Brot	Intro (00:00-05:20)	Causal Listening	Naturalografisch-dokumentarisch
Unser täglich Brot	Schlachtereier (40:14–46:28)	Causal Listening	Naturalografisch-dokumentarisch
Unser täglich Brot	Bergwerk (1:03:26–1:09:56)	Causal Listening	Naturalografisch-dokumentarisch
Grizzly Man	Todesaufnahme (52:29–54:23)	Semantic Listening	Aufmerksamkeitslenkend
Grizzly Man	Bärenannäherung (03:00–05:22)	Causal/Reduced Listening	Übernatürlich
Grizzly Man	Schlussequenz (1:38:48–1:44:23)	Semantic Listening	Übernatürlich
Grizzly Man	Fuchs-Szene (26:25–27:48)	Causal Listening	Naturalografisch-dokumentarisch

Tabelle 1

Während *Unser täglich Brot* auf allen drei Ebenen ein weitgehend konstantes Profil beibehält, nutzt *Grizzly Man* nahezu die gesamte Bandbreite der beiden Skalen. Sie reicht vom naturkundlich-dokumentarischen Causal Listening in der Fuchs-Szene bis zur übernatürlichen Stufe in der Bärenszene. Übertragen auf Nichols' (1991/2001) Modi-Typologie realisiert *Unser täglich Brot* den *observational mode* damit auch auf der Tonebene konsequent, während *Grizzly Man* zwischen *participatory* und performativen Elementen wechselt.⁵⁶

Diese Beobachtung stützt die in Kapitel 1.3 und 5.3 entwickelte These, dass Nichols' primär bildbezogene Modi-Typologie um eine eigenständige auditive Dimension erweitert werden kann. Der dokumentarische Modus zeigt sich damit nicht allein in der Bildgestaltung, sondern auch in der Art und Weise, wie die Tonspur gestaltet und eingesetzt wird.

4.4.4 Ein historischer Vergleichsmaßstab

Die Einordnung von *Grizzly Man* als „gestaltet“ hängt auch vom jeweiligen Vergleichsmaßstab ab. Gemessen an heutigen Naturdokumentationen wie *Unser Planet* (Netflix/WWF, 2019) wirkt der Film vergleichsweise zurückhaltend. Der überwiegende Teil des Tiermaterials in *Grizzly*

⁵⁶ Vgl. Nichols, 1991,2001.

Man basiert auf Treadwells eigenem Feld-O-Ton, während laut Pollard (2024) in aktuellen Naturdokumentationen wie *Planet Earth III* nahezu alle Tiergeräusche nachträglich im Studio erzeugt werden.⁵⁷

Die Skala zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign ist daher nicht als feststehende Eigenschaft eines Films zu verstehen. Ihre Einordnung hängt auch von den jeweiligen Produktions- und Hörkonventionen ab. Dieser Aspekt wird in der Diskussion in Kapitel 5 erneut aufgegriffen.

⁵⁷ Pollard, 2024.

5 Diskussion

5.1 Zusammenführung der Ergebnisse

Die theoretischen Kapitel dieser Arbeit haben gezeigt, dass Authentizität im Dokumentarfilm kein Merkmal des gefilmten Objekts ist, sondern aus einem Wahrnehmungsvertrag zwischen Film und Publikum hervorgeht.⁵⁸ Chions (1994) Konzepte des Added Value und der Synchrese erklären, weshalb hinzugefügter oder bearbeiteter Ton dennoch als Bestandteil der gefilmten Realität wahrgenommen werden kann.⁵⁹ Huck (2012) beschreibt mit dem „falschen Umkehrschluss“ den entgegengesetzten Mechanismus: O-Ton, der unbearbeitet wirkt, kann vom Publikum unmittelbar als Zeichen von Echtheit verstanden werden.⁶⁰ Kapitel 3 hat diese beiden Perspektiven in einer zentralen Kontroverse gegenübergestellt. Während Whitford (2019) unter Berufung auf Ken Loach den reinen O-Ton als einzig legitimen Träger von Wahrheit versteht, argumentieren Murray (2010), Pollard (2024) und Chesler (2012), dass gerade die künstlerische Bearbeitung eine glaubwürdige Erfahrung erzeugen kann.⁶¹

Die Filmanalyse in Kapitel 4 hat diese Kontroverse anhand zweier Filme untersucht, die in dieser Arbeit unterschiedliche Endpunkte der Skala zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign markieren. *Unser täglich Brot* entspricht dabei weitgehend dem diegetischen Purismus. In allen drei untersuchten Szenen blieb die Gestaltung weitgehend unauffällig. Die Sound-Up-Construction im Intro bildet die einzige deutliche Ausnahme und macht sichtbar, dass auch ein minimalistischer Ansatz auf bewussten Montageentscheidungen beruht. *Grizzly Man* steht demgegenüber für eine deutlich stärker wahrnehmbare Gestaltung. Herzog arbeitet mit unterschiedlichen Mitteln: der Auslassung des Tondokuments in der Todesszene, präzise eingesetzter Musik in der Bärenszene und der sprachlichen Umdeutung eines Songtexts in der Schlussequenz. Auch Treadwells scheinbar unbearbeitetes Ausgangsmaterial in der Fuchs-Szene weist Spuren nachträglicher Glättung auf. Damit lässt sich Cheslers (2012) These von dokumentarischem Ton als konstruierter „bed of truth“ auch auf Material übertragen, das im fertigen Film weitgehend roh erscheint.

⁵⁸ Vgl. Hattendorf, 1994, S.83f.

⁵⁹ Vgl. Chion, 2019, S.5

⁶⁰ Vgl. Huck, 2012, S. 253.

⁶¹ Vgl. Murray, 2010.

5.2 Beantwortung der Forschungsfrage

Aus der Verbindung von Theorie und Filmanalyse lässt sich die Forschungsfrage, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm beeinflusst, wie folgt beantworten: Entscheidend ist nicht der Grad der technischen Bearbeitung, sondern die Konsistenz, mit der ein Film seine eigene akustische Gestaltung einsetzt. Authentizitätswirkung entsteht dort, wo die Tonspur mit den vom Film etablierten Wahrnehmungserwartungen übereinstimmt. Sie wird dort beeinträchtigt, wo diese Erwartungen sichtbar oder hörbar durchbrochen werden.

Minimalistisches Sounddesign erzeugt Authentizitätswirkung, indem es seine eigene Konstruktion möglichst unauffällig hält. *Unser täglich Brot* verfolgt diesen Ansatz konsequent. Selbst akustische Einschränkungen wie unverständliche Sprache oder dominanter Maschinenlärm werden nicht nachträglich korrigiert. Gerade dadurch können sie als Zeichen von Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit wahrgenommen werden. *Grizzly Man* verfolgt eine andere Strategie. Musik, Voice-over und dramaturgische Eingriffe sind deutlich wahrnehmbar und werden nicht als neutrale Bestandteile der Darstellung ausgegeben. Herzog macht seine subjektive Perspektive vielmehr selbst zum Teil des Films und verbindet sie mit dem Anspruch, eine „ekstatische Wahrheit“ zu vermitteln.

Sounddesign ist damit mehr als eine begleitende Gestaltungsebene. Es prägt den Wahrnehmungsvertrag zwischen Film und Publikum und beeinflusst, anhand welcher Signale eine Darstellung als authentisch eingeordnet wird. Die beiden untersuchten Filme zeigen, dass dafür unterschiedliche Klangstrategien funktionieren können. *Unser täglich Brot* setzt auf die weitgehende Unsichtbarkeit seiner Gestaltung, *Grizzly Man* auf deren Offenlegung. In beiden Fällen bleibt die jeweilige Strategie über den Film hinweg weitgehend konsistent.

5.3 Einordnung der Ergebnisse

Die Ergebnisse dieser Arbeit schließen an die konstruktivistische Position der Dokumentarfilmtheorie an, wie sie insbesondere von Hattendorf (1994) und Keilbach (2021) vertreten wird, und erweitern diese um eine explizit auf Sounddesign ausgerichtete Perspektive. Während die dokumentarfilmtheoretische Literatur den Konstruktionscharakter von Authentizität vor allem anhand visueller und narrativer Strategien beschreibt, zeigt die vorliegende Untersuchung, dass sich dieser Mechanismus auch auf der Tonebene

nachvollziehen lässt. Chions Konzept des *Added Value* legt dabei nahe, dass die Wirkung von Ton gerade deshalb besonders unauffällig sein kann, weil er häufig dem Bild zugerechnet wird.

Die in Kapitel 1.3 formulierte Forschungslücke lässt sich nach der Filmanalyse genauer fassen. Bruzzis Begriff der performativen Authentizität, nach dem dokumentarische Wahrheit im Prozess des filmischen Darstellens entsteht, findet in den beiden untersuchten Filmen eine konkrete Entsprechung. Weder *Unser täglich Brot* noch *Grizzly Man* geben eine vorgefundene Realität unmittelbar wieder. Beide gestalten sie über die Tonspur, folgen dabei jedoch unterschiedlichen Prinzipien. Nichols' Modi-Typologie lässt sich vor diesem Hintergrund um eine auditive Perspektive erweitern. Der *observational mode*, dem *Unser täglich Brot* besonders nahekommt, zeigt sich auch auf der Tonebene als bewusste Gestaltungsentscheidung. Der Modus beschreibt damit nicht lediglich eine Form der Wirklichkeitsbeobachtung, sondern schließt bestimmte Entscheidungen über den Einsatz von Ton ein. Diese Übertragung geht über Nichols' primär bildbezogenes Modell hinaus und greift die in Kapitel 1.3 formulierte Forschungslücke auf.

Auch die in Kapitel 3.3 herangezogene berufsethische Perspektive der Radio Television Digital News Association 4 lässt sich mit den Ergebnissen der Untersuchung verbinden. Dort wird die Grenze zur Manipulation nicht durch die Bearbeitung selbst gezogen, sondern durch deren irreführende Verwendung beziehungsweise fehlende Offenlegung. Das entspricht dem hier entwickelten Befund, dass Authentizitätswirkung nicht vom Umfang der Bearbeitung abhängt. Entscheidend ist vielmehr, ob die Gestaltung mit dem vom Film etablierten Wahrnehmungsregister übereinstimmt. Für die Praxis des dokumentarischen Sounddesigns bedeutet das, dass gestalterische Eingriffe nicht grundsätzlich im Widerspruch zu einer glaubwürdigen Darstellung stehen. Maßgeblich ist ihre Funktion innerhalb der jeweiligen filmischen Konzeption.

Die Untersuchung hat mehrere Einschränkungen. Zum einen basiert die Filmanalyse auf nur zwei Dokumentarfilmen. Die Ergebnisse lassen sich daher nicht ohne Weiteres auf den Dokumentarfilm insgesamt übertragen, sondern haben exemplarischen Charakter. Außerdem ist die Sekundärliteratur zu den beiden Filmen unterschiedlich umfangreich. Zu *Grizzly Man* liegt deutlich mehr akademische Literatur vor als zu *Unser täglich Brot*, wodurch die Analyse in Kapitel 4.3 stärker auf bestehende Forschung zurückgreifen kann als diejenige in Kapitel 4.2.

Eine weitere Einschränkung betrifft Hattendorfs Monografie. Sie konnte für diese Arbeit nur über eine zeitgenössische Rezension erschlossen werden und nicht anhand des Originals. Dieser Punkt sollte für die Endfassung noch überprüft und, sofern möglich, durch die direkte Arbeit mit der Originalquelle korrigiert werden. Auch die Übertragung von Nichols' und Bruzzis Modellen auf die Tonebene ist als Einschränkung zu verstehen. Beide Ansätze wurden primär für die Bild- beziehungsweise Erzählebene entwickelt. Die auditive Erweiterung stellt daher eine Eigenleistung dieser Arbeit dar und ist nicht als etablierte Erweiterung der Modelle zu verstehen. Die daraus gezogenen Parallelen sind durch die untersuchten Beispiele plausibilisiert, aber aufgrund der begrenzten Fallzahl nicht empirisch verallgemeinerbar.

Für die weitere Forschung bietet sich daher eine systematische empirische Prüfung der hier theoretisch und anhand der beiden Fallbeispiele entwickelten Annahmen an. Denkbar wären kontrollierte Rezeptionsstudien, in denen dieselbe Szene mit unterschiedlichen Sounddesign-Versionen präsentiert wird. So ließe sich direkt untersuchen, wie sich verschiedene Formen der Tongestaltung auf die wahrgenommene Authentizität auswirken.

6 Fazit

Die vorliegende Arbeit hat untersucht, wie Sounddesign die Wahrnehmung von Authentizität im Dokumentarfilm beeinflusst. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass Authentizität im Dokumentarfilm häufig über die Bildebene erzeugt wird, während die Tonspur, obwohl sie ebenfalls in erheblichem Maße gestaltet werden kann, weniger kritisch betrachtet wird. Diese Forschungslücke wurde anhand des Spannungsfelds zwischen minimalistischem und gestaltetem Sounddesign sowohl theoretisch als auch in einer vergleichenden Filmanalyse untersucht.

Die Analyse zeigt, dass die wahrgenommene Authentizität nicht vom Grad der technischen Bearbeitung abhängt. Ausschlaggebend ist vielmehr, ob die Tongestaltung innerhalb der vom jeweiligen Film etablierten Wahrnehmungsregeln konsistent bleibt oder diese erkennbar verletzt. Die theoretische Grundlage in Kapitel 2 hat Authentizität als Ergebnis eines Wahrnehmungsvertrags zwischen Film und Publikum gefasst, nicht als Eigenschaft des gefilmten Objekts. Kapitel 3 hat daraus die Kontroverse zwischen diegetischem Purismus und bewusster Gestaltung entwickelt. In Kapitel 4 wurde sie anhand zweier gegensätzlicher Fallbeispiele untersucht: *Unser täglich Brot* erzeugt Authentizität, indem die eigene Konstruktion weitgehend unsichtbar bleibt, während *Grizzly Man* seine Gestaltung offen in ein autorenzentriertes Erzählkonzept einbindet. Beide Filme verfolgen damit unterschiedliche Strategien, ohne dass ihre jeweilige Authentizitätswirkung dadurch grundsätzlich infrage gestellt wird. Entscheidend ist die Konsequenz, mit der sie ihre jeweiligen Gestaltungsregeln einhalten.

Für die dokumentarische Sounddesign-Praxis bedeutet dies, dass weniger die Menge der Gestaltung als ihre innere Konsistenz relevant ist. Ein Film kann Bearbeitung offen einsetzen und sie als Teil seines Erzählkonzepts kenntlich machen, ohne dadurch zwangsläufig an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Problematisch wird es dort, wo die tatsächliche Tongestaltung von dem Eindruck abweicht, den der Film hinsichtlich seines eigenen Umgangs mit Bearbeitung vermittelt. Die medienethische Frage betrifft damit vor allem das Verhältnis zwischen der suggerierten Unmittelbarkeit und der tatsächlichen Konstruktion der Tonspur.

Der Vergleich der beiden Filme zeigt zugleich, dass Minimalismus und Gestaltung keine klar voneinander getrennten Kategorien bilden. Sie lassen sich eher als Pole eines Kontinuums verstehen. *Unser täglich Brot* verzichtet trotz seines minimalistischen Ansatzes nicht vollständig auf Montageentscheidungen; bei *Grizzly Man* finden sich wiederum auch im scheinbar rohen

Ausgangsmaterial Spuren nachträglicher Glättung. Einen vollständig unbearbeiteten dokumentarischen Ton gibt es demnach auch am minimalistischen Ende der Skala nicht. Maßgeblich ist, wie konsequent ein Film mit der von ihm gewählten Form umgeht.

Die Ergebnisse sollten mit Bedacht betrachtet werden, da die Untersuchung nur auf zwei Dokumentarfilmen basiert und daher nur einen Einblick gibt. Eine allgemeingültige Aussage kann daraus nicht getroffen werden.

Für zukünftige Studien wäre eine empirische Überprüfung der hier entwickelten Mechanismen sinnvoll. Rezeptionsstudien könnten dieselbe dokumentarische Szene in unterschiedlichen Sounddesign-Versionen präsentieren und anschließend erfassen, wie sich die wahrgenommene Authentizität verändert. Eine Untersuchung eines größeren Filmkorpus könnte zudem zeigen, ob sich das hier beobachtete Muster auch über die beiden untersuchten Einzelfälle hinaus bestätigt. Mit den zunehmenden Möglichkeiten der digitalen Tonbearbeitung, wie sie etwa in der Produktion aktueller Naturdokumentationen sichtbar werden, dürfte die Frage nach dem Verhältnis von Gestaltung und Authentizität für die dokumentarische Praxis weiter an Relevanz gewinnen.

Literaturverzeichnis

Albrecht, Gerd (1994): Rezension zu: Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung (Konstanz 1994). In: Fotografie und Film, S. 83–84.

Berufsverband Filmtön e.V. (2023): Filmtongestaltung & Filmtön Workflow. In: VDT Magazin / Filmtönhandbuch, S. 8, 20, 28. URL: https://www.bvft.de/epaper-Filmtonguide_2023-Teil_1/epaper/ausgabe.pdf (Abgerufen: 20.08.2026).

Bordwell, David / Thompson, Kristin / Smith, Jeff (2019): Film Art: An Introduction. 12. Auflage. New York: McGraw-Hill.

Bruzzi, Stella (2006): New Documentary: A Critical Introduction. 2. Auflage. London/New York: Routledge.

Chen, Y. (2020): Interview with Victor Kossakovsky on Gunda. Film International. URL: <http://filmint.nu/chen-interview-with-victor-kossakovsky-on-gunda/> (Abgerufen: 22.08.2026).

Chesler, Giovanna (2012): Truth in the mix: Frederick Wiseman's construction of the observational microphone. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, Nr. 54. URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/CheslerDocyAudio/text.html> (Abgerufen: 27.08.2026).

Chion, Michel (2019): Audio-Vision: Sound on Screen. Übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Dewberry, Eric (2008): Conceiving Grizzly Man through the "Powers of the False". SCOPE: An Online Journal of Film and Television Studies, University of Nottingham, Juni 2008. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2008/june-2008/dewberry.pdf> (Abgerufen: 27.08.2026).

Görne, Thomas (2017): Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion. München: Hanser.

Görne, Thomas (2019): The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design. In: EPiC Series in Technology, Vol. 1, S. 17–30. URL: <https://easychair.org/publications/paper/xGwB/open> (Abgerufen: 27.08.2026).

Hale, Grace (2017): Documentary Noise: The Soundscape of Barbara Kopple's Harlan County, U.S.A. Southern Cultures, 23(1), S. 17–30. URL: <https://www.southerncultures.org/article/documentary-noise-soundscape-barbara-kopples-harlan-county-u-s/> (Abgerufen: 27.08.2026).

Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Ölschläger.

Huck, Christian (2012): Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens. In: Filme und Medien, S. 250–264. [zuerst erschienen in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin und Boston 2012, S. 239-264].

Keilbach, Judith (2021): Authentizität als filmische Konstruktion. In: Classen, Christoph / Saupe, Achim / Wagner, Hans-Ulrich (Hrsg.): Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne. Potsdam: ZZf, S. 31–57.

Mikos, Lothar (2023): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Konstanz: UTB.

Murray, Leo (2010): Authenticity and realism in documentary sound. The Soundtrack, 3(2), S. 131–137. URL: <https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/27899/1/authenticity.pdf> (Abgerufen: 27.08.2026).

Nichols, Bill (1991): Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2001): Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Pollard, Damien (2024): The animal sounds in most nature documentaries are made by humans. Northumbria University News / The Conversation. URL: <https://theconversation.com/the-animal-sounds-in-most-nature-documentaries-are-made-by-humans-heres-how-they-do-it-and-why-it-matters-220713> (Abgerufen: 27.08.2026).

Radio Television Digital News Association: Video & Audio Editing. Verfasst von Al Tompkins im Rahmen des RTDNA Foundation's Journalism Ethics Project. URL: <https://www.rtdna.org/video-and-audio-editing> (Abgerufen: 17.08.2026).

Skolnik, JJ (2022): Richard Thompson on Creating the Soundtrack to "Grizzly Man". Bandcamp Daily, 27.05.2022. URL: <https://daily.bandcamp.com/features/richard-thompson-grizzly-man-soundtrack-interview> (Abgerufen: 27.08.2026).

Stelzer, Alexander (2023): Sounddesign im Dokumentarfilm: Wo hört atmosphärisches Sounddesign auf und wo fängt Verfälschung des Inhaltes an? Bachelorarbeit, Hochschule der Medien Stuttgart. <https://curdt.home.hdm-stuttgart.de/PDF/Stelzer.pdf>.

White, John W. (2008): On Werner Herzog's Documentary Grizzly Man: Psychoanalysis, Nature, and Meaning. Fast Capitalism, 4(1). URL: https://fastcapitalism.uta.edu/4_1/white.html (Abgerufen: 27.08.2026).

Whitford, Steve (2019): The 'Truth of Sound': Exploring the effects of an immersive location sound recording methodology, within Realist filmmaking. University of Portsmouth. URL: [https://pure.port.ac.uk/ws/portalfiles/portal/62351261/The Truth of Sound Exploring the effects of an immersive location sound recording methodology within Realist filmmaking submitted.pdf](https://pure.port.ac.uk/ws/portalfiles/portal/62351261/The_Truth_of_Sound_Exploring_the_effects_of_an_immersive_location_sound_recording_methodology_within_Realist_filmaking_submitted.pdf) (Abgerufen: 27.08.2026).

Film- und Werkverzeichnis

Herzog, Werner (Regie) (2005): Grizzly Man, USA: Lions Gate Films / Discovery Docs.

Geyrhalter, Nikolaus (Regie) (2005): Unser täglich Brot, Österreich: Geyrhalterfilms

Kossakovsky, Viktor (Regie) (2020): Gunda, Norwegen/USA: Sant & Usant.

Kopple, Barbara (Regie) (1976): Harlan County, U.S.A., USA: Cabin Creek Films.

Grunton, Mike (Executive Producer) (2023): Planet Earth III, UK: BBC Studios Natural History Unit.

Fothergill, Alastair (Producer), Scholey, Keith (Producer) (2019): Our Planet, UK: Silverback Films, für Netflix/WWF.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmplakat „Unser täglich Brot“.

Abbildung 2: Filmplakat „Grizzly Man“.

Abbildung 3: Szene aus „Unser täglich Brot“, ZDF.

Abbildung 4: Szene aus „Grizzly Man“.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Systematischer Szenenvergleich von „Unser täglich Brot“ und „Grizzly Man“.

Hilfsmitteltabelle

Hilfsmittel	Art der Anwendung
Claude, Anthropic PBC	Formulierungshilfe, Übersetzung von nicht deutschsprachiger Literatur, Planung
Gemini NotebookLM, Google AI	Recherche und Organisation von Literatur und Quellen
Grammarly, Grammarly Inc.	Rechtschreibkorrektur und Formulierungshilfe