

**Der Ton zum Bild -
Über den Einsatz und die Rolle
des Tons im dokumentarischen Film**

Bachelorarbeit mit praktischem Teil

(DVD anbei)

im Studiengang Audiovisuelle Medien an der
Hochschule der Medien - Stuttgart am 15.4.2009

Daniele Guida

Matrikel-Nummer 16679

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt **Zweitprüfer:** Prof. Axel Hartz

Bearbeitungszeitraum: 7.01.2009 bis 7.05.2009

Stuttgart, April 2009

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Stuttgart, 15.04.2009

Ort, Datum

Unterschrift

Kurzfassung

Über den Einsatz und die Rolle des Tons im Bereich des dokumentarischen Films wird in der Regel nicht sonderlich viel diskutiert. Obwohl andere Bereiche des Films, insbesondere der Dokumentation, weitaus mehr Beachtung finden als der Ton, trägt dieser dennoch maßgeblich zur Wirkung und zur „Färbung“ des Endproduktes bei. Dabei können die angewandten Mittel zu höchst unterschiedlichen Ergebnisse führen. Bestimmte Szenen und Schlüssel-Situationen können mit Hilfe des Tons in völlig verschiedene Richtungen gelenkt, verstärkt oder auch verharmlost werden. In manchen Fällen kann man einer Szene sogar eine gänzlich andere Bedeutung oder einen anderen Sinn geben. Dabei verrichtet der Ton auf höchst unterschwellige und unterbewusste Art und Weise sein Werk am Rezipienten. Es muss nach drei Bereichen unterschieden werden: O-Ton, nachträglich hinzugefügter Ton und Musik.

Das Ziel dieser wissenschaftlichen Arbeit ist es darzustellen, wie und mit Hilfe welcher Techniken spezielle Wirkungen erzielt und erzwungen werden können. Auch soll erörtert werden auf welche Art und Weise die drei oben genannten Bereiche des Tons im dokumentarischen Film die Wahrnehmung des Gezeigten beeinflussen.

Schlagwörter: O-Ton, Film Ton, Filmmusik, dokumentarischer Film

Abstract

The role of sound and music in documentary filming is not an often discussed topic. Though other fields of documentary films receive much more attention, sound techniques do contribute heavily in shaping and merging the final product in a specific direction. The thereby applied means may lead to very different results. Scenes can be conducted and redirected to entirely new directions – situations can be trivialized or dramatized. In some cases a scene can be given an utterly different meaning than before. In doing so the component of sound does its work onto the receptor in a quiet and unobtrusive way. The sound in documentary filming is to be arranged in three different categories: original sound, artificially added sound and music.

It is the aim of this work to show by the means of which techniques special effects can be achieved and enforced. Also it is to be shown in which way the three previously named categories of sound in documentary filming may affect the perception of shown pictures.

Keywords: original sound, artificial sound, music, documentary filming

Inhaltsverzeichnis

Erklärung	2
Kurzfassung	3
Abstract	3
Inhaltsverzeichnis	4
Abbildungsverzeichnis	6
Abkürzungsverzeichnis	7
1 Einleitung	8
2 Geschichtliches	10
3 Begriffserklärungen: "Ton-Arten"	16
3.1 Der O-Ton	16
3.2 Der Primär-Ton.....	17
3.3 Der Asynchron-Ton	17
3.4 Asynchron-Geräusche.....	17
3.5 Der Off-Text	18
3.6 Die Atmo	18
3.7 Die Stumme Einstellung	19
3.8 Musik.....	19
4 Die Ausrüstung	20
4.1 Der Mischer.....	20
4.2 Die Wahl des richtigen Mikrofons	22
4.3 Sonstige (Klein)Teile	24
5 Herangehens- und Arbeitsweise	26
5.1 Vorbereitungen zum Dreh	26
5.2 Positionierungen.....	29
5.3 Pegeln und Aussteuern	33
5.4 Schnitt/Editing	36
6 Stile, Ziele, Mischung und Effekte	39
6.1 Geschwindigkeit und Rhythmus.....	39
6.2 Emotionen verstärken oder abschwächen	40
6.3 Abstraktion und Realismus.....	42

7	"Beyond Vision"	43
7.1	Über Beyond Vision.....	43
7.2	Aufzeichnung erster Tests, Proben und Interviews.....	44
7.3	Konzerte - die Tournee.....	47
7.4	Die Mischung und der Schnitt.....	48
8	Zukunftsmusik.....	50
	Anhang: Beyond Vision - Das Team	54
	Literaturverzeichnis	59

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bells „Telegraph“ von 1876.....	11
Abbildung 2: Edisons „Phonograph“ von 1877.....	11
Abbildung 3: Richard Leacock.....	12
Abbildung 4: D.A. Pennebaker	12
Abbildung 5: Robert Drew	12
Abbildung 6: „Primary“, 1960.....	13
Abbildung 7: „The Children Were Watching“, 1960.....	13
Abbildung 8: „Berlin, 2.Juni 1967“, Anti-Schah-Demo.....	14
Abbildung 9: „Field Mixer“ SQN-3M.....	21
Abbildung 10: Verschiedene Richtcharakteristiken von Mikrofonen.....	23
Abbildung 11: Sennheiser MD-412.....	23
Abbildung 12: Sennheiser MHK-816	23
Abbildung 13: Lavalier Ansteckmikrofon.....	24
Abbildung 14: Lavalier-Mikrofone mit Sender und Empfängerstation.....	24
Abbildung 15: Mikrofonstativ mit Galgenausleger.....	25
Abbildung 16: Ton-Angel.....	25
Abbildung 17: XLR-Kabel	25
Abbildung 18: Multi-Tool „Leatherman“.....	25
Abbildung 19: Tischstativ mit Mikrofon	29
Abbildung 20: Tischklemme mit „Schwanenhals“	29
Abbildung 21: Bsp für unterschiedliche Neigungswinkeln des Mikrofons an der Ton-Angel ...	31
Abbildung 22: Beispiel für falsches und richtiges Angeln.....	32
Abbildung 23: Verhältnis Ton : Rauschen, wenn der Störabstand nicht vgrößert wird	34
Abbildung 24: Verhältnis Ton : Rauschen mit maximierten Störabstand.....	35
Abbildung 25: „Beyond Vision“ - Konzertaufbau als Grafik und Modell	44
Abbildung 26: Smart-Ü-Wagen des WDR.....	52
Abbildung 27: Steffen Wick, Simon Wedel	53
Abbildung 28: Florian Sander, Erik Schneider	55
Abbildung 29: Stuttgarter Kammerorchester.....	56
Abbildung 30: Max Wagner	57
Abbildung 31: Michael Hofstetter.....	57

Abkürzungsverzeichnis

O-Ton:	Original Ton
Doku:	Dokumentation
EB:	Elektronische Berichterstattung
Atmo:	Atmosphäre, hier: akustischer Raumeindruck einer Szene
XLR:	X = Screen, L = live, R = Return. Die drei Adern eines üblichen XLR-Kabels.
dB:	Dezibel, Verhältniszahl
Hz:	Hertz, Einheit für die Frequenz
LED:	Light Emitting Diode
SKO:	Stuttgarter Kammerorchester
SNG:	Satellite News Gathering
AÜ:	Außenübertragung
Ü-Wagen:	Übertragungswagen

1 Einleitung

Von Beginn des Zeitalters des dokumentarischen Films an spielen der Ton und die damit verbundene Problematik der Synchronisation zwischen Bild und Ton eine wichtige Rolle. Als nach der Ära der Stummfilme das Verlangen der Filmemacher nach immer mehr Realismus aufkam, konnte man vor dem Problem der „Klangauthentizität“ nicht weiter die Augen verschließen. Nicht nur sollten die Bilder immer realistischer das Geschehen wiedergeben: um einen wahrhaft „realen“ Eindruck zu hinterlassen, musste auch das Verlangen nach audiophiler Befriedigung gestillt werden. Um die ganze Wahrheit sehen zu können, ist es notwendig auch das Geschehene zu hören.

Dem Ton (und dem O-Ton im speziellen) wird im Allgemeinen beim filmischen Arbeiten (und hier speziell beim dokumentarischen) vom Rezipienten traditionell eher weniger Aufmerksamkeit gewidmet. Im Gegensatz zum Bild, das auf eine gewisse Art und Weise „greifbar“ und stofflich erscheint, ist der unsichtbare und „unstoffliche“ Ton nicht so leicht zu erfassen. Dabei liegen gerade in diesem Sektor viele Möglichkeiten versteckt, Stimmungen zu erzeugen, Bildinhalte zu verstärken, Intentionen zu verdeutlichen und sogar Sinn und Aussage einer Szene zu „verbiegen“. Diese Prozesse passieren meist auf einer unbewussten und unterschwelligem Ebene, was dazu beiträgt den auditiven Anteil einer Filmproduktion aus dem Fokus der Wahrnehmung der meisten Menschen zu nehmen.

Wie wichtig und einflussreich „der gute Ton“ beim dokumentarischen Film (und beim Film im Allgemeinen) ist, soll in dieser Arbeit erörtert und gezeigt werden. Zu Anfang wird der geschichtliche Hintergrund beleuchtet. Wann, wie und durch wen konnten sich bestimmte Techniken (im kreativen Sinne sowie in Bezug auf Gerätschaften und Aufzeichnungssysteme) entwickeln? Daraus soll deutlich werden, warum gewisse Sachverhalte und Stile beim Doku-Ton heutzutage so sind, wie sie sind. Des Weiteren wird durch eine Reflektion des Vergangenen und durch Betrachtung spezieller Beispiele dazu deutlich, wie weitreichend der Einfluss des Tons und der Tontechnik sind. Im weiteren Verlauf werden diverse Begriffe im Bezug auf die Unterscheidung zwischen den Verschiedenen „Tonarten“ im Bereich der Dokumentation erläutert. Kennt und versteht man die verschiedenen Arten, in denen der Ton zu unterscheiden ist, fällt es leicht deren Auswirkungen auf die Wahrnehmung bestimmter Szenen eines Filmes zu erkennen. Damit verbunden wird in einem weiteren Kapitel die Arbeitsweise vorgestellt, mit der man an die Produktion einer Doku hinsichtlich des Tons herangehen kann/sollte bzw. muss. Auch hier können schon von Anfang an durch verschiedene Techniken bestimmte Effekte erzielt und forciert werden. Nachdem also die Pre-Produktionsphase und die Produktionsphase an sich besprochen wurden, kommen wir direkt zur „Post-Produktion“. Im Detail wird hier auf den Ton-Schnitt und die Ton-Mischung eingegangen. So sehr man im Vorhinein die Weichen für gewisse Stilmittel stellen kann, ist es natürlich in gleichem Maße auch im Nachhinein möglich

Einfluss zu nehmen. Nicht nur Retusche und Fehlerbehebung sind hier das Thema, sondern auch das Erzielen und nochmalige Verstärken (oder Abschwächen) gewollter (und nicht gewollter) Effekte sind Gegenstand dieses Kapitels. Um dieses weiter zu verdeutlichen wird in einem weiteren Abschnitt etwas auf den praktischen Teil dieser Abschlussarbeit eingegangen werden. Von August 2008 bis zum Februar 2009 realisierten Tanja Hafen und ich eine Dokumentation über ein Video-Konzert der Firma „Widemusic“ in Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Kammerorchester. Bereits besprochene Eigenarten, Problematiken und Techniken werden sich in diesem Kapitel ganz konkret und praxisbezogen wiederfinden. Abschließend soll ein Ausblick auf etwaige zukünftige Entwicklungen auf diesem Sektor gestellt werden. Wohin wird sich die Technik in den kommenden Jahren entwickeln? Wohin die Stilistik dieses Genre, das schon so viele Phasen durchlebt hat?

2 Geschichtliches¹

Die Entwicklung der Tontechnik hat in hohem Maße die Entwicklung des dokumentarischen Films an sich beeinflusst. Die Erfindung des Telegraphen 1876 durch Bell, womit das Zeitalter der elektrischen Tonübertragung begann, sowie die Entwicklung des Phonographen (der magnetischen Tonaufzeichnung) 1877 durch Edison bildeten die Grundlage der Ton-Dokumentation. 1878 wurde das Kohlemikrofon von Hughes erfunden und in den nachfolgenden Jahren immer weiter verbessert und von immer leistungsfähigeren Modellen abgelöst. 1888 entwickelte Oberlin Smith das Prinzip der magnetischen Tonaufzeichnung auf pulverförmigen Tonträgern, welche aber erst mit der Erfindung des magnetischen Plattengeräts 1898 sowie des Prinzips der Vormagnetisierung 1907 durch Valdemar Poulsen möglich wurde. Allerdings geriet diese Art der Schallaufzeichnung in Vergessenheit, da es keine Möglichkeit zur Verstärkung gab. Im Gegensatz zum Lichtton, der schon 1919 funktionsfähig war und in Deutschland patentiert wurde, gelang es dem Magnettonverfahren erst 1928 sich durchzusetzen. Die ersten Geräte, die dann wirklich zum Einsatz kamen, waren das „Blattnerphon“ 1930 (britischer Rundfunk) und die „Stahltonmaschine“ 1936 (deutscher Rundfunk). Vom Tonbandgerät im modernen Sinne kann dann ab 1940 mit dem Erscheinen des „Magnetophons“ gesprochen werden, welches von AEG entwickelt wurde. Allerdings waren all diese Apparaturen recht unhandlich und alles andere als für den mobilen Einsatz geeignet. Erst Anfang der Sechziger Jahre wurde es durch kleinere und handlichere Systeme möglich, Szenen und Wirklichkeiten spontan durch Bild und Ton zu dokumentieren. Diese Systeme bestanden aus kleineren und leichteren Kameras sowie Tonbandgeräten, welche eine Schallisolierung aufwiesen um den gleichzeitig stattfindenden Prozess der Ton- und Bildaufnahme ohne Störgeräusche durch mechanische Bauteile zu ermöglichen. Zusätzlich waren diese neuen Geräte mit einem System zur Synchronisierung von Bild- und Tonaufnahmegerät ausgestattet. Hierbei gelang die Synchronisierung durch Verwendung eines Pilottones über eine Kabelverbindung von Kamera und Mikrofon, später dann zusätzlich in Verbindung mit einer kabellosen Quarzuhren-Steuerung. Hierdurch wurden die Motoren beider Aufzeichnungsmaschinen gesteuert und durch genaue Zeitimpulse aufeinander abgestimmt.

¹ Vergleiche „Handbuch der Filmmusik II“

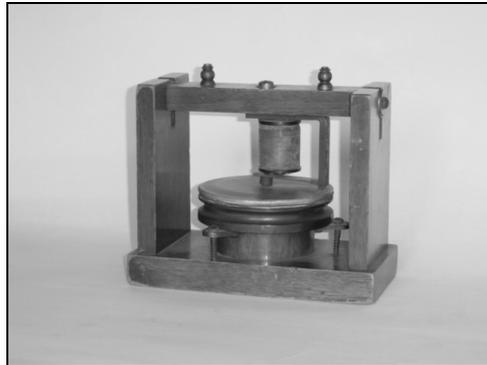


Abb.1: Bells „Telegraph“ von 1876



Abb.2: Edisons „Phonograph“ von 1877

Trotz dieser neuen Entwicklungen blieb der Einsatz eines Originaltons im dokumentarischen Film die Ausnahme. Weiterhin bestand der Ton in den damaligen Dokumentationen aus Musik und hinzugefügten Kommentaren. Dies hatte auch Auswirkungen auf das Bildliche: Da sich die Kameraleute nicht mit zusätzlichen Tongeräten und den dazugehörenden Tonmeistern herum ärgern mussten, konnten sie sich ganz und gar der Inszenierung des Bildes widmen. So glichen die Dokumentationen dieser Zeit mit ihren durch und durch komponierten Bildern eher Bildgeschichten als Dokumentationen. Reportagen und Dokus jener Zeit waren teilweise, oder oft auch ganz, inszeniert – mit ein Ergebnis der unzureichenden Ton-technik. Auch mussten wegen dieser großen, unhandlichen und unbeweglichen Aufnahmesysteme Szenen oft wiederholt werden. Da dies natürlich mit den gleichen Akteuren und an den gleichen Orten wiederholt werden musste, bekam das Endprodukt einen sehr aufgesetzten Charakter. Bis in die Sechziger Jahre hinein waren zum Beispiel Beiträge in Nachrichtensendungen mit Musik unterlegt, was dem ganzen einen sehr pathetischen und auch etwas manipulativen Gestus verlieh. Da man das aber zu jener Zeit einfach nicht anders kannte und dies das gängige Format einer Reportage bzw. einer Dokumentation war, störte sich keiner daran.

Die große Wende in der Ästhetik und der Handhabung der Dokumentation kam 1960 mit dem Begriff des „Uncontrolled Cinema“. Vorreiter dieser Bewegung waren die Herren Leacock, Pennebaker und Drew. Diese neue Art des Dokumentarfilms zeichnete sich durch folgende Merkmale aus:

- Verzicht der Inszenierung realer Situationen
- Keine Kommunikation zwischen Filmschaffenden und Protagonisten (Interviews)
- der Filmemacher fungierte nicht als Regisseur sondern als Beobachter.



Abb.3: Richard Leacock

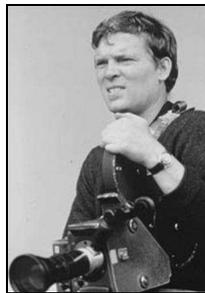


Abb.4: D.A. Pennebaker

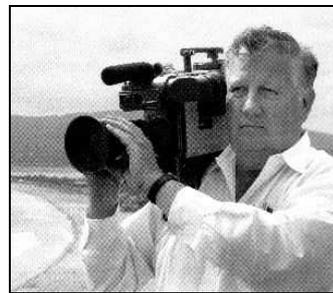


Abb.5: Robert Drew

Die Wirklichkeit sollte so aufgezeichnet werden, wie sie vorgefunden wurde und wie sie sich auch ohne die Anwesenheit der Kamera abgespielt hätte. Der erste der oben genannten Filmemacher, der das Potential der neuen, mobileren Tonbandgeräte erkannte und somit auch den ersten Schritt weg von einer Inszenierten Weise der Dokumentation hin zur realen Berichterstattung machte, war Richard Leacock. Dieser war, wie viele andere Kollegen, gepeinigt von dem Umstand, dass durch große und unhandliche Tonaufzeichnungssysteme ein spontanes und schnelles Arbeiten bei „Außeneinsätzen“ nicht möglich war. Viele wichtige und „goldene“ Momente konnten dadurch nicht eingefangen werden und gingen für immer verloren. Zwar benutzte Leacock bei einer Tournee von Leonard Bernstein 1957 erstmals Kameras, die mit der damals neuen 16mm-Technik ausgestattet waren und neben dem Bild gleichzeitig einen optischen Ton auf Band aufzeichnen konnten. Dieser klang allerdings so schauerhaft, dass Leacock begann sich intensive Gedanken darüber zu machen, was man brauche, um eine Reportage vernünftig aufzunehmen. Leacock kam zu folgendem Ergebnis:

- mehrere kleine, mobile und geräuschlose Kameras
- ebenso kleine, mobile und geräuscharme Tonbandgeräte
- Synchronität zwischen den Bild- und Tonaufzeichnungssystemen
- damit absolute Bewegungsfreiheit gewährleistet sein konnte musste alles ohne Verbindungskabel passieren.

In den folgenden Jahren der Sechziger Jahre entwickelte Leacock zusammen mit Robert Drew neue Apparaturen die es ermöglichten, Synchronon aufzuzeichnen. Allerdings waren diese Gerätschaften anfangs noch alles andere als einfach zu bedienen und es mangelte sehr an Zuverlässigkeit. Jedoch gelangen immer wieder erstaunliche Momentaufnahmen die zeigten, dass dies der richtige Weg sein musste.

1960 gelang Leacock, Pennebaker und Maysles dann der Durchbruch mit einem Film, indem sie fünf Tage lang John F. Kennedy während einer Wahlkampfreise begleiteten. Waren bei „Primary“, wie die Dokumentation über Kennedys Wahlkampf hieß, Kamera und Tonbandgerät noch via Kabel verbunden, so waren diese zwei Einheiten während des nächsten Films des Teams, „The Children were watching us“, kabellos synchronisiert und durch eine gemeinsame Quarzuhr aufeinander getrimmt. Im Verlauf der nächsten Jahre begünstigten weitere Neuentwicklungen die Unabhängigkeit und Mobilität in dokumentarischen Filmen. Zum Beispiel wurde man durch die Entwicklung von neuen hochempfindlichen Filmen und Lichtstärkeren Objektiven weitgehend unabhängig von zusätzlichen, großen Lichtaufbauten. Der Vorteil, den man durch diese neue Beweglichkeit erlangte, war enorm. So wurde es zum Beispiel möglich, unvorhersehbare Ereignisse und Wendungen während einer Berichterstattung zu dokumentieren. War es bisher nicht gelungen, schnell und spontan auf Situationen zu reagieren, so konnte von nun an alles erfasst und verbreitet werden.

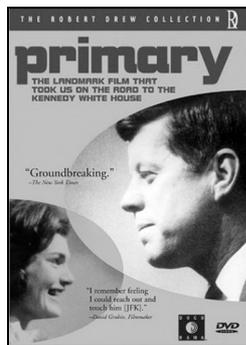


Abb.6: „Primary“, 1960



Abb.7: „The Children Were Watching“, 1960

So wurde das Jahr 1960 zu einem Meilenstein für den dokumentarischen Film. Neben dem „Uncontrolled Cinema“ sowie dem „Direct Cinema“ in den USA und der Schwarzen Serie in Polen entstand in Frankreich das „Cinema Verité“. Den Namen ‘Kino-Wahrheit‘ leiteten die Franzosen von Dziga Wertows „Kino-Pravda“ ab. Anfang des Jahres 1963 rief die „Radio-Television-Francaise“ eine Konferenz in Lyon zusammen, auf der ausführlich über das „Cinema Verité“ diskutiert wurde. Amerikaner, Kanadier und Franzosen tauschte sich hier aus, zeigten einander die selbstentwickelten Produkte. Diese Konferenz nimmt eine wichtige Stellung in der

Gesichte des dokumentarischen Arbeiten ein. Denn ab jetzt hatte man die technischen Möglichkeiten den Grundgedanken einer Dokumentation oder Berichterstattung zu verwirklichen – und darüber hinaus zu gehen. So blieb es nicht nur bei der beobachtenden Rolle des Filmemachers, es ergab sich quasi ein Dialog zwischen Kamera und Protagonisten des Films. Wichtiger Förderer dieser neuen Entwicklung waren von Anfang an die Fernsehanstalten. Denn diese führten zahlreiche Seminare zum Thema durch, kauften Filme der Pioniere Leacock und Drew, ermöglichten es Filmemachern ihren neuen sowie realitätsnahen Stil zu entwickeln und stellten vor allem eine breite Auswahl an Sendereihen und Sendezeiten zur Verfügung. Die Folge dieser technischen Neuerungen war eine veränderte Auffassung und Wertung der journalistischen Arbeit. Es wurden gänzlich andere Ansprüche an Qualität und Vorgehensweise einer Dokumentation gestellt. Nachgebildete, inszenierte Szenen, die zuvor eine aus der Not geborene Arbeitsweise darstellten, wurden nun als unlautere Mittel angesehen und dementsprechend bewertet. Vielmehr sollte nun alles so realistisch und nah am Menschen gehalten werden, wie es nur ging. Es sollte alles genau so gezeigt werden, wie es zu genau dem Augenblick des Entstehens geschah.

Durch die neu gewonnene Flexibilität beim dokumentarischen Filmen gewann diese Form des Journalismus auch an politischen Wert. Zum Beispiel konnten nun bei Unruhen, Demonstrationen und Gewaltausbrüchen in der Öffentlichkeit Täter belastet und Opfer entlastet werden. Beispiele hierfür ist der Reportfilm „Berlin, 2. Juni 1967“ von H.R. Minow und Thomas Giefer. Anlässlich eines Schah-Besuches in Berlin und der dazugehörigen Demonstration wurden durch Hilfe dieses Filmes zahlreiche Demonstranten entlastet und Polizisten bezüglich gewalttätiger Übergriffe überführt. Aber auch international gewann die Doku oder Film-Reportage an politischem und aufklärendem Wert. So zeigte der Film „Der 17. Breitengrad“ ungeschönt und ohne überflüssigen Kommentare die Gräueln des Vietnamkrieges in ihrem ganzen, schockierenden Ausmaß. Der Film wurde zu einem politischen Instrument der Aufklärung und der Konfrontation mit der Wirklichkeit. Vor allem die Filme autonomer Filmemacher trugen dazu bei, den Berichten der Fernsehanstalten eine alternative Informationsquelle entgegenzusetzen.



Abb.8: „Berlin, 2. Juni 1967“, Anti-Schah-Demo

In den siebziger Jahren entstanden Trends, die mit den kleinen und handlichen Ton- und Filmaufnahmesystemen einhergingen. Dadurch, dass die neue Technik nun überall mit hin genommen werden konnte, entwickelte sich so etwas wie eine regionale Berichterstattung. Da es nichtmehr einer enormen Anstrengung und Logistik bedurfte, um Reportagen zu produzieren, konnten auch Berichte zu „kleineren“, unwichtigeren Events aus der unmittelbaren Region entstehen. Auch führten die neuen Geräte, die trotz ihrer Mobilität qualitativ immer hochwertigere Ergebnisse hervorbrachten, zu einer gewissen Beschönigung der Filme. Seit dem Bild und Ton immer in perfekter Qualität zur Verfügung standen, nahm die Gewichtung von Ästhetik und formaler Gestaltung im Dokumentarium zu. Ferner entstanden in dieser Dekade aus der nur beobachtenden Reportage auch komplexere Mischformen. Die rein beobachtende Arbeitsweise wurde ergänzt durch Kommentare, Interviews und erklärenden Filmpassagen. Durch individuelle Interpretationen des Genres und immer kreativer werdenden Vernetzungen unterschiedlichster Filmarten entstand eine bis dahin ungesehene Artenvielfalt in der Filmlandschaft.

Diese Vielfalt nahm in den achtziger Jahren sogar noch weiter zu. Der Trend in diesen Jahren ging immer weiter hin zum Subjektiven und Persönlichen, weg von der Allgemeinheit und der Massendokumentation. Neue Techniken erlaubten es nun auch weitaus komplexere Themen filmisch umzusetzen, welche bisher die Grenzen des bild- und tontechnisch Machbaren überstiegen. Zudem erreichte die magnetische Bild- und Tonaufzeichnung solch eine Perfektion die es möglich machte, Bild- und Toninhalte zu verfremden und zu „manipulieren“. Diese Tricks dienten nicht nur zur Retusche sondern auch zum spielerischen Umgang mit dem Verhältnis von Bild zu Ton.

3 Begriffserklärungen: „Ton-Arten“

Im Bereich des Dokumentarischen Tons muss in verschiedene Sparten unterschieden werden. Dabei gibt es natürlich vielen Mischformen und Zwischenarten, jedoch kann man in die nachfolgenden Kategorien unterscheiden werden.

3.1 Der O-Ton

Die Abkürzung „O-Ton“ steht für Originalton und ist das originale, akustische Geschehen am Drehort. Damit sind all die Geräusche und Klänge, die unmittelbar mit der aufgezeichneten Bild-Situation festgehalten wurden, unter einem Begriff zusammengefasst. Der O-Ton wird gleichzeitig und synchron zum Bild aufgezeichnet. Darunter fallen zum Beispiel Interviewpassagen, Umweltgeräusche, Wettergeräusche und vieles mehr, das im Moment der Kameraaufnahme aufs Tonband kommt. O-Töne sind deshalb sehr wichtig, weil sie die Authentizität der jeweiligen Szene untermalen, sogar erst möglich machen. In diese Kategorie fallen auch die „Original-Atmosphären, auch „Atmos“ genannt, welche einen räumlichen Eindruck der Szenerie vermitteln. Würde man eine bestimmte Szene, die als realgetreue und ungestellte Szene verwendet werden soll, ohne eine solche Atmo wiedergeben, würde sie entrückt, surreal und im weiteren Sinne abstrakt erscheinen. Da die Realität eben voller Geräusche ist, erscheint eine geräuschlose „Realität“ als unreal. Dies ist ein gutes Mittel, um von einer äußeren Realität in eine innere Gedankenwelt überzugehen. Dazu aber im Kapitel 6 „Stile/Ziele/Effekte und Mischung“ mehr.

Eine Eigenart des „Geräuschehörens“ ist es, dass ein solches Geräusch nie abstrakt wahrgenommen, sondern immer mit einer Geräuschquelle verbunden wird. Durch diese Eigenschaft gibt der O-Ton dem Film einen materiellen Aspekt. Vorteil: mit O-Tönen und Geräuschen kann man, wenn sich die Kamera auf ein Objekt oder auf eine Situation konzentriert, die Umgebung des gezeigten erfassen und dem Gefilmten eine gewisse Mehrdimensionalität verleihen. Nachteil allerdings ist: der O-Ton muss hierzu zwingend und absolut synchron zum Bild sein. Ist dies nicht der Fall, so wirkt das äußerst irritierend. Dem Bildinhalt wird eine widersprüchliche Materialität zugeordnet. Hierbei werden in den meisten Fällen sogar die alltäglichsten Klänge und Geräusche nicht erkannt. Das Auge „hört“ gewissermaßen mit, das Ohr hilft beim Sehen und Erkennen.

3.2 Der Primär-Ton

Nicht selten ist es der Fall, dass die akustische Situation an den Drehorten eine Aufzeichnung des O-Tons unmöglich macht. In Solchen Fällen begnügt man sich mit der Aufnahme des sogenannten Primär-Tons. Dieser wird, wie der O-Ton, gleichzeitig und synchron zur Bildaufzeichnung aufgenommen. Allerdings wird auf die Qualität des Klanges hierbei nicht sonderlich viel Wert gelegt, denn der Primär-Ton stellt nur eine Orientierung für eine Nachsynchronisierung da. Die Qualität dieser Aufzeichnung sollte nur soweit reichen, dass man das gesprochene Wort der Szenerie verstehen kann. Sie dient also, ähnlich wie bei Musikproduktionen die Pilotspur (zum Beispiel eines Gitarrensings), als akustischer Leitfaden für den oder die Synchronsprecher und eventuelle Sounddesigner. Diese erkennen durch den Primär-Ton wer was und wann sagt, welche Person oder Gegenstand/Umstand welche Geräusche in der Ausnahmesituation erzeugt hat.

3.3 Der Asynchron-Ton

Wie besprochen bereitet der Primär-Ton also den Weg für eine andere „Ton-Art“ im Bereich des Dokumentarfilms: den Asynchron-Ton. Darunter versteht man jegliche Tonaufzeichnung, die im Nachhinein zur eigentlichen Aufzeichnung hinzugefügt wird. Wenn gewisse gesprochene Passagen durch äußere Einflüsse wie zum Beispiel Lärm oder zu großer Entfernung zur gedrehten Szene nicht O-Ton-mäßig erfassbar sind, behilft man sich mit einem, nach dem eigentlichen Dreh aufgezeichneten, Asynchron-Text. Dieser wird in verschiedenen Takes aufgenommen, die in Geschwindigkeit, Klang und Entfernung zum Mikrofon variieren. Durch das Ausprobieren verschiedener Mikrofon-Abstände erhält man Aufnahmen mit verschiedenen Raumeindrücken und mit ein wenig Glück wird einer der aufgezeichneten Takes vom Klang- und Raum-Bild zur Bildaufzeichnung passen. Das gleiche Prinzip lässt sich natürlich auch bei mangelhaft aufgenommenen Atmos, Geräuschen und sogar Musiken anwenden.

3.4 Die Asynchron-Geräusche

Nah mit dem Asynchron-Ton verwandt und auf einem ähnlichen Prinzip basierend ist die Aufzeichnung von Asynchron-Geräuschen. In diese Kategorie fallen alle Klänge und Geräusche, die im Bild eine Berechtigung finden. Wenn also zum Beispiel für eine Szene Nahaufnahmen eines Gespräches gemacht werden, ist es während der Aufnahme erst einmal wichtig, das Gesprochene akustisch klar und deutlich einzufangen. Dazu muss natürlich die Geräuschkulisse im Hintergrund so leise wie möglich gehalten werden. Um aber dann im fertigen Film die Atmosphäre der Szene authentisch zu gestalten, wird am Drehort diese zuerst „unterdrückte“ Geräuschkulisse in einer „ordentlichen“ Lautstärke und so originalgetreu wie möglich aufgenommen. So können also in der Nachbearbeitung dem klar und deutlich verständlichen Gespräch

die eigentlichen Umgebungsgeräusche hinzu gemischt werden. Der Vorteil gegenüber einer Aufzeichnung, die Gespräch und Umgebungsgeräusche in Einem enthält ist also der, dass beide Klangquellen getrennt voneinander regelbar sind – das Lautstärkenverhältnis der beiden Faktoren zueinander ist beeinflussbar. Bei der Aufnahme von Asynchron-Geräuschen sollte man nicht zu sparsam vorgehen – es können nie zu viele davon aufgezeichnet werden. Außerdem sollte darauf geachtet werden, dass man lange Geräuschaufnahmen am Stück macht. Nur so ist eine realistische Reproduktion der Atmosphäre einer Szene möglich. Geräuschkulissen, die gestückelt und zerhackt klingen verlieren ihre Authentizität.

3.5 Der Off-Text

Eine weitere Sparte der asynchron zum Bild aufgezeichneten Tonaufnahme stellt der Off-Text dar. Im Bereich der Dokumentation handelt es sich hierbei meist um einen Kommentar eines Sprechers zum Geschehen, wie es auch sehr oft bei Reportagen der Fall ist. Wie der Begriff selber schon sagt kommt der Off-Text immer aus dem „Off“, aus dem nicht Sichtbaren. Der Sprecher des Textes wird im Bild nicht gezeigt. Der Off-Text dient dazu, das Visuelle zu kommentieren und zu erklären. In gewissen Situationen ist ein Off-Text unbedingt notwendig, um das im Bild Gezeigte im richtigen Kontext zu sehen oder überhaupt zu verstehen. Sieht man zum Beispiel im Bild eine davon rennende Menschenmasse, so könnte man dies (ohne erklärende Off-Stimme) für eine Panik- oder Gefahren-Situation halten. Liegt nun aber über dem Gezeigten eine Stimme welche erläutert, dass es sich hierbei um eine kreischende Schar wild gewordener Fans handelt, wird der erstmalige Eindruck in eine völlig andere Richtung gelenkt. Somit kann der Off-Text weit mehr als nur erklärender Kommentar sein – mit seiner Hilfe können Sinn und Zweck einer Einstellung erheblich manipuliert werden. Vor allem in politischer Hinsicht eine Eigenschaft, die nicht zu vernachlässigen ist.

3.6 Die Atmo

Die Bezeichnung „Atmo“ wurde von „Atmosphäre“ abgeleitet und bezeichnet im Allgemeinen akustische Hintergründe, vor denen später dann Dialoge oder Geräusche gelegt werden. Die Atmo ist ein sehr wichtiges Mittel, um Lautstärkesprünge auszugleichen und zu „harte“ Übergänge verschiedener O-Töne „weich“ zu machen. Würde man verschiedene O-Töne einfach hintereinander schneiden, so würde es in Bezug auf die Hintergrundgeräusche erhebliche Lautstärkeschwankungen geben. Diese ergeben sich daraus, dass in den Unterschiedlichen Einstellungen eines Films die Mikrofonierung jeweils (zumindest ein wenig) anders steht. Zudem verlangt jede Szene nach einer anderen Einstellung der Pegel-Regler am Mischpult, um das bestmögliche Ergebnis zu bekommen. Daraus resultieren aber jedoch unterschiedlich laute Umgebungsgeräusche, die sich zudem meist auch in der Klangfarbe unterscheiden. Hier hilft es eine durchgehende Atmo für die ganze Dreh-Szene zu

haben, welche nach dem Zusammenscheiden der O-Töne darunter gelegt und in angemessenem Verhältnis dazu gemischt werden kann. Somit geschehen Übergänge fließend und harte Stimmungssprünge werden vermieden.

3.7 Die Stumme Einstellung

Die Stumme Einstellung zeichnet sich, wie der Name vermuten lässt, dadurch aus, dass sie ohne Ton aufgenommen wird. Das wird in solchen Fällen praktiziert, in denen eine synchrone Aufnahme des Tons nicht möglich oder aber nicht unbedingt erforderlich ist. Zeichnet man zum Beispiel Schnittbilder auf, die bei der Nachbearbeitung ohnehin mit vorhandenen Atmos und Asynchron-Tönen unterlegt werden, kann auf eine Tonaufnahme und dem damit verbundenen technischen Aufwand verzichtet werden. Dies kommt zudem den Dreharbeiten zugute, da diese nicht durch unnötige technische Aufbauten verkompliziert werden.

3.8 Musik

Die Musik im dokumentarischen Film spielt eine ähnlich einflussreiche Rolle wie beim Spielfilm, auch wenn in einer Doku weitaus sparsamer und dezenter damit umgegangen wird. Die Liste der Auswirkungen, die der Einsatz von Musik haben kann, ist sehr umfangreich. Auf die Effekte, die man hierdurch erzielen kann, wird in einem späteren Kapitel dieser Arbeit eingegangen. An dieser Stelle soll erst einmal geklärt werden, in welche Kategorien sich (Film)-Musik einteilen lässt. Heutzutage unterscheidet man (vor allem beim Spielfilm) zwischen Film-Musik und Soundtrack. Bei der „Film-Musik“ handelt es sich meist um eigens für den Film komponierte Musik. Hierzu wird sehr oft auf eine klassische Instrumentierung und Komposition zurückgegriffen - also auf Streicher- und/oder Bläser-Sätze, Klaviermusik usw. Beim Soundtrack handelt es sich hingegen um eine Liste von schon bestehenden Liedern (meist aus dem Bereich der Pop-Musik), deren Nutzung innerhalb von Spielfilmen und Dokumentationen durch Lizenzen geregelt ist. Wenn bei der Film-Musik jedes Stück sehr speziell für eine gewisse Szene des Filmes komponiert wurde, ist es beim Soundtrack eher so, dass die Lieder an sich nicht unbedingt direkt etwas mit dem Film zu tun haben müssen. Diese werden eher danach ausgesucht, ob die Stimmung des Stückes zur jeweiligen Szene passt. Heutzutage ist es sogar so, dass sich auf der Soundtrack-CD (die mittlereile zu fast jedem Film erscheint) eine große Anzahl an Stücken befindet, welche im eigentlichen Film gar nicht erst auftauchen. Hier steht also der Marketing-Gedanke oft über konzeptioneller Stimmigkeit.

4 Die Ausrüstung

An dieser Stelle sollen ein paar erklärende Sätze zur notwendigen Ton-Ausrüstung, für die Erstellung einer Dokumentation, fallen. Es soll nicht auf den genauen, technischen Aufbau und die Spezifikationen der Geräte eingegangen werden, denn dies würde jeweils eine Abschlussarbeit für sich füllen. Vielmehr sollen besondere und individuelle Merkmale der Arbeitsmittel und wie diese einzusetzen sind beschrieben werden.

4.1 Der Mischer

Das wohl wichtigste Gerät, bei der Arbeit eines Tontechnikers während der Aufzeichnung eines Dokumentarfilmes, ist der Mischer. Hierbei handelt es sich idealerweise um einen Mixer im „EB-Format“. Das heißt, dass diese Geräte sehr kompakte Ausmaße aufweisen, die sie für einen schnellen, mobilen und spontanen Einsatz prädestinieren. Diese kleinen, mobilen Audio-Mixer werden zudem von Batterien oder (im besten Fall) von Akkus gespeist, was sie zu absolut autarken Ton-Mobilen macht. Nur die Aufzeichnung an sich passiert auf dem Magnet-Band der jeweiligen Kamera, was auch die einzige Einschränkung der Mobilität darstellt: EB-Mischer und Kamera sind (meistens) via Kabel miteinander verbunden. Es kann zwar auch auf kabellose Verbindungen zwischen Ton-Mischer und Camcorder zurückgegriffen werden, jedoch darf auch hierbei ein gewisser Mindestabstand zwischen Sender und Empfänger nicht überschritten werden. Denn ist dies der Fall kann es zu Störgeräuschen, im schlimmsten Fall zu einem völligen Abbruch der Tonübertragung kommen. Viele EB-Teams setzen aus diesem Grund lieber auf die klassische Kabelverbindung zwischen Tonmischer und Aufzeichnungsgerät.

Der wohl bekannteste Hersteller mobiler Mischer dieser Kategorie ist die englische Firma SQN. Ihr Gerät SQN-3M ist der wohl meist-verwendete EB-Mixer auf dem Markt. Anfang der 80er Jahre stellte die Firma SQN den ersten Field-Mixer dieser Reih vor, den SQN-3M. Dieses Gerät ist sozusagen der Ahnherr aller SQN-Mischer und wird immer noch produziert und verwendet. Die Bezeichnung „3M“ weist daraufhin, dass es sich hierbei um einen Drei-Kanal-Mischer handelt, der am Ausgang ein Mono-Signal liefert. Dies ist völlig ausreichend, denn im Bereich des O-Tons / EB-Tons sind Stereo-Signale und Stereo-Mikrofonie eher die Ausnahme.

Das SQN-3M ist also DER „Field-Mono-Mixer“ für EB-Anwendungen. Das Gerät zeichnet sich durch sehr kompakte Maße, robuste Verarbeitung und hohe Klangqualität aus. Hier die Mutter aller mobilen EB-Mischer im Bild:



Abb.9: „Field-Mixer“ SQN-3M

Die Anordnung aller Bedienelemente ist sehr funktional und für den Betrieb „auf dem Feld“ angepasst. Auf der linken Seite des Geräts befinden sich die drei Mikrofoneingänge, welche professioneller weise als XLR-Eingänge ausgeführt sind. Außerdem befinden sich auf der gleichen Seite der Anschluss zur Hinterbandkontrolle und Signalübertragung zur Kamera, der Kopfhörereingang und der dazugehörige Lautstärkenregler. Die Frontseite weist einen großen PP-Meter auf, welcher Auskunft über das Pegelverhalten der Klangquelle gibt und zum korrekten Aussteuern unerlässlich ist. Des Weiteren finden sich hier natürlich die drei großen Kanalregler zur Regelung der Aufnahmepegel der einzelnen Kanäle sowie ein weiter Regler für den Master-Pegel, welcher den Mixer in Richtung Aufnahme-Medium verlässt. Zu jedem Kanal gibt es hier eine Pegeldämpfung in den Schritten 0dB, -10dB und -20dB. Somit kann auch bei sehr lauten Klangquellen immer die Kontrolle über einen vernünftigen Regelbereich hinweg beibehalten werden. Bei sehr lauten Signalen müsste man ansonsten den jeweiligen Regler fast bis zur Nullstellung zurückdrehen und man hätte somit einen sehr eingeschränkten Kontrollbereich zur Verfügung. Stellt man nun aber die Pegeldämpfung so ein, dass man im Verhältnis hierzu den Regler wieder aufdrehen muss, um genug Pegel zu bekommen, hat man wieder genug Kontrolle und einen weiten Regelbereich zu Verfügung. Weiterhin besitzt jeder Kanal eine mehrstufige Bass-Dämpfung, auch „Low-Cut“ genannt. Diese Dämpfung beschneidet die unteren Frequenzen des Signals, nach Herstellerangaben bei 100Hz. Auch dies passiert in drei Schritten (leichte, mittlere und starke Dämpfung) und ist sehr hilfreich, um gewisse Störgeräusche „weg zu filtern“. Bei starkem Wind zum Beispiel ist es sehr ratsam, diesen Filter zu verwenden. Zwar können in diesem Fall auch ein Mikrofon-Korb und das dazugehörige „Katzenfell“ helfen. Doch setzen sich trotzdem tiefe Bassfrequenzen störend durch, so kann nur noch eine Beschneidung des Signals helfen. Diese Filterung hilft auch bei Störgeräuschen sehr effektiv, welche durch das

Halten des Mikrofons an einer Mikrofon-Angel hervorgerufen werden können. Greiff- und Bewegungs-Geräusche werden hiermit meist erfolgreich eliminiert. Neben dem An-Aus-Schalter und dem Schalter für das „Hinterband“ bzw. „Vorderband“-Abhören befindet sich auf dem Frontpanel noch ein sehr wichtiger Schalter, der eine Funktion aktiviert, welche sich im Live-Betrieb oft als große Hilfe erweist: Der Limiter. Der Limiter im SQN-3M arbeitet wie jeder andere Limiter auch - mit dem Unterschied, dass hier alle Werte (hold, threshold, attack, release usw.) um schnelle und einfache Bedienung zu gewährleisten, fest eingestellt sind. Erreicht also das Eingangssignal einen gewissen Pegel, wird es einfach „abgeschnitten“. Dieser Pegel, der erreicht werden muss, damit der Limiter ansetzt, liegt knapp unterhalb des maximalen Pegels, den der Mixer verarbeiten kann. Diese „Beschneidung“ greift innerhalb einer halben Millisekunde (attack) und hält ziemlich genau 100 Millisekunden an bevor das Signal wieder unbeeinflusst fließen kann (release). Eine rote LED unterhalb der Pegelanzeige zeigt an, wann der Limiter arbeitet. Sie leuchtet immer dann auf, wenn die Signalbeeinflussung greift. Man sollte den Limiter ruhig ständig aktiv haben, denn durch ihn werden kurze Klicks und Signalspitzen im Zaum gehalten. Zudem macht es hinsichtlich der Klangqualität kaum etwas aus, wenn das Signal limitiert wird. Kurzes Aufleuchten der LED ist also in Ordnung – leuchtet die LED allerdings ununterbrochen auf, muss der Limiter ständig arbeiten was wiederum heißt, dass eine kontinuierliche Übersteuerung vorliegt. Bei solch einer ständigen Überschreitung des maximalen Pegelbereiches hilft auch „Limiting“ nicht mehr – das Signal wird verzerrt auf dem Aufnahme-Band landen.

4.2 Die Wahl des Mikrofons

Beim Filmtone arbeitet man vorzugsweise mit Mikrofonen, die eine spezielle „Blickrichtung“ bevorzugen. Diese Mikrofone bezeichnet man als „gerichtete“ Mikrofone. Das macht deswegen Sinn, weil man beim „Angeln“ des Tons für eine Dokumentation meist eine bestimmte Schallquelle einfangen und aufzeichnen will. Oft ist es zum Beispiel so, dass man ein Gespräch oder ein Statement einer befragten Person inmitten einer belebten Situation aufzeichnen muss. Dabei macht es natürlich Sinn, wenn die Schallquelle so genau wie möglich mit dem Mikrofon „anvisiert“ werden kann. Wäre das verwendete Mikrofon hierbei ein eher ungerichtetes (zum Beispiel ein Mikrofon mit Kugel-Charakteristik), würden alle Umgebungsgeräusche mit aufgezeichnet werden, welche die jeweilige Situation umgeben. Unser Ziel ist es aber in solchen Fällen eher, die Sprache von den Umgebungsgeräuschen zu isolieren und beide im Nachhinein in einem gesunden Lautstärkenverhältnis zusammenzufügen.

Die verschiedenen Richtcharakteristiken von Mikrofonen im Bild:

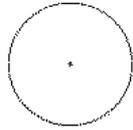
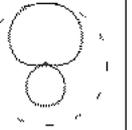
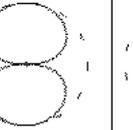
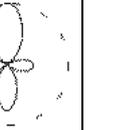
					
Kugel	Breite Niere	Niere	Hyperniere	Acht	Keule

Abb.10: Verschiedenen Richtcharakteristiken von Mikrofonen

Wie in der Grafik zu erkennen ist, kommen also für den Einsatz beim Drehen einer Szene, bei der es vor allem um Sprache innerhalb einer belebten Umgebungen geht, vorzugsweise eine „Niere“ oder eine „Hyperniere“ in Frage. Wie man sieht „zielt“ die Hyperniere etwas enger in die gewünschte Richtung als eine normale Niere. Allerdings nimmt eine Hyperniere auch rückwärtigen Schall (bei ca. 180°) auf, was sie etwas anfälliger für Störgeräusche und (je nach Einsatz) Rückkoppelungen macht. Hypernieren werden auch „Superniere“ genannt und sind oft in „Richtrohr“-Bauart im anzutreffen. Ein Richtrohr wiederum ist eine Superniere, welcher ein Interferenzrohr vorgesetzt ist. Dies bewirkt ein extrem gerichtetes Verhalten, das sich noch stärker und ausgeprägter bei hohen bis sehr hohen Frequenzen äußert. Das häufigste Einsatzgebiet von Richtrohren ist natürlich die Verwendung an einer Ton-Angel, wie es beim dokumentarischen Film und bei Reportagen der Fall ist. Da hierbei auf eine bestimmte Schallquelle gezielt wird (und das oft aus einem gewissen Abstand), macht der Einsatz sehr gerichteter Mikrofone viel Sinn.

Die normale Niere entspricht in ihrer Richtcharakteristik in etwa dem menschlichen Ohr. Im Vergleich zur Hyperniere ist sie weniger gerichtet und nimmt rückwärtigen Klang nicht auf. Ein beliebtes Einsatzgebiet für Mikrofone in Nieren-Bauweise ist zum Beispiel die Verwendung als Interview-Mikrofon. Weil das Nierenmikrofon den Schall nur von vorne aufnimmt, ist es für diesen Zweck ideal beschaffen. Die Abschattung gegenüber rückwärtigem Schall verhindert zudem die Aufzeichnung ungewollter Nebengeräusche, die durch den Interviewer entstehen können.

Die jeweils bekanntesten Vertreter ihrer Art sind das MD-421 (Niere) und das MKH-816 (Superniere) der Marke Sennheiser.



Abb.11: Sennheiser MD-412



Abb.12: Sennheiser MHK-816, hier mit Windkorb und Halterung

Ein weiteres Einsatzgebiet für Mikrofone im dokumentarischen Bereich des Films, ist die Verwendung als Ansteckmikrofon. Dieses Mikrofon wird an der Kleidung des Sprechers angebracht. Im Gegensatz zu anderen Mikrofonen, bei denen man während der Aufzeichnung darauf achtet es sie nicht sichtbar im Bild zu haben, ist bei dieser Variante das Gerät bewusst im Bild platziert. Deswegen ist es von sehr kleiner Bauart und meist in einer ähnlichen Farbe wie die der Kleidung der entsprechenden Person gehalten, damit es im Bild nicht weiter auffällt. Das Mikrofon wird quasi im Bild „versteckt“. Hierzu wird ein spezieller Mikrofon-Typ eingesetzt, das sogenannte Lavalier-Mikrofon. Lavalier-Mikrofone sind kleine Kondensatormikrofone (Elektretmikrofone) zum Anstecken. Sie können drahtgebunden oder über Funkmikrofon-Anlagen kabellos arbeiten und erfüllen höchste Ansprüche. Diese Mikrofone eignen sich ideal für den Spracheinsatz. Ein Frequenzbereich von (in der Regel) 50Hz bis 18 kHz entspricht dem professioneller Studio-Mikrofone. Die Richtcharakteristik entspricht meistens der einer Niere, in seltenen Fällen ist sie aber auch kugelförmig.



Abb. 13: Lavalier-Ansteckmikrofon



Abb. 14: Lavalier-Mikrofone mit Sender und Empfängerstation

4.3 Sonstige (Klein)Teile

Bei der Arbeit mit Mikrofonen während der Aufzeichnung von Dokumentarfilmen bedarf es natürlich noch einigem Zubehör. Neben Verbindungskabeln im XLR-Format verschiedener Längen, Mikrofon-Klemmen verschiedener Größen und Batterien bzw. Akkus (inklusive Ladegeräten) für Mikrofone und Mixer ist das wohl auffälligste Zubehör die Mikrofon-Angel. Bei dieser, auch Ton-Angel genannten, Vorrichtung handelt es sich um ein Rohrsystem, das im Teleskopverfahren ausziehbar ist und so auf verschiedene Längen gebracht werden kann. Mit Hilfe dieser leichten Aluminium- oder Kunststoffstange kann das an deren Ende befestigte Mikrofon nah an das Schallereignis gebracht werden. In Verbindung mit einem Richt-Mikrofon kann somit eine gute „Angelposition“ erzielt werden, ohne dabei mit dem Mikrofon ins Bild zu kommen oder störenden Schattenwurf zu verursachen.

Mit der Ton-Angel vom Prinzip her verwandt ist das klassische Mikrofon-Stativ. Dieses wiederum gibt es in verschiedenen Varianten. Die bekannteste Version ist das normale Boden-Stativ. Dieses steht, wie schon der Name sagt, auf dem Boden und lässt sich in der Höhe und durch einen „Galgen“ auch in der Tiefe (zur Person hin) sehr flexibel

justieren. Im Dokumentarischen Film trifft man dieses Stativ vor allem bei Musikveranstaltungen, wie Rock- und Pop- Konzerten an. Aber auch bei öffentlichen politischen Veranstaltungen werden oft Boden-Stativ eingesetzt. Bei dieser speziellen Anwendung sollte man darauf achten, ein eher ungerichtetes Mikrofon zu verwenden, da Redner einer solchen Veranstaltung oft Laien im Umgang mit Mikrofonen sind und zu wilder Gestikulation und dadurch verbundener Bewegung ins „Off“ neigen.



Abb. 15: Mikrofonstativ mit Galgenausleger

Des Weiteren kann man während einem Dreh natürlich alles an Werkzeug gebrauchen, was eine vernünftige Heimwerkstatt so zu bieten hat: Schraubenschlüssel in verschiedenen Größen, kleine Zangen, GAFFA-Band, Klinken-Adapter in allen möglichen Varianten usw. Da bei einem „Feld-Einsatz“ das Arbeitsmaterial immer größeren Beanspruchungen ausgesetzt ist, als im Studio, sollte man lieber etwas mehr Werkzeug mit an Bord haben als zu wenig. Die Erfahrung zeigt, dass im Fall eines Falles der passende Schraubenzieher, ein zusätzliches Klebeband oder die passenden Adapter eine große Hilfe sein können. Ein sehr verbreitetes Multifunktions-Tool im Bereich Fernsehen und Film ist der „Leatherman“. Hierbei handelt es sich quasi um eine erweiterte Version des Schweizer Taschenmessers, angepasst an die Bedürfnisse und Anwendungsgebiete in diesem Bereich. Allerdings kann dieser kleine, nützliche Helfer nicht einen gut ausgestatteten Werkzeugkasten ersetzen...



Abb. 16: Ton-Angel



Abb. 17: XLR-Kabel



Abb. 18: Multi-Tool „Leatherman“

5 Herangehens- und Arbeitsweise

Im folgenden Abschnitt sollen praktische Hinweise zur Arbeit an Dokumentar- und Spielfilmproduktionen gegeben werden. Vieles hiervon wird auch für die Ton-Studioarbeit gelten, jedoch soll hier hauptsächlich die Vorgehensweise unter Non-Studio-Bedingungen behandelt werden.

5.1 Vorbereitungen zum Dreh

Bevor man zu den technischen Vorbereitungen eines Drehs kommt, sollte man sich ein paar grundlegende Gedanken zur anstehenden Aufzeichnung machen. Dazu gehören Fragen nach

- dem Hallverhalten des Raumes/Ortes
- den Windbegebenheiten
- und den vorhandenen potentiellen Störgeräuschen der Drehumgebung.

Zum Hallverhalten: Der Grad der Halligkeit eines Raumes ist meist schon mit visuellen Mitteln einzuschätzen. So sind zum Beispiel große, glatte Flächen, viele Glasflächen (wie z.B. große Fenster) und kahle, glatte Wände immer ein sicheres Anzeichen für ein großes Hallvermögen eines Raumes. Solche Bedingungen sind beispielsweise in großen Hallen, Bahnhöfen, Museen aber auch Hinterhöfen inmitten hoher Gebäuden gegeben. Abhilfe bei Hallproblemen kann geleistet werden, indem man versucht große und glatte Flächen mit Stoff abzuhängen. Primär und intuitiv würde man aber zuerst versuchen, durch Veränderung der Mikrofonierungsposition den Hallanteil des Raumes auf der Aufnahme zu verringern.

Die Windbegebenheiten: Beim Drehen im Freien kommen natürlich, zu den künstlich erzeugten Störgeräuschen, auch natürliche Störfaktoren hinzu. Hierzu gehören unter anderem der Einfluss des Windes und die damit zusammenhängenden Umgebungsgeräusche. Befindet sich der Drehort an offenen, freien Plätzen wie Feldern, in Berghöhe oder einer anderen natürlichen Umgebungen, kann der vorhandene Wind eine anständige Ton-Aufnahme sehr erschweren. Solche Wind-Probleme können sich aber auch beim Drehen an Küsten oder auf großen Plätzen inmitten einer Stadt auftreten. Natürlich ist hierbei, neben dem Drehort, auch die Jahreszeit, zu der gedreht wird ein Ursprung dieses Übels. Umstände wie Windverhältnisse, aber auch zum Beispiel Regenwahrscheinlichkeit, sind natürlich stark Saison-abhängig. Durch das Ausprobieren verschiedener Mikros kann diesem Störgeräusch entgegen gewirkt werden, denn nicht alle Mikrofone sind gleichstark anfällig. Des Weiteren kann man durch den Einsatz von Windkorb und dazugehörigem Fell (wie in Abbildung 12

gezeigt) das Windgeräusch minimieren. Man muss sich allerdings bewusst sein, dass das Anbringen eines Windkorbes auf jeden Fall auch Auswirkungen auf den Klang der Tonaufnahme haben wird. Hohe Frequenzen werden von Windkorb und „Katze“ (wie das Windfell auch genannt wird) oft „geschluckt“, was zu einem etwas dumpfen Ton führen kann.

Die Störgeräusche der Drehumgebung: Um die Störgeräusche einer Umgebung wirklich wahrzunehmen ist es wichtig, konzentriert und so unbeeinflusst wie nur möglich hinzuhören. Dabei sollte versucht werden, die natürliche Filterfunktion des Gehirns zu umgehen. Nur so kann der Grad des Störgeräuschanteils von alltäglichen Geräuschquellen wie Klimaanlage, Blätterrauschen, entfernter Straßenlärm, das Surren eines Kühlschranks oder einer Neonröhre sowie zum Beispiel das Rauschen einer Brandung in der Ferne, bewusst wahrgenommen und richtig eingeschätzt werden. Diese konstanten, sonst nicht mehr wahrgenommenen Geräusche haben sich im Laufe der Zeit so sehr ins menschliche Unterbewusstsein geschlichen, dass sie (mit dem menschlichen Ohr und Gehirn) als Störgeräusch an sich nicht mehr erkannt werden. Sie erscheinen als natürlicher Teil der „Stille“. Hört man sich solche eine Umgebung allerdings mit einem empfindlichen Mikrofon und über Kopfhörer mittels eines Ton-Mixers an, so nimmt man plötzlich Geräuschquellen wahr, die ansonsten im allgemeinen Summen, Surren, Rauschen und Dröhnen einer modernen Welt unbemerkt bleiben.

Ein nächster Schritt zur Erfassung einer Ton-Situation ist die Frage: *WER* sagt *WIE*, *WO*, *WAS*? Und wie sieht das jeweils dazugehörige Bild aus? Es muss also als erstes geklärt werden um was für einen Sprecher es sich handelt. Wird das aufzunehmende Statement von einer Frau oder einem Mann abgegeben? Kommt eine alltägliche Person mit „normaler“ Stimme zu Wort, oder handelt es sich zum Beispiel um einen Opernsänger mit einer ausgebildeten und starken Stimme? Spricht eine Schauspieler-Stimme zu uns oder ein Laien-Stimmchen? Redet die entsprechende Person also sehr laut oder sehr leise, recht deutlich oder eher undeutlich?

Dies führt direkt zu einem weiteren Punkt hinsichtlich der Bewertung einer Ton-Aufnahme: wie wird gesprochen? Wird eher leise geredet oder geflüstert? (Zum Beispiel innerhalb einer Situation, wie sie beim Dreh in einer öffentlichen Bibliothek vorkommen könnte.) Oder wird sehr laut geredet, gar gebrüllt? Solche Bedingungen könnte man sich etwa bei einer öffentlichen Rede eines Politikers während einer Demonstration vorstellen. Oder bei einem Interview eines Fußballstars inmitten eines vollbesetzten und lautstarken Stadions. Auch hier muss mit Mikrofon-Typen, Mikrofon-Abständen und Pegeln experimentiert und gespielt werden.

In direktem Zusammenhang damit steht die Frage nach dem „Wo“? In welcher Umgebung und wohin/wobei wird die Sprache abgegeben? Wie schon erwähnt spielt es natürlich eine große Rolle, wo das Interview, das Statement oder ein Gespräch aufgezeichnet wird. Handelt es sich um einen offenen Ort oder einen geschlossenen Raum? Falls letzteres zutrifft, wie groß ist der Raum? Oder befindet sich der Drehort an einer öffentlichen Stelle, zu einer öffentlichen Begebenheit (wie etwa ein

Konzert, ein Fußballspiel, eine Theateraufführung, eine Demonstration...)? Es ist außerdem wichtig zu wissen „wohin“ geredet wird. Steht die Person oder sitzt sie, redet sie im gehen oder bewegt sie sich beispielsweise bei der Arbeit? All diese Überlegungen haben Einfluss auf die Art zu Mikrofonieren, auf die Mikrofon-Position und auf anzuwendende Aufnahme-Pegel.

Letztendlich sollte man seinen Fokus dem „Was“ zuwenden. Um den Ton angemessen aufzunehmen und ein realitätsgetreues Klangbild am Ende der Produktion liefern zu können, muss man sich im Klaren darüber sein, was Inhaltlich in der Szene von sich gegeben wird. Diese Überlegungen sind freilich in Bezug auf eine Dokumentation nicht so sehr von Gewicht wie im Bereich des szenischen Films - trotzdem tut es gut, diesen Gedankengang auch zu solch einer Produktion im Hinterkopf zu behalten. Zumal sich heutzutage immer mehr Mischformen zwischen szenischem und rein dokumentierendem Film entwickeln. Der Ton sollte dem dazugehörigen Bild entsprechen. Das heißt, dass zum Beispiel der Hallanteil zur „Größe“ des Bildes passen sollte. Ein Beispiel hierfür: eine Person steht in einer leeren Halle und spricht einen Text. Wird eine totale Bildeinstellung gewählt, so muss der Hall im Verhältnis zur Stimme einen recht großen Anteil haben. Wird nun in der gleichen Drehsituation eine sehr nahe Einstellung gewählt, so sollte die Stimme sehr direkt und „trocken“ klingen. Der Hallanteil muss also der imaginären Entfernung zwischen dem Zuschauer und der gezeigten Person sowie dem gezeigten Raum entsprechen. Darüber hinaus sollte in beiden Einstellungen, sollten sie zueinander geschnitten werden, die Akustik der Halle erhalten bleiben. Dieses Verhältnis von Bildperspektive zu Tonperspektive ist wie schon erwähnt im szenischen Film viel wichtiger als bei der Dokumentation.

Kommt man nach Beurteilung von „WER, WIE, WO, WAS“ zu dem Ergebnis, dass äußere Umstände den Drehort zu einem ungeeignetem machen, so kann man nach Prüfung dieser vier Fragen immer noch den Ort des Geschehens wechseln. Dies wiederum ist am ehesten beim Dokumentarischen Film möglich, denn der szenische Film lebt möglicherweise gerade von der Auswahl einer bestimmten Location.

All die bisher getätigten Überlegungen geben in den meisten Fällen schon eine recht eindeutige Richtung in Bezug auf Auswahl und Platzierung der Mikrofonie vor. Trotzdem muss vor dem finalen Positionieren des Mikrofons bzw. dem Einnehmen der optimalen „Angel-Position“ auf jeden Fall eine Entscheidung noch abgewartet werden: die der endgültigen Kameraposition und des letztendlich gewählten Bildausschnittes. Denn erst wenn man in diesen zwei Punkten Gewissheit hat, kann man sich an alles Weitere machen. Würde man dies nicht abwarten könnte es leicht passieren, dass alle angestellte Mühe umsonst war. Wenn sich nämlich der Standort der Kamera und ihr ausgewählter Bildausschnitt so geändert haben, dass der Tonmensch inklusive seiner Tontechnik nun im Bild wäre, würde das heißen alles nochmals aufzubauen. Deswegen: Vor dem endgültigen Einrichten erst Kameramann, Regisseur bzw. Redakteur und eventuellen Interviewer in Ruhe entscheiden lassen.

5.2 Positionierungen

Die Positionierung von Mikrofon und Kamera ist geprägt vom ständigen Kampf zwischen den zwei Lagern „Bild“ und „Ton“. Es muss immer ein Kompromiss eingegangen werden zwischen optimaler Position und Unsichtbarkeit des Mikrofons im Bild. Und das bitteschön auch bei den wildesten Schwenks der Kamera! Fairerweise muss man aber sagen, dass Kompromisse von beiden Parteien eingegangen werden müssen:

Der Ton muss sich mit seinem Aufbau bzw. beim Angeln nach Kamerastandpunkt und Bildausschnitt richten, die Kamera hingegen hat durch Mikrofonierung und Hantieren mit Ton-Angeln in ihrer unmittelbaren Nähe oft einen recht eingeschränkten Aktionsradius. Nun gibt es aus Sicht der Tontechnik verschiedene Arten und Weisen dieses „Standortproblem“ zu lösen. Hierzu gibt es mittlerweile einige kleinere und größere technische Hilfsmittel.

Das **Tischstativ** ist die kleinere Variante des gewöhnlichen Bodenstativs. Es besteht aus einem Fuß auf dem meistens direkt eine Klemme für das Mikrofon angebracht ist. Bei einer Dokumentation ist diese Lösung als im Bild sichtbares Stativ auf einem Rednerpult oder auf einem Tisch vor einem Sprecher eine zeitsparende und zufriedenstellende Lösung. Falls gewollt kann dieses Stativ aber auch versteckt werden, zum Beispiel hinter einer Blumenvase, einem Telefon oder Ähnlichem. Es ist meist nicht in der Höhe oder Reichweite verstellbar, stellt aber für diese statische Mikrofonierung eine völlig ausreichend Lösung dar. So kann das Mikro direkt vor dem Redner bzw. Sprecher positioniert werden, ohne groß negativ im Bild aufzufallen. Ein ähnliches Prinzip liegt der **Tischklemme** zugrunde. Mit Hilfe solcher Klemmen können Mikrofone „unsichtbar“ an Tischkanten, an Schränken, hinter Möbelvorsprüngen und hinter Gartenblumen versteckt angebracht werden. In Kombination mit einem **Schwanenhals** sind somit sehr flexible und universelle Lösungen möglich. Außerdem werden durch die Montage des Mikrofons an einer festen Basis über eine biegsame und leicht federnde Halterung wie dem Schwanenhals, Vibrationen absorbiert und dadurch entstehende Störgeräusche ausgeschlossen.



Abb.19: Tischstativ mit Mikrofon



Abb.20: Tischklemme mit „Schwanenhals“

Bei solchen Einstellungen, in denen sich sogar das kleinste Mikrofon oder die kleinste Klemme nicht aus dem Bild halten lassen, muss anders vorgegangen werden. Hier gibt es die Möglichkeit das Mikrofon ganz „ohne“ Halterung anzubringen. Dies wäre zum Beispiel bei sehr extravaganten, totalen Bildeinstellungen der Fall. Hierbei können Mikrofone „nackt“ angebracht werden und mit einer plastischen Klebmasse namens **Bostik** an quasi jeder Stelle eines Drehortes befestigt werden. Das Mikro wird hierzu in der Klebmasse eingebettet und an die gewünschte Stelle „geklebt“. Dabei muss unbedingt darauf geachtet werden, dass die Ausrichtung auf die sprechende(n) Person(en) von vornherein stimmt – denn ein späteres Ausrichten ist eher aufwendig und zeitintensiv. Des Weiteren sollte man vor der Aufzeichnung die ausgewählte Position auf Resonanzen überprüfen. Diese kann zum Beispiel sehr oft bei der Anbringung an großen, hohlen Gegenständen wie Schränke, Truhen oder Kisten der Fall auftreten. Solch eine Art der starren Anbringung eines Mikrofons hat den Nachteil, dass es nur zur Abnahme von ein bis höchstens zwei Personen geeignet ist, die sich relativ wenig bewegen. Soll mit einem Mikrofon ein größerer Radius und mehrere Personen erfasst werden, bietet sich die frei-hängende Montage von der Decke herab. Hierbei hängt das Mikro am eigenen Kabel von der Decke herab und erfasst, je nach Entfernung zum Geschehenen, recht große Bereiche. Mit einem gerade von der Decke hängenden Nieren-Mikrofon kann zum Beispiel eine Gruppe von bis zu 10 Personen (welche z.B. um einen Konferenztisch sitzen oder stehen) erfasst werden. Diese Technik ist vor allem bei Theateraufführungen sehr gebräuchlich, aber auch bei Konzert-Mitschnitten und Sportübertragungen aus Stadien oder Hallen hat sich diese Art zu Mikrofonieren bewährt. Es wird hierbei aber natürlich bei solchen Veranstaltungen nicht nur mit einem Mikrofon gearbeitet – solche großen Flächen versucht man in der Regel mit mehreren Mikrofonen lückenlos „abzudecken“.

Die wichtigste Art den Ton beim dokumentarischen Film (und beim Film an sich) einzufangen ist aber das „Angeln“ mit der Ton-Angel. Das technische Prinzip dieser Vorrichtung haben wir weiter vorn im Text schon behandelt. Hier nun mehr zur Anwendung und Handhaben während einer Aufzeichnung. Der große Vorteil der Mikrofon-Angel ist, dass mit ihrer Hilfe das Mikrofon jederzeit an jede beliebige Stelle der Drehszene gebracht werden kann. Über den Köpfen des Teams und der Protagonisten hinweg schwebend kann das Mikrofon somit außerhalb des Bildausschnittes gehalten und trotzdem an eine günstige Stelle manövriert werden. Auch kann man mit Hilfe der Angel Bewegungen der Darsteller „mit-schwenken“ oder sich, zum anpassen der akustischen Perspektive, einer Klang-Situation nähern oder sich entfernen. Durch die damit verbundene Veränderung des Hall-Anteils der jeweiligen Ton-Aufzeichnung entsteht so der akustische Eindruck von Nähe oder Ferne. Da es beim Ton-Angeln sehr um individuelle Fertigkeiten geht, hängt die Qualität des Ergebnisses sehr stark von den Fähigkeiten des „Boom Operators“, wie der Ton-Angler auch genannt wird, ab. Jedoch gibt es zu dieser Technik ein paar Regeln und Richtlinien, die das Arbeiten mit der Angel erleichtern können. Am Ende

jeder Angel sitzt natürlich die Mikrofon-Klemme, in welche das Mikrofon geklemmt wird. Diese kann in Richtung der Achse der Angel geneigt werden. Durch diese zusätzliche Neigung des Mikrofons kann, durch Drehen des Angelstabs, quasi ein 360° Schwenk um die Längsachse der Angel herum vollzogen werden. Man merkt also schon, dass es sich hierbei um ein sehr flexibles und mobiles System handelt. Die eingestellte Neigung des Mikrofons zur Angel bestimmt die Lage dieses Schwenks im Raum. Die richtige Mikrofon-Ausrichtung wird also durch Drehen und Vor- und Zurückbewegen der Ton-Angel erzielt.

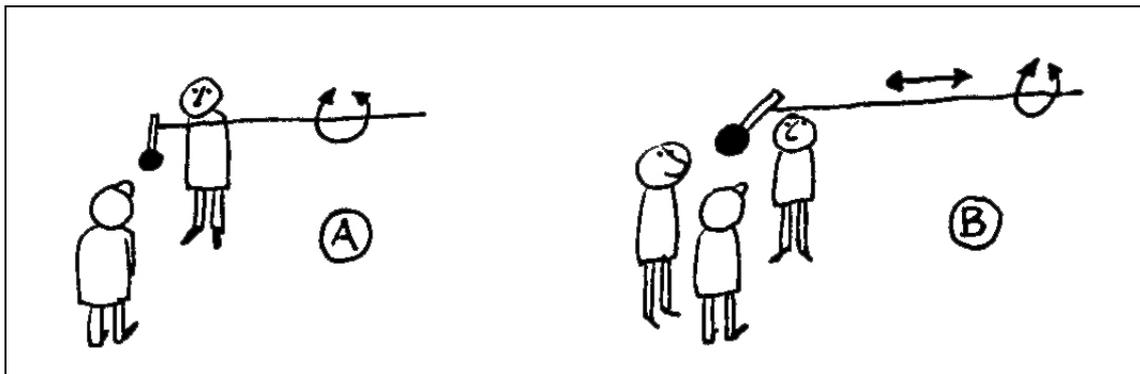


Abb.21: Beispiele für unterschiedliche Neigungswinkeln des Mikrofons an der Ton-Angel²

In Beispiel **A** handelt es sich um eine Drehsituation mit nur zwei beteiligten Personen im Bild. Das Mikrofon ist also senkrecht zur Achse der Ton-Angel ausgerichtet, durch simples Hin- und Herdrehen der Angel lässt sich die jeweils sprechende Person erfassen. In Beispiel **B** hingegen gilt es eine Gruppe von drei Personen einzufangen. Hierbei wird also das Mikrofon an der Mikrofon-Klemme weiter „nach Draußen“ geneigt, um der Aufnahme-Richtung eine gewisse Tiefe in en Raum hinein zu geben und auch die dritte Person zu erfassen. Die Länge der Angel hängt dabei vom Drehort und den Begebenheiten ab. Wichtig ist hierbei nur, dass man das Mikrofon-Kabel so an der Angel anbringt, dass es zu keinen Störgeräuschen hierdurch kommt. Das Kabel sollte also eng um die Angel herum gewickelt werden und am Besten noch mit GAFFA-Tape an der Angel befestigt sein. Ein lose an der Angel hängendes Kabel schlägt gerne einmal gegen die Ton-Angel, was zu knallenden und sehr lauten Geräuschen führt. Auch sollte darauf geachtet werden, dass am Mikrofon eine kleine Kabel-Schleife gelassen wird, als Schwenk-Reserve für die Mikrofon-Klemme und zur Neigung des Mikros. Weitere beachtenswerte Punkte im Umgang mit einer Mikrofon-Angel während eines Film-Drehs sind:

- Darauf zu achten, dass man genügend Bewegungsfreiheit hat. Gerade bei Rückwärtsbewegungen kann es leicht passieren, dass man auf technischem

² Bild aus „Vertonen – Der Ton zu den Bildern, DIA, Film und Video / Rowohlt

- Equipment herum trampelt oder mit der Angel gegen einen Gegenstand kommt, was unwillkürlich zu Lärm auf der Aufnahme führt.
- Alle Fahrten Proben und seine eigene Position für jede Einstellung festlegen.
 - Damit verbunden: Texte und Bewegungsabläufe sollte man weitestgehend im Kopf haben.
 - Auf Angelschatten achten. Bewegt man sich eventuell mit der Ton-Angel vor aufgebauten Scheinwerfern und Lichtsystemen, so ist Schattenwurf unausweichlich. Die Kunst besteht nun darin, den Schatten dorthin zu werfen, wo er nicht zu sehen ist. Eine goldene Regel hierbei: die Angeln möglichst weit entfernt von der Dekoration oder Einrichtung einer Drehsituation halten.
 - Geräusche, die durch das Halten der Angel verursacht werden können, vermeiden. Durch Umgreifen oder zu verkrampftes Halten der Angel kann es zu dumpfen Nebengeräuschen kommen. Die Angel also locker UND fest halten, Reibgeräusche durch Drehen der Angel vermeiden. Hierbei hilft auch immer eine Bassabsenkung des jeweiligen Kanals am Mischpult. Dadurch werden tiefe Frequenzen abgeschnitten (Lowcut) und Greifgeräusche an der Angel fallen nicht mehr so sehr ins Gewicht.
 - Bei allzu schnellen Schwenks sollte man sich Gedanken über die eventuelle Verwendung eines Windkorbes machen, da es hierbei zu „Wind“-Geräuschen kommen kann. Vor allem dann, wenn das Mikrofon hinsichtlich des Pegels recht empfindlich eingestellt ist.
 - Die obere Bildkante mit dem Kameramann festlegen. Bevor es wirklich zur Aufzeichnung kommt sollte man durch kurzes Hinterfragen checken, wo die Bildgrenze ist und wie weit man mit dem Mikrofon in die Szene kann, ohne ins Bild zu geraten. Man „tippt“ das Mikro ein, bis sich der Kameramann mit Protest meldet.
 - Immer auch die Kamera im Auge behalten. Denn die Bildperspektive bestimmt die akustische Perspektive und somit auch die Position der Ton-Angel und des Boom-Operators.
 - Versuchen die Angel so weit es geht waagrecht zu halten. Somit schneidet man das Bild-Rechteck nicht an und läuft weniger Gefahr ins Bild zu kommen.

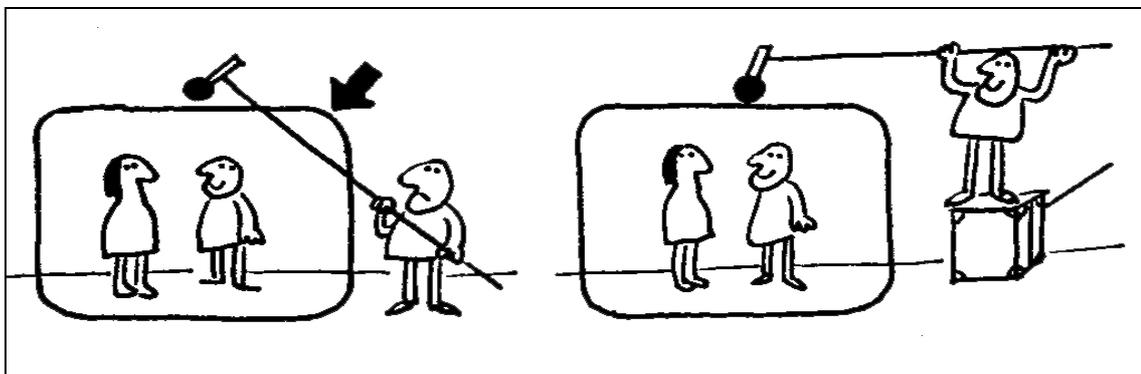


Abb.22: Beispiel für falsches und richtiges Angeln³

³ Bild aus „Vertonen – Der Ton zu den Bildern, DIA, Film und Video / Rowohlt

Allgemein kann gesagt werden, dass die richtige Positionierung der Mikrofone im Raum und ihre Entfernung zur Szenerie nur durch Probieren und Erfahrungsgewinn in der Praxis-Anwendung „erlernt“ werden kann. Es ist beim Ton-Angeln nicht nur rein technisches Wissen notwendig - man braucht auch ein gewisses Gefühl für das jeweilige „Hörfeld“ eines Mikrofons. Auch sollte man instinktiv und gefühlsmäßig handeln und (re)agieren können. Den reinen, trockenen und kühlen Techniker wird man also in diesem Bereich der Tontechnik des dokumentarischen Films wohl eher selten anfinden. Die Ausrichtung des Mikrofons sollte so genau wie möglich auf den Mund der sprechenden Person justiert sein. Für die Entfernung zwischen Mikrofon und Klangquelle gibt es hingegen keine festen Richtwerte. Hier muss nach Gefühl und Gehör entschieden werden. Dabei ist nicht so sehr die direkte Lautstärke der Sprache entscheidend - vielmehr der indirekte, reflektierte Schall und eventuelle Störgeräusche sind ausschlaggebend. Es muss also eine Mikrofon-Position gefunden werden, in der der Anteil des gewollten und nutzbaren Tons gegenüber Störeinflüssen so groß wie möglich ist. In der Elektrotechnik nennt man diesen „Abstand“ zwischen Nutz- und Störsignal **Störabstand**.

5.3 Pegeln und Aussteuern

„Was dem Kameramann die Blende ist dem Ton-Mann der Pegelregler“. Diese in Film- und Dokumentar-Kreisen bekannte Binsenweisheit trifft die Rolle, die das Aussteuern oder Pegeln während einer Ton-Aufzeichnung spielt, ziemlich genau. So wie durch das Betätigen der Blende bei der Kamera wird durch Einstellen des Pegels beim Ton die Menge der aufgenommenen Informationen kontrolliert. Dabei könnte das Kontrastverhältnis des Kamerabildes das Pendant zum Dynamikumfang des Tons sein – so wie eine Überbelichtung des Bildes das Gegenstück zur Übersteuerung beim der Ton-Aufzeichnung wäre. In beiden Fällen wird die Realität durch fehlerhaftes Aussteuern bei der Aufzeichnung verzerrt. Ist die Belichtung allerdings zu dunkel (also die Pegel zu niedrig) führt das zu flauen Bildern. Im Ton-Bereich führen zu niedrige Pegel zum „Absaufen“ des Tones in einem Brei aus Rauschen und Interferenzen. Es gibt also zwei Gründe, weswegen man, um eine ordentliche Aufzeichnung zu erzielen, den Ton aussteuern muss:

- Um die Lautheit, die subjektiv empfunden wird, anzupassen und zu kontrollieren
- Um die Dynamik in den technisch bedingten Grenzen zu halten, diesen Bereich aber optimal auszunutzen.

Der höchste, noch vertretbare Pegel, den ein Gerät verarbeiten kann, wird durch den Punkt bestimmt, an dem das Gerät anfängt den Ton verzerrt wiederzugeben. Das Gerät ist „überfüttert“ und schneidet die Pegelspitzen, die es nicht mehr „verdauen“

kann ab. Durch dieses Bescheiden der Pegel entstehen Verzerrungen. Manche Geräte, wie zum Beispiel Gitarren-Verstärker, nutzen diesen Effekt bewusst aus um einen gewissen Klang zu erzielen. Bei dieser Art der „Sättigung“ solcher Verstärker und Endstufen wird oft von **Endstufen-Sättigung** gesprochen. Bei Mischpulten und Endstufen im tontechnischen Bereich wird dieser Grenzpunkt mit 0dB angegeben. Dieser Pegelpunkt darf, soll es zu einer sauberen Ton-Aufnahme kommen, nicht oder nur sehr selten überschritten werden. Das also ist die Grenze „nach oben hin“. Es gibt jedoch auch eine Grenze „nach unten hin“. Diese wird begrenzt durch die in diesem Pegelbereich allgegenwärtige **Störspannung**, die jenen akustischen Morast beschreibt, in dem akustisch verwertbare Signale untergehen und unbrauchbar werden. Das Nutzsignal muss also unbedingt höher liegen als diese akustische Grundverschmutzung. Diese Verschmutzung besteht in erste Linie aus dem Rauschen, das von jedem Verstärker, Mischpult, ja jedem elektrischen Gerät an sich produziert wird. Je mehr elektrische Geräte (vor allem Licht-Equipment ist dafür prädestiniert) sich an einem Ort befinden, desto mehr streuen ihre Magnetfelder in die Ton-Aufzeichnung ein und verursachen dieses Grund-Rauschen. Die für das menschliche Ohr besonders unangenehmen Anteile dieses Rauschen werden gemessen und meist dem jeweiligen Gerät als technische Angabe mitgegeben. Je nachdem wie qualitativ hochwertig das Gerät ist, ist diese Geräuschspannung eher hoch oder niedrig. Ziel ist es nun, einen großen Abstand zwischen Nutzsignal und Störsignal zu erreichen. Dieses Verhältnis wird **Rausch-** oder (öfter) **Störabstand** genannt. Je größer also der Störabstand, desto besser das Gerät und desto wenig rauscht es. Ein Störabstand von 90dB bedeutet zum Beispiel, dass 90dB unterhalb der 0dB-Marke sich das Rauschen befindet und Pegel in diesem Bereich negativ beeinflusst. Innerhalb dieser 90dB also wäre tontechnisch alles möglich, ohne dass das Grundrauschen einen merkbaren Einfluss darauf hätte. Wir stellen also fest, dass es genauso wichtig ist leise Geräusche anzuheben, um ganz sicher über dem Rauschen zu liegen (um den Störabstand zu vergrößern). Die eigentliche Lautstärke der jeweiligen Aufnahme wird ohnehin erst in der Nachbearbeitung, im Mix, festgelegt. Also gilt es alles so hoch wie möglich auszusteuern – ohne jedoch den 0dB-Punkt zu überschreiten. Somit hat das Nutzsignal einen maximalen Abstand zum Störsignal (Rauschen), was beim Überspielen und letztendlichen Mischen positive Auswirkungen auf den Ton hat. Diesen Umstand sehen wir hier im Bild:



Abb.23: Verhältnis Ton : Rauschen, wenn der Störabstand nicht vergrößert wird

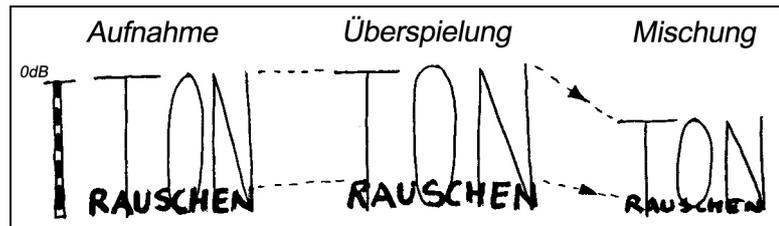


Abb.24: Verhältnis Ton : Rauschen mit maximierten Störabstand

Im oberen Bild ist klar zu sehen, dass wenn man den Abstand zwischen Ton und Störgeräusch nicht versucht zu vergrößern, das Verhältnis der beiden untereinander nach Überspielung und Mischung gleich ungünstig bleibt. Beim Überspielen werden Ton und Rauschen auf ein Maximum angehoben, die Grenze dabei ist 0dB. Hierbei wird natürlich auch das Rauschen angehoben. Zu merken ist also: jede Verstärkung im Nachhinein hebt auch das Rauschen an. Auch durch das nachträgliche Mischen wird der Rauschabstand nicht verändert, sondern bleibt gleich. Der Abstand kann also nur bei der Aufnahme hergestellt werden.

Im unteren Bild erkennt man, dass wenn der Abstand dieser beiden Signal schon bei der Aufnahme maximiert wird, im Endeffekt ein größerer Abstand zwischen den beiden das Resultat ist. Wird der Ton schon bei der Aufnahme so hoch wie möglich gepegelt (nah an der 0dB-Marke), muss beim Überspielen nichts mehr oder kaum maximiert werden, wodurch auch der Pegel des Rauschens unverändert bleibt. Beim „Runtermischen“ dann wird der Rausch-Anteil sogar noch etwas gedrückt, was einen größtmöglichen Rauschabstand zur Folge hat. Zu merken ist hierbei also: jede nachträgliche Pegel-Senkung senkt auch den Störpegel mit ab.

In der praktischen Anwendung kommt man aber mit der konstanten Anwendung der Vollaussteuerung dann doch an seine Grenzen. In sehr schnell gesprochenen Dialogen zum Beispiel ist es nicht möglich, jedes gesprochene Wort auf Vollaussteuerung zu bringen. So schnell kann kein Ton-Mann schalten, geschweige denn einen Pegelregler betätigen. Und andererseits könne sehr leise Atmo-Aufnahmen nicht auf 0dB gebracht werden, da hier sonst das Eigenrauschen des Mikrofons und des Mixers selbst zum Störfaktor werden.

Wir haben also festgestellt, dass das Ton-Rohmaterial soweit und so oft es geht vollausgesteuert werden kann. Bei der Fertigstellung des Produktes hingegen muss hinsichtlich der Lautstärke auf andere Kriterien eingegangen werden. Hierbei muss man auf die Hörgewohnheiten des Endverbrauchers achten und Rücksicht nehmen. Die Lautstärken müssen immer zum Bildinhalt passen. Hat man zum Beispiel eine nahe Bildeinstellung einer Person in einem Café, würde es zu großer Verwirrung führen, wenn man (anstatt ihrer Stimme) sehr laut, deutlich und in den Vordergrund gemischt die Stimme der Bardame im Hintergrund hören würde. Solch eine Unstimmigkeit zwischen Bild und Ton kann höchstens als künstlerisches Stilmittel eingesetzt werden – dann allerdings eher im szenischen Film als im dokumentarischen. Des Weiteren muss bei der Fertigstellung des Produkts der

Dynamikbereich darauf angepasst sein, WO das Produkt seinen Anwendungsbereich findet. Soll der Film zum Beispiel im Fernsehen gesendet werden, muss der Dynamikbereich eingeschränkt werden. Denn, sitzt der Endverbraucher zuhause vor dem Fernseher, umgeben von allen möglichen Umweltgeräuschen (Straßenlärm, das Surren elektrischer Geräte...), so wären bei einem großen Dynamikbereich leise Geräusche kaum zu hören. Erhöht er nun die Lautstärke am Gerät, würden laute Geräusche hingegen sehr laut wieder gegeben werden. Damit man also beim Genuss des Filmes in den eigenen vier Wänden nicht ständig an der Lautstärke des Wiedergabegeräts drehen muss, ist es sinnvoll laute und leise Stellen aneinander „anzunähern“.

5.4 Schnitt / Editing

Beim Ton-Schnitt sind die Analogien zur Bild-Technik (im Gegensatz zum Pegeln und Aussteuern) nicht so sehr vorhanden. Denn im Vergleich zum Bild-Schnitt ist beim Editieren der Tonspuren „Unsichtbarkeit“ und Unterschwelliges gefragt. Übergänge müssen in den meisten Fällen so gestaltet werden, dass zum Beispiel Atmo-Wechsel unbemerkt passieren und somit gar nicht wirklich wahrgenommen werden. Das Motto hierbei könnte also lauten: „einen guten Ton-Schnitt hört man nicht“. Im Gegensatz zum Bild will man beim Ton also „harte“ Übergänge in der Regel vermeiden. Eine Ausnahme würden hierbei natürlich stilistische Verwendungen solcher harter Ton-Kanten darstellen. Zur Wirkung und Verwendung dieser verschiedener Stilmittel aber im Kapitel 6 mehr.

Es gibt beim Schneiden der Tonspuren eines dokumentarischen Films, neben vielen anderen und individuell verschiedenen Anliegen, zwei große Ziele, die man im Allgemeinen verfolgt: das Entfernen ungewollter Störgeräusche sowie das Erzeugen von durchgängigen und stimmigen Atmosphären für den ganze Film.

Beim ersten Punkt, dem Entfernen von ungewünschten Geräuschen, handelt es sich um einen Gedanken mit eher praktischem Hintergrund. Störgeräusche, welche bestimmte Sprach-Passagen unverständlich und das Endergebnis negativ beeinflussen würden, somit also auf keinen Fall „unbehandelt“ gelassen werden können, müssen mit Hilfe technischer Hilfsmittel, meist im jeweilig verwendeten Schnittprogramm, behoben werden. Bei solchen Störgeräuschen kann es sich um Geräusche handeln die

- durch Einsatz der Technik entstehen (z.B. Kamera-Geräusch)
- durch die mitwirkenden Techniker entstehen (z.B. Geräusch an der Angel durch den Boom-Operator)
- durch die Drehumgebung entstehen können (z.B. Straßenverkehr, Baustellen, Wind- und Regen-Geräusche).

In all diesen Fällen gilt es zu versuchen, die Stör-Faktoren im Schnitt zu eliminieren. Bei manchen Geräuschen mag das recht leicht gelingen, bei anderen wiederum weitaus weniger einfach – in einigen Fällen ist das Beseitigen eines ungewollten Geräusches sogar unmöglich. Liegt ein solches Geräusch (zum Beispiel ein Knallen des Mikrofons beim „Anecken“) direkt über einer wichtigen Sprachpassage, so ist es nicht möglich dieses vom „Nutz-Ton“ zu trennen. In Seltenen Fällen kann zwar versucht werden, durch Filtern der Frequenzen bestimmte Ton-Bereiche zu beschneiden und somit das störende Element weitestgehend zu unterdrücken – man muss sich allerdings im Klaren darüber sein, dass solch ein Eingriff den kompletten Ton beeinflusst. Nimmt man also an dieser Stelle der Tonspur Tiefen- und Mitten-Frequenzen weg, dünnt man neben dem Stör-Ton auch den Nutz-Ton aus. Dies kann sich unter Umständen genauso negativ auf das Endprodukt auswirken wie das Störgeräusch an sich. In den meisten solcher Fällen muss also ein Kompromiss eingegangen werden: ein Stückweit mit dem ungeliebten Störfaktor leben und dafür aber einen natürlich klingenden Ton beibehalten. Liegt das störende Geräusch allerdings an einer stillen Stelle, an der der Nutz-Ton beschnitten oder „überklebt“ werden kann, ist das Eliminieren desselbigen meist problemlos möglich. Ist an der entsprechenden Stelle außer Umgebungs-Atmo nichts anderes zu hören, so muss lediglich eine ähnliche Atmo einer anderen Stelle „darüber geklebt“ werden. Achtet man nun noch darauf, dieses „Ton-Pflaster“ unhörbar einzubetten (Fade-in, Fade-out), so ist der Stör-Ton nicht mehr zu hören und die Stelle „sauber“.

Noch in Kürze ein paar Hinweise zum Schneiden und Verändern von Sprachaufnahmen. Liegt ein Störgeräusch über einer Sprachaufnahme, so muss auch hier eine Entscheidung darüber gefällt werden, ob man den betroffenen Teil der Aufnahme heraus schneiden kann bzw. will. Man muss beim Herausschneiden verunreinigter Teile von Sprachaufnahmen natürlich darauf achten, dass der Sinn der ursprünglichen Aussage in der neu geschnittenen Version erhalten bleibt. Andererseits darf bei solchen Korrekturen nicht nur ein kleiner Teil z.B. eines Wortes, welches vom Nebengeräusch gestört ist, gelöscht werden – es muss der zu löschende Abschnitt sinnvoll gewählt werden. Hierzu ein kleines Beispiel: nehmen wir an, dass bei sich der Aufnahme des Wortes „Mikrofonkabel“ auf dem Teil-Wort „Mikrofon“ ein störendes Schlaggeräusch befindet, das durch eine unvorsichtige Berührung der Ton-Angel hervorgerufen wurde. Nehmen wir weiter an, das Geräusch befindet sich über dem ersten „O“ des Wortes „Mikrofon“. Nun kann man in diesem Fall natürlich nicht nur die entsprechende Stelle löschen, denn dies würde das ganze Wort unsinnig machen. Man muss sich also entscheiden, wie dieses Wort zu beschneiden ist, damit das Störgeräusch verschwindet und der Sinn des Wortes (auch im weiteren Kontext der Aufnahme) erhalten bleibt. Die Lösung in diesem Fall wäre relativ einfach: man würde das Wort so schneiden, dass von „Mikrofon-Kabel“ nur noch „Kabel“ übrig bliebe. Somit wäre der Störfaktor behoben und das Wort würde trotzdem noch den eigentlichen Sinn und Zweck erfüllen. Bei solchen Schnitten ist zu beachten, dass es Stellen innerhalb

von Worten gibt, die für einen Schnitt besser geeignet sind als andere. Es ist zum Beispiel immer ratsam, an harten Konsonanten eines Wortes oder explosiven Lauten einer Sprachaufnahme zu schneiden. Dadurch, dass sich an solchen Stellen ohnehin eine harte „Ecke“ befindet und sich der Ton-Inhalt abrupt ändert, fällt ein Schnitt hier kaum auf. Außerdem ist ein solch harter Tonwechsel beim Schneiden viel besser lokalisierbar als weiche, sanfte Übergänge innerhalb von Worten oder Sätzen. Das Wort in unserem kleinen Beispiel wäre also ein perfekt zu bearbeitender Fall. Man würde den Schnitt ganz knapp vor dem Konsonanten „K“ des Teilwortes „Kabel“ setzen und das vorausgehende „Mikrofon“ samt Störgeräusch wegschneiden. Aus einem Satz wie „stecken Sie das *Mikrofonkabel* in die Eingangsbuchse des Mixers ein“ würde also „stecken Sie das *Kabel* in die Eingangsbuchse des Mixers ein“ werden. Trotz Beschneidung eines Wortes bliebe der Sinn des Satzes erhalten.

Das zweite Ziel, das beim Ton-Schnitt in der Regel verfolgt wird, ist das Erzeugen und Beibehalten einer oder mehrerer durchgehender Atmosphären. Innerhalb eines Drehortes sollte, zur realitätsnahen Darstellung, unbedingt darauf geachtet werden, Atmo-Sprünge zu vermeiden. Den **Atmo-Sprung** kurz erklärt: nimmt man an einem Ort unter verschiedenen Einstellungen Ton und Bild gleichzeitig (vielleicht sogar auf dem gleichen Medium) auf, so wird sich bei jeder Einstellung das Umgebungsgeräusch leicht verändern. Dies passiert ganz einfach durch die verschiedenen Standorte, die die Kamera und somit das damit verbundene Mikrofon einnehmen. Würde man nun diese verschiedenen Einstellungen inklusive dem jeweils dazugehörenden Ton aneinander schneiden, würden sich bei jeder Einstellung die Umgebungsgeräusche und deren Klangfarbe ändern. Dieses Springen von einer Ton-Kulisse zu einer anderen *am gleichen Ort* nennt man Atmo-Sprung. Um diese zu vermeiden sollte an jedem Drehort unabhängig vom Bild genügend viel durchgehender Atmo-Ton aufgezeichnet werden. Bemüht man sich nun beim Aufzeichnen der verschiedenen Einstellungen am Drehort, den Nutz-Ton so direkt und sauber (von Umwelteinflüssen isoliert) wie möglich aufzuzeichnen, kann am Schnittplatz die durchgehende Atmo darunter gelegt werden. Die Szene verfügt nun über eine einheitliche sowie durchgehende Atmosphäre und wirkt realistisch, der Eindruck von Kontinuität wird vermittelt. Der Zuschauer wird nicht mehr durch eine unrealistische Änderung der akustischen Umgebung aus dem Film gerissen.

6 Stile, Ziele, Mischung und Effekte

Es gibt beim dokumentarischen Film, genauso wie beim szenischen Film, eine Vielzahl von Effekten, die man durch verschiedenste Arten den Ton zu schneiden und zu mischen erreichen kann. Dabei wirken viele dieser Mittel auf eher unterbewusste Weise auf den Zuschauer. Es kann zum Beispiel Einfluss auf den Rhythmus und die Geschwindigkeit genommen werden, ohne dass man dies bewusst merkt. Auch hinsichtlich der Realitätsnähe oder der Abstraktion kann großen Einfluss genommen werden. Im Folgenden soll auf einige wichtige dieser Methoden, dies zu erzielen, eingegangen werden.

6.1 Geschwindigkeit und Rhythmus

Eines der wichtigsten Einflussfaktoren, beim Schneiden des Tones einer Dokumentation, ist die subjektive Beeinflussung des Rhythmus und des Tempos einer Szenerie. Wie auch beim Bild-Schnitt, wird durch die unterschiedliche Länge der einzelnen Schnitte das Empfinden des „Taktes“ eines Films beeinflusst. So erhöhen schnelle, kurze Ton-Schnitte während einer Einstellung die subjektiv empfundene Geschwindigkeit und können sogar während langsamen Bildern Hektik aufkommen lassen. Lange, langsame Schnitte hingegen nehmen das Tempo aus einer Handlung eher heraus. Jeder Ton-„Schnipsel“ steht somit allein und extrahiert im Raum, wodurch Ruhe einkehrt und dem Bild ein statisches Moment verliehen wird. Ein Beispiel hierzu:

1. In einer halbtotalen Bild-Einstellung ist eine Person zu sehen, die alleine in einem Zimmer an einem Tisch sitzt. Zu hören sind die Hintergrund-Atmo des Zimmers (leises Rauschen des Verkehrs, Summen einer Neonröhre, Blätterrascheln und Vogelgezwitscher von Außerhalb) und die Gedanken der Person in Form von gesprochenen Kommentaren. Mischt man nun eine durchgehende Atmo leise in den Hintergrund und verändert diese während der ganzen Einstellung nicht, ist schon mal die erste beruhigende Konstante geschaffen. Scheidet man nun die Kommentare, welche die inneren Gedanken der Person symbolisieren, in einem langsamen Rhythmus zueinander und lässt zwischen jedem Satz genug Ruhe, so wird ein getragener und ruhiger Eindruck beim Zuschauer hinterlassen. Jeder Gedanke steht dadurch für sich alleine, isoliert von anderen und hat Zeit zu wirken sowie sich zu setzen. Die Szene vermittelt ein Bild einer Person, die sich in ihr Zimmer zurückgezogen hat, um nachzudenken, sich auf sich selbst zu konzentrieren oder sich gar vor der Welt verstecken will. Hält man diesen Schnitt-Rhythmus sehr konstant und lässt den Sprecher dementsprechend Reden, kann sogar der Eindruck von Monotonie oder Lethargie entstehen. Auf jeden Fall wird durch solch eine Vorgehensweise des Tempo enorm gesenkt und der Rhythmus stark verlangsamt.

2. Setzen wir die gleiche Kamera-Einstellung voraus: In einer halbtotalen Einstellung ist wieder die gleiche Person, im gleichen Zimmer, am gleichen Tisch sitzend zu sehen. Diesmal ändert sich die akustische Hintergrund-Atmosphäre in schnellen und unregelmäßigen Abständen. Hierdurch erhält die Umgebung des Zimmers eine sich ständig und unmittelbar ändernde „Färbung“. Der Zuschauer muss sich immer wieder aufs Neue auf einen neuen akustischen Raum einstellen. Dies stellt den ersten „Stressfaktor“ dar, der die Ruhe aus dem Bild nimmt und dem Ganzen einen beunruhigenden Eindruck verleiht. Wirkt dieses Mittel noch auf mehr oder minder unterschwellige Art und Weise, so wird durch die nächste Maßnahme äußerst aktiv und vordergründig agiert. Schneidet man nun die Kommentare/Gedanken des Protagonisten sehr schnell und ohne trennende Pause aneinander, so wird die Geschwindigkeit in sehr hohem Maße angehoben. Es fällt Wort an Wort, Satz an Satz und man kann sich kaum auf einen Gedanken konzentrieren. Hierdurch wird der Eindruck von Ruhelosigkeit und im schlimmsten Fall sogar Panik erzeugt. In der Person, die scheinbar ruhig am Tisch sitzt, muss es unter der gefassten Oberfläche brodeln – so könnte der Zuschauer diese Szene nun auffassen.

Obwohl sich die Kamera-Einstellung also nicht geändert hat, erzeugen die beiden Varianten ganz unterschiedliche Empfindungen beim Zuschauer. Beim hier aufgeführten Beispiel handelt es sich natürlich um ein Extrem, bei dem die unterschiedlichen Wirkungsweisen sehr offensichtlich auffallen. Jedoch kann mit solchen tongestalterischen Mitteln die Wahrnehmung auch auf subtile Art und Weise beeinflusst werden – die Effektivität und der Einfluss dieses Mittels bleiben gleich.

6.2 Emotionen verstärken oder abschwächen

Die richtige Wahl und der adäquate Einsatz des Tones im dokumentarischen Film haben großen Einfluss auf die Intensität der im Bild dargestellten Emotionen und Ereignissen. Es können Handlungen verharmlost und abgeschwächt genauso wie verstärkt und überspitzt werden. Im einen Fall „nimmt“ der Ton dem Bild Dichte, im anderen Fall fügt der Ton dem Bild Emotion hinzu. Auch hierzu ein Beispiel:

1. Das Kamerabild zeigt einen Mann, der mit einem Hammer einen Nagel in die Wand eines Zimmers schlägt. Die Einstellung ist halb-nah, zu sehen ist der Mann im Profil. Er befindet sich in der Bildmitte vor dem Nagel an der Wand. Man sieht nun, wie der Mann in einer weit ausholenden Armbewegung mit einem Hammer auf den Nagel schlägt ohne dabei den Klang dessen zu hören. Da man bei jedem visuellen Schlag mit dem Hammer den dazugehörigen Ton in Form eines Knalles erwartet, dieser aber ausbleibt, ist zunächst einmal eine unnatürliche Empfindung die Folge. Der harte „Aufprall“, den der Zuschauer erwarten würde, beliebt aus – ebenso die emotionale Reaktion die erwartet wäre und darauf folgen würde. Man weiß: schlägt man mit einem Hammer gegen die Wand, wird es laut und man erschrickt

normalerweise ob dieser Lautstärke. Der Zuschauer weiß was zwangsläufig auf den Schlag folgt, nämlich Lärm und in Folge dessen ein Zusammenzucken seinerseits. Hier bleibt nun der harte Aufprall mit der Realität aus, was dem Gezeigten einen unnatürlich weichen Touch verleiht. Man könnte nun diesen „weichen“ Eindruck sogar noch verstärken, in dem man das eigentliche Geräusch eines hämmernden Werkzeuges durch einen Klang ersetzt, den man im Allgemeinen mit weichen Gegenständen und sanften Umständen assoziiert. Legt man zum Beispiel das Geräusch einer Decke, welche aufgeschüttelt wird, unter das Bild des hämmernden Mannes, so wird der Eindruck von Weichheit nochmals verstärkt. Der akustische und der visuelle Eindruck liegen nun innerhalb der menschlichen Erfahrungswerte so weit auseinander, dass ein Gefühl der Irrealität vermittelt wird.

2. Gehen wir davon aus, dass das Bild genau die gleiche Szenerie nochmals zeigt: der mit dem Hammer, vor dem Nagel an der Wand, im selben Zimmer wie zuvor. Wieder sehen wir, wie der Mann mit derselben weitausholenden Bewegung den Nagel in die Wand schlägt. Weder Perspektive noch Handlung haben sich geändert. Diesmal jedoch vernimmt der Zuschauer bei jeder Schlagbewegung des Mannes ein sehr lautes, aus mehreren knallenden Geräuschen zusammengesetztes Schlaggeräusch. Dieses Geräusch könnte zusätzlich noch mit einem großen Hall versehen und in seiner Tonhöhe weit nach unten transponiert worden sein. Das, was der Zuschauer da nun hört ist fast so etwas wie eine Explosion die ihn mit jedem Schlag quasi bis ins Mark erschüttert. Kombiniert man diese „Übertreibung“ dieses Geräusches noch mit einer Änderung in der Klangfarbe, so dass „unangenehme“ und penetrante Frequenzen zu hören sind, treibt man diese Verstärkung auf die Spitze. Eine einfache und banale Szene, in der ein Nagel in eine Wand geschlagen wird, ist nun zu einer schier unerträglichen Folter für das Gemüt des Zuschauers geworden.

Das geeignetste klangliche Mittel, um die Intensität von Emotionen zu verändern ist natürlich die Musik. Mit dem Einsatz musikalischer Mittel können so viel mehr und weitaus einfacher Gefühlswelten kreiert und provoziert werden, als mit jedem anderen akustischen Maßnahme. Der Einsatz von Musik in einem Film kann:

- Kommentieren
- Bilder integrieren
- Bewegung illustrieren
- Karikieren
- Idyllisieren
- Irreal machen
- Atmosphären herstellen
- Usw. ...⁴

⁴ Vergleiche „Handbuch der Filmmusik II“, Seite 102

Da Musik, als Mittel zur Gestaltung von Gefühlswelten und zur Verdeutlichung von Inhalten, vor allem im szenischen Film ihr Haupteinsatzgebiet findet, wird an dieser Stelle hierauf nicht weiter eingegangen. Jeder, der sich den einen oder anderen Hollywood-Streifen angesehen hat weiß, welche wichtige und beeinflussende Rolle Musik in einem Spielfilm einnimmt.

6.3 Abstraktion und Realismus

Es kommt dem Realismus einer normalen Schuss-Gegenschuss- Montage zugute, wenn die Bildschnitte nicht synchron zum Tonschnitt angelegt werden, d.h. das Bild nicht exakt mit dem Ende eines Dialog-Austausches wechselt, sondern üblicherweise etwas später. Der Ton hängt also „über“. Dies ist ein sehr verbreitetes Mittel, um Bildwechsel die Härte zu nehmen. Dadurch, dass der folgende Ton schon im „alten“ Bild zu hören ist, wird man unterbewusst auf die nächste Einstellung vorbereitet, ohne direkt hineingestoßen zu werden. Diese Technik unterstreicht den Realismus einer gedrehten Szene deswegen in besonderem Maße, weil solch ein Vorziehen des Tones im Verhältnis zu Bild, dem natürlichen Hör- und Seh-Verhalten eines Menschen entspricht: wohnt man einem Dialog zwischen zwei Personen als dritte bei, so wird man den Blick nie genau an dem Zeitpunkt von der einen zur anderen wechseln lassen können, an dem die jeweilige Person gerade anfängt zu sprechen. Das heißt also, dass man in der Regel zuerst die Stimme der jeweils redenden Person hört und sich daraufhin dieser zuwendet. Das Bild hängt also nach, der Ton (in diesem Fall die Stimme) greift voraus. Vor allem in Dokumentationen, in denen man auf realistische Darstellung der Drehsituationen hinarbeitet, wird diese Art den Ton zum Bild zu schneiden angewandt.

Im Gegensatz dazu kann man mit der Umkehrung dieser Schneide-Technik den entgegengesetzten Effekt erzielen: die Abstraktion. Gehen wir zum Beispiel wieder von einem Dialog zwischen zwei Personen aus, dem wir als dritte (beobachtende) Person beiwohnen. Schneidet man den O-Ton nun so zum Bild, dass immer genau die Person zu hören ist, die gerade *nicht* zu sehen ist, so verliert die Szene ihren Bezug zur Realität und wirkt auf den Zuschauer befremdlich, irritierend und eben abstrakt. Solch ein Seh- und Hör-Verhalten steht in krassem Gegensatz zur menschlichen Angewohnheit, visuelle und akustische Eindrücke aufzunehmen. Es sind natürlich auch Zwischenstufen auf dem Weg zur extremen Abstraktion und des Realitätsverlustes möglich. Dreht man die Schnitt-Reihenfolge zum Beispiel nicht komplett um, sondern beschränkt sich darauf immer genau „auf den Punkt“ zu schneiden, so wirkt das einem realistischen Wahrnehmen des gedrehten Materials ebenfalls schon entgegen. Wechselt der Ton immer genau mit dem Bild, so wirkt das hektisch, monoton und maschinell bzw. unnatürlich. Der Effekt ist weniger intensiv wie beim zuvor genannten Beispiel, eine gewisse abstrahierende Wirkung ist aber trotzdem schon auszumachen. So kann also mit Hilfe des Ton-Schnittes schon mit kleinen Mitteln erheblichen Einfluss auf Wirkung, Atmosphäre und Authentizität eines Filmes genommen werden.

7 „Beyond Vision“

Da diese Abschlussarbeit auch aus einem praktischen in Form einer Dokumentation Teil besteht, wird in diesem Abschnitt auf die Arbeits-Weise und – Umstände eingegangen. Das Thema dieses Dokumentarfilmes ist eine Zusammenarbeit des Stuttgarter Kammerorchesters mit der Ideenwerkstatt „Wide-Music“ und den beiden Videokünstlern Florian Sander und Eric Schneider. Zusammen realisierten sie ein Video-Konzert mit eigens hierfür produzierten Bildern und eine eigens auf das Kammerorchester zugeschnittenen und hierzu komponierten Original-Musik.

7.1 Über „Beyond Vision“

Die Macher Steffen Wick und Simon Detel beschreiben „Beyond Vision“ selber als „ein innovatives Konzert-Abenteuer aus Musik und Film, bei dem das Stuttgarter Kammerorchester in eine Videoinstallation integriert ist“.

Bei diesem Projekt zwischen der stuttgarter Ideenwerkstatt „Wide-Music“ und dem Stuttgarter Kammerorchester handelt es sich also um ein Video-Konzert. Es werden klassische Musik und moderne Video-Kunst in einem eigens dafür konzipierten Event zusammengeführt. Extra hierzu wurde ein auf das Kammerorchester zurecht geschnittenes Stück komponiert sowie die Video-Kunst produziert. Es handelt sich hierbei also weder um schon da gewesene Musik noch um Bilder aus der Retorte. Das Kammerorchester wurde in 4 Kammerorchester-Ensembles eingeteilt (zwei Streich-Quartette, zwei Streich-Quintette), die jeweils nur aus Solostimmen bestehen. In der Praxis sieht das so aus, dass das Kammerorchester, in 4 Gruppen eingeteilt, inmitten von sieben großen LCD-Bildschirmen inszeniert und eingebettet ist. Zur Verdeutlichung zwei erklärende Bilder dazu:



Abb.25: Beyond Vision - Konzertaufbau als Grafik und als Modell

Inhaltlich liegt diesem Video-Konzert ein philosophischer Gedanke zugrunde: „Ich sitze in einem schwarzen Raum und sehe durch Luken auf eine Realität nach außen. Ich sehe allerdings nicht das Gesamtbild sondern immer nur Bruchstücke einer Realität, den Zwischenraum muss ich selber ausfüllen und selbst deuten.“⁵ Dieser Metapher für den menschlichen Verstand sollte durch dieses Konzert-Abenteuer eine künstlerische Ausdrucksform gegeben werden, das Ganze in eine Erzählung verpackt werden, die für ein breites Publikum erlebbar ist. Das Video-Konzert also als Geschichte für Augen und Ohren.

Erzählt wird eine Lebensgeschichte eines Menschen oder eines Lebens im allgemeineren Sinne (symbolisiert durch einen Apfel) auf der Suche nach Erkenntnis. Jedes der acht Kapitel, in die das Stück aufgeteilt ist, beschreibt dabei eine neue Bewusstseins-Stufe. Der Weg dieses Hauptdarstellers beschreibt allerdings keinen linearen Weg, sondern durchlebt Illusionen und Enttäuschungen. Dabei ist die Dramaturgie dieses Erkenntnisprozesses durch die Kapitelfolge vorgegeben. Allerdings ist das, was der Protagonist durchmacht und erlebt, nicht konkret ausformuliert sondern eher offen gehalten. Die Geschichte wird als ein Bewusstseinsstrom, in Töne und Sinnbilder verschlüsselt, in zwei einander ergänzende Hälften eines Bewusstseins erzählt. Das Publikum erfährt eine Innenwelt (oder Innere Realität) und entschlüsselt das Gehörte und Gesehene mit den eigenen Gefühlen und Gedanken. Der Zuhörer/Zuschauer setzt sozusagen diese beiden Ebenen wie ein Puzzle selbst zusammen und erschafft somit seine eigene, individuelle Geschichte und sein eigenes Kunstwerk.

7.2 Aufzeichnung erster Tests, Proben und Interviews

Die EB-Aufzeichnungs-Arbeit begann für Tanja Hafen und mich schon im August 2008. Für diese Zeit waren nämlich bereits die ersten technischen Tests mit den sieben verwendeten LCD-Monitoren der Firma NEC angesetzt. Dieser Testaufbau fand im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart statt, der auch der Ort der Premiere sein sollte, welche am darauffolgenden Dezember stattfinden würde. Das Team war zu diesem sehr frühen Zeitpunkt noch nicht komplett anwesend, weswegen die Videokünstler Florian Sander und Erik Schneider, sowie die zwei Köpfe des ganzen Projekts Steffen Wick und Simon Wedel selber Hand beim Aufbau der Technik anlegen mussten. Also ergab sich eine Drehsituation, in der die wenigen Protagonisten alle Hände voll zu tun hatten und wir als Kamera-Team eine eher beobachtende Rolle einnahmen. Vom Auspacken der großen Monitore über den Anschluss der steuernden Rechner, bis zum Zusammenschrauben der Monitorstative wurde alles aus einer beobachtenden Position gefilmt. Bis auf ein paar Statements und kurze Interviews mit den Beteiligten bestand also der Ton zu dieser Phase fast ausschließlich aus O-Ton-Kommentaren und Atmos. Dabei war es wichtig für die spätere Bearbeitung am

⁵ Steffen Wick, Dokumentation „Beyond Vision“

Schnittplatz darauf zu achten, nicht nur „Ton-Schnipsel“ aufzuzeichnen, sondern auch einige längere und durchgehende Atmos aufzunehmen. Genauer dazu im Unterkapitel „7.4 Die Mischung und der Schnitt“.

Nach diesen eher technischen Probeläufen im August, kam es dann einige Wochen später im Oktober zu den ersten Proben des Kammerorchesters. Die Rolle des Kamerateams hierbei war zwar auch eine beobachtende, wie beim technischen Aufbau im August. Jedoch war bei diesen Musik-Proben und im Umgang mit den Künstlern viel mehr Fingerspitzengefühl gefragt. Es galt sich auf eine Position zurück zu ziehen, an der das Geschehen einigermaßen gut mit der Kamera zu überblicken und mit der Ton-Angel einzufangen war. Während der musikalischen Proben an sich haben wir sehr penibel darauf geachtet, die Musiker nicht durch unnötige Bewegung oder lautes Verhalten von ihrer Konzentration abzubringen oder zu irritieren. In den Pausen zwischen zwei Probepblöcken gab es dann die Möglichkeit, ein paar ausgesuchte (und vorher befragte) Musiker vor laufender Kamera zu befragen. Auch bei der Anfrage zu solch kleinen Interviews war Fingerspitzengefühl gefragt. Bei einem „Nein, Danke“ wurde nicht länger hinterfragt und weiter gebohrt. Denn wenn sich ein Künstler nun mal in seiner Kunst gestört fühlt, bringt eindringlicheres Fragen meist nur eine negative Stimmung. Da uns aber sehr daran gelegen war, die Stimmung nicht (oder so wenig wie möglich) durch unsere Tätigkeit zu beeinflussen, gestalteten wir unsere Vorgehensweise eher defensiv. Unser Kamerateam, auch wenn es nur sehr klein war und aus gerade mal zwei Leuten bestand, sollte so unauffällig wie nur möglich hantieren. Zu den Interviews mit den Musikern, und später auch mit dem Dirigenten, wurde eigens eine weitere Person abgestellt, die sich im Stile eines normalen und natürlichen Gesprächs mit den Künstlern unterhielt. Dies war sehr wichtig, da die zu befragende Person auf diese Art und Weise einen Bezugspunkt für das Gespräch hatte. Wäre dies nicht der Fall gewesen, so hätte die jeweilige Person höchstwahrscheinlich immer einen suchenden Blick von einem Team-Mitglied zum anderen wandern lassen. Da es aber im Bild einfach besser aussieht, wenn der Blick der jeweiligen Person konstant auf eine Achse ausgerichtet ist, wurde ein extra Interview-Partner neben der Kamera gesetzt. So wurde erreicht, dass man den Protagonisten leicht profilig ins Bild bekam und direktes Schauen in die Kamera vermieden wurde. Für die ganze Dokumentation an sich hatten wir uns entschieden, einzig den Ton der im Film auftauchenden Personen hörbar zu lassen. Deswegen wurden auch die Interviews eher als „Statements“ gehalten: es sollte nur die Antwort oder eine Aussage zu hören sein, aus deren Artikulation der Inhalt einer imaginären Frage hervorgeht. Der Ästhetische Hintergedanke dieser Dokumentation war, sie möglichst simpel und puristisch zu halten. Aus diesem Grund wurde auch auf Off-Texte und extra aufgenommene Kommentare gänzlich verzichtet.

Neben den Musik-Proben des Kammerorchesters an sich kam es zu dieser Zeit im Oktober zum ersten der wenigen „gestellten“ Interviews. In seinen Büroräumen der Bach-Akademie in Stuttgart, quasi dem Sitz des SKO, stellte sich der Intendant des Kammerorchesters Max Wagner zum Interview bereit. Hierfür wurde erstmals eine

Drehsituation während dieser ganzen Produktion ausgeleuchtet. Da die Büroräume im obersten Geschoß der Bach-Akademie einen Flair von Tradition und ehrwürdiger Geschichte ausstrahlen, wurde auch das Licht dementsprechend dezent und „bedeckt“ gehalten. Dies bedeutete auch eine enorme Erleichterung beim Ton-Angeln des Interviews. Wo nicht viel Licht brennt ist auch nicht viel Schatten möglich. So konnte das Mikrophon an der Angel sehr nahe an die Person gebracht und direkt auf deren Mund ausgerichtet werden. Da die Szenerie in diesem alten Gebäude eine intime und ehrwürdige Atmosphäre ausstrahlt, sollte auch dies auch im Ton weitergeführt werden. So ist die Sprache in diesem Interview sehr nah und mit nur wenig Raum-Anteil zu hören, als würde man Herrn Wagner im Sessel gegenüber sitzen.

Das zweite gestellte Interview dieser Dokumentation fand in den Büroräumen von „Wide-Music“ statt. Hier waren die Drehbedingungen um einiges schwieriger als in der Bach-Akademie ein paar Wochen zuvor. Durch die Kombination von hellen und kahlen Bürowände innen und einem sehr hellen Wintertag mit Schnee außen, war verhältnismäßig viel Lichtaufbau in den Räumen notwendig. Durch solch einen aufwendigen Lichtaufbau, die kahlen Wände und die Umgebungsgeräusch eines normalen Büobetriebes, waren auch die Voraussetzungen für die Arbeit mit dem Ton nicht optimal. Der durch die eher kahle Inneneinrichtung hallige Raum, ein durch die vielen Scheinwerfer stark eingeschränkter Aktionsradius und die Gefahr des Einstreuens von Störgeräuschen machten diese Drehsituation zu einer Herausforderung in tontechnischer Hinsicht. Um Herr dieser Lage zu werden musste zum einen die Angel-Position verbessert werden. Damit man nah an die Mündler der Befragten kommen konnte, war es notwendig sich auf ein behelfsmäßiges „Podest“ zu begeben. Dies war in diesem Fall ein einfacher Bürostuhl. Dadurch war gewährleistet, dass die sich Angel über den Köpfen der Crew und vor allem außerhalb des Bildausschnittes der Kamera den Protagonisten nähern konnte. Dies, gepaart mit einer hohen Aussteuerung der Sprache und einem gewissen Glück bei der Timing-Wahl der Fragen, verhalf uns im Endeffekt doch noch zu einem sauberen und verständlichen Ton für dieses Interview.

Der im November stattgefundene Testlauf in der Privatwohnung von Herrn Detel, bei dem zum ersten Mal alle Videos in einer letztendlichen Fassung und synchron zueinander auf sieben PC-Monitoren zu sehen waren, stellte wiederum ganz andere Anforderungen. Ein kleiner Raum, vollgepackt mit Elektronik, synthetischer Musik-Sound aus PC-Lautsprechern und Gemurmel sowie Gerede/Diskussionen der Verantwortlichen zwischendurch, lassen auf ein kleines Sound-Chaos schließen. Eine zudem auch hier sehr eingeengte Bewegungsfreiheit machte das Arbeiten während dieser Aufnahme-Session etwas abenteuerlich. Wenn man kaum Platz hat sich zu drehen ist die Gefahr immer sehr groß, dass man mit der Angel an irgendeiner Ecke anstößt und somit einen lauten „Rumpler“ auf der Aufnahme hat. Zudem wechselten sich hier sehr leise Passagen (leise Stellen in der Musik) mit recht lauten Abschnitten (Ausrufe der Freude ob der erstmals gesehenen Bilder) ab. Die Lösung hierzu war einen Mittelwert am Ton-Mischer einzupegeln und die aufkommenden

Lautstärkeschwankungen über die Position des Mikrofons auszugleichen. Somit waren spontane und intuitive Reaktionen möglich und es entstanden keine „Sprünge“ im Klang. Mit schnellen und übermäßigen Auf- oder Zudrehen des Pegelreglers am Mixer geht meistens auch eine deutliche hörbare Veränderung der Klangfarbe einher. Denn ein weit aufgedrehter Kanal am Mischer klingt nun mal anders als ein eher zugezogener Kanal. Reißt man den Kanal weit auf, so kommt das Grundrauschen des Gerätes weiter in den Vordergrund und der Sound wird „krisselig“. Lässt man den Regler jedoch fest in einer Stellung stehen und arbeitet mit der Ausrichtung Angel und der Position des Mikrofons, ist es möglich Unterschiede in Lautstärke und Raum-Anteil auszugleichen ohne den GrundSound zu verändern. Dies war somit auch hier der Schlüssel zum Erzeugen des Eindrucks einer einheitlichen Akustik während dieser Szene.

7.3 Konzerte – die Tournee

Die Herausforderung während der Konzertphase bestand nicht im Aufzeichnen der Konzerte an sich. Diese wurden jeweils mit zwei Kameras aufgenommen und es wurde der kameraeigene Ton lediglich als Orientierung verwendet. Die Konzerte, aus denen dann ein Satz zusammengeschnitten wurde, wurden im Nachhinein mit einer Studioaufnahme der Musik unterlegt. Dadurch bekommt der Konzertausschnitt in der Dokumentation etwas Abgesetztes und der Zuschauer wandert von einer dokumentarischen Realität in eine emotionale, innere oder geistige Realität.

Die eigentliche Herausforderung während dieser Phase der Produktion bestand eher darin, während den Konzertabenden die Stimmung und die entsprechenden O-Töne einzufangen. Hierzu war eine gewisse Flexibilität sowie die Bereitschaft zum spontanen Handeln erforderlich. An solch einem Abend, wie dem Premieren-Abend im Stuttgarter Kunstverein zum Beispiel, weiß man im Vorhinein nie was als nächstes passieren kann, wo die nächste interessante Drehposition sein wird oder wann der nächste vielversprechende Interviewpartner auftaucht. Somit hieß es: Angel immer zur Hand, Mixer bereit, Kopfhörer an und Augen auf behalten. An solchen Drehorten und unter diesen Bedingungen das Auge für die Details zu bewahren, die jenen Abend oder jene Location ausmachen, ist eine Kunst für sich. Zu all den technischen Dingen, die man bei solchen Drehs beachten muss, gesellen sich also auch andere Anforderungen wie Stimmungen einzufangen, Besonderheiten herauszuarbeiten und Zwischentöne aus alledem zu filtern.

Spontanes Arbeiten war auch während der darauffolgenden Tournee durch verschiedene Städte sehr gefragt. Ob man nun während der Reise Bilder aus dem fahrenden Zug machen oder ein kurzes Statement in der Kabine aufzeichnen will: ständige „Alarmbereitschaft“ ist das A und O. Verpasst man während dem Drehen einer Dokumentation eine wichtige Stelle, so gibt es keine Möglichkeit diese noch einmal zu „stellen“. Die Realität kann nicht Take-weise aufgenommen werden – man muss dann vor Ort sein, wenn etwas passiert. So war in diesen Tagen die

EB-Ausrüstung unser ständiger und treuer Begleiter durch alle Städte der Tournee. Egal ob Ankunft am Konzertsaal, Einchecken im Hotel, Austeigen am Bahnsteig oder Wanderung durch die Stadt in einer freien Stunde: Mixer, Angel, Kopfhörer und Mikro waren immer dabei.

7.4 Die Mischung und der Schnitt

Beim Schnitt und der Mischung unserer Dokumentation gab es, dank der guten Vorarbeit während der Drehs, so gut wie keine kritischen Momente. Da zu jeder Szene genug Atmo-Material gesammelt wurde, war es ein leichtes, Übergänge zwischen Schnitten zu gestalten, Störgeräusche zu „überkleben“ und zu beseitigen oder Räume zu schaffen. Wie die ganze Dokumentation an sich wurde auch in diesem Bereich recht puristisch gearbeitet. Der Ton gestaltet sich den ganzen Film über eher dezent und setzt hier und da leise Akzente. Es wurde ausschließlich Original-Ton verwendet - auf Nachsynchronisation und nachträgliche Aufnahmen wurden, zugunsten einer einheitlichen Atmosphäre, gänzlich verzichtet. Auch wurde nur an ein paar ausgewählten Stellen Musik unterlegt (etwa zur Verstärkung der Wirkung von Zeitrafferaufnahmen), die natürlich von „Beyond Vision“ stammt und der Studio-Aufnahme hierzu entnommen wurde.

Das Stilmittel des asynchronen Schneidens von Ton und Bild zueinander, wurde bei Übergängen von „offenen“ Szenen zu Einzel-Statements relativ oft angewandt. Da hierdurch eine realistische Einbettung von Kommentaren in einen Film möglich ist, wurde diese Schneide-Technik an den entsprechenden Stellen eingesetzt. Es gibt zum Beispiel ein immer wieder kehrendes, szenisches Mittel in dieser Dokumentation: Die abgesetzten Kommentare des Intendanten Max Wagner. Da hierbei das Gefühl erweckt werden sollte, an gewissen Stellen des Filmes immer wieder zur Seite genommen zu werden, um bestimmte Sachverhalte verdeutlicht zu bekommen, wurde der Ton im Verhältnis zum Bild früher eingeblendet. Somit hat der Zuschauer die Gelegenheit, sich aus der bisherigen Szenerie zu lösen und sich zum nächsten Redner „umzudrehen“. Wie in Kapitel 6.2. erläutert kommt solch ein Ton- und Seh-Verhalten der natürlichen Reaktion eines Menschen nahe: der Mensch hört zuerst jemanden sprechen und dreht sich dann zu ihm um und nimmt ihn dann erst visuell wahr.

In Bezug auf Rhythmus und Geschwindigkeit des Filmes wurde auf unnötige Spielereien und Effekthascherei (wie auch im visuellen Bereich) gänzlich verzichtet. Die Geschwindigkeit und der Rhythmus bleiben die ganze Doku über relativ konstant und bewegen sich im mittleren Bereich. Passend zur Musik des ganzen Projektes, die ja über weite Teile sehr getragen wirkt und mit langen Bögen arbeitet, sind hektische Schnitte und harte Übergänge so gut wie nicht vorhanden. Atmos sind sanft ineinander übergeblendet, Raum-Lücken vermieden. Ziel war es, dass sich zu keinem Zeitpunkt der Eindruck einstellen sollte, man höre und blicke auf ein „totes“ Bild an. Die realistische Wiedergabe der Raum- und Umgebungs-Atmosphären war ein primäres Ziel. Einzig direkt *vor* und direkt *nach* dem Konzert-Ausschnitt wird die

Stimmung ein wenig „abgesetzt“. An dieser Stelle soll der Zuschauer von einer äußeren Realität in eine innere Welt wandern und umgekehrt. Der Bezug auf das „ICH“, welches sich durch das ganze Video-Konzert zieht, soll hervorgehoben und stimuliert werden. Die Außenwelt wird ausgeblendet, die Innenwelt kommt zum Vorschein. Auch im Bezug auf das Tempo des Filmes wird einzig im letzten Viertel, welches sich der Tournee durch verschiedene Städte Deutschlands widmet, eine gewisse Erhöhung der Geschwindigkeit und Verkürzung der „Takte“ spürbar. Hier reißen sich Stadt an Stadt, Saal an Saal und Kommentar an Kommentar – das alles unterlegt mit Ausschnitten aus dem vierten Satz „Quest/Suche“, einer lebhafteren Passage der Komposition Steffen Wicks. Am Ende jedoch, nach den letzten Kommentaren der beiden Macher und der finalen Konzerteindrücken, wird der Zuschauer wieder in das gewohnte Tempo zurück geholt. Während der Einblendung der Credits, der Beteiligten und der Sponsoren im Abspann beruhigt sich die Musik wieder und passt sich den langsamen, behäbigen visuellen Text-Einblendungen an – bevor sie mit einem kurzen Aufblühen den allerletzten Kommentar des 1. Konzertmeisters *Benjamin Hudson* unterstreicht, um dann vollends auszublenden.

8 Zukunftsmusik

Die Entwicklung, die der EB-Tontechnik in den nächsten Jahren bevorsteht, ist durch die gleichen Merkmale gekennzeichnet wie die Entwicklung der EB-Technik allgemein. Der Trend bewegt sich in Richtung kleiner, kompakter, interaktiver und benutzerfreundlicher. Heute braucht der Redakteur oder Reporter in vielen Einsätzen gar keinen extra Kamera- und/oder Ton-Mann mehr - er macht schlichtweg alles selbst. Das geht vor allem im aktuellen EB-Bereich deutlich leichter und stellt zumindest vordergründig eine Steigerung der Produktivität im Vergleich zu früher dar. Schon die hochentwickelte Technik der extrem kleinen DV-Camcorder, die annähernd 550 Zeilen Bildauflösung (ungefähr 520 Zeilen im DV-Recorder) zu leisten im Stande sind, gepaart mit einer beeindruckenden Farb- sowie Bildqualität und mit Hi-Fi-Stereo-Ton, gibt es seit etwa 2005. Die ganz neuen Profi-HD-TV-Camcorder liefern nun sogar wirkliche Studioqualität, und das im nur geringfügig größeren Camcorder Format.

Alles wird also kleiner, leichter und mobiler. Mobilität bedeutet in vielen Fällen vor allem größtmögliche Bewegungsfreiheit. Im Zuge dieses Trends gibt es seit geraumer Zeit auch im Bereich des EB-Tons kabellose Verbindungssysteme zwischen Ton- und Bild-Einheit. Diese „*Wireless-Systems*“ stellen eine Funkverbindung via Sender- und Empfänger-Geräten her. Das heißt der Ton-Mann eines EB-Teams ist nicht länger über ein Kabel mit dem Kameramann verbunden und kann sich frei am Drehort bewegen bzw. positionieren. Dies alles geschieht natürlich innerhalb eines gewissen Senderadius des Emitters. Da es bei bisherigen Systemen immer noch zu Beeinträchtigungen der Ton-Qualität kam, setzten bisher EB-Teams doch noch auf die traditionelle Verbindung via Spiralkabel vom Ton-Mixer zur Kamera. Zu diesen Qualitätsverlusten des Tons, bei Verwendung von kabellosen Verbindungen zur Kamera, kann es durch unterschiedliche Einflüsse kommen. Zum einen kann eine Funkverbindung des Tons durch Interferenzen, welche durch andere Geräte verursacht werden, in Mitleidenschaft gezogen werden. Da heutzutage so ziemlich jede Person ein mobiles Kommunikationsmittel bei sich trägt, ist die Gefahr des Einstreuens durch solche Geräte zu jeder Zeit sehr hoch. Bei dem Chaos an Sende-Wellen, das uns in unserer alltäglichen Umgebung in der heutigen Zeit umgibt, gibt es quasi kaum noch „sendefreie“ Zonen und somit viele Störquellen beim Arbeiten mit Sende-Anlagen. Zwar gibt es im Studiobetrieb mittlerweile leistungsstärkere Anlagen, die Sendesignale sicherer und in besserer Qualität übertragen – im EB-Einsatz bleibt „Wireless“ bisher trotzdem eher die Ausnahme. Kabellose Übertragungssysteme im EB-Bereich verlangen, um wirkliche Bewegungsfreiheit zu gewährleisten, den Einsatz von Batterien oder Akkus zur Stromversorgung von Sender und Empfänger. Lässt allerdings der Ladestand dieser Stromversorgungen über die Zeit nach, verliert die Verbindung an Signalstärke und Rauschen bzw. Störgeräusche machen sich bemerkbar. Auch der weiter oben angesprochene beschränkte Aktions-Radius um den Sender herum ist ein Gefahrenherd für Störgeräusche. Entfernt sich der Sender zu weit vom

Empfänger, so lässt auch hier die Signalstärke ab was Rauschen, Knistern und im schlimmsten Fall sogar einen Signalabbruch zur Folge haben kann. Das Ziel in der Entwicklung kabelloser Übertragungstechnik ist also die Herstellung von kleinen und sehr leistungsstarken Anlagen, die so stromsparend wie möglich arbeiten können. Wann solche zuverlässigen Geräte auf den Markt kommen und sich in der EB-Technik etablieren, wird allerdings nur eine Frage der Zeit sein. Es gibt jetzt schon einige Hersteller, die Geräte anbieten welche diese Anforderungen annähernd erfüllen.

Im Allgemeinen muss man sagen, dass im Bereich der EB-Technik (und hier vor allem im Ton-Bereich) oft auf Altbewährtes gesetzt wird. Wenn es zum Beispiel um EB-Ton-Mixer geht, dann ist ein Modell, welches in dieser Form erstmals 1980 auf den Markt kam, auch heute noch das Maß aller Dinge: das SQN-3M. Immer noch ist dieser kleine Field-Mixer das Nonplusultra, wenn es um Klangqualität, Zuverlässigkeit, einfache und intuitive Handhabung sowie robuste Bauweise geht. Zwar stellen mittlerweile auch andere Firmen solche Geräte her (z.B. Audio Developments AD-160, Sony DMX-P01 oder ProAudio MX-422), allerdings bleibt für viele Ton-Männer das SQN die Mutter aller Field-Mixer. Auch die hauseigenen Nachfolger „SQN-4S mini“ und „SQN-5S“, welche sogar Stereo-Ton ausgeben können (!) sind noch immer nicht so weit verbreitet wie das Ur-Modell aus den Achtzigern.

Auch im Mikrofon-Bereich setzen sich altbewährte Klassiker meist gegen neue Modelle durch. Nach wie vor ist eines der meist verwendeten Richtmikrofone im EB-Bereich das Sennheiser MD-421, das in leicht veränderter Form seit den sechziger Jahren auf dem Markt ist. Natürlich ist ein zu berücksichtigender Faktor in Bezug auf Mikrofone, der Liebhaber-Bonus. Bestimmte, alte Modelle genießen eine Sonderstellung in den Herzen der Tontechniker weltweit. An den Klang und die Charakteristik dieser Geräte hat man sich über Jahrzehnte hinweg gewöhnt, hat deren Klangfärbung und Ansprechverhalten zu schätzen gelernt.

Abschließend lässt sich sagen, dass in diesem mobilen Bereich der Fernseh- und Film-Technik der Trend weitergeführt werden wird, der durch das Arbeiten mit der „Elektronischen Berichterstattung“ (EB) überhaupt erst entstanden ist. Alles muss kleiner, leichter und mobiler gebaut werden. Immer leistungsstärkere Technik wird auf immer kleiner werdendem Platz untergebracht. Auch wird in Zukunft zur Bedienung der Technik immer weniger „Man-Power“ benötigt. Durch Verkleinerung der Geräte und Vereinfachung der Bedienung können nun etwa EB-Berichte von immer weniger Personen produziert werden. Ein EB-Team kann heutzutage schon aus nur einer Person bestehen, dem Redakteur-Kameramann-Tonmann.

Bestes Beispiel hierfür: Der Smart-Ü-Wagen! Mit dem Smart Ü-Wagen sind Reporter bestens ausgestattet, müssen sich um die Technik aber fast nicht mehr kümmern. Die gesamte Übertragungstechnik wird durch ein paar wenige Drucktaster gesteuert. Durch einfaches Betätigen eines Drucktasters wird beispielsweise die Satellitenanlage ausgefahren und automatisch ausgerichtet. Ebenso einfach wird die Verbindung zum Funkhaus automatisch hergestellt. Die eingebaute drahtlose Mikrofon-Anlage inklusive Rückkanal ermöglicht dem Reporter direkt vom Ort des Geschehens zu berichten. Der

Smart arbeitet hierbei als ferngesteuertes Audio-SNG-Fahrzeug. Der Auf- und Abbau der Satellitenverbindung zum Funkhaus erfolgt über einen kleinen Hand-Sender – das Ein-Mann-AÜ-Team ist perfekt. Diese kleinen Ü-Wagen-Systeme werden in Deutschland zum Beispiel vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) seit neuestem eingesetzt. Man schickt nur noch eine einzelne Person zum Drehort, die den technischen Aufbau, den Sende-Dienst und die Interviews führt sowie produziert. Schnell, mobil, kompakt und einfach zu handhaben. Die Zeiten, in denen hochspezialisiertes Personal nötig war, um einen Sendungs-Beitrag, eine Reportage oder eine Dokumentation zu erstellen scheinen endgültig vorbei zu sein.



Abb.26: Smart-Ü-Wagen des WDR

Ob nun diese Entwicklung eine positive ist, bleibt eine Frage der Betrachtungsweise. Von dem Standpunkt der Sendeanstalten aus ist das natürlich eine großartige Sache. Braucht man doch immer weniger Arbeitskräfte um Produktionen zu realisieren. Auch bedarf es wie gesagt keiner hochbezahlten Spezialisten und Ingenieure mehr, um die benötigten „Produkte“ herzustellen. Jeder medienaffine Mensch mit einer einigermaßen vorhandenen Erfahrung in Sachen Fernseh- und Film-Produktion kann in einen kleinen Ü-Wagen gesetzt und zum Produzieren hinaus geschickt werden. Für hochqualifiziertes und speziell ausgebildetes Fachpersonal mag sich die Situation anders darstellen. Hatten diese Leute in der Vergangenheit einen höchst verantwortungsvollen Job geleistet, der die Sender natürlich auch ein dementsprechendes Gehalt gekostet hat, überlaufen nun „Hobby- und Amateur-Filmemacher“ unter Umständen den Markt. So zumindest muss das wohl für altgediente Bild- und Ton-Ingenieure aussehen. Mit der Vereinfachung und der leichteren Zugänglichkeit der heutigen (und zukünftigen) EB-Technik wird ein gewisses Dilemma entstehen:

- Auf der einen Seite wird neuer, frischer Wind in die Film- und Fernseh-Landschaft gebracht werden. Junge, Filmbegeisterte Menschen werden spontan und ohne großen Aufwand oder viel Erfahrung Filme und

Dokumentationen produziern können. Ein Moderner HD-Camcorder, eine Schnittsoftware - und schon kann es losgehen.

- Andererseits ist durch diese erhebliche Vereinfachung die Gefahr sehr groß, dass die Qualität der Produktionen stark nachlassen wird. Hatten Ingenieure der alten Schule noch strikte Richtlinien und Ansichten darüber was, womit und wie produziert zu sein hatte, könnte in Zukunft leicht das Motto gelten: einfach mal draufhalten und sehen was passiert.

Somit könnten diese neuen Entwicklungen im Bereich der Technik erheblichen Einfluss auf den Bereich des dokumentarischen und szenischen Film-Stils mit sich ziehen. Alles wird einfacher und kann schneller gedreht werden. Man muss sich über eine Produktion nicht mehr so viele Gedanken im Voraus machen – geht ein Dreh in die Hose oder erweist sich eine Szene als nichtig, kann man den beanspruchten Festplattenspeicher einfach löschen und somit für weitere Versuche freigeben.

Es bleibt zu hoffen, dass mit dem Schrumpfen der technischen Hilfsmittel nicht auch die qualitativen Ansprüche an zukünftige Produktionen zurückgehen. Denn bei den Maßstäben, die so manch ein Fernsehbeitrag heutzutage setzt, könnte da das Niveau der in der Medienlandschaft stark gegen Null sinken. Zum Schluss meiner Abschlussarbeit möchte ich daher einen Kameramann des SWR-Fernsehens zitieren, der mir vor Jahren einen Satz mit auf dem Weg gab: „Wenn´s einfach wär´, könnt´s jeder. Und wenn´s irgendwann jeder macht, kann´s am Ende keiner mehr“. Hoffen wir, dass er (entgegen den Zeichen der Zeit) nicht Recht behalten wird.

Anhang

Beyond Vision – Das Team⁶

Steffen Wick, Simon Detel:

Komposition, Konzeption und Realisation



Abb.27: Steffen Wick, Simon Detel

Steffen Wick (links) absolvierte eine umfassende musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Stuttgart in Komposition (Prof. Caspar Walter), Musiktheorie, Klavier und Dirigieren. Er ist Stipendiat der Markel-Stiftung und lehrt als Dozent für Musiktheorie an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Simon Detel (rechts) studierte Neue Medien und Musiktheorie (Musikhochschule Stuttgart) sowie Kulturmanagement (Institut für Kulturmanagement Ludwigsburg) und belegte Seminare in Philosophie (Universität Stuttgart) und Medienwirtschaft (Hochschule der Medien Stuttgart).

Während ihres gemeinsamen Studiums gründeten Simon Detel und Steffen Wick die Firma WIDEMUSIC, eine Ideenwerkstatt für Konzeption und Komposition.

WIDEMUSIC realisiert interdisziplinäre Konzertprojekte an der Schnittstelle von Musik und anderen Künsten wie Literatur, Film, Schauspiel, Tanz und Neue Medien.

www.widemusic.de

⁶ Auszug aus der Projektmappe „Beyond Vision“

Florian Sander, Erik Schneider:

Videokünstler



Abb.28: Florian Sander, Erik Schneider

Florian Sander (links) und Erik Schneider (rechts) erstellen Werke mit digitalen Medien. Sie sind dabei nicht nur Künstler, Filmer und Fotografen, sondern auch Konzepter und Programmierer.

Gerade die breite Palette an Interessengebieten befähigt sie dazu, ihre interdisziplinären Projekte durchzuführen. Ihr letztes gemeinsames Projekt war die interaktive Musikvideo-Installation DAVE.

Ein Gesamterlebnis zu kreieren ist oft zentrales Element ihrer Arbeit. Dafür kombinieren sie unterschiedliche Medien wie bei Beyond Vision. Weiterhin drehen sie Experimental- und Kurz-Filme, produzieren Live-Visuals und fotografieren. Die Fähigkeiten und Ideen der studierten Medienautoren (M.A.) und Medieninformatiker entspringen vor allem ihrer Neugier und Experimentierfreudigkeit.

www.kreativrauschen.de

www.bewegtildbau.de

Fabian Hammans: grafische Gestaltung

Fabian Hammans studierte Visuelle Kommunikation an der Merz Akademie in Stuttgart. Er arbeitete für Design-Büros in London, Düsseldorf und Stuttgart. Für Beyond Vision entwickelte er das grafische Design-Konzept.

Jörg Scheller: Essay

Christoph Hoelzel: Kommunikationsplanung

Stuttgarter Kammerorchester



Abb.29: Stuttgarter Kammerorchester

Das Stuttgarter Kammerorchester ist das älteste und renommierteste Ensemble seiner Art und nimmt seit über 60 Jahren einen herausragenden Platz in der internationalen Orchesterlandschaft ein. Seinen ausgezeichneten Ruf erwarb sich das Orchester bereits unter seinem Gründer und langjährigen Leiter Karl Münchinger.

Das Stuttgarter Kammerorchester nimmt seine kulturelle Aufgabe als musikalischer Botschafter durch eine intensive und weltweite Gastspieltätigkeit wahr. Ein weiterer Aspekt ist die Förderung zeitgenössischer Musik: zahlreiche Kompositionsaufträge wurden schon in Auftrag gegeben, ein regelmäßiger Programmbestandteil sind Ur- und Erstaufführungen.

Unter den hochwertigen Instrumenten des Orchesters erklingen zwei Meisterinstrumente von Stradivari und Guadagnini aus der Instrumentensammlung der L-Bank. Das Stuttgarter Kammerorchester erhielt für außergewöhnliches Engagement den Europäischen Kammermusikpreis 2008.

www.stuttgarter-kammerorchester.de

Max Wagner:

Geschäftsführender Intendant

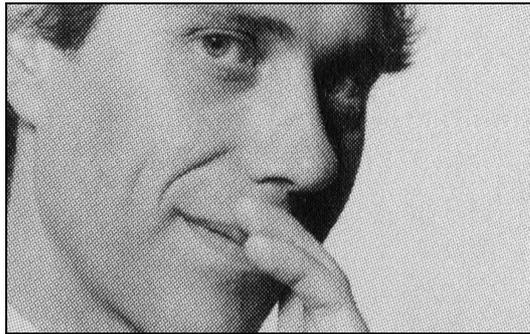


Abb.30: Max Wagner

Michael Hofstetter:

Chefdirigent



Abb.31: Michael Hofstetter

Seit September 2006 leitet der international gefragte Dirigent Michael Hofstetter das Stuttgarter Kammerorchester als Chefdirigent. Der gebürtige Münchner hat sich in den letzten Jahren als einer der meistgefragten jungen Dirigenten etabliert, vor allem als Barock-Spezialist und Experte für authentische Aufführungspraxis macht sich Micheal Hofstetter einen Namen.

Er war Professor für Orchesterleitung und Alte Musik an der Johannes Gutenberg Universität in Mainz. Im Jahr 2000 wurde er bei der Kritiker-Umfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ gleich mehrfach zum „Dirigent des Jahres“ nominiert.

Regina Chur: Kuratoriumsmitglied

Gabriele Schock: Mitglied des Stiftungsrats

Ulrike Forner, Gerlinde Rettenberger, Sabine Rodenhäuser, Martina Tausch, Juliane Birkhold, Moritz Steinmetz

Literaturverzeichnis

Schneider, Norbert Jürgen (1989):

Handbuch Filmmusik II – Musik im dokumentarischen Film. Verlag Ölschläger

Lustig, Peter (1987):

Vertonen – Der Ton zu den Bildern, DIA, Film und Video. Rowohlt

Pellinka, Klaus (1981):

Das große Tonfilmbuch – Band 1 Nachvertonung. Laterna magica

Aymes, Tim (1990):

The technique of Audio Post-Production in Video and Film. Focal Press