

Vergleich von Originalton und nachsynchronisiertem Ton am Beispiel eines Kurzspielfilms mit verschiedenen Tonvarianten

Bachelorarbeit mit praktischem Anteil

Vorgelegt von
Elaine Niessner
Matr. Nr. 16421

Juni 2008

1. Prüfer : Prof. Oliver Curdt

2. Prüfer : Prof. Rolf Coulanges

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe, selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Stuttgart, 23. Juni 2008

Elaine Niessner

Bibliographische Beschreibung :

Niessner, Elaine

Vergleich von Originalton und nachsynchronisiertem Ton am Beispiel eines Kurzspielfilms mit verschiedenen Tonvarianten – 2008 , 68 Seiten

Stuttgart, Hochschule der Medien, Studiengang Audiovisuelle Medien, Bachelorarbeit

Abstract:

Die Bachelorarbeit befasst sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit dem Themengebiet Originalton und nachsynchronisiertem Ton.

Die praktische Arbeit umfasst verschiedene Tonvarianten eines Kurzspielfilms, die nach dem jeweiligen Prinzip erstellt wurden.

In der theoretischen Arbeit werden die beiden Aufnahmeverfahren vorgestellt und nach einem Bericht über deren Erstellung die fertigen Mischungen verglichen.

Danksagungen

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mir die Arbeit an diesem Thema ermöglicht haben.

Allen voran, meinen betreuenden Professoren, Prof. Oliver Curdt und Prof. Rolf Coulanges für die Beratung vor und während der Erstellung der Bachelorarbeit und des Films.

Natürlich möchte ich mich auch bei meinem Team bedanken, das mit mir den Film „Rote Trauben“ gedreht hat, der als Anschauungsbeispiel dieser Arbeit dient.

Nicht zu vergessen sind all jene Personen, die mir während der Phase des Mischens mit Ratschlägen und Informationen zur Seite standen.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie für die Unterstützung während meines gesamten Studiums.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| 1. Einleitung | 1 |
| 1.1 Überblick | 1 |
| 1.2 Motivation..... | 2 |
| 1.3 Aufbau der Arbeit | 2 |
| | |
| 2. Filmtton | 4 |
| 2.1 Originalton, nachsynchronisierter Ton und Sounddesign | 4 |
| 2.2 Wie der Ton zum Film kam..... | 6 |
| | |
| 3. Originalton..... | 9 |
| 3.1 Die Arbeit der Tonabteilung am Set..... | 9 |
| 3.1.1 Aufgabenverteilung..... | 9 |
| 3.1.2. Vorarbeiten | 11 |
| 3.1.3. Szenen mit Komparsen oder Musik | 11 |
| 3.2 Synchronpunkt Klappe..... | 12 |
| 3.2.1 Beschriftung der Klappe | 13 |
| 3.2.2 Klappe schlagen | 13 |
| 3.3 Tonnachbearbeitung..... | 14 |
| | |
| 4. Synchronisation | 16 |
| 4.1 Gründe für Synchronisation..... | 16 |
| 4.2 Fremdsprachensynchronisation | 17 |
| 4.2.1 Synchronisierungsländer und Untertitelungsländer | 18 |
| 4.2.2 Diskussion | 18 |
| 4.2.3 Der Vorgang der Synchronisation..... | 22 |
| 4.3 Nachsynchronisation (ADR)..... | 24 |
| 4.4 Geräuschsynchronisation (Foley)..... | 25 |

| | |
|--|-----------|
| 5. Der Dreh zu „Rote Trauben“ | 27 |
| 5.1 Vorgehensweise..... | 27 |
| 5.2 Motivsuche | 28 |
| 5.3 Nur-Töne und Nachsprecher | 29 |
| 5.4 Kamerageräusche | 30 |
| 5.5 Wetterbedingungen und Windgeräusche | 31 |
| | |
| 6. Die Nachbearbeitung von „Rote Trauben“ | 35 |
| 6.1 Originalmischung | 35 |
| 6.2 Foley-Aufnahmen..... | 37 |
| 6.3 Sprachaufnahmen..... | 40 |
| 6.3.1 Experimente | 42 |
| 6.3.2 Was sagen die Schauspieler | 43 |
| 6.3.3 Arbeitsteilung | 43 |
| 6.4 Synchronmischung..... | 44 |
| 6.5 Final Mix..... | 46 |
| | |
| 7. Vergleich der Mischungen | 48 |
| 8. Fazit..... | 51 |
| | |
| Bibliographie | 53 |
| Anhang | 55 |

Abbildungsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Abbildung 1 | 13 |
| Zuschlagen der Klappe für Bild 7, Einstellung 5, Take 1 von <i>Rote Trauben</i> | |
| Abbildung 2 | 28 |
| Die B 31 am Nordufer des Bodensees | |
| Abbildung 3 | 30 |
| Kamerafrau Tanja Hafen mit der SR III am Set von <i>Rote Trauben</i> | |
| Abbildung 4 | 32 |
| Establishing Shot der Szene 3 aus <i>Rote Trauben</i> | |
| Abbildung 5 | 38 |
| Synchronvorspann: hat die dunkelgraue Fläche den gesamten Hintergrund ausgefüllt, ertönt der „Piep“-Ton für die Zahl 2. Daneben: Originalszene aus <i>Rote Trauben</i> und Foley-Aufnahme im Tonstudio | |
| Abbildung 6 | 41 |
| Zunächst getrennt, dann gemeinsam bei den Synchronaufnahmen: Die Schauspieler Abraham Kern und Anna Bullard-Werner. | |
| Abbildung 7 | 43 |
| Synchronisieren der Dialogszene im Sitzen und mit Blickkontakt | |
| Abbildung 8 | 47 |
| Frequenzanalyse der 2 Sätze aus Beispiel 09, li: ohne Filter, re: mit Filter. x-Achse: Frequenz (von rot=20 Hz bis violett=20500 Hz), z-Achse: Zeit | |

Abkürzungsverzeichnis

- ADR** Automatic Dialog Replacement, s. Fußnote 2
- Atmo** Atmosphäre, s. Fußnote 3
- bzw.** beziehungsweise
- ca.** circa
- d.h.** das heißt
- d. Verf.** der Verfasser
- DVD** Digital Versatile Disc
- engl.** Englisch
- evtl.** eventuell
- EQ** Equalizer
- FSK** Freiwillige Selbstkontrolle (der Filmwirtschaft)
- HdM** Hochschule der Medien
- Hz** Hertz
- IT** Internationaler Ton
- Jh.** Jahrhundert
- M+E-Track** Music and Effects Track, siehe IT-Spur
- MOS** Mit ohne Sound, siehe Fußnote 2
- ms** Millisekunden
- O-Ton** Originalton
- resp.** respektive
- S.** Seite
- SFX** Special Effects / Spezialeffekte
- s.o.** siehe oben
- u.ä.** und ähnliches
- usw.** und so weiter
- Vgl.** Vergleiche
- z.B.** zum Beispiel

1. Einleitung

1.1 Überblick

Diese Arbeit entstand im Rahmen meines Bachelor-Studienganges „Audiovisuelle Medien“ an der Hochschule der Medien Stuttgart.

Der Arbeit liegt ein praktischer Teil zugrunde, der aus der Nachvertonung eines zuvor gedrehten Kurzfilms mit dem Titel „Rote Trauben“ in verschiedenen Versionen besteht. Die Ergebnisse des praktischen Teils sind im Anhang zu diesem Bericht auf einer DVD enthalten.

Die verschiedenen Varianten der Nachvertonung ergeben sich aus der Aufgabenstellung der Bachelorarbeit: Die erste Variante enthält ausschließlich Originaltöne, die am Set während des Drehs aufgenommen wurden. Die zweite Version hingegen wurde komplett nachsynchronisiert und basiert somit auf den stummen Bildern des Films.

Einen Film komplett ohne Originalton nachzuvertonen ist kein neues Konzept. Dies wird z.B. bei jedem Animationsfilm gemacht, der zunächst nur aus tonlosen Bildern besteht. Eine gelungene Vertonung kann den Bildern dann noch das nötige Leben einhauchen. Spielfilme hingegen werden in der Regel mit Originalton aufgenommen und in der Tonnachbearbeitung ergänzt, teilweise auch nachsynchronisiert. Einen Kurzfilm in seiner Gänze „künstlich“ nachzuvertonen, ist ein eher ungewöhnliches Vorgehen, dessen Bearbeitung jedoch einige interessante Aspekte aufweist.

Für die Erstellung der beiden Tonversionen wurde nach folgenden „Spielregeln“ vorgegangen:

Die Originalton-Version sollte zunächst nur mit den original am Set aufgenommenen Tönen auskommen. Dazu gehören auch Nur-Töne, Nachsprecher und Atmos (siehe Kapitel 2). In der Nachbearbeitung kommt Sounddesign und Musik hinzu, um eine vollwertige Mischung zu erhalten. Was jedoch nicht verwendet wird, sind nachsynchronisierte Sprache und Geräusche.

Diese wiederum sind der Bestandteil der nachsynchronisierten Version, in der kein einziger Ton aus den Set-Aufnahmen verwendet wird.¹ Auch hier kommt Sounddesign und Musik hinzu, um die Mischung abzurunden.

1.2 Motivation

Die Inspiration zu dem gewählten Thema meiner Arbeit wurde in einer Sounddesign-Vorlesung initiiert, die ich im vierten Semester besuchte. Dort wurde das Thema Synchronisation angesprochen und es gab eine kurze Diskussion über den unterschiedlichen Klang eines Films im Original im Gegensatz zur Synchronfassung.

Da ich nach meinem Studium im Bereich Regie tätig werden möchte, wollte ich schon seit Beginn meines Studiums dieses mit einem Film als Abschlussarbeit beenden. Deshalb dachte ich schon früh über mögliche Themen nach, die auch für eine theoretische Arbeit interessant wären.

Des Weiteren hatte ich schon vor und auch während meines Studiums einige Erfahrungen im Bereich Set-Ton sammeln können, war jedoch noch nie in den Prozess der Tonnachbearbeitung involviert gewesen.

Das Thema stellte somit eine Möglichkeit dar, all diese Elemente zu verbinden. So konnte ich einen Film drehen, bei dem ich Regie führte und mich dann für meine Abschlussarbeit sowohl praktisch als auch theoretisch mit der Tonnachbearbeitung befassen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Diese schriftliche Arbeit soll den praktischen Teil in sein theoretisches Umfeld eingliedern, in die Materie einführen und die Erfahrungen aus dem praktischen Teil dem Leser zugänglich machen.

¹ Mit Ausnahme dreier Sätze, siehe Kapitel 6.3 „Sprachaufnahmen“

Nach dieser Einleitung soll daher in Kapitel 2 eine Einführung über das Thema Filmtone im Allgemeinen gegeben werden. Zunächst werden drei für diese Arbeit wichtigen Begriffe erläutert und danach ein kurzer geschichtlicher Abriss über die Entstehung des Tonfilms gegeben.

In den Kapiteln 3 und 4 über Originalton und nachsynchronisierten Ton, werden die zwei großen Themengebiete dieser Arbeit vorgestellt. Da diese in der praktischen Arbeit getrennt ihre Anwendung finden, werden sie auch hier getrennt behandelt. Sie machen den Schwerpunkt dieser Arbeit aus. Beginnend mit dem Originalton in Kapitel 3 wird zunächst die Arbeit der Tonabteilung am Set beschrieben. Des Weiteren wird erläutert, wie hierbei mit dem Thema Synchronität umgegangen wird, welches durch das Schlagen einer Filmklappe gewährleistet wird. Als letzten Punkt wird die Tonnachbearbeitung eines Filmes vorgestellt. Kapitel 4 beginnt mit einem Einblick darüber, warum Synchronisation überhaupt zum Einsatz kommt, widmet sich dann dem Thema Fremdsprachensynchronisation und zwei weiteren Bereichen der Synchronisation, dem „Automatic Dialog Replacement“² (ADR) und dem Geräuschemachen.

Die nachfolgenden Kapitel sind dem praktischen Teil gewidmet. Das fünfte Kapitel behandelt zunächst die Erstellung des Kurzfilms. Hierbei werden die Rahmenbedingungen, die bei der Produktion herrschten, vorgestellt. Kapitel 6 behandelt die Nachbearbeitung und Erstellung der verschiedenen Tonvarianten.

Der Vergleich dieser Varianten soll im darauf folgenden Kapitel 7 besprochen werden. Diese Kapitel stellen einen Erfahrungsbericht der Autorin dar und sind deshalb in der ich-Form geschrieben.

Den Abschluss der Arbeit bildet das Kapitel 8, in welchem die Autorin die Schlussfolgerungen aus der gewonnenen Erfahrung zieht.

² Schlosser, S. 19

2. Filmtone

Film ist ein audiovisuelles Erlebnis. Das galt schon zu Zeiten des Stummfilms, als meist ein Pianist die bewegten Bilder untermalte. Mit der Zeit wurde die tonliche Begleitung der Bilder immer komplexer. Zunächst fing man an, Musik explizit für einen bestimmten Film zu komponieren und ließ ganze Orchester die Musik einspielen, die dann parallel zur Projektion im Lichtspieltheater abgespielt wurde.

Mit der Durchsetzung des Tonfilms kam die sprachliche Komponente hinzu. Doch nur Dialoge allein füllen nicht das breite Spektrum, welches in einer Tonspur enthalten sein kann. Geräusche kommen nach Musik und Sprache als drittes Stilmittel hinzu, um den Zuschauer ganz in den Bann des Filmerlebnisses zu ziehen. Geräusche werden erzeugt, gar „designed“, um den Bildern die nötige Aussagekraft zu verleihen.

2.1 Originalton, nachsynchronisierter Ton und Sounddesign

Zunächst sollen einige Begriffe erläutert werden, von denen in dieser Arbeit häufig die Rede sein wird. Es wird hierbei unterschieden zwischen

- Originalton,
- nachsynchronisiertem Ton und
- Sounddesign.

Da man einige Arten der Tonerstellung in verschiedene dieser Kategorien einreihen könnte, ist es hierbei wichtig, sie für diese Arbeit klar von einander abzugrenzen.

Der **Originalton**, abgekürzt auch O-Ton genannt, beschreibt den Ton, der direkt am Set bei den Dreharbeiten aufgenommen wird.

Hauptaugenmerk hierbei liegt auf den Dialogen, aber auch Geräusche werden mit aufgenommen. Ist eine Szene abgedreht, werden meist die darin vorkommenden Geräusche noch einmal als so genannte „Nur-Töne“ aufgezeichnet. Bei diesen Aufnahmen steht der Ton im Vordergrund, so dass

auf eine Bildaufnahme verzichtet wird. „Nur-Töne“ werden in dieser Arbeit zu den Originaltönen gezählt. Auch wenn sie nicht synchron zum Bild aufgenommen werden und somit erst im Nachhinein hinzugefügt werden, so kommen sie doch vom Originalschauplatz, aufgenommen von der Set-Tonabteilung. Das Selbe gilt dem entsprechend für Atmos³ und Nachsprecher⁴.

Der Begriff **Synchronon** geht aus den Anfängen des Tonfilms hervor, als versucht wurde, Bild und Ton nicht nur zeitgleich durch paralleles Starten der einzelnen Abspielmechanismen vorzuführen, sondern durch eine Koppelung beider Systeme eine exakte Synchronität zu gewährleisten. Nicht zu verwechseln ist der Begriff mit Tonaufnahmen, die im Nachhinein in einem Tonstudio synchron zum Bild aufgenommen werden. Dies wird teilweise auch als Synchronon bezeichnet⁵. Um eine klare Abgrenzung der Begriffe sicherzustellen, wird für Letzteres in dieser Arbeit der Begriff **nachsynchronisierter Ton** benutzt. Dies beinhaltet sowohl Sprach- als auch Geräuschaufnahmen (Foley).

Sounddesign bezeichnet das Kreieren und Einbinden von Geräuschen in die Tonspur. Die Übergänge von Foley und Sounddesign sind oft fließend. Man kann den Begriff Sounddesign so abgrenzen, dass diese Geräusche nicht im Studio aufgenommen werden, sondern meist aus Archiven zusammengesucht und zum Teil verändert werden. Mechanische Geräusche, wie das Zuschlagen von Autotüren oder Motorengeräusche, werden hierzu gezählt, allein schon, da es nur schwer oder gar unmöglich ist, solche Geräusche in einem Studio aufzunehmen.

Schritte, Kleiderrascheln und mit handlicheren Requisiten zu erzielende Soundeffekte werden dagegen als Foley aufgenommen. Obwohl man dies auch als Teil des Sounddesigns eines Films ansehen kann, wird Foley in dieser Arbeit in die Kategorie nachsynchronisierter Ton eingereiht, da es synchron zum Bild aufgenommen wird.

³ „Akustische Atmosphäre. Tonaufzeichnung von allgemeinen Geräuschen, die in einem Zusammenhang zu einer bildlich aufgenommenen Szene stehen“ Reil, S. 19

⁴ Man spricht von Nachsprechern, wenn man einen oder mehrere Sätze noch einmal für den Ton aufnimmt, weil er während der Aufnahmen nicht gelungen war oder jeweils im „Off“ gesprochen wurde.

⁵ z.B. Herbst, S. 33

Ein sehr kreatives Feld des Sounddesigns ist das Erstellen von Geräuschen, die es eigentlich gar nicht gibt. Dies kann durch Verfremden und Übereinanderlegen verschiedener Tonelemente erzielt werden.

Der Begriff Sounddesign wurde „Mitte der 70er Jahre“⁶ eingeführt. Heutzutage ist er in fast jedem Filmabspann zu lesen.

2.2 Wie der Ton zum Film kam

Die ersten Gedanken, Töne mit Bildern zu kombinieren und gemeinsam abzuspielen gehen schon auf die 70er Jahre des 19. Jh. zurück, kurz nachdem Thomas A. Edison sein Patent auf den Phonographen angemeldet hatte, der erstmals eine Aufzeichnung und Wiedergabe von Ton erlaubte. Harald Jossé zitiert aus einem Leserbrief aus dem „britischen Wissenschafts-Journal „Nature““⁷ in dem bereits im Januar 1878 nicht nur die Verbindung einer aufgezeichneten Ansprache mit den sich bewegenden Bildern des Sprechers vorgeschlagen wird, sondern auch, dass „ein Schauspiel bei Tageslicht oder Magnesiumlicht aufgenommen und auf einer Leinwand [...] wiedergegeben werden kann und mit Hilfe des Phonographen können die Dialoge mit den eigenen Stimmen der Schauspieler wiederholt werden.“⁸ Dabei muss man sich vor Augen halten, dass zu jener Zeit selbst die Bewegtbilder noch nicht vollends ausgereift waren.

Die Geburtsstunde des Kinos wird auf das Jahr 1895 datiert. Schon in den Anfängen des Kinos wurde versucht, die „Stummheit der Vorführung zu überwinden“.

„Bereits 1897 ließ der Wanderschausteller Lyman H. Howe seine kinematographischen Vorstellungen von Schauspielern begleiten. Die Methode fand nach der Jahrhundertwende rasche Verbreitung. Einen Höhepunkt erreicht sie in den USA, wo gegen Ende des ersten Jahrzehnts Firmen entstanden, die Schauspielgruppen, meist aus zwei Männern und einer Frau bestehend, die den

⁶ Mancini, S. 361

(Originalzitat: „Sound Designers – a term used familiarly only since the mid-1970s“)

⁷ Jossé, S. 19

⁸ Leserbrief von Wordsworth Donisthorpe, [ein Erfinder, der selbst auf dem Gebiet der Bewegtbilder forschte, d. Verf.] in „Nature. Bd. XVII (24. Januar 1878) S. 242.“ Zitiert nach Jossé, S. 20

(Originalzitat: „a drama acted by daylight or magnesium light may be recorded and reacted on the screen [...], and with the assistance of the phonograph the dialogues may be repeated in the very voices of the actors.“, eigene Übersetzung)

Dialog bestimmter Filme nach Drehbuch einstudiert hatten, an Theaterbesitzer zu vermitteln. Von dem Angebot, Filme mit dem dazugehörigen Sprechensemble mieten zu können, wurde nicht wenig Gebrauch gemacht.“⁹

Zur Jahrhundertwende gab es dann erste öffentliche Vorführungen so genannter „Tonbilder“. So werden die frühen kurzen Filme genannt, bei denen der Ton von einem Abspielgerät zeitgleich zum Bild eingespielt wurde. Die erste öffentliche Vorführung geht auf das Jahr 1899 zurück, zur Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 gab es bereits drei Gruppen, die dort ihre Tonbilder vorführten. Zwei davon hatten bereits einen Mechanismus, der die Synchronität von Bild und Ton steuerte, beim dritten Anbieter hingegen musste der Vorführer durch die Kurbelgeschwindigkeit die Bilder an den kontinuierlich laufenden Ton anpassen. Dieses *Phono-Cinéma-Theatre* war allerdings die erfolgreichste Variante dieser frühen Tonbilder. Während andere Hersteller sich, ähnlich der frühen Stummfilme, auf Alltagssituationen beschränkte, bot das *Phono-Cinéma-Theatre*

„solche Attraktionen wie Sarah Bernhardt in der Duellszene aus „Hamlet“, den älteren Coquelin in Szenen aus Rostands „Cyrano de Bergerac“, die Réjane in „Madame Sans-Gêne“ und Victor Maurel in „Falstaff“ und „Don Juan“. Neben diesen Theaterstücken wurden auch Tanzszenen und Gesangsvorträge präsentiert. Künstler, die während der Weltausstellung auftraten, ließen sich für das „Phono-Cinéma-Théâtre“ aufnehmen.“¹⁰

Allerdings wurden alle diese Vorstellungen nach Beendigung der Weltausstellung wieder eingestellt. Die Apparaturen wurden jedoch weiterentwickelt und so kam es in den Jahren von 1907-1914 zu einem regelrechten „Tonbildboom“¹¹. Zu dieser Zeit konkurrierten verschiedene Erfinder- und Entwicklergruppen um die Vorherrschaft auf dem Tonbildmarkt. Jedoch waren bis zu dessen Niedergang 1914 einige technische Probleme noch nicht vollkommen ausgeremert, wie z.B die Verstärkung der Abspielgeräte oder die Gewährleistung der Synchronität, die meist ein Fachpersonal voraussetzte. Hinzu kam, dass sich die Spieldauer der Stummfilme immer weiter verlängerte und die Tonbilder nicht mitziehen konnten, da sie an das Fassungsvermögen der Tonträger gebunden waren, welches sich nur bedingt verlängern ließ.¹²

⁹ Jossé, S. 46 f

¹⁰ Jossé, S. 58

¹¹ Ebd. S. 81

¹² Vgl Jossé

Während des ersten Weltkrieges war die Fernmeldetechnik sehr verbessert worden. Davon profitierte nach dem Krieg die Rundfunktechnik, so dass die ersten zivilen Radiosender entstehen konnten. Im Zuge dessen wurden auch die Bestrebungen für den Tonfilm wieder aufgenommen. Während die Tonbilder vorherrschend auf der Technik des Nadeltonverfahrens basierten, wandte man sich nun vermehrt dem Prinzip des Lichttons zu. Dies hatte vor allem den Vorteil, dass Bild und Ton auf dem selben Trägermaterial aufgebracht waren und somit kein zusätzlicher Koppelungsmechanismus nötig war.¹³

Als erster neuer Tonfilm gilt heute der Film *The Jazz Singer* aus dem Jahre 1927,¹⁴ obwohl dieser „systemtechnisch ein Tonbild“¹⁵ war. Dieser Film wurde in den USA ein voller Erfolg: „Die Show *The Jazz Singer* wurde zum beliebtesten Unterhaltungsangebot der Saison 1927-28. In Städten, in denen Filme kaum länger als eine Woche liefen, stellte *The Jazz Singer* neue Rekorde an Spielzeit auf.“¹⁶ Das Filmstudio Warner Brothers stellte bis 1928 seine komplette Produktion auf „talkies“ um.¹⁷ Insgesamt vollzog sich die Umstellung in den USA über „fast zehn Jahre“¹⁸ hinweg, in Deutschland hingegen hielt der Tonfilm sehr schnell Einzug in die Kinos und die Umstellung war somit „in weniger als drei Jahren abgeschlossen“¹⁹

Die damalige Annahme, Ton- und Stummfilme würden nebeneinander existieren²⁰, bewahrheitete sich nicht und so wurde durch die Umstellung auf Tonfilm der Stummfilm komplett von den Leinwänden verdrängt.

¹³ Vgl. Jossé, Müller, Gomery

¹⁴ Vgl. Müller, S. 13

¹⁵ Müller, S. 13

¹⁶ Gomerey, S. 15

¹⁷ Ebd., S. 15

¹⁸ Müller, S. 12

¹⁹ Ebd., S. 12

²⁰ Vgl. Jossé

3. Originalton

3.1 Die Arbeit der Tonabteilung am Set

3.1.1 Aufgabenverteilung

Die Tonabteilung bei einem Spielfilmdreh besteht normalerweise aus zwei Personen.

Der Chef der Abteilung ist der Filmtonemeister. Er bedient das Aufnahmegerät und entscheidet grundsätzliche Begebenheiten der Aufnahmesituation, wie z.B. welche und wie viele Mikrofone zum Einsatz kommen.

Während der Proben und dem Dreh hört er die Aufnahmen ab und entscheidet, ob Veränderungen unternommen werden müssen, um den Ton einwandfrei aufnehmen zu können. Er stellt außerdem sicher, dass die Aufnahme gut ausgesteuert²¹ ist und mischt gegebenenfalls mehrere Spuren zusammen. Er achtet zudem darauf, dass die Schauspieler Schnittpausen einhalten und sich nicht gegenseitig ins Wort fallen. Sind wegen des Tempos Überlappungen der Sätze gewünscht, so kann man diese im Nachhinein im Schnitt produzieren. Generell sollte sich der Tonmeister bei seiner Arbeit immer schon die Nachbearbeitung des Tons vor Augen halten.

Oft positioniert er sich in der Nähe des Regie-Monitors oder hat selbst einen kleinen Funk-Monitor dabei, damit er den Ton besser auf das Bild bezogen bewerten kann. „Ein O-Ton ist ein guter O-Ton, wenn er bildgerechte Informationen wiedergibt. Der Höreindruck darf nicht vom Bild abweichen.“²²

Der Tonassistent hingegen arbeitet direkt am Set, wo das Spielgeschehen stattfindet. Seine Aufgabe ist es, das Mikrofon, welches an einer Angel (auch Galgen oder engl. Boom genannt) befestigt ist, so auszurichten, dass er alle gesprochenen Sätze der Schauspieler in guter Qualität aufnehmen kann. Dabei muss er mit dem Kameramann absprechen, was im Bild zu sehen sein und welche Bewegungen die Kamera ausführen wird. Dementsprechend muss er sich so positionieren, dass er weder als Person, noch die Angel oder das Mikrofon im Bild zu sehen sind und diese auch keine Schatten in das Bild

²¹ Wird das Tonsignal zu hoch ausgesteuert, verzerrt die Aufnahme. Bei zu niedriger Aussteuerung hebt sich das Nutzsignal nicht gut genug vom Grundrauschen ab.

²² Eric Rueff im Interview von Wisse, Elke, S. 18

werfen. Gleichzeitig muss er mit dem Mikrofon möglichst nah an die Schauspieler herankommen.

„Tonangler alter Schule angeln immer „auf Kante“, das heißt – das Mikrofon ist gerade außerhalb des Bildausschnitts. Ein geübter Angler (Boom-Operator) kann schon aufgrund der Kameraposition und des gewählten Objektivs in etwa einschätzen, wie der Bildausschnitt ist, resp. wie nah er mit seinem Mikro an den/die Sprecher herangehen kann.“²³

Zusätzlich muss er darauf achten, dass er mit dem Mikrofon vor den Gesichtern der Schauspieler bleibt, auch wenn sie ihren Kopf wenden, da sonst die Präsenz der Stimme abnimmt und zu dumpf klingt.

Ab und zu ist eine dritte Person, z.B. ein Praktikant mit in der Abteilung. Bei TV-Serien, die mit mehreren Kameras gleichzeitig aufgenommen werden, ist oft ein zweiter Tonassistent nötig. In US-Produktionen ist es generell üblich, eine dritte Person in der Abteilung zu haben. Dieser nennt sich Utility Sound Technician²⁴ oder auch etwas abwertend Cableperson. Seine Aufgabe ist es, die beiden anderen Tonleute in ihrer Arbeit zu unterstützen, das Equipment zu warten und wenn nötig, als zweiter Angler zu agieren.²⁵

Hauptaugenmerk bei den Aufnahmen liegt auf der Sprache der Schauspieler. „[Das] oberste Gebot für einen „guten“ O-Ton [ist] die nebengeräuschfreie Präsenz der „wichtigen“ Tonereignisse am Set. Aufgrund des „Stimmen-Zentralismus“ im Film ist das natürlich zunächst einmal fast immer die Sprache, meistens die Sprache der Hauptrollen in der jeweiligen Szene.“²⁶ Es gibt jedoch auch Szenen, in denen kein Text vorkommt. Hierbei ist es trotzdem wichtig, die Szene nicht „MOS“²⁷, also stumm, ohne Ton aufzunehmen, sondern die Geräusche der Schauspieler, von Requisiten oder von der Umgebung mit aufzunehmen.

Nachdem eine Szene abgedreht ist, gibt der Tonmeister bekannt, welche Geräusche er nochmals als Nur-Ton-Aufnahmen (siehe Kapitel 2) benötigt. Ist ein ganzes Motiv (innen oder außen) abgedreht, so nimmt er außerdem noch

²³ Lensing, S.66

²⁴ Vgl. Abspanntitel bei imdb.com

²⁵ Vgl. http://www.stardustfilm.com/Articles/mark%20ulano-u_s_t.htm, Abruf am 10.06.2008

²⁶ Lensing, S. 66 mit Zitat aus „Chion, Michel: Stimmenzentralismus – die Privilegierung der Stimme in den audiovisuellen Medien“

²⁷ „Mit ohne sound“ oder auch „Mit out Sprache“. Angelehnt an den Ausruf eines deutschen Regisseurs. Beschreibt eine Filmaufnahme ohne Ton. Vgl. Reil, S.117 und Mücher, S. 210

eine Atmo auf, die mindestens so lang sein sollte wie die Stoppzeit²⁸ der gesamten Szene, damit sie in einem Stück unter die Szene gelegt werden kann.

3.1.2. Vorarbeiten

Die Arbeit der Tonabteilung besteht jedoch nicht allein aus den Tonaufnahmen. Als Vorarbeit wird von allen Tonleuten darauf geachtet, dass das Motiv möglichst frei von Störgeräuschen ist. Brummende und surrende Geräte wie etwa Kühlschränke oder Klimaanlage werden von vorn herein in Absprache mit dem Motivgeber abgestellt. Der Boden wird gegebenenfalls mit Teppichen ausgelegt, um Schritte zu dämpfen oder laute Absatzschuhe mit Filz beklebt, um den gleichen Effekt zu erzielen. Desgleichen wird in Abstimmung mit der Ausstattungsabteilung mit bestimmten Requisiten vorgegangen, die z.B. beim Abstellen zu laut sind oder andere ungewünschte Geräusche erzeugen. So wird beispielsweise eine Serviette, die beim Auffalten zu laut knistert, durch eine Stoffserviette ersetzt.

Auch mit der Lichtabteilung stehen die Tonleute in regem Kontakt. Zum Einen muss der Tonassistent beim Aufbau der Lampen ein Auge darauf werfen, ob er später noch die Chance haben wird, gut an die Szene heranzukommen, ohne einen Schatten ins Bild zu werfen. Gegebenenfalls muss er gemeinsam mit dem Oberbeleuchter eine Lösung finden, die sowohl dem Ton als auch dem Licht gerecht wird. Auch sollte darauf geachtet werden, dass die lauten Vorschaltgeräte bestimmter Lampentypen möglichst im Nebenraum aufgebaut werden und Dimmer, die sich am Set befinden, abgedeckt werden, da sie ein hohes Piepsen oder auch Surren verursachen. Ebenfalls sollten die Kabel von Ton und Licht getrennt voneinander verlaufen, da man sonst eine elektrische Einstreuung auf dem Tonkabel erhält, die tatsächlich mit aufgenommen wird, wenn sie nicht vor der Aufnahme beseitigt wird.

3.1.3. Szenen mit Komparsen oder Musik

Szenen, in denen Komparsen im Hintergrund auftreten, werden so gedreht, dass die Hauptdarsteller ihren Text sprechen, die Komparsen jedoch nur ihren Mund bewegen, aber keinen Laut von sich geben. Der Text ist also komplett

²⁸ Länge der gesamten Szene, diese wird während des Drehs mit einer Stoppuhr überprüft, um einen Überblick darüber zu behalten, wie lang der Film wird.

frei von anderen Stimmgeräuschen und kann ohne Probleme geschnitten werden. Nachdem die Szene abgedreht ist, wird eine „Komparsenatmo“ aufgenommen. Jetzt dürfen alle Komparsen tatsächlich miteinander reden. Diese Atmo kann in der Nachbearbeitung nun in einem Stück unter die Szene gelegt werden.

Ähnlich wird bei Szenen vorgegangen, in denen Musik läuft. Besonders, wenn diese Musik nicht einfach im Hintergrund läuft, sondern die Personen im Bild darauf reagieren, z.B. bei einer Szene, die in einer Disco spielt und die Personen sich im Rhythmus dazu bewegen. Hierzu wird die Musik am Anfang des Takes eingespielt und dann abgestellt. Die Personen müssen den Takt der Musik im Kopf beibehalten. Die Musik wird wiederum erst unter die Szene gelegt, wenn diese geschnitten ist.

3.2 Synchronpunkt Klappe

Auch beim Originalton ist das Thema Synchronisation wichtig. Während man mit Videokameras den Ton direkt mit auf das Band in der Kamera aufnehmen kann und somit schon ohne weiteres Zutun eine Synchronisierung stattfindet, hat man diese Möglichkeit bei einem Dreh mit einer Filmkamera nicht. Sie nimmt lediglich die Filmbilder auf, während der Ton auf einem getrennten Medium aufgezeichnet wird.

Dies bedeutet zunächst, dass man genau Buch führen muss, welche Tonaufnahme zu welchem Take²⁹ gehört, um diese später wieder vereinen zu können. Andererseits heißt es auch, dass Ton- und Bildaufnahme getrennt von einander gestartet werden und somit nicht einfach synchron liegen, wenn man die Anfangspunkte aneinander anlegt. Man muss folglich die Tonaufnahme später wieder so an das Bild anlegen, dass Bild und Ton synchron zueinander verlaufen. Das einfachste und altbewährte Mittel zur Synchronisation von Bild und Ton beim Film ist die Filmklappe. Sie gewährleistet einen gemeinsamen Synchronpunkt, der als Referenz für das Anlegen der Töne dient. Dazu ist ein so genannter „technischer Vorlauf“ am Set von Nöten.

²⁹ Durchlauf einer zusammenhängenden Aufnahme

3.2.1 Beschriftung der Klappe

Die Klappe besteht aus einer beschreibbaren Tafel, auf der neben allgemeinen Angaben wie dem Titel des Films und Namen des Regisseurs, Kameramanns, der Produktionsfirma und anderem auch die Bezeichnung der Szene und die Takenummer notiert ist. Eine solche Nummerierung erfolgt nach dem Schema „Bild“, „Einstellung“, „Take“. Die erste Zahl bezeichnet die Szenennummer. Allerdings spricht man dabei im deutschsprachigen Raum von Bildern, deshalb auch von der Bildnummer.

Bilder sind wiederum in einzelne Einstellungen unterteilt, die aus verschiedenen Kameraperspektiven bestehen. Ein Bild kann sowohl in einer einzigen Einstellung gedreht werden als auch in mehreren Dutzend³⁰. Da eine Einstellung meist einige Male wiederholt wird, gibt es eine Takenummer, die hoch gezählt wird. Der Regisseur entscheidet noch am Set, welchen Durchlauf er am besten fand und lässt diesen als Kopierer³¹ markieren. Es gibt auch die Möglichkeit, mehrere Takes kopieren zu lassen und sich erst beim Schnitt zu entscheiden. Neben diesen wichtigen Identifizierungsmerkmalen, die auf der Klappe notiert sind, gibt es noch einige andere Vermerke, auf die jedoch nicht weiter eingegangen werden soll.



Abbildung 1: Zuschlagen der Klappe für Bild 7, Einstellung 5, Take 1 von *Rote Trauben*

3.2.2 Klappe schlagen

Für den technischen Vorlauf wird die Klappe in den Bildausschnitt gehalten, so dass sowohl die Aufschrift als auch der darüber oder darunter liegende Balken

³⁰ z.B. die Duschszene aus Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960).

³¹ Da man im Kopierwerk nach dem Entwickeln des Filmmaterials nur bestimmte Teile des Films für den Schnitt kopieren lässt, werden diese Takes „Kopierer“ genannt.

sichtbar sind. Auf das Kommando „Ton ab“ wird die Tonaufnahme gestartet. Der Tonmeister antwortet mit einem „Ton läuft“. Daraufhin kann derjenige, der die Klappe schlägt³² seine Ansage machen. Er liest gut verständlich die Bild-, Einstellungs- und Takenummer vor, diese ist somit auf der Tonaufnahme festgehalten. Da man möglichst wenig Filmmaterial für den technischen Vorlauf verschwenden möchte, startet der Kameramann erst jetzt die Kamera und ruft „läuft“ oder auch „klapp“. Daraufhin wird der Balken zugeschlagen. Man hat nun im Bild eine sich schließende Klappe und auf der Tonaufzeichnung ein markantes Klappgeräusch. Dies bildet den Synchronpunkt. Der Regisseur kann nun sein „Bitte“ rufen und die Szene gespielt werden.

Da die Klappe an dem Punkt geschlagen wird, an dem sich auch die Szene abspielt, hat der zeitliche Versatz, der mit der Ausbreitung des Schalls einher kommt, keine Auswirkung auf die Synchronität.

In der Vorbereitung zum Schnitt des Films kann man nun die passende Tonaufnahme zu einer kopierten Szene heraussuchen und das Klappgeräusch genau auf das Zugehen der Klappe anlegen. Beim digitalen Anlegen kann man in der bildlichen Darstellung des Tons in Wellenform im Moment des Klappgeräusches einen markanten Pegelausschlag sehen, der das Anlegen noch erleichtert. Dieser erste Teil einer jeden Aufnahme wird dann im Schnittprozess weggeschnitten.

3.3 Tonnachbearbeitung

Der erste Teil der Tonnachbearbeitung findet meist schon am Set statt, indem die einzelnen Spuren vorgemischt werden.

„Ein Filmtonemeister am Set sollte seine aufgenommenen Spuren mischen. Nur wenn die Mischung mal nicht gelungen ist, kann man der Postproduktion die Möglichkeit geben, auf alle einzelnen Spuren zuzugreifen. Aber man sollte nicht auf dem Standpunkt stehen, ich mache die Aufnahmen, die Mischung passiert in der Postproduktion.“³³

Der nächste Schritt findet nun im Schnittraum statt. Hier wird eine weitere Vorarbeit für die spätere Mischung geleistet, indem bestimmte Textausschnitte aus einem anderen Take benutzt werden als derjenige, der im Bild zu sehen

³² Meist der Materialassistent

³³ Rueff, s.o., S. 16

ist. Wichtig ist dies für Personen, die im „Off“ sprechen, also nicht im Bild zu sehen sind, oder der Kamera mit dem Rücken zugewandt sind. Bei solchen Aufnahmen wird so vorgegangen, dass das Mikrofon auf die Person gerichtet ist, welche der Kamera zugewandt ist. Dies bedeutet, dass der Text der abgewandten Person aus der Einstellung benutzt werden muss, in der sie von vorne im Bild zu sehen ist und das Mikrofon somit auf sie gerichtet war. Gleichermaßen wird verfahren, wenn eine Person im „On“ spricht und man während des Satzes auf die Reaktion der zuhörenden Person schneidet. Dabei lässt man den Satz aus der ersten Einstellung weiterlaufen und setzt sie somit unter das „fremde Bildmaterial“. Fängt nun die bisher zuhörende Person an zu sprechen, so muss natürlich wieder auf die dazugehörige Tonspur geschnitten werden. Deshalb sind auch die oben erwähnten Schnittpausen so wichtig.

Der Ton wird allerdings nicht einfach so belassen, wie er aus dem Schnitt kommt. Hinzu kommen weitere Elemente wie die Musik und das Sounddesign inklusive Foley, speziell erarbeitete Effekte und meist auch eine gewisse Anzahl an Aufnahmen im ADR-Verfahren, also Synchron-Sprachaufnahmen. All diese Elemente werden parallel erstellt und kommen dann in der Mischung zusammen, in welcher sie in angemessene Lautstärkeverhältnisse gebracht und durch bestimmte Filterungen der gewünschte Klang herbeigeführt wird.

„Aufgrund der zumeist hohen Spurenanzahl aus den Vorarbeiten im O-Tonschnitt, Foley, ADR, Atmos, Effekte, SFX und Filmmusik entscheiden sich die Mischtonmeister meist für zwei Durchgänge. Einer O-Ton-, Foley- und ADR-Vormischung und einer Hauptmischung in der zu diesem Vormix die Atmos, Effekte und die Musik hinzu kommen“³⁴

³⁴ Lensing, S. 128

4. Synchronisation

4.1 Gründe für Synchronisation

Es gibt viele verschiedene Gründe, warum Synchronisation bei Filmen zur Anwendung kommt. Diese lassen sich in zwei übergeordnete Kategorien einteilen:

In der ersten Kategorie wird ein Film in eine andere Sprache übertragen und somit alle Dialoge in der neuen Sprache synchron zum Bild gesprochen. Alternativen dazu werden im nächsten Kapitel behandelt.

Synchronisiert wird aber durchaus auch in der eigenen Sprache des Films von den gleichen Schauspielern, welche die Szene ursprünglich auch vor der Kamera gespielt haben. Diese zweite Kategorie nennt man ADR³⁵. Dieses Verfahren kommt immer dann zum Einsatz, wenn der Originalton einer Szene aus irgendeinem Grund unbrauchbar oder von minderer Qualität ist. Dafür muss aber kein Fehlverhalten der Toncrew zu Grunde liegen, meist liegt es einfach an den Produktionsbedingungen, die an dem jeweiligen Drehtag vorherrschten.

Beispielsweise könnte der Dreh in der Nähe einer lauten Baustelle stattgefunden haben, deren ständiger Lärm mit auf den Aufnahmen zu hören ist. Solche Dinge sollten eigentlich von der Aufnahmeleitung, die sich um die Vorbereitung des Drehortes kümmern, abgeklärt sein. Jedoch kommt es immer wieder vor, dass eine Lärmquelle, wie eine Baustelle, just an diesem Tag errichtet wird.

Andere Quellen können auch während des Drehs recht plötzlich auftreten wie z.B. ein Mähdrescher, der ein nahe gelegenes Feld bearbeitet. Oft lassen die Verursacher solcher Störfaktoren mit sich reden, jedoch haben auch sie ihre Arbeit zu erledigen und müssen Termine einhalten, weshalb sie nicht immer Rücksicht nehmen können.

Da Filmaufnahmen, die nicht in einem Studio stattfinden, immer in gewisser Weise unberechenbar bleiben, muss man auf solche Begebenheiten gefasst sein und darauf reagieren können. Ist eine Lärmquelle nicht zu eliminieren, so

³⁵ Die Technik, die hinter dem schon mehrfach erwähnten ADR steckt, wird auch bei Fremdsprachensynchronisation eingesetzt. Der Begriff soll in dieser Arbeit allerdings nur für den hier erwähnten Zweck benutzt werden.

wird ein so genannter „Primärton“ aufgenommen, der als Referenz für eine spätere Nachsynchronisierung dient. Bei dieser sprechen dann die gleichen Schauspieler ihren eigenen Text im Studio noch einmal ein.

Ein ganz eigener Weg wird allerdings in Italien gegangen, dort werden Filme, mit einigen Ausnahmen³⁶, grundsätzlich nachsynchronisiert - auch die Italienischen³⁷.

Hierbei werden oft nur die Hauptrollen von den gleichen Schauspielern synchronisiert, die auch in der Szene gespielt haben. Nebenfiguren werden einfach von zur Verfügung stehenden Synchron-Profies gesprochen, wohl um Kosten zu sparen.

Allerdings kommt dies in seltenen Fällen auch außerhalb Italiens vor.

„Im Übrigen kann auch im „Original“ die Synchronisation nicht nur aus praktischen, sondern auch aus künstlerischen Gründen Anwendung finden. Rainer Werner Fassbinder ließ seine Schauspieler synchronisieren, wenn er deren eigene Stimme für den dargestellten Typ unpassend hielt. In *Händler der vier Jahreszeiten* sehen wir zwar Kurt Raab, hören aber Peter Gaue. In *Effie Briest* hören wir zwar Kurt Raab, sehen jedoch Hark Bohm. [...] In Luis Buñuels letztem Film *Dieses obskure Objekt der Begierde* wird die weibliche Hauptrolle von zwei Schauspielerinnen verkörpert, die wiederum von einer dritten synchronisiert werden. Der Charakter ist somit im Bild gespalten, aber im Ton vereint.“³⁸

4.2 Fremdsprachensynchronisation

Der wohl eindeutigste Grund für Synchronisation ist der, den Film in eine andere Sprache zu übersetzen. In Deutschland ist dies eine sehr gängige Vorgehensweise. Hier gibt es fremdsprachige Filme fast ausschließlich synchronisiert zu sehen. Dies ist aber nicht in allen Ländern der Fall. Thomas Herbst spricht sogar von „Untertitelungs- und Synchronisierungsländern“.³⁹

Die Alternative zur Synchronisierung stellt die Untertitelung dar, in welcher der gesprochene Text meist im unteren Teil des Bildes eingeblendet wird.

Eine dritte Möglichkeit bietet das Voice-Over, das allerdings in Deutschland eher nur in non-fiktionalen Werken⁴⁰ zum Einsatz kommt.

³⁶ vgl. Straub, Huillet S 150 ff

³⁷ vgl. Bräutigam, S. 23

³⁸ Bräutigam, S. 23

³⁹ Herbst, S. 19

⁴⁰ z.B. Reportagen, Dokumentarfilme

4.2.1 Synchronisierungsländer und Untertitelungsländer

In Europa gibt es eindeutige Präferenzen über die Art der Übersetzung fremdsprachiger Filme. Herbst führt dazu folgende Länder auf:

„Zu den Untertitelungsländern zählen die skandinavischen Staaten und die Niederlande; zu Synchronisationsländern neben Deutschland Österreich, die Schweiz, Frankreich, Italien und Spanien. Innerhalb Belgiens wird im flämischen Teil mit Untertiteln gearbeitet, im wallonischen Teil werden synchronisierte Fassungen gezeigt.“⁴¹

Dieser letzte Abschnitt lässt darauf schließen, dass es nicht unbedingt von der Nationalität abhängt, welche Form bevorzugt wird, sondern eher der Verfügbarkeit der einen oder anderen Fassung zuzuschreiben ist. So übernimmt man im niederländisch-sprachigen Teil Belgiens die Fassung, die auch in den Niederlanden gezeigt wird und im französisch-sprachigen die Fassung aus Frankreich. Hier einen eigenen Weg zu gehen, wäre mit hohen finanziellen Kosten verbunden. Auch ist auffällig, dass die Größe des Sprachraums wohl einen Faktor darstellt. Da eine Synchronisation um einiges teurer ist als das Verfahren der Untertitelung, welches etwa „fünf- bis siebenmal weniger“⁴² kostet, wird sie eher in größeren Sprachräumen angewandt wie etwa dem Deutschen oder Französischen.

4.2.2 Diskussion

Es gibt rege Diskussionen darüber, welches die sinnvollere Vorgehensweise zur Übersetzung darstellt. Das deutlichste Argument für die Untertitelung ist, dass man die Schauspieler nicht mit einer fremden Stimme überspricht, sondern der Zuschauer genau das zu hören bekommt, wie es von Schauspieler und Regisseur des Films gedacht war. Verfechter dieser Art sind der Ansicht, darin stecke die ganze Emotion einer Szene, alles andere würde den Film nur verfälschen. Durchaus ist der „Haupteinwand gegen Synchronisation“ der, „dass ein Film durch die Synchronisation an Authentizität einbüßt.“⁴³ Auch kann man durch die Synchronisation durchaus eine Art von Zensur durchführen. Dies hört sich zunächst sehr dramatisch an, dafür gibt es aber

⁴¹ Herbst, S.19, einen Abschnitt weiter gibt er Zahlen des norwegischen Rundfunks an, der die Kosten einer Untertitelversion mit 10% der Kosten einer Synchronisation angibt.

⁴² Maier S. 58

⁴³ Herbst, S. 20

eine ganze Reihe an Beispielen. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist der Film „Casablanca“.

„Als das Melodram 1952 in die deutschen Kinos kam, mußte kein tschechischer Widerstandskämpfer mehr vor deutschen Soldaten fliehen, wie dies auf den amerikanischen Leinwänden zu sehen war. Aus Victor Laszlo wurde durch die schöpferische Leistung des Synchronautors ein „skandinavischer Professor, der aus dem Gefängnis entflohen ist, in dem er saß, weil er eine von ihm selbst entwickelte zerstörerische Waffe eigenmächtig vernichtet hat“. Die deutschen ‚Besitzer‘ in Casablanca, allen voran SS-Major Strasser, waren verschwunden und der ganze Film 23 Minuten kürzer.“⁴⁴

Zu beachten ist jedoch, dass ausländische Fassungen eines Filmes oft der Zensur eines bestimmten Landes unterzogen werden. Damit ist nicht nur staatliche Zensur, sondern auch Selbstzensur wie die der FSK⁴⁵ gemeint. Das betrifft dann nicht nur die Textpassagen in den Filmen, sondern wird auch auf das Bild angewandt, indem Teile weggeschnitten werden.⁴⁶ Somit kann der Vorwurf der Zensur nicht allein der Synchronisation zugeschrieben werden.

Ein sehr eindeutiges Merkmal von synchronisierten Fassungen ist die einheitliche Tonqualität der Sprache. „Ein Nebeneffekt des Dialogaustauschs ist die bessere Tonqualität der Synchronfassungen gegenüber den Ursprungsfilmen. Bei der Synchronisation im Studio herrschen ideale Aufnahmebedingungen, die fast keine Originalproduktion erreicht.“⁴⁷ Dies kann man sowohl als Vor- oder auch als Nachteil der Synchronisation ansehen. Einerseits fördert dies vor allem die Sprachverständlichkeit, was bei einem Film auch im Originalton immer ein angestrebtes Ziel ist. Allerdings hat man in Synchronfassungen - auch wenn sie durch sehr gute Schauspieler gesprochen werden, die es verstehen, durch ihre Stimme all die Emotionen zu transportieren, die auch der fremdsprachige Schauspieler auszudrücken vermag - immer eine eher homogene Sprache, vor allem was die Lautstärke und Präsenz betrifft.

Dies führt sogar so weit, dass man annehmen könnte, der Originalton deutscher Filme sei „schlecht“, da nicht immer so präsent wie ein deutsch synchronisierter ausländischer Film. Hört man sich diese Filme jedoch im Original an, so klingen sie nicht viel anders als deutsche Filme mit Originalton.

⁴⁴ Pruys, S. 6, mit Zitat aus „Garncarz, Joseph: Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation. Diss. Köln 1990. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1992. S.95“

⁴⁵ Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft

⁴⁶ Eine Übersicht über in Deutschland gekürzte Filme gibt Maier auf den Seiten 20-23

⁴⁷ Pruys, S. 115

Für viele stellt das den Reiz der Originalfassungen dar, dass eben nicht alles künstlich „perfekt“ klingt. Dies kann nur in einer Version mit Untertiteln transportiert werden.

Allerdings hat auch die Synchronisation ihre Vorteile. Der Zuschauer kann dem Film „zuhören“ und muss ihn nicht „lesen“⁴⁸. Darum halten Verfechter der Synchronisierung dies für die zuschauerfreundlichere Lösung. Dieser kann sich ganz auf die Szene konzentrieren, ohne ständig auf den Text schauen zu müssen und somit evtl. die in den Gesichtern transportierten Emotionen zu verpassen. Mit einhergehend dazu steht auch das Argument im Raum, dass man nur durch die Synchronisation die Illusion des Kinos aufrecht erhalten kann, da man durch die Untertitel stets aus dieser Illusion gerissen wird.

„Die Förderung der Illusionswirkung eines Films durch lippensynchrone Bearbeitung ist deshalb auch ein wichtiges Argument gegen Untertitel, die die Illusion hemmen und die Bild-Ton-Einheit insgesamt stören. Der Film lebt von den Illusionen, die sich die Zuschauer über ihn machen. Diese Illusion durch Untertitel erhalten zu wollen, indem man die ursprüngliche Bild-Ton-Einheit erhält und ihre Wahrnehmung gleichzeitig durch Übersetzungen am unteren Bildrand stört, ist ein widersprüchliches Ansinnen.“⁴⁹

Zudem unterscheidet sich Schriftsprache meist sehr von gesprochener Sprache. Der eingeblendete Text muss die gleiche Aussage in viel weniger Worten transportieren, da man sonst mit dem Lesen nicht hinterher käme. „Jeder einzelne Untertitel besteht aus etwa 30 bis 40 Buchstaben, und dem Zuschauer bleiben zum Lesen dessen etwa 10 Sekunden Zeit.“⁵⁰ Sicher ist auch zu berücksichtigen, dass Originalversionen, ob mit oder ohne Untertitel, immer einen gewissen Bildungsstand voraussetzen. Pruys geht hier in seinem Werk *Die Rhetorik der Filmsynchronisation* besonders weit:

„Die Frage, ob das Original einer deutschen Fassung vorzuziehen sei, ist recht einfach zu entscheiden. Es ist ein klarer Vorteil, Aristoteles, Dante, Shakespeare oder Dostojewskij in der Sprache zu lesen, in der sie gedacht und geschrieben haben. Genauso unstrittig sollte es sein, dass ein Film von Eisenstein, Griffith, Godard oder Buñuel in der ursprünglichen Fassung einen authentischeren Eindruck vermitteln kann. Nur eine Elite kann allerdings Aristoteles oder Dostojewski, Eisenstein oder Buñuel in ihren Muttersprachen verstehen. Ohne Übersetzung und Synchronisation hätte nur ein Bruchteil der bisherigen Rezipienten von ihren Werken profitieren können.“⁵¹

⁴⁸ vgl. Pruys, S. 18

⁴⁹ Pruys S. 11 f

⁵⁰ Maier, S. 39

⁵¹ Pruys, S. 11, 12

Doch selbst auf kleinerer Stufe setzt man bei Untertiteln voraus, dass der Zuschauer in der Lage sein muss, der Textgeschwindigkeit folgen zu können. Auch bei Kinderfilmen und -serien kommt dieser Aspekt natürlich zu tragen. So wird laut Herbst „Im norwegischen Fernsehen, in dem mehr als 98% der ausländischen Filme und Serien mit Untertiteln gesendet werden, [...] nur Programme für Kinder unter sieben Jahren synchronisiert, die noch nicht lesen können.“⁵²

Puristen können sogar das Argument bringen, der eingeblendete Text verunstalte das vom Kameramann vorgesehene Bild.

Es gibt für beide Verfahren sehr gute Argumente und eine „ ‚einzig richtige Art‘ existiert nicht“.⁵³ Godard geht in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* sogar so weit, dass er das Voice-Over Verfahren als einzigen gültigen Kompromiss darstellt.⁵⁴ Dieses Verfahren wird auch auf internationalen Filmfestivals angewendet, in der die Zuschauer durchaus entscheiden können, ob sie überhaupt eine Übersetzung wünschen. Wenn nicht, bekommen sie das unveränderte Original zu sehen, also auch ohne Untertitel. Sind sie allerdings der Originalsprache nicht mächtig, können sie sich eine Übersetzung per „Ohrstöpsel“ in der gewünschten Sprache anhören. Es sei

„ein besonderes „Entgegenkommen“, den Film in verschiedenen Hauptsprachen [...] darzubieten: dies geschieht mit Hilfe von kleinen Kopfhörern [...], auf die ein Zuschauer zurückgreifen kann. [...] In der Regel kommen bei diesen multikulturellen, internationalen „Voice-over-Texten“ die Stimmen nicht „live“ sondern vom Band.“⁵⁵

Da sich der Zuschauer sowohl im Kino als auch vor dem Fernsehbildschirm jeweils die ihm gebotene Version anschauen muss, ohne dabei selber wählen

⁵² Herbst, S.19

⁵³ Pruys S.20

⁵⁴ „Am liebsten wäre mir weder Synchronisation noch Untertitel, sondern eine Art Kommentar in der Landessprache, von mehreren Sprechern oder einem gesprochen, dass man in der Lage wäre, der Handlung zu folgen, einem gleichzeitig aber klar wäre, dass es ein ausländisches Produkt ist. [...] Mich stört einfach die Vorstellung, die ganze Welt spräche dieselbe Sprache. [...] Es wäre viel besser, einfach einen Text darüber zu legen, [...] der ruhig mal länger dauern könnte, aber den Ton vollständig wiedergäbe, was meiner Meinung nach die einzig richtige Art wäre, das zu machen.“

Aus „Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S.241f“, zitiert nach Pruys, S. 20

⁵⁵ Maier, S. 38. Damals waren DVD-Abspielgeräte noch erheblich teurer.

zu können (Ausnahme hierbei Zweikanalton⁵⁶), bietet hier die DVD die einzigartige Möglichkeit, dass der Zuschauer es selbst in der Hand hat, wie er einen fremdsprachigen Film zu sehen wünscht.

Zwar bieten nicht alle DVDs sämtliche Auswahlmöglichkeiten an, doch bieten viele die Möglichkeit, aus einem breiten Spektrum zwischen Originalversion, Original mit Untertitel der Originalsprache über Original mit Untertitel der eigenen Sprache und der Synchronversion bis zur Synchronversion mit Untertitel der einen oder andern Sprache wählen zu können.

Hier ist der von Wolfgang Maier 1996⁵⁷ formulierten These, „daß sich dieser Markt leider schon aus rein finanziellen Gründen nicht dazu eignet, englischsprachige [und dementsprechend auch anders fremdsprachige, d. Verf.] Filme einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.“⁵⁸ aus heutiger Sicht deutlich zu widersprechen.

4.2.3 Der Vorgang der Synchronisation

Am Anfang einer jeden Fremdsprachensynchronisation steht die Rohübersetzung, welche „eine zuverlässige, professionelle Übersetzung sein [muss], die vor allem auch großen Wert auf die adäquate Wiedergabe von Slang und Fachausdrücken legen muß.“⁵⁹ „Den Rohübersetzern steht dabei der Film nicht zur Verfügung. Basis ist in der Regel eine *continuity*, d.h. die Dialogliste des Originalfilms.“⁶⁰ Diese Übersetzung muss nun den Vorgaben des Bildes angepasst werden. Dazu gibt es spezielle Synchronübersetzer, welche die Sätze in der Länge und auf bestimmte Mundbewegungen hin zurechtrücken können. Geachtet wird dabei vor allem auf so genannte Labiallaute „also Laute, bei denen die Lippen geschlossen werden (B, F, M, P, V, W)“,⁶¹ da man an diesen am besten Abweichungen feststellen kann. Steht das Synchron Drehbuch fest, wird es in einzelne Teile zerlegt. Man spricht davon, dass es „getaked“⁶² wird. Ein solcher Take umfasst „selten mehr als

⁵⁶ Ausstrahlung eines fremdsprachigen Films in Stereo, wobei auf einem Kanal die Original-Tonspur gesendet wird, auf der anderen die deutsche Synchronversion.

⁵⁷ Maier, S. 11

⁵⁸ Ebd, S.32

⁵⁹ Bräutigam, S. 32

⁶⁰ Herbst, S. 16

⁶¹ Schlosser, S. 19

⁶² Blunck, S. 285

zwei oder drei Sätze“⁶³ oder kann auch „nur aus Atmern und Lauten bestehen“⁶⁴. Diese Takes sind nicht nur für die Unterteilung wichtig, sondern dienen auch bei der Organisation der Synchronstudios als Orientierungspunkte. „[A]nhand dieser Takes [werden] die Drehtage geplant und die Kosten kalkuliert.“⁶⁵ Aufgenommen werden dann „etwa 170 bis 200 Takes am Tag, das heißt, ein 90 Minuten langer Film ist in vier bis fünf Tagen „über die Bühne“.“⁶⁶ Bei den Aufnahmen befinden sich die Schauspieler in einem Aufnahmeraum vor einem Sprecherpult. Die zu synchronisierende Szene wird dabei auf einem Monitor gezeigt oder auf eine Leinwand projiziert. Als weitere Personen sind der Synchronregisseur („Im Idealfall herrscht eine Personalunion von Dialogautor und Regisseur“⁶⁷), ein Tontechniker und eine Cutterin anwesend.

„Hauptaufgabe des Regisseurs ist es, die Synchronsprecher zu instruieren, ihnen den Charakter der ihnen zugeordneten Figuren zu erläutern und Anweisungen für Ausdruck und Modulation zu geben, da die Sprecher meist weder den Originalfilm als Ganzes noch das komplette Dialogbuch kennen und nur mit aus der Chronologie herausgerissenen Takes konfrontiert sind.“⁶⁸

Der Tontechniker kümmert sich um die technische Qualität der Aufnahmen, um akustische Effekte und den richtigen Raumklang. „Hierfür ist der Tonaufnahmeraum entsprechend ausgestattet, z.B. mit flexiblen Schallwänden“⁶⁹. Um ganz trockene Aufnahmen zu erlangen, für Szenen, die im Freien spielen und somit keine Reflexionen enthalten sollen, gibt es ein spezielles „Aufnahmezelt“⁷⁰. Aufgabe der Cutterin, deren Arbeitsplatz sich auch im Aufnahmeraum befindet, ist es, auf die Synchronität des Gesprochenen zu achten. Dafür braucht sie „gute Augen und gutes Rhythmusempfinden“.

„[D]ie Cutterin [muss] genau sehen, ob die Labiale an den richtigen Stellen sitzen, sie muß auch beurteilen können, inwieweit sie eine Fassung, die vom Ausdruck her perfekt war, aber nicht supersynchron, am Schneidetisch bearbeiten kann. Gab es genug Platz, um eine winzige Pause dazwischenzuschneiden, oder hatte ein Satz die richtige Länge, obwohl er zu früh eingesetzt war?“⁷¹

⁶³ Herbst, S. 13

⁶⁴ Blunck, S. 285

⁶⁵ Ebd., S. 285

⁶⁶ Blunck, S. 285

⁶⁷ Bräutigam, S. 34

⁶⁸ Ebd., S. 34

⁶⁹ Ebd., S. 34

⁷⁰ Lensing, S. 107

⁷¹ Blunck, S. 286

Sind alle Aufnahmen gemacht und passend geschnitten, geht es an die Mischung. Hierbei wird die Sprache mit dem schon existierenden IT-Band, welches „alle Geräusche des Originalfilms mit Ausnahme der Dialoge enthält“⁷² zusammengeführt. Etwaige fehlende Geräusche werden von einem Geräuschemacher produziert und zusätzlich mit in die Mischung aufgenommen.

4.3 Nachsynchronisation (ADR)

Bei ADR, dem „Automatic Dialog Replacement“ geht es um das synchrone Nachsprechen von Textstellen, die nicht im Originalton gebraucht werden können und deshalb im Nachhinein von denselben Schauspielern, die in den Szenen gespielt haben in einem Synchronstudio nachgesprochen werden.

Genau wie im oben beschriebenen Verfahren sind die Schauspieler dabei in einem Aufnahmeraum, in welchem ein Monitor steht, auf dem die zu synchronisierende Szene eingespielt wird.

Für ein ADR ist es notwendig, dass die Schauspieler, um deren Sätze es jeweils geht, anreisen, um sich selber nach zu synchronisieren. Dies kann zu erheblichem Kostenaufwand führen. Bei den Aufnahmen ist meistens auch der Regisseur anwesend, der die Aufnahmen aus künstlerischer Sicht überwacht und die jeweils besten Takes eines Satzes notieren lässt. Sollte der Regisseur nicht bei den Aufnahmen dabei sein, sollte man „wenigstens einen geübten Sprachregisseur bei den ADR-Sessions mit dabei haben“⁷³, der auf die emotionale Interpretation der Schauspieler achtet.

Sind alle Aufnahmen gemacht, beginnt der ADR-Editing-Prozess. Dabei werden die ausgewählten Takes synchron zum Bild angelegt. Es muss darauf geachtet werden, dass man die O-Ton und ADR-Takes möglichst aneinander angleicht, damit man keinen Unterschied im Klang der verschiedenen Aufnahmesituationen erkennen kann.

„Neben der zumeist etwas intensiveren Emotionalität des O-Tons kommen klangliche Unterschiede durch unterschiedliche Mikrofonierung und natürlich Atmo-

⁷² Bräutigam, S. 35

⁷³ Lensing, S. 106

und Raumunterschiede in den unter unterschiedlichen Bedingungen aufgenommenen Takes dazu, die nivelliert werden müssen.“⁷⁴

4.4 Geräuschsynchronisation (Foley)

Als Foley bezeichnet man das zum Bild synchrone Erzeugen von Geräuschen durch einen Geräuschemacher. Foley leitet sich vom Namen des Vorreiters dieser Technik, Jack Foley, ab, der diese Technik zu Beginn der Tonfilmzeit vorantrieb.

Angefangen wird dieser Prozess mit dem so genannten „Foley Spotting“, bei dem überlegt wird, was für zusätzliche Geräusche die Szene verlangt.

„Zunächst geht man von Kleiderrascheln und Schritten aus und erweitert diese Erfordernisse um die manipulierten oder am Körper getragenen Gegenstände. Insbesondere Schritte, Türen, Kleidergeräusche usw. also meistens alle Kategorien von Geräuschen, die direkt mit Menschen und manuellen Tätigkeiten zusammenhängen.“⁷⁵

Heutzutage wird meist eine so genannte IT-Version⁷⁶ eines Films hergestellt, um den Film auch international verwerten zu können. Auf der IT-Version sind nur die Geräusche ohne Dialoge vorhanden, um eine fremdsprachige Fassung des Films zu ermöglichen. Auf Grund dieses Verfahrens, wird das Foley-Spotting „ohne Bewertung des vorhandenen O-Tons aus der Cutterversion“⁷⁷ vorgenommen, da die Geräusche aus der O-Ton Version meist mit Dialogen übersprochen sind und somit für die IT-Version unbrauchbar sind.

Später wird die Foley-Spottingliste mit der Originaltonmischung verglichen und festgelegt, welche Geräusche zusätzlich hinzukommen oder verändert werden sollen und welche nur für die IT-Fassung zusätzlich gemacht werden sollen.

Ist diese Arbeit getan, geht es an die Foley-Sessions. Hierbei ahmt ein Geräuschemacher die Bewegungen des zu sehenden Schauspielers nach, um an seiner statt bestimmte Geräusche, wie Schritte oder Kleidergeraschel zu erzeugen.

„Ein guter Geräuschemacher ahnt dabei quasi im Voraus wie sich der Darsteller im Bild verhalten wird.[...] [Er sieht] in der Regel lediglich ein- bis zweimal den

⁷⁴ Lensing, S. 106

⁷⁵ Ebd., S. 96

⁷⁶ „Internationaler Ton“ Mücher S. 171

⁷⁷ Lensing, S. 97

aufzunehmenden Take, um dann beispielsweise sofort die Schrittfolge des Darstellers aufzunehmen.“⁷⁸

Diese Aufnahmen werden in extra dafür eingerichteten Foley-Studios durchgeführt, in denen es z.B. verschiedene Bodenbeläge gibt, um Schritte auf verschiedenem Untergrund aufzunehmen. Auch wird für die Geräusche eine Vielzahl verschiedener Requisiten benötigt. Dabei werden diese Requisiten keinesfalls immer nur ihrem ursprünglichen Zweck entsprechend verwendet, sondern teilweise für ganz andere Geräusche benutzt. So erzeugt z.B. „Ein kleines Stoffsäckchen, gefüllt mit Mehl, [...] rhythmisch zusammengedrückt, Schritte im Schnee.“⁷⁹

⁷⁸ Lensing, S. 97

⁷⁹ Ebd., S. 101

5. Der Dreh zu „Rote Trauben“

5.1 Vorgehensweise

Als grundsätzliche Vorüberlegung zur praktischen Bearbeitung des Themas dieser Bachelorarbeit galt, dass der Film nicht explizit des Themas wegen entwickelt werden sollte. Es sollte also nicht ein Drehbuch geschrieben werden, das besonders für diese Aufgabenstellung geeignet ist, sondern es sollte auf einen beliebigen Film anwendbar sein. Die Stoffentwicklung wurde somit unabhängig davon betrieben.

Der Dreh zu Rote Trauben sollte neben der Erstellung des Anschauungsbeispiels zu dieser Bachelorarbeit auch ein Experiment sein. Ziel war es, zunächst eine Version des Filmes zu haben, in welcher der O-Ton komplett ohne Abstriche zu gebrauchen ist. Dies wird bei Dreharbeiten zwar immer angestrebt, ist aber nicht unbedingt immer der Fall. Teil des Experimentes sollte es also sein, dass eine Einstellung, wenn nicht anders möglich, einmal „für das Bild“ und einmal „für den Ton“ gedreht werden sollte, um dies später im Vergleich der verschiedenen Tonversionen und in dem Fall auch verschiedenen Bildversionen mit einzubeziehen. Schließlich kamen wir jedoch nie in die Situation, den Ton nicht einwandfrei aufnehmen zu können. Ausnahme ist hierbei der 3. Drehtag, an dem es zu stürmen begann. Mehr dazu im Kapitel „Wetterbedingungen und Windgeräusche“. Letztendlich ergab sich daraus jedoch auch der Vorteil, dass nun alle Versionen vom Bild her gleich sind und sich tatsächlich nur auf der Tonebene unterscheiden, was sogar einen besseren Vergleich zulässt.

Unsere Vorgehensweise unterschied sich daher im Großen und Ganzen nicht sehr von konventionellen Spielfilmdrehs. Die Crew war jedoch vorgewarnt, besondere Rücksicht auf den Ton zu nehmen, was aber eigentlich selbstverständlich sein sollte.

Als Toncrew hatten wir eine klassische Zwei-Mann-Besetzung mit einem Tonmeister, der die Aufnahme abhört und bewertet und einem Tonassistenten, der die Mikrofonierung⁸⁰ mit der Tonangel vornimmt.

⁸⁰ Ausrichtung des Mikrofons

Hauptsächlich sollte dabei der geangelte Ton verwendet werden, der mit einem Mikrofon mit Supernieren- Charakteristik aufgenommen wurde. Mit im Repertoire waren auch ein Grenzflächenmikrofon, das zum Einsatz kam und zwei Ansteckmikrofone, die aber nach Möglichkeit nicht in Gebrauch kommen sollten⁸¹. In der Tat haben wir sie nur an dem Tag des heftigen Sturms benutzt. Allerdings waren die Windgeräusche auf den „Ansteckern“ vergleichbar mit denen auf dem Angelmikrofon.

5.2 Motivsuche

Im Vorfeld wurde ein besonderes Augenmerk auf die Geräuschkulisse der verschiedenen Drehorte gelegt. Generell sollte bei der Suche nach Drehorten dieser Aspekt immer im Auge behalten werden. Manchmal ist aber der künstlerische Wert eines Drehortes Ausschlag gebender, so dass sich die Regie für ein „lauteres“, aber dafür evtl. passenderes Motiv entscheidet.

Bei unserer Location-Suche trafen wir sehr schnell auch auf diesen Konflikt. Unsere Hauptmotivsuche drehte sich um die Schauplätze „Weingut“ und „Weinberge“. Nun wollten wir gerne einen Drehort, an dem man von den Weinbergen aus auf den nahe gelegenen Bodensee schauen konnte. Da sowohl die Kamerafrau, mit der ich die Motivsuche antrat, als auch ich in der Bodensee-Region aufgewachsen sind, war es uns von Anfang an klar, dass wir einen Ort finden mussten, an dem man die viel befahrene Bundesstraße 31 nicht hören würde. Diese verläuft relativ nah am gesamten Nordufer des Sees.

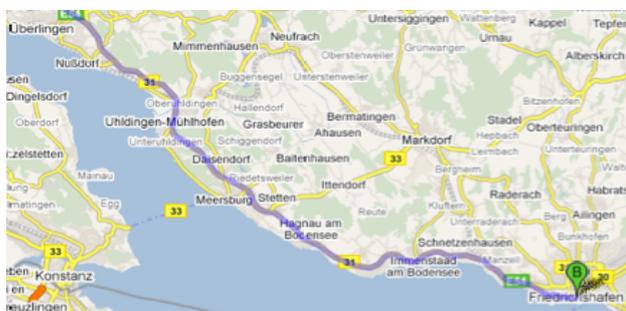


Abbildung 2.⁸² Die B 31 am Nordufer des Bodensees

⁸¹ Wegen besserer Qualität des Klangs ist ein Angelmikrofon einem Ansteckmikrofon immer vorzuziehen.

⁸² Quelle: <http://www.google.de/maps>

Nach mehreren Absagen fanden wir zwei Motive, die diesen Anforderungen entsprachen und an denen wir auch drehen durften. Nach mehreren Besuchen der Drehorte an unterschiedlichen Tagen und zu verschiedenen Tageszeiten mussten wir allerdings feststellen, dass sich die Geräuschkulisse je nach Windrichtung sehr unterschiedlich verhielt. Es würde also auch eine Glückssache sein, ob es während des Drehs die nötige Ruhe geben würde.

Mit den Besitzern, beide Winzer, wurde besprochen, wann voraussichtlich deren Lese beginne, so dass wir nicht zu einer Zeit drehen würden, in der den ganzen Tag Traktoren im Weinberg unterwegs wären. Auch dies entwickelte sich zum Glücksspiel, da zu vermuten war, dass die Ernte wegen des sonnenreichen Frühjahrs um einige Wochen verfrüht stattfinden würde und unserem Dreh, der für die erste Septemberwoche vorgesehen war, gefährlich nahe kam. Erst eine Woche vor Dreh hatte ich die endgültige Zusage, dass die Lese erst in der darauf folgenden Woche beginnen würde.

5.3 Nur-Töne und Nachsprecher

Beim Dreh zu „Rote Trauben“ verfolgten wir das Konzept, alle Textstellen nach dem Drehen noch einmal als so genannte „Nachsprecher“ für den Ton aufzunehmen. Um nicht all zu viel Zeit darauf zu verwenden, entschieden wir bald, jeweils direkt vor dem ersten Take eine „heiße Probe“ zu machen, in der wir den Ton mit aufzeichneten, aber die Kamera noch nicht mitlaufen ließen. Dies sollte als Notlösung dienen, um evtl. einen nicht gelungenen Satz im Nachhinein austauschen zu können.

Eine ähnliche Vorgehensweise wählten wir bei der Aufzeichnung von Geräuschen. Wir ließen nach dem letzten Take die Schauspieler noch einmal alle Tätigkeiten wiederholen, ohne dabei ihren Text zu sagen, so dass wir die Geräusche abgesetzt von der Sprache hatten. Somit würde man diese in der Nachbearbeitung unabhängig vom Text in die Tonspur einfügen können. Hierbei konnten nun auch Geräusche aufgenommen werden, die im Originalton auf Grund der Mikrofonierung, die auf die Sprache ausgerichtet ist, evtl. nicht zu hören waren. Außerdem hat man bei diesem Vorgehen die Möglichkeit, mit dem Mikrofon näher an die Aktionen heranzugehen, da man nicht auf das Bild

der Kamera achten muss. Dies sollte jedoch nicht übertrieben werden, da sich der Ton sonst unangemessen präsent anhört.

Bei der Nachbearbeitung des Originaltons stellten sich die Nur-Töne als sehr gelungen heraus, da sie vom Timing her ideal auf die zuvor gespielte Szene passten. Es zahlte sich also aus, die Töne direkt im Anschluss an die abgedrehte Szene zu setzen, wenn die Schauspieler noch genau nachvollziehen konnten, wie sie die Szene gespielt hatten.

5.4 Kamerageräusche

Eine Problemstellung für die Tonaufnahme, die bei Filmdrehs immer wieder auftaucht, ist das Geräusch der laufenden Kamera. Bei Videoformaten begrenzt sich dies meist auf ein geringes Surren, welches jedoch auch durch das Mikrofon aufgenommen wird, wenn die Kamera sehr nah an der Szene aufgebaut ist.

Bei Filmkameras ist dies um einiges problematischer, da man hierbei, je nach Modell, sehr deutlich den Filmtransport der Kamera hört. Herstellerfirmen sind deshalb bemüht, möglichst leise Kameras herzustellen. Einen ganz eigenen Weg geht dabei die Firma Aaton, bei der der Filmtransport durch Magnetismus gelöst ist und somit keine Zahnräder verwendet werden, die für das Rattern der Kamera verantwortlich sind.

Wir benutzten für unsere Aufnahmen eine ARRI SR III, bei der man den Transport in vielen Situationen tatsächlich hören konnte. Recht unproblematisch begab es sich bei Aufnahmen, die im Freien stattfinden.



Abbildung 3:⁸³ Kamerafrau Tanja Hafen mit der SR III am Set von *Rote Trauben*

⁸³ Bild: Kathrin Schröder

Bei Aufnahmen in geschlossenen Räumen umwickelten wir die Kamera mit einigen Lagen Molton⁸⁴. In einigen Situationen benutzten wir zusätzlich noch einen dicken Ledermantel. So verpackt ist die Kamera natürlich recht unhandlich zu bedienen, da man nicht mehr an alle Knöpfe und Anzeigen kommt.

Natürlich hört man den Filmtransport der Kamera erst dann, wenn sie tatsächlich läuft. Wir nutzten also sämtliche Möglichkeiten, bei der die Kamera angeschaltet wurde, um ihre Lautstärke zu überprüfen, wie z.B. das Drehen der Graukarte oder das Vordrehen einer Klappe. Da dies aber nicht vor jeder Szene der Fall ist, hörten wir beim Anschalten für den ersten Take genau hin, ob die Kamera noch zu hören war. War dies der Fall, so brach ich die Szene sofort wieder ab, da klar war, dass dieser Take dann auf jeden Fall nicht mit dem Originalton benutzt werden konnte.

5.5 Wetterbedingungen und Windgeräusche

Ein Tag, an dem wir besonderen Problemen gegenüberstanden, war der dritte Drehtag. Wir hatten am zweiten Drehtag bis 3h morgens die Traumsequenz in den Weinbergen gedreht. Geplant war ein Drehbeginn für etwa 14h am nächsten Tag, mit nur einer Szene bei Tageslicht und weiteren zwei bei Einbruch der Dunkelheit an einem anderen Drehort. Allerdings hatten wir den ganzen zweiten Drehtag den Wetterbericht verfolgt und der sagte für die Region ausdrücklich Regen ab 15h voraus. In Absprache mit dem Team vereinbarten wir also einen Drehbeginn schon um 12h, damit wir bis 15h mit der Szene fertig wären und dafür eine längere Abendpause hätten.

Da diese Szene eine der komplexesten im Film war und vor allem mit 2 min Spielzeit die Längste, war für sie eine relativ aufwendige Auflösung vorgesehen mit bis zu 7 Einstellungen. Es war also unumgänglich, diese zu kürzen.

Als wir am Drehort ankamen, war der Himmel war schon ziemlich zugezogen, allerdings blitzte die Sonne noch aus einigen Wolkenlücken hindurch und erzeugte mit der Wolkenstruktur eine sehr schöne Stimmung.

⁸⁴ „Dicker, schwer entflammbarer Baumwollstoff zu Dekorationszwecken oder zur Schalldämmung“. Mücher, S. 209

Wir beeilten uns, diese Stimmung für den Establishing Shot⁸⁵ einzufangen.



Abbildung 4: Establishing Shot der Szene 3 aus *Rote Trauben*

Dies sollte schließlich auch einen guten Übergang zu den Szenen davor bieten. Als wir diese am Tag zuvor gedreht hatten, war es strahlender Sonnenschein gewesen. Der Teil der Szene, der einen direkten Anschluß an diesen Establisher hatte, wurde allerdings erst gegen Abend gedreht, als es schon etwas trüber war. Dramaturgisch passte diese Wetteränderung tatsächlich sehr gut zu der Stimmung der Hauptfigur, der zunächst frohen Mutes seine Freundin erwartet. Als sie endlich kommt, ist seine Stimmung schon etwas betrübt und als er sie auf ihr spätes Kommen anspricht, bahnt sich ein Sturm an. Gegen Ende des Filmes entlädt sich schließlich ein heftiges Gewitter.

Zunächst hatten wir jedoch mit diesen Wetterbedingungen zu kämpfen und so richteten wir eine Einstellung ein, die im Notfall komplett durchgängig benutzt werden konnte. Allerdings hätte man im mittleren Abschnitt auf die Reaktionen der Hauptfigur Jonas verzichten müssen, da die Kamera mit seiner Freundin Linda mitschwenkt, als sie sich von ihm entfernt. Nachdem wir diese Einstellung abgedreht hatten und das Wetter noch stabil genug war, drehten wir noch eine zweite Einstellung mit einer Nahen auf Jonas, die man als Gegenschuss benutzen konnte. Mit diesen beiden Einstellungen hätte man die Szene schon einigermaßen gut schneiden können. Sollten wir allerdings noch Zeit haben, wollten wir noch eine Nahe auf die Freundin Linda drehen. Das war letztendlich zwar eine recht „konventionelle“ Auflösung, aber wir hatten die Sicherheit, dass die Szene im Schnitt funktionieren würde.

⁸⁵ Man spricht von einem Establishing shot, wenn am Anfang einer neu beginnenden Szene der Spielort in einer Totalen gezeigt wird, um den Zuschauer in die neue Umgebung einzuführen.

Nachdem wir gegen Ende der zweiten Einstellung schon vor kurzen Regenschauern hatten flüchten müssen und jeweils das gesamte Equipment ins Trockene bringen mussten, bauten wir einen provisorischen Regenschutz. Die Regenschauer hatten sich in einen anhaltenden Nieselregen gewandelt, so dass ein eingeschränktes Drehen möglich war. Über die Schauspieler spannten wir einen weißen Molton, der allerdings auch nur eine gewisse Zeit Stand halten würde. Die Kamera war schon seit Beginn des Drehtages mit einem Regenschutz versehen worden, den die Kameraassistentin glücklicherweise in ihrem Privatbesitz hatte. Als nur noch ein letzter Pick-Up⁸⁶ der Szene gedreht werden sollte, brach endgültig der Regen über uns herein und wir flüchteten mit der Ausrüstung in den Weinbergturm, an dem die Szene spielte und in einen nahe gelegenen Geräteschuppen.

Während dieses ganzen Drehs wurde der Wind immer heftiger. Für die Tonaufnahmen bedeutete dies, dass heftige Windgeräusche auf dem Mikrofon zu erwarten waren. Da wir den Dreh an diesem Tag nicht einfach absagen konnten, mussten wir uns überlegen, wie wir hierbei vorgehen sollten, um einen brauchbaren Originalton zu bekommen.

Wir versetzten zunächst die Szene etwas näher an den Weinbergturm, um in dessen Windschatten drehen zu können. Allerdings half diese Aktion nicht viel, da es nur einen ganz schmalen Streifen gab, der wirklich im Windschatten lag. Diesen nutzten wir später, um eine Atmo aufzunehmen, auf der zwar der Wind zu hören war, es jedoch keine Windgeräusche gab, die vom Mikrofon ausgingen und ein Störgeräusch darstellen. Diese Atmo ermöglichte in der Nachbearbeitung, dass man diese Szene überhaupt mit der Originalsprache benutzen konnte. Dies wird im Kapitel „Originalmischung“ näher erläutert.

Wir versahen die Schauspieler zunächst mit Ansteckmikrofonen, da wir hofften, diese würden eventuell, durch den Körper der Schauspieler geschützt, weniger vom Wind abbekommen. Außerdem wechselten wir zwischendurch den Windschutz am Angelmikrofon, als kaum noch eine Aufnahme zustande kam, die keine Windgeräusche hatte. Allerdings stellte sich dieser andere Windschutz als etwas schlechter heraus als der Erste und so tauschten wir

⁸⁶ Man spricht von einem Pick-Up, wenn in einem Take nicht die gesamte Einstellung durchgespielt, sondern erst ab einem gewissen Punkt eingesetzt wird, da der vordere Teil der Szene schon in einem vorherigen Take gelungen ist.

nach einigen Takes wieder zurück. Die starken Böen drückten natürlich auch auf die Mikrofonangel und so war es für den Tonassistenten bald nur noch schwer möglich, die Angel stabil auf den Punkt zu halten, an dem die Sprache ideal aufzunehmen war. Bald stand er zusammen mit dem Oberbeleuchter zu zweit an der Angel, um sie einigermaßen ruhig zu halten. So hatte zumindest die Präsenz des Tons durch zu viel hin und her Schwingen des Mikrofons nicht zu leiden.

Es war ein Trost für uns, zu wissen, dass die Szene auf jeden Fall nachsynchronisiert werden würde, da dies aufgrund dieser Arbeit so vorgesehen war, aber ich hatte trotzdem die Hoffnung, dass man um die vielen Windgeräusche irgendwie „drum herum schneiden“ könnte, da es auch viele Stellen gab, die frei von Wind waren.

Diese Situation ist auf jeden Fall ein gutes Beispiel dafür, dass man ab und zu tatsächlich nicht umher kommt, eine Szene nachzusynchronisieren. Eine andere Möglichkeit, dies zu verhindern wäre gewesen, auf ein Innenmotiv auszuweichen, eine andere Szene zu drehen und diesen Dreh auf einen anderen Tag zu verschieben. Dies war uns leider aus terminlichen Gründen nicht möglich gewesen.

6. Die Nachbearbeitung von „Rote Trauben“

6.1 Originalmischung

Die Originalmischung lehnte sich zunächst an das an, was schon im Schnitt bearbeitet wurde. Zu solchen Vorarbeiten gehört z.B. das Austauschen einer Dialogpassage, die im Off anfängt und auf die dann geschnitten wird. (siehe Kapitel 3.3)

In einem ersten Durchlauf wurden einige Störgeräusche wie Knacksen oder Poltern entfernt. Allerdings war hierbei nicht viel zu tun, es mussten nur einige Übergänge zwischen zwei Tonspuren etwas weicher gemacht werden. Ansonsten waren die Aufnahmen sehr sauber.

Es wurden nun einige Nur-Töne angelegt, die, wie ich bereits erwähnte, vom Timing her ideal auf die Szenen passten [siehe Beispiel 01] und somit recht wenig Nachbearbeitungsaufwand benötigten. Die noch etwas klinisch klingende Schnittversion war somit schon um eine Ebene reicher.

Nun ging ich daran, auch Textpassagen möglicherweise gegen Nachsprecher auszutauschen. Allerdings wollte ich mich hier zurückhalten, da ein Nachsprecher im strengen Sinne ja schon nicht mehr der Originalton ist, der während der Aufnahme gesprochen wurde. Ich beschränkte mich also auf einen Satz, bei dem im Original im Hintergrund das Piepsen der Lampe, welche die Szene beleuchtete, zu hören war. Wir hatten schon während des Drehs alles daran gesetzt, dieses Piepsen so gut es ging zu minimieren. Da durch die Nur-Töne alle anderen Einstellungen mit dem Piepsen hatten ersetzt werden können und nur noch der Text mit diesem Störgeräusch unterlegt war, entschloss ich mich, diesen auch auszutauschen. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen, diese Textpassage mit einem Nodge-Filter zu bearbeiten, der genau die störende Frequenz aus der Aufnahme entfernt. Solche Filterungen kamen bei der finalen Mischung mehrfach zur Anwendung, bei der Originaltonmischung hatte ich sie noch nicht angewendet.

Als letzte Hürde vor der eigentlichen Mischung widmete ich mich der Szene mit den Windgeräuschen. Beispiel 02 zeigt die Ausgangssituation: die unbearbeitete Dialogszene.

Ich hatte nun eine Spur mit dem Ton des Angelmikrofons und für jede Person jeweils eine Spur mit dem Ton der Anstecker. Pro Satzabschnitt griff ich

jeweils auf die Spur zurück, auf der die wenigsten Windgeräusche zu hören waren, bzw. im Text möglichst gar keine. Diese schnitt ich ganz knapp vor und hinter der Textstelle ab und versah sie mit einer kurzen Blende. Die so „gereinigte“ Szene hörte sich natürlich zunächst schrecklich an, da sie während der Satzpausen völlig stumm war und während des Textes plötzlich mit viel Wind im Hintergrund zu hören war. Nun legte ich die Atmo, die wir am Drehort aufgenommen hatten, darunter, wodurch die Szene schon beinahe brauchbar klang. Allerdings hörte man immer noch eindeutig, dass unter dem Text mehr Wind war als in den Satzpausen und so fing ich an, die jeweils gültige Spur etwas vorher leicht einzublenden, jedoch ohne dadurch wieder Windgeräusche hörbar zu machen, die ja absichtlich weggeschnitten worden waren.

Achtet man darauf, hört man auch jetzt noch, dass des Öfteren eine „Böe“ aufkommt, bevor Linda anfängt zu sprechen, da sich ihre Stimme nicht so gut vom Wind absetzte wie die ihres männlichen Kollegen. [siehe Beispiel 03] Diese Bearbeitung der Szene war eine sehr minutiöse Arbeit, die sehr viel Zeit und Nerven kostete. Das Ergebnis entschädigte allerdings dafür, da diese Szene nun, mit leichten Abstrichen, komplett nur mit Originalton benutzt werden konnte. Zu den Abstrichen gehört, dass es doch ein paar Satzstellen gab, an denen ein Windgeräusch direkt auf dem Text der Schauspieler lag und somit nicht herausgeschnitten werden konnten.

Nachdem ich die so bearbeitete Version auf eine DVD gebrannt und mir auf einem Fernsehgerät angeschaut hatte, merkte ich, dass man diese Mängel auf Fernsehlautsprechern gar nicht mehr hörte.

Es würde allerdings Teil der Aufgabe für den finalen Mix sein, an solchen Stellen evtl. auf die Sprachaufnahmen der Synchronisation zurückzugreifen.

Als letzten Punkt musste ich nun noch dafür sorgen, dass die Mischung TV-tauglich war, da sie als Endprodukt auf einer DVD erscheinen würde. Während man für eine Kinomischung eine möglichst hohe Dynamik anstrebt, war es mein Ziel, dass die Mischung auch auf Fernsehlautsprechern gut funktioniert. Man sollte die Mischung also gut verstehen können, ohne den Lautstärkereger hochdrehen zu müssen, was dazu führt, dass die Lautsprecher anfangen zu rauschen. Deshalb komprimierte ich zunächst die Sprache, die sich dadurch

auch besser vom Hintergrund absetzte und legte später noch eine leichte Kompression auf die Masterspur, um den Gesamtpegel anzuheben.

6.2 Foley-Aufnahmen

Ich hatte das Glück, dass wenige Wochen vor meinen eigenen Geräuschaufnahmen der Foley-Artist Dieter Hebben an der HdM zu Gast war, um sowohl einen Vortrag über seine Arbeit zu halten, als auch an einem praktischen Beispiel seine Kunst zu veranschaulichen. So hatte ich die Möglichkeit, einen genauen Einblick in die Arbeit eines Geräuschemachers zu bekommen. Es war faszinierend zu sehen, wie er schon beim ersten Sichten der Szene Geräusche ausprobierte, die jedoch teilweise schon genau synchron auf den ihm unbekanntem Filmabschnitt passten.

Eine der wichtigsten Lektionen war dabei wohl die, dass man beim Geräuschemachen keineswegs genau diejenigen Requisiten benutzen muss, die es in der Szene darstellen soll. Man kann hierbei sehr kreativ tätig sein und muss auch ab und zu etwas umdenken können. So hören sich z.B. kleine Dinge, wenn man sie nah genug mikrofoniert plötzlich sehr groß an. So kann man z.B. das Sägen eines Baumstammes durch eine nah am Mikrofon aufgenommene Nagelfeile nachahmen.

Trotz dieser Lektion beschloss ich, die Foley-Aufnahmen zu *Rote Trauben* hauptsächlich mit den Originalrequisiten aufzunehmen. Dies ist wohl ein Luxus, den ein Geräuschemacher normalerweise nicht hat. Da ich aber hauptsächlich selbst im Besitz der Requisiten war und es somit keine Schwierigkeit darstellte, diese noch einmal zusammenzustellen, beschloss ich, diese größtenteils zu benutzen.

Hierbei ist zu argumentieren, dass der Reiz der Foley-Aufnahmen darin besteht, dass man eben nicht das Geräusch erzeugt, das ein bestimmtes Requisit normalerweise von sich geben würde, sondern eines das beispielsweise viel überspitzter klingt. Bestes Beispiel dafür sind Fausthiebe, die normalerweise nicht so spektakulär klingen würden, wie sie das in Filmen tun. Jedoch bin ich kein geübter Geräuschemacher und erhoffte mir dadurch die mir gestellte Aufgabe einfacher lösen zu können, da ich nicht nach Alternativen suchen musste, um ein bestimmtes Geräusch herzustellen.

Als die Foley-Aufnahmen stattfinden sollten, stand im Tonstudio leider noch nicht das nötige Plug-In⁸⁷ zur Verfügung, um in den Aufnahmeraum ein Bild einzuspielen und im selben Programm synchron zur Bildspur eine Tonaufnahme starten zu können. Der Vorteil hierbei wäre gewesen, dass man die Tonaufnahme gleich schon synchron unter dem Bild liegen hätte und von dort eventuell durch Verschieben hätte anpassen können. Also mussten wir die Methode anwenden, die auch schon bei den Aufnahmen des Foley-Artists Dieter Hebben benutzt wurde.

Ich teilte daher den Film in einzelne Sinnabschnitte, die entweder die Szenen in noch kürzere Abschnitte unterteilte oder, wenn nötig, szenenübergreifend war, um einen Übergang zu ermöglichen. Diese versah ich jeweils mit einem typischen Synchronvorspann, der im Bild von der Zahl drei herunterzählt und mit einem Piepgeräusch auf den Zahlen drei und zwei unterlegt ist. Auf der Zahl eins piept es nicht, da dies schon zu nah an der gültigen Aufnahme ist. Auf null beginnt der Szenenabschnitt. Diese so präparierten Szenenabschnitte brannte ich mit Kapiteln versehen auf eine DVD, die in den Aufnahmeraum gespielt werden konnte und gleichzeitig den „Piep“ mit auf eine Tonspur aufzeichnete. Daran konnte man später den Ton wieder synchron an das Bild legen.



Abbildung 5: Synchronvorspann: hat die dunkelgraue Fläche den gesamten Hintergrund ausgefüllt, ertönt der „Piep“-Ton für die Zahl 2. Daneben: Originalszene aus *Rote Trauben* und Foley-Aufnahme im Tonstudio

Für die Aufnahmen hatten wir⁸⁸ drei Tage Zeit. Das kam mir zunächst für die neun Minuten Spielzeit des Films etwas viel vor, zumal der ganze Dreh an nur

⁸⁷ Software, die im Nachhinein in ein vorhandenes Programm integriert werden kann, um eine bestimmte Funktion auszuführen, die in dem Programm sonst nicht möglich ist.

⁸⁸ Während ich hauptsächlich die Geräusche im Aufnahmeraum machte, kümmerten sich zwei Kommilitonen um die Aufnahmen. Eine beschriftete die Takes und startete die Aufnahmen, der Andere bediente den DVD-Player und achtete auf Synchronität.

vier Tagen stattgefunden hatte. Letztendlich nahmen wir aber tatsächlich an allen drei Tagen auf. Wir benötigten für die neun Minuten effektiv ca. 12-15 Stunden. Ein professioneller Geräuschemacher könnte dies wahrscheinlich an einem einzigen Tag vollbringen.

Wir mussten allerdings genug Zeit zum Ausprobieren veranschlagen, da wir zuvor noch nie Foley in einem solchen Umfang aufgenommen hatten.

Schnell erkannten wir, dass man tatsächlich sehr einfach zu guten und passenden Aufnahmen kommen konnte, allerdings brauchten wir dazu anfangs noch einige Proben, bis das Timing richtig saß. Mit etwas Übung konnte man sich die Abläufe des Schauspielers immer schneller einprägen. Bei einigen vom Timing her schwierigeren Aufnahmen gingen wir dazu über, absichtlich die Geräusche einige Millisekunden hinter die Aktion zu legen. Dadurch mussten wir das Timing nicht komplett auswendig beherrschen, um genau simultan mit dem Schauspieler zu agieren, sondern konnten auf seine Aktionen reagieren. Dabei musste allerdings darauf geachtet werden, dass alle Bewegungen und Geräusche den selben zeitlichen Abstand beibehielten, so dass man bei der Nachbearbeitung nur den ganzen Take an sich verschieben musste. Andernfalls hätte man schneiden müssen, um einige Elemente zu verschieben, andere wiederum nicht. Dies hätte zu einem erheblichen Mehraufwand geführt.

Als schwierigste Szene erwies sich die Szene 11, als Jonas, der Protagonist, nachts in das Arbeitszimmer seines Vaters stürmt und dort dessen Sachen durchwühlt. Diese Szene war mit schnellen Jump-Cuts⁸⁹ geschnitten. Nach einigen Versuchen merkten wir, dass es uns fast unmöglich war, von einem Moment zum anderen eine ganz andere Bewegung auszuführen, die dann auch noch passen sollte. Wir entschieden uns deshalb, jeden Schnitt separat aufzunehmen. Dafür ließen wir die DVD ganz normal ab dem Synchronpunkt laufen, produzierten aber nur im jeweils gültigen Moment Geräusche. Später könnte man alle sechs gültigen Takes untereinander legen und hätte jeweils im richtigen Moment die passenden Geräusche.

⁸⁹ Bei einem Jump-Cut werden zwei Passagen aus der selben Einstellung hintereinandergeschnitten. Dies verursacht ein „Springen“ des Bildes, da sie die Konvention, dass zwischen zwei hintereinandergeschnittenen Einstellungen mindestens ein um 30° veränderter Winkel vorherrschen muss, missachtet. Verwendet man diese Schnitte absichtlich, können sie als Stilmittel eingesetzt werden. Die hier verwendeten Jump-Cuts sind so ausgelegt, dass der Bildausschnitt immer gleich bleibt, während die darin befindliche Person im Bild an verschiedene Positionen „springt“.

6.3 Sprachaufnahmen

Zu den Sprachaufnahmen ist vorweg die Tatsache zu erwähnen, dass ich nur die beiden Hauptrollen Jonas und Linda, gespielt von Abraham Kern und Anna Bullard-Werner synchronisieren ließ. Dies hatte einfache produktions-technische Gründe, da die anderen Schauspieler bzw. Statisten, die einen Text zu sagen hatten, alle nach Stuttgart hätten kommen müssen, um ihren einen Satz zu sprechen. Ich fand, dass die Synchronisation der einzigen längeren Dialogszene des Films für diese Arbeit aussagekräftig genug sei. Es wurden somit alle Sätze der Figuren Linda und Jonas synchronisiert, die restlichen drei kurzen Sätze entnahm ich dem Originalton. Dies ist allerdings ganz klar als Ausnahme anzusehen!

Für die Durchführung der Sprachaufnahmen standen mehrere Alternativen zur Auswahl:

1. Sollten die Schauspieler ihren Text getrennt aufnehmen oder gemeinsam?
2. Sollten die Schauspieler den Text in einer „Sprecherkabine“ oder einem ähnlichen kleinen Raum aufnehmen oder sollten sie sich bewegen können?
3. Sollten sie im Sitzen oder im Stehen sprechen oder jeweils so wie im Film?
4. Sollten die Aufnahmen vor einem stehenden Mikrofon stattfinden oder sollte der Ton wie beim Originaldreh geangelt werden?

Ich entschied mich, folgendermaßen vorzugehen:

Zunächst bat ich beide Schauspieler getrennt voneinander ihre Sätze einzusprechen. Bei einer solchen Vorgehensweise spricht man davon, dass die Aufnahmen „ge-ixt“ werden.⁹⁰ Zwei Tage später kamen die Schauspieler gemeinsam zu den Aufnahmen, um den Dialog auch wirklich als Zwiegespräch aufzunehmen. Sie hatten beide jeweils ein Mikrofon vor sich stehen und waren durch eine Plexiglas-Wand getrennt, um ein zu starkes „Übersprechen“⁹¹ auf das Mikrofon des jeweils anderen zu vermeiden. Trotzdem war ein Blickkontakt zwischen den Akteuren möglich. Die Aufnahmen sollten im

⁹⁰ Vgl. Bräutigam, S. 34 oder Blunk, S. 285

⁹¹ Die beiden Sprecher haben zwar je ein eigenes Mikrofon, doch hört man trotzdem den Satz des Einen auch auf dem Mikrofon des Anderen (allerdings viel leiser und unpräziser), da sie sich im selben Raum befinden. Dies wird als Übersprechen bezeichnet. Will man dies ausschließen, muss man die Sprecher in akustisch getrennten Räumen aufnehmen.

großen Aufnahmeraum des Tonstudios der HdM stattfinden, um den Schauspielern etwas mehr Raum zu gewähren.

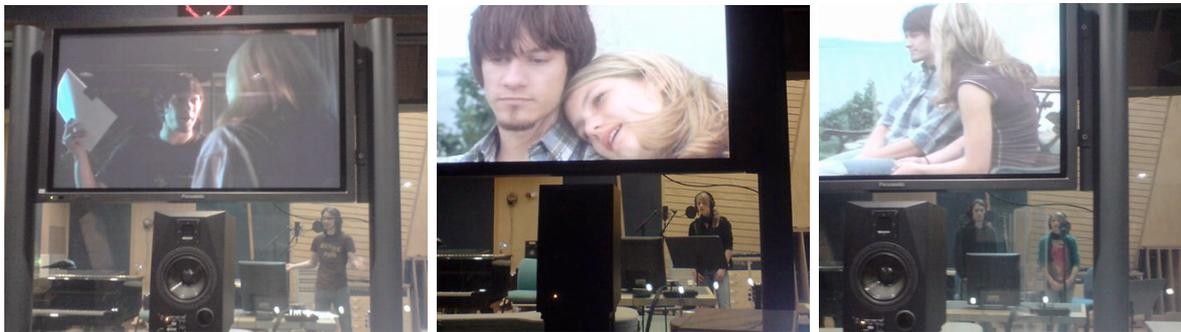


Abbildung 6: Zunächst getrennt, dann gemeinsam bei den Synchronaufnahmen: Die Schauspieler Abraham Kern und Anna Bullard-Werner.

Gesprochen wurde hauptsächlich im Stehen, es wurde jedoch auch ein Durchlauf im Sitzen gemacht, da die Schauspieler in der Szene im Film auf einer Bank sitzen, während sie reden. Auch wurde ein Durchlauf ausprobiert, in dem der Ton wie bei den Originalaufnahmen geangelt wurde. Mehr zu diesen beiden letzten Punkten im Kapitel „Experimente“.

Die generelle Überlegung, den Ton bei der Synchronisation zu angeln, anstatt mit stehenden Mikrofonen zu agieren, war die, dass sich die Schauspieler natürlicher bewegen, also auch ihren Kopf vom Mikrofon abwenden können. Denn in ein stehendes Mikrofon zu sprechen, bedeutet immer, in eine bestimmte Richtung zu sprechen. Bei den Originaldreharbeiten jedoch folgt der Tonassistent mit dem Mikrofon den Kopfbewegungen des Schauspielers, der überhaupt nicht darauf achten muss, ob er das Mikrofon richtig anspricht. Schnell wurde deutlich, dass bei der Synchronisation der Blick allerdings grundsätzlich auf den Monitor gerichtet sein muss, um die Sätze möglichst lippensynchron auf das Bild sprechen zu können. Diese Tatsache war zwar schon vor den Aufnahmen abzusehen, jedoch nahm ich an, dass sich die Schauspieler tatsächlich etwas mehr Freiraum gönnen könnten, was ihre Körperbewegungen anging, als das letztendlich der Fall war. Daran war auch schon zu erkennen, dass ein Schauspieler bei einer Synchronaufnahme nicht so frei agieren kann, wie das bei den Originalaufnahmen der Fall ist, sondern sich an bestimmten technischen Begebenheiten ausrichten muss.

6.3.1 Experimente

Nachdem wir mehrere Durchläufe der Sprachaufnahmen absolviert hatten, begannen wir, einige Versuche zu unternehmen. Es war bis dahin sehr auffällig gewesen, dass die Schauspieler, wenn sie mit den Sätzen aus dem Original mitsprachen, die sie über Kopfhörer mithören konnten, immer ein paar Millisekunden hinter dem Original sprachen. [Beispiel 04]

Also machten wir den Versuch, die Tonspur etwas vorzuschieben, so dass der Ton nun 4 Frames (160 ms) vor dem eigentlichen Einsatz kam. Die Schauspieler sprachen wieder „mit sich mit“ und nachdem wir den Take überprüften, sahen wir, dass die Sprache, ohne den Take zu verschieben, nun sogar noch genauer auf die Lippenbewegungen passten. [Beispiel 05]

Später verschoben wir den Ton noch ein weiteres Stück nach vorn. Hier merkte man allerdings schnell, dass die Schauspieler anfangen, künstlich länger zu verzögern, um auf die Lippenbewegung zu „warten“. Da dies zu eindeutig schlechteren Ergebnissen führte, beendeten wir diesen Versuch sehr schnell wieder.

Es wurden noch einige weitere Durchläufe ausprobiert, in denen sich die Schauspieler gegenüberstanden, in denen sie saßen, so wie sie es in der Szene tun, oder in denen sie ihr Original nicht hörten. Nachdem ich alle Sätze eingefügt hatte, merkte ich, dass tatsächlich einige Sätze dem Take entnommen waren, in welchem die Schauspieler saßen, man kann aber nicht allgemein sagen, dass die im Sitzen gesprochenen Takes besser waren als die im Stehen.



Abbildung 7: Synchronisieren der Dialogszene im Sitzen und mit Blickkontakt

Da Synchronisation oft mit der Übersetzung eines Films in eine andere Sprache verbunden wird, wollten wir auch versuchsweise den Text einmal auf Englisch synchronisieren. Die Übersetzung wurde allerdings im Schnellverfahren von uns selbst durchgeführt, so dass sie sicherlich qualitativ nicht sehr hochwertig ist. Wir wollten diese Art der Synchronisation allerdings nicht ganz außer Acht lassen und so nahmen wir als Abschluss der Aufnahmen noch zwei englische Durchläufe auf. [Beispiel 06]

6.3.2 Was sagen die Schauspieler

Nachdem die Sprachaufnahmen abgeschlossen waren, fragte ich die Schauspieler nach einem Feedback, wie sie die Synchronisation empfunden hatten. Schon während der Aufnahmen hatten sie einige Male einen Take angehört und gemeint, da müsse mehr Aufregung in die Stimme. Beide meinten zudem, dass das Achten auf die Lippsynchronität stark vom eigentlichen Spielen ablenkt. Außerdem konnten sie natürlich nicht so frei sprechen, wie das während der Dreharbeiten der Fall gewesen war, da die Textpausen und die Sprechgeschwindigkeit eben schon vorgeschrieben waren von der Art und Weise, wie sie die Szene ein halbes Jahr zuvor gespielt hatten. Als ich sie die Szene zwischendurch einmal „frei“ spielen ließ, fühlten sie sich hingegen wieder viel mehr in die Rolle hineinversetzt.

6.3.3 Arbeitsteilung

Wie im Kapitel 4.2.3 beschrieben, gibt es normalerweise eine Arbeitsteilung zwischen Synchronregisseur, Tonmeister und Cutterin. Dies ist durchaus sinnvoll, da der Regisseur dann allein auf die Intonation des Gesprochenen achten kann, während der Tonmeister die technischen Aspekte im Griff behält und die Cutterin auf die Synchronität achtet. Da ich zeitweise alle drei Aufgabenfelder in Personalunion erledigte, merkte ich, dass man bestimmte Dinge weniger beachten kann, wenn man sich zu sehr auf ein anderes konzentriert. Diese Konzentration ist aber durchaus nötig, um den Take richtig

bewerten zu können. Um technisch perfekte, synchrone und gut gesprochenen Takes zu erlangen, ist eine solche Arbeitsteilung mehr als angebracht.

6.4 Synchronmischung

Bevor ich die aufgenommene Sprache weiterverarbeitete, bearbeitete ich die Geräuschaufnahmen. Ich wollte am Ende einen kompletten „M+E-Track“ (oder „IT-Spur“) haben, die alle Geräusche und die Musik enthält, jedoch keine Sprache.

Wir hatten die Geräusche jeweils mit vier Mikrofonen aufgenommen. Dabei waren je zwei auf einen Tisch gerichtet, an dem verschiedene Geräusche aufgenommen wurden und zwei auf den Boden, um Schritte u.ä. aufzunehmen. Wir wollten uns dadurch ersparen, zu viel Zeit auf Stativumbauten zu verwenden. Die Mikrofonpaare bestanden jeweils aus einem Mikrofon der Firma Neumann und einem der Firma Schoeps. Hier sollte jeweils die Spur jenes Mikrofons ausgewählt werden, welches für die gegebene Situation besser klang. Für das Anlegen an die Bildspur mussten nun allerdings pro Take fünf Spuren importiert werden. Die vier Mikrofonspuren und zusätzlich eine fünfte Spur, auf welcher das „Piep“ für die Synchronisierung enthalten war. Der zeitintensivste Teil war somit das Auswählen der gültigen Spur. Es stellte sich außerdem heraus, dass sich die beiden Mikrofone nur in einigen wenigen Situationen merklich von einander unterschieden.

Eine bessere Lösung wäre gewesen, nur zwei (gleiche) Mikrofone zu benutzen, eines für den Tisch, eines für den Boden und jeweils zu notieren, welches das „gültige“ Mikrofon ist.

Die restlichen Notizen, die wir für die Aufnahmen gemacht hatten, stellten sich als sehr hilfreich heraus, da jeder Take eine Wertung bekam und wir den unserer Meinung nach besten Take jeweils markierten oder vermerkten, welche Takes evtl. später zusammengemischt werden sollten. Da zu erwarten war, dass fast alle Takes etwas verschoben werden mussten, auch wenn nur um ein paar Frames, sparte ich mir, die Takes zunächst in einem anderen Projekt an den Synchronvorspann anzulegen, um es dann zu übertragen. Ich nutze den „Piep“-Ton auf der fünften Spur als Referenz, wann die Aufnahme

begann und legte sie dann direkt an die Bildspur des kompletten Films an. Die meisten Takes passten vom Timing her sehr gut, einige mussten durch Schnitte und Verschieben einzelner Schallereignisse angepasst werden. Bald stellte sich heraus, dass sich viele Geräusche gegenseitig verdeckten. Vor allem die Körperbewegungen, die für jede Person einzeln aufgenommen wurden gingen teilweise unter, sobald alle Geräusche einer Szene angelegt waren. Da alle Ereignisse auf verschiedenen Spuren lagen, hatte man hier jedoch die Möglichkeit noch Einfluss darauf zu nehmen, indem man bestimmte Geräusche anhob oder herunter pegelte. Diese Möglichkeit hat man bei einer Originalton-Aufnahme nicht. Nun kam noch die Musikspur hinzu, die je nach Szene in der Lautstärke angepasst wurde und somit erhielt ich einen „M+E-Track“, der nun für eine Fassung in einer anderen Sprache benutzt werden könnte. [siehe Beispiel 07]

Nun sollte die Synchronsprache in die Mischung mit eingebaut werden. Da einige Wochen seit den Aufnahmen vergangen waren, war ich zunächst sehr erschrocken darüber, wie „aufgesetzt“ sich die Sprache anhörte. Während sich die Geräusche sehr einfach in die Szene integrieren ließen, erkannte man bei der Sprache eindeutig, dass sie im Nachhinein darüber gelegt worden war. Ich versuchte zunächst, durch einfaches Herunterpegeln die Stimme weiter in den Hintergrund zu setzen und merkte bald, dass dies schon zu recht guten Ergebnissen führte. Es musste allerdings mit etwas Fingerspitzengefühl vorgegangen werden, da es nur einen sehr schmalen Grat zwischen zu präserter und zu leiser Sprache gab, der sich passend anhörte.

Da die Dialogszene (Szene 3) über 2min Spielzeit hatte und aus 22 Textabschnitten bestand, konnte ich nicht erwarten, dass es einen Take gab, bei dem sowohl in punkto Aussprache als auch Lippensynchronität alles passte. Deshalb suchte ich pro Satz den jeweils Bestgelungenen heraus, wobei vor allem die Aussprache im Vordergrund stand. Die meisten Sätze waren durch Verschieben und evtl. Schneiden an die Lippenbewegungen anzugleichen. Einige gut gesprochene Sätze konnten aber tatsächlich nicht angepasst werden und wurden durch einen anderen Satz ersetzt, der von der Synchronität her besser geeignet war. Eine besonders schwierige Textpassage war in diesem Zusammenhang diejenige, in der Jonas erzählt, wie er sich

seinen Vater in Afrika vorstellt. Da diese Passage aus mehreren Sätzen bestand, die in einer halbnahen Einstellung fast komplett im „On“ gesprochen sind, war das Timing hier besonders wichtig. Hier stellte sich der Take, bei dem der Tonzuspieler 4 Frames nach vorne verschoben war (siehe Kapitel 6.3.1 „Experimente“) als am besten geeignet heraus.

Bei den Innenszenen legte ich nun noch einen Hall auf die gesprochenen Sätze. Dabei musste ich sehr viel ausprobieren, bis ich das richtige Maß für die Einstellungen gefunden hatte. Änderte man die Einstellungen zu stark, hörte es sich gleich so an, als würde der Satz in einem kleinen Badezimmer oder einer großen Kathedrale gesprochen werden. Ich wollte nur einen sehr dezenten Hall, aber genug, dass die Stimme in das zu sehende Zimmer passte und nicht zu trocken klang. Wie bereits erwähnt, gab es drei Sätze von Nebendarstellern, die aus dem Originalton übernommen wurden. In Szene 7 spricht Jonas' Mutter ihn an, ob alles „okay“ sei, worauf er mit einem „Ja, klar!“ antwortet. Hier gab es einen direkten Vergleich, zwischen einem Satz aus dem Original und einem nachsynchronisierten Satz. Auf Grund der Aufnahmesituation während des Drehs, war der Satz der Mutter mit einem starken Hall versehen. Es galt also, Jonas' Stimme mit einem passenden Hall zu versehen. Beispiel 08 zeigt zunächst die unbearbeitete Version mit dem direkten Vergleich des hallenden Satzes der Mutter und dem trockenen Satz des Sohnes, danach die bearbeitete Version, in der versucht wurde, den Hall anzugleichen.

6.5 Final Mix

Im Gegensatz zu den ersten beiden Mischungen ging die Finale Mischung recht schnell. Das lag hauptsächlich daran, dass sie auf den beiden vorherigen Mischungen basierte. Ich nahm die Originaltonmischung als Ausgangspunkt und importierte mir die Spuren der Synchronmischung mit in die neue „Session“ hinein. Diese schaltete ich zunächst stumm und legte nur jeweils die Elemente, die ich in die Mischung mit übernehmen wollte in eine nicht stummgeschaltete Spur. Da ich mir schon während der Synchronmischung Gedanken gemacht hatte, welche Foley-Aufnahmen und welche Synchronsätze

ich übernehmen wollte, konnte ich diese Aufgabe in einem chronologischen Durchlauf abarbeiten.

Jetzt ging es noch an einige Kleinigkeiten. Zunächst hatte ich noch immer ein Lampenpiepsen auf einigen Aufnahmen aus der Szene 7 am Esstisch. Diese konnten durch einen Nodge-Filter eliminiert werden, außerdem wurde an einigen Stellen der Hall noch etwas überarbeitet und auch der Trittschallfilter auf den Textpassagen aus der Szene 3, die nicht ersetzt wurden, noch einmal genauer eingestellt. (siehe Beispiel 09 und Abbildung 6)

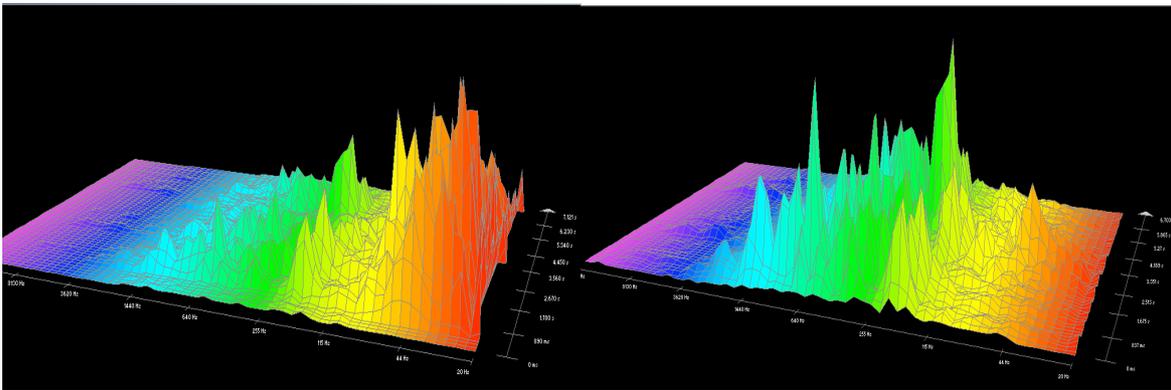


Abbildung 8:⁹² Frequenzanalyse der 2 Sätze aus Beispiel 09, li: ohne Filter, re: mit Filter. x-Achse: Frequenz (von rot = 20 Hz bis violett = 20500 Hz), z-Achse: Zeit

Was erstaunlich gut funktionierte, war die Einbindung der Synchronsprache. Diese hatte ich schon für die Synchronmischung bearbeitet, so dass sie sich nicht mehr ganz so „aufgesetzt“ anhörte, sondern sich gut in die Szene einfügte. Ich dachte jedoch, dass der klangliche Unterschied zwischen einem Satz aus dem Originalton und einem aus der Synchronfassung im direkten Vergleich deutlich zum Vorschein kommen würde. Als ich merkte, dass dies recht unproblematisch war, ersetzte ich noch zwei weitere Sätze aus der „windigen“ Szene 3. Dadurch konnte ich einige der im Punkt 6.1 angesprochenen „Böen“ eliminieren.

⁹² Quelle: Software WaveLab von Steinberg

7. Vergleich der Mischungen

Auffälligster Unterschied bei der Bearbeitung der beiden Mischungen war, dass ich bei der Originaltonmischung stets versuchte, die Sprache anzuheben, um sie vom Hintergrund abzusetzen, während ich bei der Synchronmischung versuchte, sie mehr in den Hintergrund zu integrieren.

Trotz, oder gerade wegen dieser Vorgehensweise, entstanden zwei Mischungen, die ähnlicher klingen, als ich es erwartet hatte.

Der größte Vorteil der Originaltonmischung war, dass die Töne einfach schon vorlagen. Der Originalton war der Ausgangspunkt und von dort aus konnte ich mir überlegen, wie ich die Szene noch anreichern kann. Hingegen fing ich bei der Foley- und Synchronmischung beim Punkt null an und musste mir überlegen, was alles an Tonereignissen in der Szene vorkommen sollte.

Da ich für die Synchronmischung allerdings sämtliche Töne, die zeitgleich auftreten, auf getrennten Spuren hatte, gab mir das die größere Freiheit auszuwählen, was wie laut zu hören sein sollte. Da kam ich bei der Originaltonmischung ab und zu an die Grenzen, da vieles auf der selben Spur liegt und auch ungewollte Geräusche angehoben werden, wenn man bestimmte Elemente verstärken will.

Dies kam besonders in Szenen zu tragen, in denen die Kamera noch leise im Hintergrund zu hören war. So lange die Spur eine bestimmte Lautstärke nicht überschritt, konnte man dieses Störgeräusch nicht hören, begann ich jedoch, bestimmte Ereignisse selektiv anzuheben, wurde das Kamerageräusch wieder hörbar.

Nachdem ich mit der Originalsprache und dem lauten Wind im Hintergrund in Szene 3 zu kämpfen hatte, ließ sich die Synchronsprache erstaunlich einfach in die finale Mischung integrieren. Hier konnte genau die Lautstärke gewählt werden, die als angebracht empfunden wurde, ohne Rücksicht auf Nebengeräusche nehmen zu müssen.

Allerdings gab es auch in der Synchronmischung Schwierigkeiten mit einigen Sätzen. So klingt beispielsweise der Satz von Linda „Ist Winzer bei euch eigentlich Familientradition“ immer noch viel zu aufgesetzt, obwohl er von der Intonation her gut gesprochen ist. Hier konnte ich einfach nicht das richtige Maß finden, um der Sprache einer dem Bild angemessene Präsenz zu verleihen. Der Satz hört sich noch immer nach einer nahen Einstellung an, obwohl er aus einiger Entfernung in einer Totalen gesprochen wird.

Ein erheblicher Unterschied der beiden Versionen lag im Nachbearbeitungsaufwand. Allein die Aufnahmen für Foley und Synchronsprache dauerten länger als der Dreh des Films. Außerdem mussten erheblich mehr Spuren angelegt und angeglichen werden als in der Originaltonmischung.

Natürlich ist hier das Argument zu bringen, dass ein Film normalerweise nie in seiner Gänze nachsynchronisiert wird. Foley-Aufnahmen sind häufig sicher die zeitsparendere Variante, um an passende Geräusche zu kommen, bevor man sich die Töne aus Archiven zusammensuchen und womöglich noch angleichen muss. Ginge es also darum, den Nachbearbeitungsaufwand möglichst gering zu halten, so ist sicher eine Mischung aller hier vorgestellten Verfahren, je nach Situation, die beste Möglichkeit, dies zu erreichen.

Mit meiner selbst auferlegten Regel, strikt zwischen Originalton und nachsynchronisiertem Ton zu trennen, habe ich mir somit eine Hürde gesetzt, die mich in der Umsetzung ziemlich einschränkte. Dennoch war diese Trennlinie wichtig, um zwischen den Verfahren differenzieren zu können.

Allein für die Finale Mischung war dieses Reglement außer Kraft gesetzt, so dass ich hier frei zwischen allen Arten der Tongestaltung wählen konnte.

Durch die Vorarbeit der beiden anderen Mischungen ging dies so weit, dass ich jeweils aus schon vorhandenen Varianten mir die herausuchen konnte, die ich als Beste empfand. Dies bedeutete wiederum auch, dass viele Töne erstellt worden waren, die letztendlich nicht in die finale Mischung aufgenommen wurden. Hätte ich nur eine einzige Mischung angestrebt, hätte ich mir also vorher überlegen müssen, welche Tonereignisse wie am besten zu erreichen sind.

Die Foley-Aufnahmen waren fast in allen Szenen dem Sounddesign der Originaltonmischung vorzuziehen, da die Geräusche genau so aufgenommen werden konnten, wie es der Szene angemessen war. Gab es allerdings schon gute Geräuschaufnahmen direkt aus dem Originalton, so hätte man für eine „normale“ Mischung gar nicht erst versuchen müssen, diese im Foley nachzumachen. So konnten beispielsweise die Schritte auf nassem Asphalt aus Szene 12 zwar im Foley recht gut nachgeahmt werden (indem nasse Papiertücher auf eine angefeuchtete Steinplatte gedrückt wurden und mit einem Platschen der nackten Hand auf der selben Steinplatte unterlegt wurde), dennoch kann man sich diesen Aufwand ersparen, wenn der Originalton einwandfrei zu gebrauchen ist. Solche Aufnahmen allerdings einem Archiv zu entnehmen und der Szene entsprechend anzupassen dürfte eine noch schwierigere Aufgabe sein.

Als abschließendes Beispiel 10 dient ein Vergleich sämtlicher Tonvarianten eines Filmabschnittes in Szene 7, in dem das Weinglas umgeworfen wird.

Zunächst der unbearbeitete Originalton, dann das Gleiche mit Sounddesign unterlegt (Originaltonmischung). Danach die Szene nur mit Foley-Aufnahmen und Synchronsprache (Synchronmischung) und die Szene in der finalen Mischung mit Originalton, Foley-Aufnahmen und Sounddesign, wobei hier das Sounddesign aus der Originaltonmischung fast komplett durch Foley-Aufnahmen ersetzt wurde.

Da für die finale Version des Films noch einige Korrekturen vorgenommen wurden, in denen eine nachgedrehte Szene eingesetzt und die Musik noch etwas verändert wurde, wird auch diese noch abschließend gezeigt.

8. Fazit

Sowohl die Originaltonmischung als auch die Synchronmischung beinhalten Stellen, die bestimmte Mängel aufweisen. Ob nun die eine oder andere Mischung „besser“ ist, sei der subjektiven Wahrnehmung des Einzelnen überlassen. Meiner Meinung nach sind beide Mischungen ebenbürtig, zumal ich durchaus angenommen hatte, dass die Synchronversion deutlich „schlechter“ ausfallen würde, da man sofort erkennen würde, dass sie künstlich erstellt wurde. Abgesehen von einigen Stellen, steht sie der Originaltonmischung jedoch in nichts nach, hat sogar Passagen, die mir darin besser gefallen.

Dies ist auch der Grund, warum der fertige Film „Rote Trauben“ die finale Mischung als Tonspur enthält, da ich all die Elemente darin übernehmen konnte, die dem Film meiner Meinung nach am besten dienten.

Die noch bestehenden Mängel wären sicherlich durch bessere Einstellungen von Filtern und ähnlichen Maßnahmen zu eliminieren, die ein geübter Mischtonmeister wahrscheinlich in wenigen Handgriffen vornehmen könnte. So habe ich die Synchronsprache z.B. hauptsächlich über die Lautstärke und kaum mit EQ-Einstellungen verändert, was wahrscheinlich dazu geführt hätte, den Klang der Stimme noch natürlicher gestalten zu können.

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind daher immer im Kontext ihrer Rahmenbedingungen zu sehen. Würde ein professioneller Mischtonmeister dieses Experiment untersuchen, käme er evtl. auf ein anderes Ergebnis. Die Aussagen sind jedoch für die von mir gewonnenen Erkenntnisse und den mir zu Verfügung stehenden Möglichkeiten gültig und lassen sich größtenteils wahrscheinlich auch auf andere Produktionen übertragen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es möglich ist, eine Mischung aus komplett nachsynchronisierten Elementen herzustellen, die einer Originaltonmischung in der Qualität sehr nahe kommt. Dies ist allerdings mit erheblich mehr Aufwand verbunden, als einen guten, brauchbaren Ton schon bei den Dreharbeiten zu erlangen. Synchronaufnahmen haben durchaus ihre Berechtigung, vor allem wenn es um das Austauschen von Sätzen geht, die

beim Dreh einfach nicht sauber aufgenommen werden konnten und Foley-Aufnahmen können ganz wesentlich zur Bereicherung einer Tonspur beitragen.

Die Arbeit an dieser Aufgabenstellung hat in hohem Maße zur Bereicherung meines Erfahrungsschatzes beigetragen, da ich dabei viele Tätigkeiten ausführen konnte, die mir während des bisherigen Studiums noch nicht möglich gewesen waren.

Bibliographie

Altman, Rick (Hg) (1992): Sound Theorie, Sound Practice. New York, Routledge.

Behnke, Frank (2008): „Walter Murch“. In: Film & TV Kameramann. Geislingen/Steige: C. Maurer Verlag.

Blunk, Malwine (1996): „Synchronisation – ‚wir kriegen das schon deutsch‘“. In: Manthey, Dirk (Hg): Making of... Wie ein Film entsteht, Band 2. Hamburg: Kino Verlag

Bräutigam, Thomas (2001): Lexikon Film- und Fernsehsynchronisation – Stars und Stimmen: Wer synchronisiert wen in welchem Film?. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.

Flückinger, Barbara (2001): Sound Design – die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren Verlag.

Gomery, Douglas (1985): „The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry“. In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg): Film Sound. New York: Columbia University Press.

Herbst, Thomas (1994): Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien – Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Lensing, Jörg U. (2006): Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition – Über die Gestaltung von Filmtönen. Stein-Bockenheim, mediabook Verlag.

Maier, Wolfgang (1997): Spielfilmsynchronisation. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Mancini, Marc (1985): „The Sound Designer“. In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg): Film Sound. New York: Columbia University Press.

Mücher, Michael (2004): Broadcast Fachwörterbuch. Hamburg: BET Michael Mücher Verlag.

Müller, Corinna (2003): Vom Stummfilm zum Tonfilm. München: Wilhelm Fink Verlag.

Oumano, Ellen (1989): Filmemacher bei der Arbeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

o.V. (2008): „Dolmetscher am Bildrand.“ In: Film & TV Kameramann. Geislingen/Steige: C. Maurer Verlag.

Pruys, Guido Marc (1997): Die Rhetorik der Filmsynchronisation – Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Reil, Andreas A. (2001): Lexikon – Film, TV, Video, Internet. Wesseling: Fachbuchverlag.

Schlosser, Hans (2007): „Sprach- und Geräuschsynchronisation bei Spiel- und Fernsehfilm – etwas Alltägliches mit außergewöhnlichen Anforderungen“. In: VDT Magazin. Heft 4/2007. Bergisch-Gladbach: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister.

Straub, Jean-Marie / Huillet, Danièle (1985): „Direct Sound: an interview with Jean-Marie Straub and Danièle Huillet“. In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg): Film Sound. New York: Columbia University Press.

Wisse, Elke (2007): „Vom Senkel zur Mehrspur – Erfahrungen eines Filmtonmeisters“. In: VDT Magazin. Heft 4/2007. Bergisch-Gladbach: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister.

Anhang

Filmszenen „Rote Trauben“

Vorspann:

Auf einem Kachelboden ist eine Pfütze mit roter Flüssigkeit zu sehen, in die es von oben hineintropft. Die Kamera fährt nach oben und wir sehen ein umgestürztes Rotweinglas auf einem Glastisch. Der Titel „Rote Trauben“ wird eingeblendet.

Szene 1:

Eine Zeitung wird aufgeschlagen. Es ist ein Artikel über ein Minenunglück in Afrika zu lesen. Die Kamera beginnt einen langsamen Schwenk weg von der Zeitung über einen Schreibtisch, auf dem Skizzen und technische Zeichnungen liegen. Immer wieder ist das Logo der Firma ZKV zu sehen. Während des Schwenks hören wir, wie ein Artikel aus der Zeitung ausgeschnitten wird. Die Kamera landet auf einem Ordner. Dieser wird aus dem Bild genommen und aufgeklappt. Der Zeitungsartikel wird zu einem anderen dazugeklebt und der Ordner mit Wucht geschlossen. Wir erkennen auf dem Ordner die Aufschrift *Projekt Kogo* und eine goldene Armbanduhr am Handgelenk dessen, der den Artikel eingeklebt hat.

Szene 2:

Es wird aufgeblendet und wir sehen den Protagonisten Jonas, der ungeduldig auf sein Handy blickt. Hinter ihm tauchen drei Jungs auf, die sich über ihn lustig machen, da er schon wieder auf seine Freundin warten muss. Jonas nimmt es mit Humor und wartet weiter, während seine Kumpels vom Hof in den Feierabend fahren. Umschnitt: Jonas sitzt nun auf einem Zaun und wartet weiter. Hinter ihm taucht seine Freundin Linda auf, die ihn freudig begrüßt. Jonas dreht sich zu ihr um. Harter Schnitt auf:

Szene 3:

Jonas sitzt mit seiner Freundin auf einer Bank neben ein paar Weinreben mit einem schönen Blick auf den nahe gelegenen Bodensee. Der Himmel ist bewölkt und ein Sturm bahnt sich an. Dennoch ein romantischer Anblick. Schnitt auf Jonas und Linda. Jonas scheint nicht sehr erfreut und nach einigem Schweigen spricht er Linda auf ihr spätes Kommen an. Das Gespräch wird zu einer Diskussion, in der sich Jonas als sehr eifersüchtig herausstellt. Als ihr die Luft zu dick wird, steht Linda auf, läuft zu den nahe gelegenen Reben und schaut in die Ferne. Um das Thema zu wechseln, spricht sie Jonas darauf an, ob der Winzerberuf in seiner Familie Tradition sei. Er antwortet, sein Vater sei Ingenieur, das sei in seiner Familie Tradition. Als Linda weiterfragt, wo sein Vater arbeite, fällt der Name der Firma seines Vaters: ZKV. Linda berichtet ihm von einem Gerücht, diese Firma sei in illegale Waffengeschäfte nach Afrika verwickelt. Jonas findet das zum Lachen und glaubt ihr nicht. Jetzt will sie ihn ärgern und fragt, was genau sein Vater denn arbeite. Darauf hat er keine Antwort, lässt aber durchblicken, dass er es nicht duldet, wenn hinter seinem Rücken Dinge geschehen. Linda versteht, dass damit auch sie gemeint ist und zieht genervt davon. Jonas bleibt alleine auf der Bank zurück.

Szene 4:

Jonas kommt nach Hause und grüßt ins Leere. Als er merkt, dass niemand da ist, der zurückgrüßt, macht er sich auf ins obere Stockwerk. Er kommt am Arbeitszimmer seines Vaters vorbei und will weiter gehen, als er einen Moment zögert. Er dreht um und betritt das Zimmer.

Szene 5:

Jonas öffnet gezielt eine Schublade und zieht den Reisepass seines Vaters heraus. Nach einigem Blättern stößt er auf ein Visum der Republik Kogo, das selbe Land, das Linda erwähnt hatte - ausgestellt vor zwei Monaten. Er legt den Pass zurück und verlässt das Zimmer.

Szene 6:

Es ist Abend geworden. Jonas liest in einem Buch, im Hintergrund ist ein Fernseher zu hören. Der Nachrichtensprecher erwähnt eine aufflammende Krise in Kogo. Bei dem Wort wird Jonas stutzig. Er steht auf und beobachtet seinen Vater, wie er die Nachricht im Fernsehen aufnimmt. Er schleicht sich dabei immer weiter um ihn herum, um sein Gesicht sehen zu können. In einiger Entfernung setzt er sich hin und beobachtet ihn weiter, doch sein Vater verzieht keine Miene.

Szene 7:

Jonas sitzt mit seinen Eltern beim Abendessen. Alle schweigen. Jonas beobachtet weiterhin misstrauisch seinen Vater. Plötzlich reißt die Mutter ihn aus seinen Gedanken und fragt, ob er in Ordnung sei. Natürlich sei er das. Jonas greift nach der Weinflasche und will sich nachschenken. Er schaut noch einmal zu seinem Vater und fasst sich dann ein Herz: Er fragt ihn, warum er in Kogo war. Der Vater erschrickt, schaut dann aber auf den Tisch. Da merkt Jonas, dass er den Wein verschüttet und zieht mit einem Ruck die Weinflasche zurück. Dabei stößt er allerdings das Weinglas um, das mit lautem Klirren zerbricht und den Wein über den gesamten Tisch fließen lässt. Sein Vater versucht, diesen an der Tischkante aufzufangen. Plötzlich hat Jonas ein Bild vor Augen: Sein Vater mit blutroten Händen, an denen es heruntertropft. Entsetzt schaut er Richtung Vater, während abgeblendet wird.

Szene 8:

Jonas liegt mit offenen Augen im Bett. Er spielt mit dem Lichtschalter. Licht an, Licht aus, Licht an, ...Licht aus!

Szene 9:

Jonas stapft in Militärklamotten durch ein Stück Regenwald... oder sind es doch nur die Weinreben, die er so gut kennt? Angespannt durchforstet er das Gebiet, Bilder blitzen ihm durch den Kopf: Eine goldene Uhr, ein Maschinengewehr, sein Vater mit Maschinengewehr! Er begibt sich mit einer Hechtrolle in Kampfstellung. Da sieht er Linda mit zermatschten Weintrauben in der Hand, die ihn hämisch auslacht. Plötzlich taucht hinter ihr sein Vater auf. Er hat ein Gewehr in der Hand, grinst und legt an. Schuss!

Szene 10:

Jonas schrickt aus seinem Alptraum auf. Er befindet sich wieder in seinem Bett. Schwer atmend kommt er zu sich. Regentropfen prasseln auf das Dachfenster über ihm. Jonas steht auf.

Szene 11:

Er betritt das Arbeitszimmer seines Vaters und beginnt, in seinen Unterlagen zu wühlen. Er findet einen Aktenkoffer und entnimmt einen Ordner. Wir erkennen die eingeklebten Zeitungsartikel aus der ersten Szene. Nach und nach sehen wir technische Zeichnungen, Tabellen, Texte und schließlich Fotos von militärischen Maschinen. Ganz hinten findet er eine Mappe, die er nach kurzem Betrachten herauszieht und aus dem Zimmer stürmt.

Szene 12:

Donner ertönt und Jonas rennt im strömenden Regen barfuß, mit der Mappe in der Hand, eine Straße entlang.

Szene 13:

Jonas kommt an einem Haus an und klopft an ein Fenster im Erdgeschoss. Linda öffnet verwundert das Fenster. Bevor er ein Wort sagt, fällt Jonas ihr um den Hals und umarmt sie innig. Aufgeregt löst er sich von ihr und ruft ihr zu: „Brücken! Er baut Brücken!“
Er wirft die Mappe hinter sich und wir sehen die Aufschrift: *Militärtechnik im Einsatz für humanitäre Zwecke – Brückenprojekt Kogo.*

Stab- und Besetzungsliste „Rote Trauben“

Darsteller

| | |
|--------|---------------------|
| Jonas | Abraham Kern |
| Linda | Anna Bullard-Werner |
| Vater | Martin Rolls |
| Mutter | Sabine Nothvogel |

| | |
|----------|----------------|
| Kumpel 1 | Tommy Niessner |
| Kumpel 2 | Tobias Hafen |
| Kumpel 3 | Peter Hurnaus |

Team

| | |
|------------------------|-----------------|
| Produktion und Regie | Elaine Niessner |
| Drehbuch | Johannes Renz |
| Regieassistentz und AL | Tommy Niessner |
| Continuity | Melanie Knödler |

| | |
|------------------|------------------|
| Kamera | Tanja Hafen |
| Kameraassistentz | Christine Lüdge |
| | Kathrin Schröder |

| | |
|---------------|--------------|
| Tonmeister | Oliver Stahn |
| Tonassistentz | Lars Kiefer |

| | |
|----------------|------------------|
| Oberbeleuchter | Matthias Allner |
| Beleuchter | Patricio Guerra |
| | Hannes Schindler |

| | |
|------------|-------------|
| Maskenbild | Anke Pechar |
|------------|-------------|

| | |
|------------|------------------|
| Set-Runner | Peter Hurnaus |
| | Benjamin Gebauer |

| | |
|----------|-----------------------|
| Catering | Julia Nothvogel |
| | Edith Niessner |
| | Hans-Joachim Niessner |

| | |
|---------|-----------------|
| Schnitt | Tommy Niessner |
| | Elaine Niessner |

| | |
|-------------|-----------------|
| Musik | Lars Kiefer |
| Sounddesign | Marcus Vetter |
| Mischung | Elaine Niessner |

| | |
|---------------|-----------------|
| Foley und ADR | Elaine Niessner |
| | Lars Kiefer |
| | Anita Studen |