

FILMTONGESTALTUNG IN THEORIE UND PRAXIS

am Beispiel des Kurzfilms *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*

Erik Stahnke

Matrikelnummer 17019

Bachelorarbeit mit praktischem Teil

im Studiengang Audiovisuelle Medien

Fakultät Electronic Media

Hochschule der Medien Stuttgart

26.01.2009

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt

Zweitprüfer: Prof. Stuart Marlow

ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich Eides statt, die vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Diese Arbeit war in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung.

Stuttgart, 26.01.09

(Erik Stahnke)

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	1
2. Der Film <i>Wir sind Freunde, verstehen Sie?</i>	
2.1 Story.....	2
2.2 Arbeitsweise.....	8
3. Filmtongestaltung in der Theorie	
3.1 Elemente des Filmtons.....	10
3.1.1 Sprache.....	12
3.1.2 Geräusche.....	13
3.1.3 Musik.....	15
Kategorien von Filmmusik.....	15
Funktionalität und Wirkung von Filmmusik.....	16
Dramaturgische Funktionalität von Musik.....	18
Kompositionsmodelle.....	22
3.1.4 Mischformen der Tonspurelemente.....	27
3.1.5 Die Verwendung der Elemente in <i>Wir sind Freunde, verstehen Sie?</i>	27
3.2 Gestaltungsmöglichkeiten.....	28
3.2.1 Kategorisierung der Tonspur.....	29
3.2.2 Synchrese.....	30
3.2.3 Kontrapunkt.....	31
3.2.4 Sea a dog – hear a dog.....	32
3.2.5 Mehrwert.....	33
3.2.6 Extension.....	34

4. Filmtongestaltung in der Praxis am Beispiel *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*

4.1 Das Roadmovie.....	36
4.2 Sounddesign-Konzept.....	37
4.3 Musik-Konzept.....	38
4.4 Filmtongestaltung der einzelnen Szenen.....	39
4.4.1 Titelsequenz.....	39
4.4.2 An der Straßenecke.....	41
4.4.3 Im Kirk.....	42
4.4.4 Im Club.....	43
4.4.5 Auf dem Spielplatz.....	44
4.4.6 Im Hotelzimmer.....	45
4.4.7 Vor dem Hotel.....	46
4.4.8 Das Motiv Road.....	48
4.4.9 Die Dialoge auf der Autobahn.....	51
4.4.10 Auf dem Rastplatz.....	54
4.4.11 Die Abfahrt von der Autobahn.....	55
4.4.12 Auf dem Pumpspeicherkraftwerk.....	56
4.4.13 Auf der Staumauer.....	57
4.4.14 Die Parallelmontage.....	59
4.4.15 Der Delfin.....	60
5. Fazit.....	61
Literaturverzeichnis.....	63
Filmliste.....	64
Anahng.....	64

1. EINLEITUNG

Das Medium Film ist audiovisuell. Durch Augen und Ohren nehmen wir wahr, was am Ende eine Geschichte ergeben soll. Farben und Klänge lösen Gedanken und Gefühle in uns aus, so dass wir in einigen Fällen sogar von einem Erlebnis sprechen. Als wären wir dabei gewesen. Anders als das geschriebene Wort kann uns ein Film diesen Eindruck der Wirklichkeit vermitteln, da er zwei unserer wichtigsten Sinne anregt. Das Bild beanspruchte in diesem Zusammenschluss lange Zeit die Vormachtstellung und überließ dem Ton die Rolle des Untergeordneten.

Dabei besteht kein Grund zur Annahme, beim Zusammentreffen von Bild und Ton handele es sich um einen Zweikampf. Vielmehr können sie sich aufgrund ihrer getrennten Wahrnehmung gegenseitig bereichern ohne sich dabei im Weg zu stehen. Welche Funktionen die Tonspur im Film übernehmen kann, ist den meisten Filmemachern jedoch nicht in solchem Maße bewusst, wie sie das Bild als Träger der Handlung einzusetzen wissen.

Diese Arbeit beschäftigt sich daher mit den Gestaltungsmöglichkeiten des Filmtons und deren Auswirkungen auf das Gesamtwerk. Bevor Kapitel 3 die Filmtongestaltung in der Theorie beleuchtet, wird zunächst der Kurzfilm *Wir sind Freunde, verstehen Sie?* vorgestellt, der den praktischen Teil dieser Arbeit darstellt. Anhand dieses Films werden schließlich in Kapitel 4 die einzelnen Gestaltungselemente der Tonspur in der Praxis erläutert.

2. DER FILM *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*

Den Kurzfilm „Wir sind Freunde, verstehen Sie?“ verwirklichte ich in Zusammenarbeit mit Odwin von Wurmb. Gemeinsam schrieben wir das Drehbuch, sorgten für die Finanzierung, stellten ein Team für den Dreh zusammen und arbeiteten in unseren Tätigkeitsbereichen am Set wie auch in der Postproduktion. Gedreht wurde auf Super-16mm-Film. Der Ton am Set wurde digital mit Hilfe eines Flashkartenrecorders aufgezeichnet. Die Endmischung erfolgte in Stereo.

Um ein passendes Sounddesign für einen Film zu entwerfen, muss man sich im ersten Schritt intensiv mit dem Stoff auseinander setzen. Da ich bei dem produzierten Film am Drehbuch beteiligt war und Regie führte, konnten die Möglichkeiten der Filmtongestaltung frühzeitig im kreativen Prozess berücksichtigt werden. Auch als Leser meiner anschließenden Ausführungen über meine praktische Arbeit in Kapitel 4 ist es notwendig, die Geschichte und ihre Hintergründe zu kennen.

2.1 Story

Wir sind Freunde, verstehen Sie? handelt von Klaus und Basti, zwei ehemals besten Freunden, die sich nach zehn Jahren wieder treffen und auf einer gemeinsamen Fahrt in die Heimat ihre alte Freundschaft aufarbeiten. Nachdem es scheint, die beiden hätten sich nichts mehr zu sagen, verringert sich die innere Distanz durch die offene Aussprache, wodurch ein Wiederaufleben der Freundschaft

möglich wird.

Auf der Straße laufen sich die beiden zufällig über den Weg. Klaus kam nach dem Abitur nach Berlin und arbeitet mittlerweile als freier Musikjournalist. Basti ist auf dem Weg zu einem Gerichtstermin. Die Baufirma, die er nach dem Studium von seinem Vater übernommen hat, führt ein Verfahren gegen ein Baustoffunternehmen. Dieses lieferte qualitativ minderwertige Baustoffe, weshalb Bastis Kunden die Bezahlung verweigerten. Angesichts des wichtigen bevorstehenden Prozesses ist er nervös. Hinzu kommt, dass er fremd in der Stadt und relative orientierungslos ist.

Sowohl Basti als auch Klaus sind überrascht sich nach solch langer Zeit wieder zu sehen. Jedoch scheinen sich auch über diesen Zufall zu freuen. Erst nachdem Basti den kurzen Smalltalk mit der Begründung abbricht, er sei schon spät dran, merkt man an Klaus' Reaktion, dass zwischen den beiden etwas nicht stimmt. Basti will den alten Freund nicht einfach wieder davon ziehen lassen und schlägt ein Treffen am Abend vor, woraufhin die beiden sich in einer Bar verabreden. Die Situation ist nun bei Klaus' zweitem Abgang entspannter.

Schon als Basti wartend am Tisch in der Bar sitzt, merkt man, dass dieser genervt ist. Er passt nicht so recht in die Lokalität, was vor allem durch die Hintergrundmusik zum Ausdruck kommt. Klaus, der sich aufgrund eines Interviews verspätet, begrüßt kurz die Bedienung, seine Affäre, und setzt sich zu seinem alten Freund an den Tisch. Das Gespräch läuft sehr stockend an. Sie können nicht über Bastis Freundin, Anna, nicht über das Bauunternehmen und auch nicht über Musik sprechen. Erst als sie beginnen über allgemeine Dinge zu sprechen, lockert sich die Spannung zwischen den beiden. Und nach einigen Bieren kann Klaus Basti sogar davon überzeugen, weiter zu ziehen, obwohl dieser am nächsten Morgen seinen Flug erwischen muss. In einem Club bei weiteren Bieren und Spirituosen scheint die alte Freundschaft wieder ins Reine zu kommen. Es wird

getanzt, gelacht, geredet, mit Frauen geflirtet und im Anschluss auf einem Spielplatz sogar noch ein Döner verzehrt. Scherzend gestehen sie sich ein, dass es schön war, den anderen mal wieder gesehen zu haben. Das Gespräch nimmt einen tieferen Sinn an, als Basti auf Klaus Vater zu sprechen kommt. Klaus muss feststellen, dass er schon lange nicht mehr bei seinen Eltern war und sogar verdrängt hat, dass sein Vater vor drei Jahren die Zahnarztpraxis aufgegeben hat. Er wird nachdenklich, von Basti kommt allerdings keine Reaktion, wodurch die Oberflächlichkeit des wieder aufgenommenen Kontakts sichtbar wird.

Am nächsten Morgen wird Basti in seinem Hotelzimmer vom Klingeln seines Handys geweckt. Es ist Anna, die sofort bemerkt, dass ihr Freund eben noch geschlafen und somit auch seinen Flug verpasst haben muss. Die beiden wollten heute, an ihrem Jahrestag, eigentlich für ein paar Tage verreisen. Basti muss sich etwas einfallen lassen, wie er schnellstmöglich nach Hause kommt. Als er die Bierflasche vom Spielplatz auf seinem Tisch stehen sieht, denkt er an Klaus, der doch sowieso mal wieder zu seinen Eltern fahren wollte. Nachdem Klaus Basti vor dem Hotel abholt, fahren die beiden auf die Autobahn Richtung Süden.

Im Auto isst Klaus ein Fischbrötchen, bietet es auch Basti an, der allerdings aufgrund seines Katers ablehnt. Klaus fragt Basti, warum er eigentlich so schnell nach Hause müsse, woraufhin dieser ihm den wahren Grund vorenthält. Stattdessen spricht er davon, wegen des gestrigen Gerichtstermin ein wichtiges Gespräch mit seiner Bank führen zu müssen. Dabei holt er zur Verdeutlichung seinen Laptop hervor, klappt ihn auf und beginnt zu arbeiten. Nach einer kurzen Pause beginnt Klaus über seine Zweifel bezüglich der Heimreise zu sprechen. Da Basti sich desinteressiert zeigt und nur weiter auf seinem Laptop herum tippt, schaltet Klaus das Autoradio ein. Basti, den die Musik schon allein aufgrund seiner Kopfschmerzen stört, dreht die Lautstärke hinunter und kritisiert Klaus' heutigen Musikgeschmack. Daraufhin dreht dieser die Musik wieder auf, nun noch

lauter als zuvor.

Auf einem Rastplatz muss Basti erbrechen, da der Kater verbunden mit der Autofahrt und der lauten Musik bei ihm zu Übelkeit geführt hat. Währenddessen ruft Anna auf seinem Handy an. Klaus geht ran. Nach ein paar Scherzen reicht er den Hörer weiter an Basti, der diesen von ihm einfordert. Klaus erfährt nun die wahre Intention Bastis, schnell nach Hause zu kommen, und fühlt sich von diesem hintergangen. Er macht Basti klar, dass er sich nicht als dessen persönlichen Chauffeur sieht und selbst bestimmt, wann die Fahrt weiter geht.

Wieder im Auto auf der Autobahn beginnt Klaus ein Gespräch, um Basti auf die Probe zu stellen. Er will herausfinden, ob dieser ihm, wenn Anna zur Sprache kommt, den wahren Grund für seine Heimreise nennen wird. Als dies nicht passiert, gibt er zu erkennen, dass er über Bastis Lüge ihm gegenüber Bescheid weiß. Von diesem erfolgt wiederum keine Reaktion. Er ist bemüht dem Konflikt aus dem Weg zu gehen und zieht es vor zu schlafen.

Klaus findet im Handschuhfach eine alte Kasette mit einem Instrumentalstück, das Basti und er vor elf oder zwölf Jahren im Proberaum aufgenommen haben. Da Klaus durch die Musik an die alten Zeiten und die gemeinsamen Träume und Pläne erinnert wird, entscheidet er sich, von der Autobahn ab zu fahren. In der Gegend waren die beiden auf ihrer Abschlussfahrt, auf der sie sich vornahmen, gemeinsam aus der Provinz in die Stadt zu ziehen. Neben dem Studium wollten sie dann weiter an ihrer Musik arbeiten. Um über diese damaligen Träume und Vorhaben zu sprechen, fährt Klaus hoch zum Pumpspeicherkraftwerk, auf dem es auf der Klassenfahrt einen besonderen Abend gab. Nachdem Basti aufwacht und Klaus an der Brüstung findet, ist er zuerst über den Zwischenhalt verärgert. Als er jedoch merkt, wo sie sich befinden, verändert sich seine Stimmungslage. Klaus beginnt langsam, von damals zu sprechen und vor allem darüber, was Basti damals gesagt hat. Er klagt ihn an, seine Ideale weggeworfen zu haben,

aus Bequemlichkeit und zu wenig Risikobereitschaft. Er spricht darüber, dass Basti Architektur studieren und eben nicht im Familienbetrieb enden wollte. Er kommt auf die Freundschaft zu sprechen, ihre Band und ihre gemeinsamen Träume, die Basti verraten haben soll. Er wirft mit Vorwürfen nur so um sich, bis er schließlich zur Essenz seiner Rede kommt. Dadurch, dass Basti nach dem Abitur nicht mit nach Berlin kam, fühlt er sich von ihm im Stich gelassen. Ohne seinem Gegenüber eine Gelegenheit gibt zu antworten, geht Klaus in Richtung Auto um die Fahrt fort zu führen und somit auch endlich hinter sich zu bringen. Basti versucht in der gesamten Situation, dem Konflikt aus dem Weg zu gehen. Doch sein Bemühen eine Eskalation zu verhindern, führt eben genau zu dieser.

Wieder im Wagen sitzend herrscht eine unangenehme Stille. An Bastis Blicken erkennt man zwar, dass er Klaus gerne etwas mitteilen möchte, doch nicht im Stande ist, darüber zu reden. Als sie über die Staumauer kommen, sieht er eine Möglichkeit die Situation zu entspannen. Er möchte ein altes Foto der beiden nachstellen. Auf der Staumauer drückt er einem Familienvater, der mit Frau und Kind unterwegs ist, sein Handy in die Hand und bittet ihn darum, ein Foto zu machen. Klaus allerdings ist von dieser Idee überhaupt nicht begeistert. Auf ihn wirkt das ganze heuchlerisch, weshalb er sich auch in übertriebenem Maße darüber lustig macht. Basti wird das Scheitern seiner Idee bewusst. Daher versucht er, die Situation durch eine ruhige und nachsichtige Reaktion auf Klaus zu retten. Doch als Klaus bei seiner Pose die Autoschlüssel die Staumauer hinunterfallen, platzt ihm der Kragen. Schlussendlich geht er auf Klaus Provokationen ein, gerade weil Anna wieder zur Sprache kommt. Er nimmt sie in Schutz und bietet seinem alten Freund Paroli. So wirft er Klaus nun im Gegenzug vor, die Musik aufgegeben zu haben, einfach davon gelaufen zu sein und niemanden an sich heran zu lassen. Er tritt heraus aus der passiven Rolle und ist nun nicht mehr darauf bedacht, eine Eskalation zu vermeiden. Denn aufgrund des Verlustes der Schlüssel scheint die Reise sowieso beendet. Indem Basti Klaus aufzeigt, dass

auch dieser seine Träume nicht erfüllen konnte, doch sich dies im Gegenteil zu Basti nicht eingesteht, trifft er Klaus an seinem verletzlichsten Punkt. Schließlich verlässt Basti die Staumauer, um alleine eine Möglichkeit zu finden, nach Hause zu kommen.

An der Staumauer zurückgelassen zeigt sich Klaus von den Worten Bastis getroffen und verletzt. Doch trotzdem möchte er so schnell wie möglich seinen Wagen anlassen und weiter fahren. Er versucht an der Seite der Staumauer einen Weg zu seinem Schlüssel zu finden, doch wird enttäuscht. Basti bemüht sich währenddessen per Anhalter voran zu kommen, aber auch er muss Rückschläge einstecken. So lassen sie sich nieder – Klaus am Auto, Basti am Ufer des Stausees – und denken über den Streit wie auch die daraus resultierende Situation nach. Beide haben ein schlechtes Gewissen, weil sie glauben, dem anderen gegenüber nicht fair gewesen zu sein. Im Nachhinein verstehen sie die Ansichten des anderen, doch erkennen auch, dass ihnen Selbstmitleid nicht weiter hilft. Beim Aufstehen entdeckt Klaus, dass das Beifahrerfenster einen Spalt weit offen steht, so dass er die Tür mithilfe eines Drahtes öffnen kann. Er schließt den Wagen kurz und stößt an einer Brücke zufällig auf Basti, der auf den verlassenen Straßen vergeblich nach einer Mitfahrgelegenheit gesucht hat. Klaus öffnet Basti die Tür, dieser steigt ein und die beiden fahren über die Brücke weiter in Richtung Heimat. Inwieweit die Freundschaft der beiden nun weiter geführt werden kann, bleibt fraglich. Jedoch ist deutlich, dass die Differenzen nur durch den offenen Dialog und absolute Ehrlichkeit aus der Welt geschafft werden können. Ob Basti und Klaus dies gelingt bleibt der Interpretation und Phantasie des Zuschauers überlassen.

2.2 Arbeitsweise

Unser Vorhaben war es, die Geschichte so authentisch wie möglich darzustellen. Daher wurde ausschließlich an Originalschauplätzen und so viel wie möglich mit natürlichem Licht gedreht. Das Schauspiel, das dem Zuschauer meist als erstes ins Auge fällt, hatte während der Dreharbeiten die höchste Priorität. Die Authentizität der Geschichte hatte somit stets Vorrang vor der technischen Perfektion. Dass sich die Hauptdarsteller, Michael Behrendt und Frederik Funke, von Anfang an gut verstanden, war umso hilfreicher, um die Beziehung zwischen Klaus und Basti zum Ausdruck zu bringen.

Des Weiteren wurde hohen Wert auf Spontaneität gelegt. Die einzelnen Szenen lösten wir meist erst einen Tag vor dem Drehtag auf, nachdem wir die Drehorte nochmals ausgiebig besichtigt hatten und so die Möglichkeiten verschiedener Einstellungen abschätzen konnten. Da wir während der Dreharbeiten auch immer auf die Wetterlage angewiesen waren, mussten wir stets flexibel sein.

Das beste Beispiel, welche Geschenke eine solche Arbeitsweise uns mitunter gemacht hat, ist die Szene, als Klaus und Basti die Bar Kirk verlassen. Die telefonierende Frau war dabei nicht instruiert. Aufgrund der Crew, der Kamera, des Scheinwerfers und nicht zu vergessen der geschlagenen Klappe wurde deutlich, dass gerade ein Film gedreht wird. Doch glücklicherweise ließ sich die zufällige Statistin nicht vom Telefonieren und Umherschlendern abhalten, wodurch die Szene enorm bereichert wurde.

Neben der Story, den Charakteren und deren Gefühlen im Verlauf der Geschichte ist es vor allem der Schnitt, der die kreativen Möglichkeiten des Sounddesigns beeinflusst. Auf der anderen Seite orientiert sich der Schnitt auch am O-Ton und der Schnittmusik.

Um den Schnitt mit der erforderlichen Musik zu versorgen, wurde der Rohschnitt gemeinsam angesehen und ein Musikkonzept erstellt. Die Überlegungen, die bereits im Drehbuch festgehalten waren, wurden dabei durch neue Ideen und Erkenntnisse ergänzt, die sich aus dem Rohschnitt ergaben. Dass im Vorhinein schon einige Entwürfe für die Musik angefertigt waren, vereinfachte und beschleunigte die Arbeit. Auch als ich mit dem Sounddesign bereits begonnen hatte, konnte ich noch Änderungen des Schnitts durchsetzen. Dadurch erhielt der Ton an gewissen Stellen eine stärkere dramaturgische Funktion. So entstand ein kreatives Wechselspiel zwischen Schnitt-, Ton- und Musikdepartment.

3. FILMTONGESTALTUNG IN DER THEORIE

Um in der Praxis die Möglichkeiten der Tonebene ausschöpfen zu können, ist ein wissenschaftlicher Umgang mit dem Thema erforderlich. Denn nur durch die Analyse der Tonspur und der in ihr enthaltenen Ebenen lässt sich erklären, welche Methoden, welche Wirkungen erzielen können. Dieses Kapitel soll die Grundlagen für die Auseinandersetzung mit der praktischen Arbeit liefern, kann in diesem Rahmen allerdings nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erfüllen.

3.1 Elemente des Filmtons

Christian Metz unterscheidet fünf Informationskanäle im Film: (1) das visuelle Bild; (2) Schrift und andere Grafiken; (3) Dialog; (4) Musik; (5) Geräusch (Toneffekte). Interessanterweise ist die Mehrzahl dieser Kanäle eher auditiv als visuell.

(Monaco, 1995: 215)

Diese Informationskanäle erzählen gemeinsam die Geschichte des Films. Durch die gleichzeitige Darstellung treten sie in Beziehung zueinander, können sich widersprechen oder bestätigen. Jeder einzelne Kanal kann allerdings in sich bereits Beziehungen zueinander entwickeln. Das Bild wird beispielsweise durch verschiedene Gestaltungsebenen bestimmt, wie die Kameraführung, die Lichtsetzung, die Farbgebung, den Schnittrhythmus und natürlich auch die Handlung. Die Relationen aller Gestaltungsebenen zueinander sind zudem anhand des Faktors der zeitlichen Veränderung zu betrachten.



Abb. 1: Gestaltungselemente des Films und ihre Aufnahme über Auge und Ohr (Quelle: eigene Grafik).

Abb. 1 zeigt das Entstehen der Geschichte im Kopf des Rezipienten. Dies geschieht im zeitlichen Verlauf durch die Aufnahme der verschiedenen Gestaltungsebenen über die Sinnesorgane Auge und Ohr. Auf die genaue Verarbeitung der Informationen im menschlichen Gehirn geht diese Darstellung nicht ein. Wichtig ist jedoch, dass die unterschiedlichen Ebenen auch unterschiedlich verarbeitet werden. Musik wird eher unterbewusst verarbeitet, die Sprache und die Handlung werden vom Zuschauer eher rational aufgenommen.

Auch wenn die Erkenntnis, die aus der Grafik hervorgeht, eine bestechende Einfachheit besitzt, ist sie von zentraler Wichtigkeit. Denn in der Literatur werden das Bild und die Geschichte meist wie ein und dasselbe behandelt. Jedoch kann der Ton in Relation zum Bild kontrapunktisch eingesetzt werden und gleichzeitig zum Stand der Geschichte paraphrasisch agieren.¹ Wenn man sich bewusst ist, dass Bild und Ton gleichwertig der erzählten Geschichte untergeordnet sind, kann das Medium Film durch die verschiedenen Wirkungen und Funktionen aller Gestaltungsebenen all seine Möglichkeiten ausschöpfen.

Wright und Braun gehen in ihren Ausführungen sogar soweit, dass sie Filme, die sich auf die Vertonung des Bildes und vor allem die Darstellung der menschlichen Stimme beschränken, nur als Filme in technischer, aber nicht in kinemato-

¹ Erklärung von kontrapunktisch und paraphrasisch siehe 3.1.3 (Dramaturgische Funktionalität von Musik).

grafischer Hinsicht verstehen. Diese von ihnen genannten talkies setzen sie dem Begriff des sound films entgegen, in welchem der Ton durch seine Eigenständigkeit auch eigene Funktionen inne hat und gesondert vom Bild auf die Geschichte Einfluss nimmt (Wright/Braun, 1985: 96f).

3.1.1 Sprache

Das zentrale Element der Tonspur bleibt allerdings in den meisten Fällen der Bereich der Sprache. Durch die in ihr enthaltenen Informationen besitzt dieses Element neben der Klanglichkeit eine besondere narrative Funktion. Chion unterteilt die Sprache in drei Formen; den Dialog (theatrical speech), den Kommentar (textual speech) und die Ausstrahlungssprache (emanation speech). Die letzte der drei Formen, die Ausstrahlungssprache, ist dabei die seltenste. Sie ist nicht an die narrative Handlung gebunden, sondern ist vielmehr Ausdruck des Charakters (Chion, 1990: 177). Metz hingegen vergisst bei seiner Aufzählung der Informationskanäle den Kommentar, da er für den Bereich der Sprache nur den Begriff Dialog verwendet (Monaco, 1995: 215)².

Dass die Sprache im Film eine so zentrale Rolle spielt, liegt neben der narrativen Funktion auch an den menschlichen Hörgewohnheiten. Sind in einem Raum Stimmen vorhanden, ziehen diese unsere Aufmerksamkeit zuerst auf sich. Erst wenn wir wissen, wer redet und worum es geht, achten wir auf andere Tonereignisse (Chion, 1990: 6).

Nach Arnheim zerstört die Sprache im Film dadurch die Gleichberechtigung zwischen Dingen und Menschen, wie sie im Stummfilm bestand. Durch die Sprache dränge der Mensch alle übrigen Bildbestandteile in der Hintergrund (1985: 114). Diese Konzentration auf den Menschen und seine Geschichten macht allerdings die Möglichkeiten des Tonfilms aus. Eine gleichberechtigte oder sogar

² Metz unterscheidet zwischen fünf Informationskanälen im Film. Siehe 3.1 (Elemente des Filmtons).

übergeordnete Darstellung von Dingen ist auf der Tonebene zudem keineswegs ausgeschlossen. Dies kann durch die Verwendung von besonderen Geräuschen geschehen.

3.1.2 Geräusche

Um Orte und Aktionen auf der Tonebene zu beschreiben, sind Geräusche notwendig. Sie können einzeln auftreten, wie zum Beispiel der Schuss einer Waffe, oder in Verbindung mit anderen Geräuschen eine Klangatmosphäre bilden. Chion benennt solche Atmos als Umgebungs- bzw. Gebietsgeräusche (territory sounds) (Chion, 1990: 75). Sie umhüllen eine Szene und beleben dessen Raum ohne die Frage aufkommen zu lassen, woher die einzelnen Geräusche stammen.

Wenn die einfache Bedeutung eines Klangobjekts durch einen weiteren Kontext angereichert wird, können Bedeutungen höherer Ordnung entstehen (Flückiger, 2001: 158). Flückiger unterteilt die Klangobjekte höherer Ordnung in die Kategorien Signale, Symbole, Keysounds, Stereotypen und Leitmotive. Bei Signalen und Symbolen ist die Bedeutung der Geräusche kulturell und historisch verankert. Während Signale meist Handlungsaufforderungen darstellen, haben Symbole keine festgeschriebenen Bedeutungen, sondern bedürfen der Interpretation. Das Ticken einer Uhr gilt beispielsweise als Symbol für die Vergänglichkeit. Key Sounds nennt Flückiger Klangobjekte, die durch ihre Einführung und Wiederholung innerhalb des Films einen symbolischen Charakter zugeschrieben bekommen können, wobei der Film selbst dessen Bedeutung erklären muss. Stereotypen sind Klangobjekte, die ein medienerfahrener Zuschauer, bzw. -hörer an bestimmten Stellen erwartet (Flückiger, 2001: 174ff). Diese Bildung von Stereotypen geht soweit, dass Filmemacher, wollen sie die Zuschauer nicht enttäuschen, zur Nutzung dieser gezwungen sind.

Interessant ist die Verwendung eines stereotypen Schussgeräuschs in dem Film *Bonnie and Clyde* (USA 1967), das wie aus Western bekannt den Flug der Patrone durch einen rasch ansteigenden Ton akustisch abbildet. Dadurch, dass dieser Stereotyp im Verlauf der Handlung nicht mehr genutzt wird, verfliegt der spielerische Charakter der Schüsse, die nun als realer und grausamer wahrgenommen werden.

Obwohl das Leitmotiv eher eine Methodik der Filmmusik darstellt, können dessen Eigenarten auch auf die Geräuschebene übertragen werden. Um von einem Leitmotiv sprechen zu können, muss das Geräusch eine abstrakte, symbolische Bedeutung besitzen, im Verlauf des Films an Eigenständigkeit gewinnen und einer übergeordneten dramatischen Struktur folgen. Die Eigenschaft aller Klangobjekte höherer Ordnung zwischen den einzelnen Kategorien zu wechseln, nennt Flüchiger Verschlungenheit. So können zum Beispiel Symbole zu Signalen werden und Stereotypen zu Leitmotiven.

Zwar ist die Stille eigentlich keiner der drei Gestaltungselemente Sprache, Geräusche oder Musik zuzuordnen, doch aufgrund ihrer Gestaltung in der Praxis, ist es sinnvoll, sie in diesem Abschnitt zu erläutern. Denn nicht das völlige Ausbleiben von Ton erzeugt die Wirkung von Stille. Erst der gekonnte Einsatz von Geräuschen, die in ihrer Form an der jeweiligen Filmstelle ungewöhnlich erscheinen, lässt Stille entstehen. Dies kommt den Erfahrungen der Zuschauer nahe. Erst wenn wir Geräusche vernehmen, auf die wir sonst unsere Aufmerksamkeit nicht richten, wird uns bewusst, welche Geräusche fehlen.

3.1.3 Musik

Das in der Literatur am meisten behandelte Element der Tonspur ist die Filmmusik. Bereits zu Stummfilmzeiten wurden die Bilder musikalisch unterlegt. 1895 begleitete beispielsweise ein Pianist die erste Filmvorführung der Gebrüder Lumière (Kungel, 2004: 43).

Kategorien von Filmmusik

Grundsätzlich lässt sich Filmmusik in zwei Arten unterteilen, die in der Literatur verschiedene Namen besitzen: Diegetische, aus dem Bild, bzw. der erzählten Welt kommende, und nondiegetische Musik (Lensing, 2006: 125). Für die diegetische Musik nennt Kungel weitere Bezeichnungen wie Szenenmusik, source music, On-Musik, immanente Musik oder musique objective (Kungel, 2004: 183). Chion beschreibt die diegetische Filmmusik als screen music und die nondiegetische als pit music, welche von Raum und Zeit der Handlung getrennt ist (Chion, 1990: 80). Da die Beziehung der Musik zur Erzählwelt einerseits zur Äußeren aber auch zur inneren Handlung bestehen kann, ziehe ich es, vor die Begriffe diegetisch und nondiegetisch in diesem Fall nicht zu verwenden, sondern mich Chion anzuschließen und die Musik erst einmal nach ihrer Quelle zu kategorisieren. Nach dieser Unterscheidung kann der Bezug zur Geschichte im einzelnen beleuchtet werden.

Im Film *Paper Moon* (USA 1973) kommt ausschließlich screen music zum Einsatz. Die verwendete zeitgenössische Jazz- und Swing-Musik passt sich nicht dem Handlungsverlauf oder dem Bild an, sondern drückt meist eine ähnliche Stimmung aus. Dadurch verhält sie sich zu den anderen Ebenen je nach deren Aussage mal paraphrasisch, mal polarisierend oder kontrapunktisch.³

³ Erklärung von paraphrasisch, polarisierend und kontrapunktisch siehe 3.1.3 (Dramaturgische Funktionalität von Musik).

Natürlich sind auch Kombinationen von screen und pit music möglich. So kann ein Musiker, der Teil der Erzählwelt ist, von weiteren Stimmen begleitet werden. Auch durch den Klang der Musik ist ein Übergang zwischen den beiden Formen zu erreichen. Nachdem im Film *Indien* (Österreich 1993) eine Kassette eingelegt wird, ist die Musik zuerst über das Autoradio zu hören. Beim Schnitt auf eine Fahrsequenz verändert sich der Klang zu einem neutralen. Die Musik untermalt zudem im folgenden Bilder, die eine Raffung der Zeit dar stellen, die in der Musik allerdings nicht nachvollzogen wird.

Funktionalität und Wirkung von Filmmusik

Musik im Film erfüllt immer eine Funktion in Bezug auf das Bild, die Geschichte und die Dramaturgie. Auch wenn sie sich losgelöst vom Film konsumieren lässt, hat sie dort, wo sie eingesetzt wird, eine besondere Aufgabe und wird als funktionale Musik bezeichnet (Kungel, 2004: 149).

Bereits während der Stummfilmzeit wurde Musik während der Vorführungen eingesetzt. Einerseits maskierte sie die anfangs lauten Projektoren, andererseits minderte sie die Distanz zwischen Bild und Betrachter. Denn die Bilder allein sind durch die fehlenden Geräusche unvollständig und „bedürfen eines akustischen Gegenparts, um rezipierbar zu werden“ (Mungen, 2004: 24).

Neben dieser grundlegenden Annahme über die menschliche Wahrnehmung hat die Filmmusik im Bezug auf die dargestellten Inhalte eine bestimmte Funktionalität, die ich mit der zweiten von Eggebrecht unterschiedenen Funktionsebenen gleich setze.

2. eine Funktionalität in Abhängigkeit von intendierten Wirkungen, d.h. Komponisten verwenden die Musik mit einem bestimmten außermusikalischen Ziel und hegen bezüglich der Musik bestimmte Erwartungen.

(Bullerjahn, 2001: 53)

Regisseure und Komponisten nutzen dementsprechend die Musik, um beim Zuschauer bestimmte Gefühle zu wecken. Denn Bedrohung und Angst lassen sich genauso gut transportieren wie Freude oder Euphorie. Durch das Bild erhält die Filmmusik allerdings einen fixen Bezugspunkt. Die Interaktion zwischen Ton und Bild entscheidet letztendlich über die Möglichkeiten, in welche Stimmung der Zuschauer versetzt wird. Wichtig festzuhalten ist, dass die Funktion, die eine bestimmte Musik haben soll – also die intendierte Wirkung von Regisseur und Komponist- nicht gleich der Wirkung ist, die sie beim Zuschauer auslöst. Dies zeigt auch folgender Versuch.

Vitouch untersuchte die Wirkung von Filmmusik mithilfe des musikalischen Kulešov-Effekts.⁴ Dabei wurde die Anfangssequenz von Billy Wilders *The Lost Weekend* (USA 1945) einer Probandengruppe mit der Originalmusik von Miklós Rózsa, einer zweiten mit Samuel Barbers *Addagio für Streicher* vorgeführt. Die Musik sollte bei der ersten Gruppe „positive oder ambivalente Gefühle hervorrufen“, bei der zweiten „melancholische und traurige“ (James, 2008: 176f). Nach der Sichtung der Szene sollten die Probanden die erwartete Handlung fortsetzen. Die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen waren jedoch nicht so groß wie gedacht, denn die Rezipienten nahmen den Charakter der Musikstücke sehr unterschiedlich wahr. So wurden die Stücke von manchen als „schön“, von anderen als „traurig“ und von dritten als „romantisch“ gedeutet. Allerdings wurde festgestellt, dass die Filmfortführungen dem empfundenen Charakter der Musik folgten.

4 Der Kulešov-Effekt „ist ein rein visuelles Montageexperiment von Lev V. Kulešov aus den zwanziger Jahren [...]. In einer Großaufnahme ist das Gesicht eines teilnahmslosen Mannes zu sehen, dem eine Aufnahme einer dampfenden Suppe, eines toten Mannes oder aber lasziven Frau folgten. Die Zuschauer der verschiedenen Szenen sollen in diesem Experiment das Gesicht des Mannes in Abhängigkeit des folgenden Bildes interpretiert haben: entweder als Hunger, Trauer oder aber Begierde. Der musikalische“ (James, 2008: 176)

Die großen Unterschiede der Auffassungen der Rezipienten werden mit der Komplexität der visuellen Ebene begründet. Somit könnte der empfundene Charakter der Musik auch mit den Empfindungen bezüglich des Bildes zusammenhängen, da in diesem Versuch keiner Probandengruppe die Musik ohne visuellen Eindruck vorgespielt wurde. James schlussfolgert daher, dass der Grad der Ausdruckslosigkeit des Bildes den Einfluss der Musik bestimmt.

Dramaturgische Funktionalität von Musik

Um die verschiedenen Funktionen der Filmmusik zu beschreiben, entwarf Hansjörg Pauli 1976 ein Modell bestehend aus drei Kategorien:

Als paraphrasierend bezeichne ich eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten, ableitet. Als polarisierend bezeichne ich eine Musik, die Kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt. Als kontrapunktierend bezeichne ich eine Musik, deren eindeutiger Charakter den Bildern, den Bildinhalten klar widerspricht.

(Bullerjahn, 2001: 37)

Pauli wollte mit dieser einfachen Einteilung die bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden Auflistungen über die Funktionen von Filmmusik vereinfachen, verwarf sein Modell allerdings 1981 wieder. Denn das Pauli-Modell geht nur auf die Relation zwischen Musik und Einzelbild ein, und kann daher wichtige Funktionen von Filmmusik nicht zum Ausdruck bringen. Außerdem ist es fraglich, ob Musik einen eindeutigen Charakter haben kann, „wie es z. B. bei einer Fotografie möglich ist“ (Bullerjahn, 2001: 37f).

Einen umfassenderen Versuch der Kategorisierung der Funktionen von Filmmusik nimmt Bullerjahn vor.

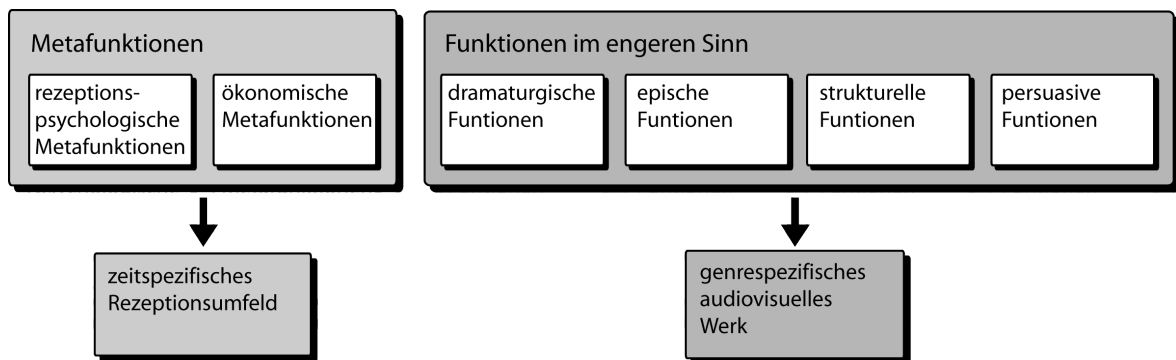


Abb. 2: Kategorisierungsebenen der Funktionen von Filmmusik nach Bullerjahn (Bullerjahn, 2001: 65).

Die Metafunktionen beziehen sich nicht auf einen speziellen Film, sondern auf „die spezielle Form der Rezeption von Filmen im Kino bzw. vor dem Fernschirmschirm“ (Bullerjahn, 2001: 65,66). Zu rezeptionspsychologischen Metafunktionen zählt Bullerjahn unter anderem die Maskierung der Umgebungsgereusche, die Vermittlung von räumlicher Tiefe oder den Aufbau eines Gemeinschaftsgefühls des Publikums. Als Beispiel für ökonomische Metafunktionen möchte ich hier den Einsatz von Rock- und Popmusik nennen, der eine wechselseitige Werbemöglichkeit bietet.

Funktionen im engeren Sinn beziehen sich auf einen konkreten Film und finden daher ausführlichere Beachtung als die Metafunktionen. Unterteilt werden die Funktionen im engeren Sinn, die vor allem abhängig vom jeweiligen Filmgenre sind, in dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive⁵ Funktionen.

Als **dramaturgische Funktionen** der Filmmusik sind solche zu verstehen, die die dramatische Handlung über den Spannungsbogen der Geschichte hinweg unterstützen. Dabei werden die Stimmungen der Szenen abgebildet oder verstärkt. Im einzelnen können durch Musik Höhepunkte herausgearbeitet, ein Szenenende abgerundet oder der Spannungsverlauf bestimmt werden.

Dramaturgische Funktionen beziehen sich auch auf die dargestellten Charaktere.

5 persuasiv: überredend, zum Überzeugen, Überreden geeignet (Quelle: Duden - Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2003).

Die Musik wird genutzt, um ihre Gedanken und Gefühle, sowie deren zwischenmenschliche Konflikte zu verdeutlichen. Auch atmosphärische Faktoren, die im audiovisuellen Medium an sich nicht transportiert werden können, soll die Musik zum Ausdruck bringen, wie bspw. die Temperatur, die Feuchtigkeit, Raumgefühl, Geruch und die lokale und tageszeitliche Grundstimmung. Allerdings lassen sich diese Faktoren bis auf den Geruch meiner Meinung direkter über Atmosphären vermitteln. Denn der Klang eines Ortes verändert sich mit den oben genannten Parametern.

Epische Funktionen nennt Bullerjahn Aufgaben, die die Musik im Hinblick auf die Erzählung der Geschichte und deren Struktur übernimmt. Der Regisseur und der Komponist kommentieren in diesem Fall die restlichen Gestaltungselemente. Bullerjahn spricht hier vom Kommentieren der Filmbilder und dem darin enthaltenen Ausdruck des Regisseurs. So könne der Regisseur mit der Musik auch „bewusst den Gegensatz dessen“ zeigen, „was er eigentlich ausdrücken will“ (Bullerjahn, 2001: 70). Aber wie aus den Ausführungen in 3.1 hervorgeht, ist das für mich eine unglückliche Formulierung. Der Regisseur benutzt Musik, die sich in Relation zu den Bildern oder Handlung gegensätzlich verhält, um die gewollte Wirkung auf die Geschichte zu erzielen.

Im Film *Alice in den Städten* (Deutschland 1974) wird ein Bruch in der Geschichte beispielsweise durch screen music kommentiert, jedoch nicht im dramaturgischen Sinn herausgearbeitet oder akzentuiert. Alice erklärt Philip in einem Eiscafé, dass ihre Oma gar nicht in Wuppertal wohnt, wo sie nach ihr suchen. Die Reaktion Philips oder dessen innere Handlung werden nicht in der Musik transportiert. Das Lied *On The Road Again* von Canned Heat, das aus der Musikbox erklingt, steht vielmehr im Kontrast zu Philips Enttäuschung und kommentiert die Handlung durch dessen Text auf humoristische Weise. Dadurch, dass die Musik einen Gegensatz zu den Gefühlen Philips erhält die Situation eine stärker-

re Wirkung.

Des Weiteren kann die Musik die Einordnung der Handlung in einen geografischen, gesellschaftlichen und historischen Kontext erleichtern, vor allem durch die Auswahl des Genres und des Stils. In *Die fabelhafte Welt der Amelie* (Frankreich 2001) werden beispielsweise die Assoziationen, die der Zuschauer im Zusammenhang mit einem Akkordeon hat, genutzt, um Frankreich, im speziellen Paris, als Handlungsort zu manifestieren.

Ebenso bietet Filmmusik die Möglichkeit das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit auszudrücken. Rückblenden und Traumsequenzen erhalten dementsprechend eine andere Untermalung als die gegenwärtige Zeit der eigentlichen Handlung. Die Verbindung zwischen einzelnen Handlungssträngen und die Knüpfung von Sinnzusammenhängen übernehmen des Öfteren musikalische Zitate oder Leitmotive.

Strukturelle Funktionen übernimmt die Musik, wenn sie im Hinblick auf die Montage eine besondere Wirkung hat. Die Struktur des Films, zusammengesetzt aus vielen einzelnen Einstellungen, wird zu einem Ganzen. Schnitte können von der Musik betont oder maskiert werden, Einheiten wie z.B. eine Szene werden als solche kenntlich gemacht, weshalb der Musik ein „formbildender“ Charakter zugeschrieben wird. Die Sprünge in Raum und Zeit, die die Rezipienten des frühen Films noch verwirren konnten, werden durch sie ausgeglichen. Die Geschlossenheit der Komposition führt dazu, dass der Film formal integriert wird. Dies passiert bereits durch die Gestaltung der Vor- und Abspannmusik, wodurch der Film als eins gekennzeichnet wird. Aber auch trennende Funktionen übernimmt die Musik, wie es bspw. in Informationssendungen der Fall ist, in denen musikalische Trenner für die Strukturierung benutzt werden. Auch das Verhältnis der Musik zum Schnittrhythmus, beeinflusst diesen enorm. Zu guter Letzt kann die Musik durch Imitation und Stilisierung Bewegungsabläufe hervorheben.

Persuasive Funktionen übernimmt die Filmmusik, indem sie nicht nur Emotionen abbildet, sondern beim Rezipienten erweckt. Nach Pauli ist dies vor allem Aufgabe der Titelmusik, mit welcher der Zuschauer programmatisch und emotionell auf den Film eingestimmt werden soll. Nach Kühn hören wir in der Filmmusik die Zustimmung dazu, was wir sehen, wobei die Zustimmung auch Ablehnung sein kann. Dadurch wird die Haltung des Regisseurs übernommen. Dadurch fördere die Filmmusik den Dialog zwischen Betrachter und einem „imaginären Inneren“, die Wünsche des Menschen würden in ihr zum Ausdruck gebracht. Diese Methode wird häufig „in der Produktwerbung, in Parteiwerbespots und in Propagandafilmen“ genutzt, um erwünschte Verhaltensweisen auszulösen (Bullerjahn, 2001: 73).

Kompositionsmodelle

Wie die einzelnen Funktionen im Film zum Ausdruck gebracht werden, können die nachfolgend erörterten Kompositionsmodelle aufzeigen. Hervorzuheben ist allerdings, dass diese meist nicht in ihrer reinen Form auftauchen, sondern häufig Mischformen angewandt werden.

Die **deskriptive Technik** - auch Underscoring, musikalische Illustration oder Bildillustration genannt – besteht bereits seit der Stummfilmzeit, als neben den Musikern auch Geräuschemacher eingesetzt wurden. Synchron zu Bewegungen und Geräuschen eingesetzt bewirkt sie eine möglichst genaue Abbildung des Bildes in der Musik. Da diese Technik vor allem in frühen Zeichentrickfilmen Verwendung fand, nennt man sie in diesem Zusammenhang auch „Mickey-Mousing“, bei dem es durch den eingeführten Tonfilm nun möglich war, die Filme exakt mit dem Ton zu synchronisieren. Hierbei wurde die Musik nicht nur zur Ergänzung sondern zu einem integralen Bestandteil der Handlung (vgl. Bullerjahn, 2001: 80). Neben „sichtbaren“ Bewegungsabläufen und Geräuschen werden

durch die deskriptive Technik auch Gefühle illustriert, dies allerdings im Vergleich zur Mood-Technik akzentuierter und klischeehafter. Dazu werden vor allem bestehende Assoziationen mit bspw. bestimmten Instrumenten oder Programmmusik genutzt, um dem Zuschauer Freude oder Traurigkeit auf musikalischer Ebene darzustellen. Auch um Schauplätze zu beschreiben wie in Abb. den Eiffelturm werden musikalische Klischees verwendet.

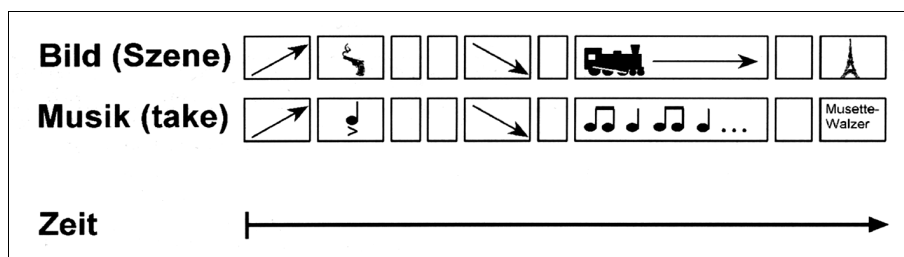


Abb. 3: Deskriptive Technik (Quelle: Bullerjahn, 2001: 80).

Die Unterlegung eines Begräbnisses mit einem Trauermarsch ist auch der deskriptiven Technik zuzuordnen. Ein Beispiel dafür, dass diese nicht nur in Zeichentrickfilmen oder frühen Tonfilmen genutzt wird, ist Akira Kurosawas *Ran* (Japan/Frankreich 1985), dessen letzte Szene einen Trauermarsch darstellt und vom Komponisten Toru Takemitsu musikalisch deskriptiv untermalt wurde.

Durch die **Mood-Technik** werden die Stimmungen und Gefühle der Protagonisten innerhalb gewisser Abschnitte durch die Musik zum Ausdruck gebracht. Dabei geht der Komponist nicht auf jede Einzelheit ein wie in der deskriptiven Technik, sondern vermittelt eine Grundstimmung, die zur Interpretation der Bilder und der Handlung beiträgt. Somit steht der zu übermittelnde Affekt im Mittelpunkt der Kompositionen. Die Erkenntnisse der Affektenlehre, die vor allem Bestandteil der barocken Musiktheorie war, lassen sich durch den Einsatz bestimmter Instrumente, Tonlagen, Tonarten, Tempi und die Art des Vortrags dazu nutzen, beim Zuhörer bestimmte Gemütsbewegungen zu erreichen. Den Auflistungen Skiles (1976) zu Folge habe eine Oboe im hohen Register einen dünnen,

klagenden Charakter, im tiefen Register stehe sie für Dramatik und Ungewissheit.

Nach Lothar Prox lässt sich die Mood-Technik weiter unterteilen in die expressive und die sensorische Filmmusik (Bullerjahn, 2001: 87). Erstere setzt die Stimmungen der Protagonisten in Musik um. Zweitere zielt darauf ab, eine bestimmte Wirkung beim Publikum zu erzeugen, um somit die Reaktion auf die gesamte Handlung zu beeinflussen.

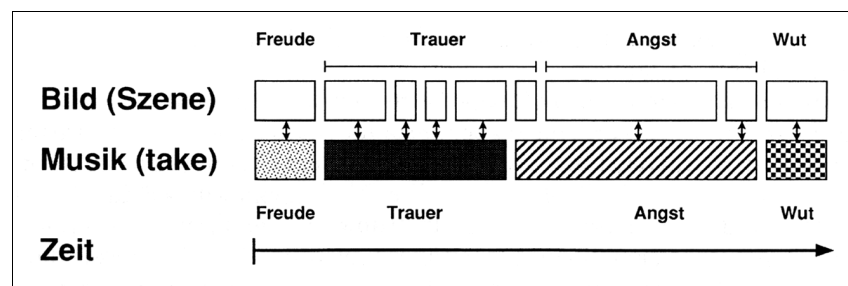


Abb. 4: Mood-Technik (Quelle: Bullerjahn, 2001: 87).

In der **Leitmotivtechnik** werden meist Personen mit einem musikalischen Motiv eingeführt und somit im weiteren Verlauf des Films mit diesem gekennzeichnet. Aber auch allgemeine Ideen oder Situationen können mit einem Leitmotiv ausgestattet werden. In *Star Wars*⁶ werden bspw. über alle sechs Episoden hinweg Leitmotive eingeführt und an entsprechenden Stellen wiederholt. Sowohl Charaktere wie bspw. Prinzessin Lea oder Anakin Skywalker als auch die Streitmächte des Imperiums und die der Rebellen werden durch Motive gekennzeichnet. Auch in *Once Upon A Time In The West* (Italien/USA 1968) ist eine besonders ausgeprägte Leitmotivtechnik zu beobachten. Durch die Wiederkehr von musikalischen Motiven werden die Zusammenhänge zwischen den einzelnen verschachtelten Filmteilen geschaffen, so dass der Zuschauer anhand dieser die Geschichte enträtseln kann.

Norbert Jürgen Schneider kategorisiert die Leitmotive in die drei Verwendungs-

⁶ Star Wars Episode IV, V und VI: 1977-1983, Episode I, II und III: 1999-2005.

formen „Motivzitat“, „idée fixe“ und „voll entwickelte Leitmotivtechnik“ (Bullerjahn, 2001: 89). Ersteres bleibt bei allen Wiederholungen unverändert und wird von Pauli auch als Kennmelodie betitelt. Falls im Lauf des Films eine von der Handlung abhängige Variantenbildung statt findet, spricht Schneider von der „idée fixe“. Die angewandte „voll entwickelte Leitmotivtechnik“ bietet ein Geflecht aller eingeführten musikalischen Figuren und bestimmt somit die gesamte Komposition.

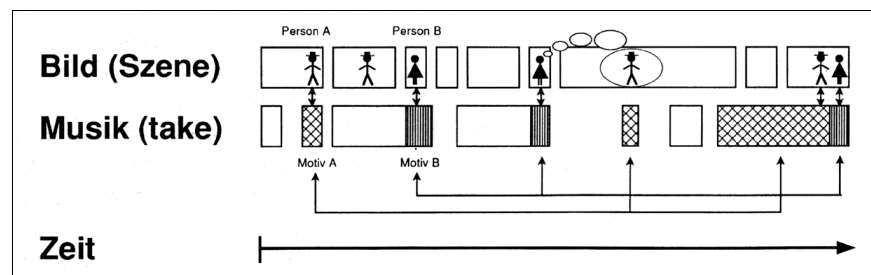


Abb. 5: Leitmotivtechnik (Quelle: Bullerjahn, 2001: 92).

Die Abb. 5 veranschaulicht die Leitmotivik anhand zweier Protagonisten, die jeweils mit einem bestimmten Motiv eingeführt und im Handlungsverlauf von diesem begleitet werden. Während der Zuschauer diesen Zusammenhang erlernt, werden dem Motiv bei jeder weiteren Wiederholung neue Assoziationen hinzugefügt, auch wenn sich dieses wie im Falle des Motivzitats nicht verändert.

Neben der Leitmotivtechnik wurden in der Goldenen Ära Hollywoods auch monothematische Soundtracks entwickelt, die sich auf eine einzige Figur der Handlung beziehen und deren Wandlung über die Zeit beschreiben. Kreuzer nennt für diese Art der Komposition die Beispiele „Rebecca“ (USA 1940) von Alfred Hitchcock und Otto Premingers Mystery-Film „Laura“ (USA 1944). Durch die Variationen des Motivs entstehe eine emotionale Bindung zwischen dem Publikum und der Hauptperson (Kreuzer, 2001:75).

Die **Baukasten-Technik** ist die am wenigsten verwandte Kompositionstechnik, da sie für den kommerziellen szenischen Film ungeeignet scheint. Bei der auch

Montage- oder Ornamenttechnik bezeichneten Filmkompositionsform werden kleinste Bausteine, die meist aus eintaktische rhythmischen oder harmonischen Motiv-Zellen bestehen, zu Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt. Dabei besteht kein Zusammenhang zwischen der Bewegung im Bild oder der Stimmung der Charaktere und der Musik. Rein der großformale Aufbau und die übergreifende Idee des Films treten in Verbindung zur Musik, wodurch diese eine größtmögliche Autonomie erlangt.

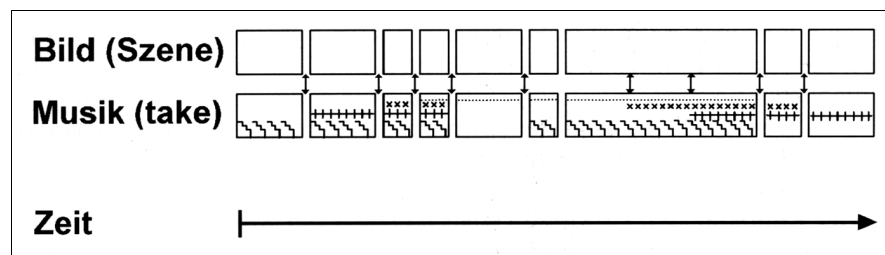


Abb. 6 : Baukasten-Technik (Quelle: Bullerjahn, 2001: 94).

Nach der Bildung der einzelnen musikalischen Bausteine werden diese strukturiert und durch weitere Stimmen ergänzt, um die musikalische Dichte zu erhöhen. Ein weiteres Merkmal ist die Dekonstruktion schon bestehender Kompositionen, so dass einzelne heraus gebrochene Motive oder Motivteile in einem neuen Umfeld einen neuen Ausdruck erlangen.

Während im Verlauf der Filmgeschichte, mal die eine, mal die andere Kompositionstechnik häufiger Verwendung fand, besteht seit den 60er Jahren ein **Pluralismus filmmusikalischer Konzepte** - vor allem im Bezug auf die Wahl des Genres. Pop, Rock und Jazz halten Einzug in die Filmmusik. Eine Verbindung der verschiedenen Stile zeigt sich im Main Theme des ersten James Bond Films „Dr No“ (GB 1982), in dem Jazz- und Rockelemente mit Orchestralem verbunden werden (Anselm, 2001: 100f). Auch die Verwendung elektronischer Musik ist gerade im Science-Fiction-Genre nicht mehr weg zu denken.

3.1.4 Mischformen der Tonspurelemente

Die Elemente der Tonspur müssen nicht immer eindeutig einer der zuvor beschriebenen Kategorien zuzuordnen sein. Ein Schrei kann geräuschhaft wirken, ein rhythmisches oder melodisches Geräusch besitzt einen gewissen musikalischen Charakter. In der Musik selbst können natürlich auch beide anderen Elemente vorhanden sein wie ich es in Titelsequenz der praktischen Arbeit selbst verwirklicht habe.

Pierre Schaeffer entwickelte 1948 mit der „musique concrète“ eine „Musik der Geräusche“, indem er Aufgenommenes aus allen Bereichen des Hörbaren miteinander verband. Diese Art der Musik lässt sich im Film weiter verfolgen, da die Verwebung der einzelnen Tonelemente wie schon die Verbindung aus Ton und Bild einen weiteren Mehrwert bilden kann.

3.1.5 Die Verwendung der Elemente in *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*

In meiner praktischen Arbeit übernimmt der Dialog in soweit eine Vormachtstellung, da dieser die Geschichte etabliert und die Umstände der Freundschaft zwischen Basti und Klaus darstellt. Die Vorgeschichte der beiden, die durch die Unterhaltungen und Streitgespräche erzählt wird, hätte zwar auch durch Rückblenden und weniger Sprache dargestellt werden können, doch hätte sich dadurch der Film von der Gegenwart entfernt und auch den Stil maßgeblich verändert. Um das Format des Kurzfilms einzuhalten, wurde die Sprache als Informationskanal gewählt, um die Vorgeschichte der Charaktere zu erzählen. Zudem steht das offene Wort als wichtiges Instrument einer Freundschaft im Mittelpunkt der Geschichte.

Auf der Geräuschebene geht es im allgemeinen darum, die Schauplätze so real wie möglich dar zu stellen, ohne dabei auf Laute zu verzichten, die der Drama-

turgie zuträglich sind. Synthetische Klänge bleiben der Musik überlassen.

Eine ausführliche Betrachtung über die Verwendung der Filmtonelemente und deren gegenseitiges Zusammenspiel findet in Kapitel 4 (Filmtongestaltung in der Praxis) statt.

3.2 Gestaltungsmöglichkeiten

Die Problematik der Tongestaltung besteht nicht in ihren Möglichkeiten, sondern der weit verbreiteten Auffassung, der Ton habe die Aufgabe einer reinen Reproduktion akustischer Ereignisse (vgl. Flückiger, 2001: 69). Balázs' Aussage aus dem Jahr 1930 bringt dieses Verständnis zum Ausdruck. Dabei behauptet er, es handele sich im Film nicht um eine Darstellung des Tons. Während auf der Leinwand das Bild des Schauspielers gezeigt werde, sei es nicht das Abbild seiner Stimme, die wir vernehmen, „sondern die Stimme selbst“ (1930: 161).

Bei dieser Auffassung „überhört“ Balázs allerdings, dass sich der Klang der Stimme in verschiedenen Räumen und bei sich ändernder Entfernung zum Mikrofon verändert. Zudem setzt er fälschlicherweise die Möglichkeiten eines Mikrofons mit denen des menschlichen Ohrs gleich. Während der Hörmechanismus des Menschen dazu in der Lage ist, einzelne akustische Ereignisse aus dem gesamten akustischen Umfeld heraus zu filtern, kann dies ein Mikrofon nicht leisten. Dass das Ohr die Trennung der einzelnen akustischen Bestandteile im Nachhinein während der Wiedergabe des aufgenommenen Tons nicht leisten kann, macht eine für den Menschen angepasste Mischung notwendig.

Doch auch dies wäre nur eine möglichst optimale Reproduktion des Hörereignisses. Dass sich durch das Sounddesign eine Vielzahl von Möglichkeiten bietet, werden die im folgenden erklärten Phänomene aufzeigen. Dabei geht es vor-

rangig um die wechselseitigen Beziehungen zwischen Ton und den anderen Gestaltungsebenen des Films und deren Einflüsse aufeinander.

3.2.1 Kategorisierung der Tonspur

Anders als das Bild, das auf die Leinwand projiziert wird, hat der Ton keinen fixen Rahmen, in den er sich fügen muss.

Für den Ton gibt es weder einen Rahmen noch einen vorher vorhandenen Container. Wir können in der Tonspur so viele Töne anhäufen, wie wir mögen, ohne eine Obergrenze zu erreichen. Ferner können diese Töne auf verschiedenen narrativen Ebenen untergebracht werden, so wie konventionelle Hintergrundmusik (nondiegetisch) und synchronisierter Dialog (diegetisch) – während visuelle Elemente kaum auf mehr als einer dieser Ebenen gleichzeitig lokalisiert werden können. Somit gibt es keinen auditiven Container für Filmtone, keine Analogie zum visuellen Container der Bilder, welcher der Rahmen ist.

(Chion, 1990: 67f)

Dies hat zur Folge, dass die einzelnen Teile der Tonspur danach kategorisiert werden müssen, wie sie sich im Verhältnis zum Bildrahmen und des Weiteren zur Handlung des Films verhalten. Chion benutzt dazu die Begriffe onscreen, offscreen und nondiegetisch. Onscreen-Ton beschreibt dabei jegliche Bestandteile der Tonspur, deren Quelle sich im Bildfenster wiederfinden lässt. Akusmatische Klänge⁷ unterscheidet er in offscreen und nondiegetisch. Der Ursprung ersterer – egal ob temporär oder nicht – ist nicht im Bild zu enthalten. Dies trifft auch für die Kategorie nondiegetisch zu, wobei hier der Ton zudem keinen Bestandteil der Geschichtswelt darstellt, wie bspw. ein Kommentar oder unterlegte Musik (Chion, 1990: 73) (siehe Abb. 7). Chion führt allerdings zugleich die Grenzen des Systems aus. Sprechende Personen, die dem Zuschauer mit dem Rücken zugewandt sind, innere Stimmen bzw. Gedanken von Protagonisten oder atmosphärische Klänge wie Wind oder Vogelgezwitscher können keiner der drei Ka-

⁷ Akusmatische Klänge sind solche, dessen Quelle nicht im Bild sichtbar sind (vgl. Chion, 1990: 71).

tegorien zugeordnet werden. Auch ein über das Radio, das Telefon oder den Fernseher vernommener Ton wird nicht berücksichtigt, die Chion on-the-air Sounds nennt, weshalb Chion sein System weiter ausbaut (siehe Abb. 8).

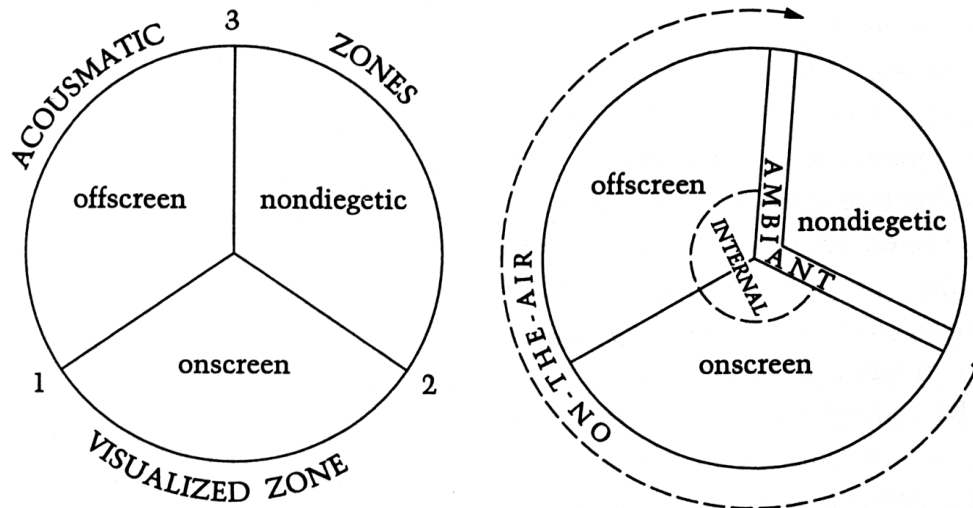


Abb. 7 (links): Einteilung des Filmtons nach Chion. 1. Onscreen/offscreen border 2. Onscreen/nondiegetic border 3. Offscreen/nondiegetic border (1990: 74). Abb. 8 (rechts): Erweiterung des Systems durch ambient, internal und on-the-air Ton. (1990, 78).

Im erweiterten System fehlen allerdings die Dimensionen der Tiefe und der Zeit, der Gegensatz von real und unreal oder objektiv und subjektiv sowie die Unterscheidung von visualisiertem und akusmatischem Ton, der allerdings leicht aus dem ersten Modell zu übertragen wäre. Durch diese Vielzahl an Dimensionen mit all ihren Überlappungen scheint es allerdings unmöglich, alle vorstellbaren Töne in einem visuellen allumfassenden System anzuordnen. Für die grundlegende Einteilung ist Chions Modell allerdings sehr nützlich.

Die Ausnahmen für die Kategorisierung von Filmmusik wurden bereits in Kapitel 3.1.3 erörtert.

3.2.2 Synchrese

Die Verbindung zwischen Bild und Ton im Film ist möglich, da sie den Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums folgt. Für uns gehört das Gehörte und Ge-

sehene zusammen, sofern unser See- und Hörsinn intakt ist. Flückiger nennt diese Kausalität zwischen optischen und akustischen Reizen „intermoduale Assoziation von Ton und Bild“ (2001: 139). Somit sprechen wir bspw. eine gehörte Stimme einem Protagonisten zu, der im gleichen Moment die passenden Lippenbewegungen macht. Dadurch ist nicht nur der aufgenommene O-Ton zur Tongestaltung denkbar, sondern am Beispiel der Sprache auch eine Nachsynchronisation.

Jack und Thurlow nennen dieses Phänomen auch den „Bauchrednereffekt“. Ein wahrgenommener Ton wird der nächstgelegenen Bildquelle zugeordnet, auch wenn es sich um eine Handpuppe handelt, die nicht im Stande ist zu sprechen (James, 2008: 175).

In Kubricks *A Clockwork Orange* (GB/USA 1971) verbinden wir dadurch die ertönnenden Klänge mit den Schlagstocksschlägen, die Alex nach seinem Aufenthalt im Gefängnis von seinen ehemaligen „Droogs“ einstecken muss, da sie synchron zu diesen auftreten.

Chion kreiert für dieses Phänomen den Begriff der Synchronese, eine Verbindung der Worte Synchronismus und Synthese (Chion, 1990: 63).

3.2.3 Kontrapunkt

Der Begriff Kontrapunkt stammt ursprünglich aus der Musikwissenschaft. Prinzipiell ist er als Gegenstimme zu einer gegebenen Melodie zu verstehen, die „nicht bloße harmonische Füllstimmen sind, die stets in der primitivsten Form die Harmonie ausprägen, in deren Sinn die melodische Phrase zu verstehen ist.“ Die kontrapunktische Stimme gestaltet sich ebenso melodisch und erlangt dadurch eine Eigenständigkeit, „so dass die Wirkung eines Streitens (concertatio) der Stimmen miteinander um den Vorrang entsteht.“⁸

⁸ vgl. Meyers Konversationslexikon. (<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=109677>) (24.01.09).

Übertragen auf die Beziehung von Bild und Ton bezeichnet der Kontrapunkt die Methode, durch den Ton nicht das im Bild gezeigte zu bestätigen. Bereits zu Beginn des Tonfilmzeitalters forderten Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow, ohne praktische Erfahrungen mit dem neuen Medium gemacht zu haben, einen „kontrapunktischen Einsatz des Tons in Relation zur Bildmontage“ (Eisenstein u.a., 1949: 84). Eine überflüssige Verdopplung des Bildes würde nur dazu führen, dass der Film zum verfilmten Theater verkommt.

Chion unterscheidet des weiteren zwischen verschiedenen Arten des Kontrapunkts. Zwar kann ein Kontrapunkt schon bedeuten, dass der Ton die vom Bild bereits gegebenen Informationen nicht einfach wiederholt, doch bedeute dies noch nicht, dass dieser kontrastierend wahrgenommen wird, wenn sich der Ton auf der Bedeutungsebene nicht dem Bild entgegen stellt. Diese Form der Verwendung des Kontrapunkts nennt Chion „Kontrapunkt-als-Widerspruch“ (Chion, 1990: 38).

3.2.4 Sea a dog – hear a dog

Die im klassischen Hollywood-Kino etablierte Tongestaltung folgte jedoch dem Prinzip „sea a dog – hear a dog“, wobei sich die Tonebene vollständig den Vorgaben des Bildes unterwirft. Die spärlichen Tonspuren beschränkten sich darauf, neben den Dialogen nur die abgebildeten Aktionen akustisch zu unterlegen. Flückiger begründet diese auffällige Übereinstimmung von Bild und Ton damit, dass die Filmemacher eine Brüchigkeit des audiovisuellen Mediums vermeiden wollten. Die Qualität der damaligen Technik konnte nämlich aufgrund ihres geringen Frequenzumfangs nicht garantieren, dass gewisse Geräusche von den Rezipienten richtig identifiziert wurden. Um einer möglichen Unverständlichkeit entgegen zu wirken, ließ man die Tonspur keine eigene Qualität entwickeln und vertonte Schritte, Türen, Tiere und alles andere, was im Bild einen Laut von sich

geben könnte (Flückiger, 2001: 136f). Flückiger geht bei ihrer Beschreibung so weit von Redundanz zu sprechen. Sofern ein Hundebellen nur zum Zweck eingesetzt wird, den sichtbaren Hund als Hund zu beschreiben, stimme ich zu. Sobald der Laut des Tieres aber in die Handlung integriert ist, eine Reaktion hervorruft oder eine dramaturgische Zäsur setzt erzeugt der Ton einen Mehrwert.

3.2.5 Mehrwert

Eingeführt hat den Begriff des Mehrwerts (*valoeur ajoutée*) Michel Chion. Er bezeichnet damit „den Ausdrucks- und Informationswert, mit dem ein Ton ein gegebenes Bild anreichert“ (Übersetzung Flückiger, 2001: 142). Die Bedeutung werde dabei nicht verdoppelt, sondern erst herbeigeführt. Der Ton sei dabei keineswegs überflüssig, selbst wenn er sich für den Rezipienten „über den unmittelbaren Eindruck oder die Erinnerung“ (Übersetzung Flückiger, 2001: 142) wie natürlich aus dem Bild ergibt.

Ein Schlachtfeld oder ein Supermarkt bieten neben den visuellen Charakteristika auf der akustischen Ebene eine besondere Möglichkeit der Abbildung. Durch das Zusammenwirken von Bild und Ton kann uns so ein Film realistisch vorkommen, da im Alltag auch stets beide Sinne aktiv sind. Eine Explosion wirkt erst durch ihren Klang bedrohlich und zerstörerisch. Eine exotische Landschaft zu sehen ist das eine, ihre spezifischen Klänge zu hören komplettiert zusätzlich das Bild.

Sobald die Tonspur reine Prototypen enthält und damit das vom Rezipienten erwartete abbildet, tendiert der Mehrwert gegen Null. Gibt es keine Ähnlichkeit in der Aussage von Bild und Ton, kommt es also zu einem Kontrapunkt, ist der Mehrwert ebenfalls Null. Denn sobald der Ton keine Beziehung mehr zum Bild hat, kann er dessen Aussage nicht anreichern. Der Mehrwert sei dann am größten, „wenn ein reichliches Maß von Verrätselung besteht“ (Flückiger, 2001: 148).

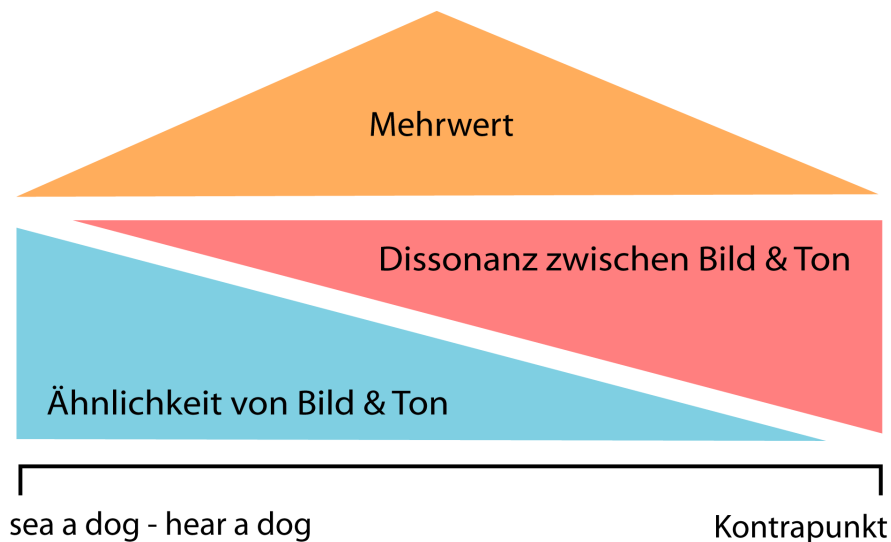


Abb. 9: Mehrwert, den der Ton zum Bild liefert, in Abhängigkeit von Ähnlichkeit und Dissonanz zwischen Bild und Ton (Quelle: eigene Grafik nach Flückinger).

Damit sollte man allerdings nicht annehmen, der maximale Mehrwert sei gegenüber anderen Bild-Ton-Konstellationen „mehr wert“. Der Begriff des Mehrwertes bezieht sich ausschließlich auf die Anreicherung des Bildes, jedoch nicht zwingender Weise auf die des Gesamtkontextes.

3.2.6 Extension

Der von Chion eingeführte und Flückiger erweiterte Begriff der Extension beschreibt die Ausdehnung des Klangraums auf 360° (Chion, 1990: 86ff. Flückiger, 2001: 153). Wie bereits in 3.2.1 ausgeführt, kann der Ton über den Rahmen des Bildes hinweg Informationen zur dargestellten Geschichtswelt geben. Auch neben der Verwendung von Atmosphären bietet dies dem Regisseur die Möglichkeit Informationen rein über die Tonspur zu transportieren. Schon eine Dialogsequenz aus Schuss und Gegenschuss bedient sich diesem Gestaltungsmittel, wenn nicht die redende sondern die zuhörende Person im Bild gezeigt wird. Dinge oder Menschen hörbar zu machen, die nicht im Bild sichtbar sind wird von Balázs Asynchronität genannt. Gebräuchlich ist auch hier schon von einem Kontrapunkt zu sprechen, da die Tonspur wie im musikalischen Sinne des Wor-

tes eine zweite eigenständige „Stimme“ darstellt.

Neben der Möglichkeit den visuellen Raum durch den Ton zu erweitern, lässt sich ein weiter Raum auf Tonebene klein darstellen. Entweder passiert dies, indem nur Teile des Bildes hörbar sind oder kein natürlicher Hall zu hören ist.

Wie die Extension unterschwellig zur Dramaturgie beiträgt, zeigt eine Szene aus *Paper Moon* (USA, 1973). Moses will Addie zur nächsten Bahnstation bringen, weil sie ihm lästig wird, doch gleichzeitig braucht er das Mädchen zur Durchführung kleiner Verbrechen, die ihn bereichern. Als die beiden abends im Hotel sind, erklingt ein hupender vorbeifahrender Zug. Da die Möglichkeit einer Trennung durch das Vorhandensein eines Bahnhofs besteht, wird die anschließend gemeinsame Weiterfahrt aufgewertet.

4. FILMTONGESTALTUNG IN DER PRAXIS

am Beispiel *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*

Nach der wissenschaftlichen Betrachtung der Filmtongestaltung sollen in diesem Kapitel die Verwendung der Gestaltungsmittel in der Praxis aufgezeigt werden. Dies geschieht am Beispiel des Kurzfilms *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*, welcher den praktischen Teil dieser Arbeit darstellt.

4.1 Das Roadmovie

Bevor allerdings auf einzelne Gestaltungsmittel eingegangen wird, ist es sinnvoll eine allgemeine Einführung in das Subgenre des Roadmovies vorzunehmen.

Die Handlung eines Roadmovies spielt unterwegs auf einer Fahrt vornehmlich mit einem Kraftfahrzeug. Neben der Reise stehen die Reisenden und ihre Entwicklung im Mittelpunkt der Geschichten, sowie die Menschen und die Gesellschaft, auf die sie treffen. Entstanden ist das Roadmovie in den 1960er-Jahren zeitgleich mit dem New Hollywood in den USA. Die Motive sind in den Anfängen im mittleren Westen der USA anzusiedeln und erinnern an die des Westernfilms und dessen Verfolgungsjagden durch die Prärie. Die Charaktere sind meist gesellschaftliche Außenseiter, die auf ihrem Weg auf der Suche nach Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung sind. Meist führt die Flucht vor gesellschaftlichen Zwängen allerdings ins Verderben und die eigentlichen Ziele der Reise werden nicht erreicht.

Das Liebespaar *Bonnie and Clyde* wird aufgrund ihrer Verbrechen auf der Straße hingerichtet. Die Hauptcharaktere Wyatt und Billy aus *Easy Rider* werden von provinziellen Farmern erschossen, da die beiden für die Landbevölkerung ein Feindbild darstellen. Im Verlauf der weiteren Filmgeschichte haben sich immer mehr Filmemacher dem Genre angenommen, so dass das Spektrum der verschiedenen Handlungsverläufe immer größer.

Im Hinblick auf die Filmtongestaltung des Roadmovies lässt sich feststellen, dass im Bereich der Geräusche vor allem Atmosphären eine große Bedeutung spielen. Durch diese werden die ständig wechselnden Orte beschrieben und von einander abgegrenzt. Den häufigsten Einsatz finden Wind- und Verkehrsgeräusche, die die ständige Bewegung und das Unterwegs-Sein verdeutlichen. Für die Vertonung nächtlicher Szenen wird vor allem bei den in den USA spielenden Filmen Grillengezirp eingesetzt, wodurch dies den Charakter eines Stereotypen erlangt.

Die Filmmusik der frühen Roadmovies ist meist geprägt von aktueller Musik, die den Freiheitstrieb der Protagonisten zum Ausdruck bringen. Im Laufe der Entwicklung des Genres wurden allerdings zahlreiche Methoden der musikalischen Begleitung gewählt, so dass eine allgemeine Beschreibung der Musik im Roadmovie nicht die gesamte Bandbreite abdecken könnte

4.2 Sounddesign-Konzept

Wie die Musik und das Sounddesign zu gestalten ist, hängt neben der Geschichte und dem Schnitt maßgeblich von den O-Tönen ab. Zwar ist es möglich einen Film zu hundert Prozent nach zu vertonen, allerdings verliert dadurch vor allem das Schauspiel an Authentizität. Auch wenn der O-Ton rauscht oder lärmt, tragen diese Elemente zur Beschreibung der Drehorte bei. Da ausschließlich an

Originalschauplätzen und nicht im Studio gedreht wurde, gab es an jedem Drehort besondere Geräusche, die bewusst in Kauf genommen wurden, da sie zum Stil des Films passen.

Vom Konzept ausgehend hat das Sounddesign von *Wir sind Freunde, verstehen Sie?* nicht die Aufgabe irreale, effektbeladene Soundwelten zu erschaffen, sondern vielmehr mit authentischen Geräuschen und Atmosphären den Charakter des Films zu unterstreichen. Welche dramaturgischen Aufgaben die Tonspur im einzelnen erfüllt, wird in 4.4 ausführlich behandelt.

4.3 Musik-Konzept

Die Musik im Film ist geprägt von den verschiedenen Stilen und Stimmungen der Einzeltitel, welche mit den Bildinhalten und dem Handlungsverlauf korrespondieren. Für die Fahrtsequenzen auf der Autobahn wurde ein Motiv entwickelt, das in verschiedenen Variationen und Abwandlungen die innere Handlung der Protagonisten nachvollzieht. Dadurch wird diesem Abschnitt eine Einheit verliehen, ohne darauf zu verzichten, die Musik dramaturgisch anzupassen. Bis auf den Rocksong (18:46) wurde die Musik mit Software-Instrumenten erzeugt und bedient sich Synthesizern und Samplern. Der Sound wirkt dabei nicht glatt und klinisch, damit sich die Musik in das Gesamtkonzept des Films fügt.

Bei der Komposition habe ich mich nicht einem bestimmten Modell⁹ unterworfen, sondern für die jeweiligen Szenen oder Szenenabschnitte dasjenige benutzt, das zur Dramaturgie beiträgt. Die Musik erfüllt die verschiedensten Funktionen in Anbetracht dessen, welche Wirkung sie erzielen soll.

⁹ siehe 3.1.3 (Kompositionsmodelle).

4.4 Filmtongestaltung der einzelnen Szenen

Nach den theoretischen Ausführungen über die Beschaffenheit des Filmtons und dessen Gestaltungsmöglichkeiten in Kapitel 3 sollen nun im folgenden die einzelnen Szenen des praktischen Teils dieser Arbeit vorgestellt und analysiert werden.

4.4.1 Titelsequenz

In der Titelsequenz war es für mich von großer Bedeutung, einen lockeren Einstieg in die Geschichte zu ermöglichen und den Zuschauer mit der Synthese aus Bildern, Musik und Geräuschen direkt in die Handlung hinein zu ziehen. Dieser Effekt wurde dadurch erreicht, dass die Musik die Rhythmik des Schnitts bestimmt und die Tonspur in Bezug auf die Bilder durch Geräusche und Atmosphären ergänzt wurden. Die Musik erfüllt daher eine strukturelle Funktion. Sie vereint die von einander losgelösten Einzelbilder zu einem Ganzen.

Somit wird die Stimmung erzeugt, die sich mehr am Treiben der Großstadt orientiert als an den eingeführten Protagonisten.

Die Bilder werden durch den Verkehr angedeutet, der Schnitt und sein Stil durch das Sample „Oh yeah“. Der sprunghafte Charakter des Schnitts ergibt sich durch die Musik und die Geräusche passen sich diesem wiederum an, wodurch ein Wechselspiel zwischen Bild und Ton entsteht. Die fragmentierten Stimm-Samples boten bei der Herangehensweise dafür die Grundlage.

Aus der Ausgangsidee des Cutters, der den Rohschnitt mit Hilfe des Lieds „Promo Funk“ von „The Soft Pink Truth“ erstellte, entwickelte ich die Titelmusik. Durch die bruchstückhaften Sprach- und Geräuschsamples boten sich für den Schnitt viele Möglichkeiten auch auf der Bildebene einen dynamischen Einstieg in den Film zu gestalten.

Die Geräusche werden mal gefadet, mal hart geschnitten. Der Jump-Cut der Tram wird zum Beispiel durch einen ebenso springenden Ton unterstützt (00:17). Die unterschiedlichen Orte werden vor allem bei 00:23 durch eine andere Atmo und den harten Schnitt voneinander getrennt. Basti befindet sich gerade auf einer viel befahrenen Straße, Klaus geht durch seine belebte Nachbarschaft, was durch die unter gemischte Menschenmenge deutlich gemacht wird. Der Schnitt zurück auf Basti wird dementsprechend durch einen Presslufthammer hervorgehoben, der durch den Rhythmus in die Musik integriert ist. Die Geräuschuntermalung erfolgt in diesem Fall deskriptiv.

Weitere natürliche Geräusche wie das Hupen (00:47) und die Fahrgeräusche der Autos und der Hochbahn (00:45) beleben die Bilder. Das Lachen (00:44) und das Klingeln des Telefons (00:58) sind vom Klang und vom Pegel mehr in die Musik integriert, haben allerdings noch einen Bezug zum Bild. Das Zitat von Ronald Reagan „Being friends to others is the best way of being friends to ourselves“ (00:54) nimmt Bezug zur Thematik des Films, sticht allerdings durch den vorherigen Gebrauch von Sprach-Samples nicht aus der Konstruktion heraus. Da die Aussage über einem Bild von Klaus und einem von Basti ertönt, nimmt sie Bezug auf beide. Während die vorherige Verwendung der einzeln eingesetzten Samples¹⁰ darauf zielte, die Musik und das Bild voran zu treiben, kann auch „and now for the news“ (00:58) und das darauf folgende Stimmengewirr als direkter humoristischer Kommentar zum Bild, bzw. zum Telefongespräch von Klaus angesehen werden, das damit als belanglos bloß gestellt wird.

Neben den einzelnen Verkehrsgeräuschen, die die Bewegung der Autos und der Stadt an sich verdeutlichen, ist es der Beat und der Bass, die eine treibende Funktion haben. Ab 00:38 sorgen dann Synthie-Sounds in den höheren Registern dafür, dass dieser Eindruck noch verstärkt wird.

10 00:27: „one, two, three, four“; 00:35: „just walk on“ - „well, let's go“; 00:51: „one, two, three, hit me“.

Anders als der typische Main-Title, nimmt die Musik nicht Bezug auf die spätere Handlung des Films. Die Aussage wird nicht im Vorhinein musikalisch ausgedrückt. Die Geschichte selbst findet während der Titelsequenz noch nicht statt. Erst als die Protagonisten aufeinander treffen, beginnt die eigentliche Handlung. Da die Titelsequenz anders als meist üblich bebildert ist, treten Ton- und Bildebene von Beginn an gemeinsam auf, denn nur die Beanspruchung beider Sinne wird der Zuschauer gezwungen, seine gesamte Konzentration auf den Film zu richten, wodurch ein schneller Einstieg in die Handlung erfolgt.

Der Musikstil an sich steht der Figur Basti, in Nadelstreifenanzug und mit Laptoptasche, eher kontrapunktisch gegenüber. Zwar würde er zu Klaus schon besser passen, doch die Integrität der Musik und Geräusche lässt nicht annehmen, dass er die Musik gerade über seine Ohrstöpsel hört. Zudem erhält der Ton durch die Sprach-Samples, wie das Lachen (00:44), welches auch als Auslachen interpretiert werden kann, und die Einführung des Telefongesprächs (00:58) einen kritischen, kommentierenden Charakter.

Durch die Musik wird keine emotionale Bindung zwischen den Protagonisten und dem Rezipienten aufgebaut. Eine rational kritische Haltung gegenüber diesen ist daher möglich. Zudem werden die Charaktere nicht unterschiedlich begleitet, so dass deren Gleichstellung von Beginn an deutlich ist.

4.4.2 An der Straßenecke

Das Treffen von Basti und Klaus spielt an einer Kreuzung zweier Seitenstraßen in Berlin Mitte. In der Umgebung ist viel Verkehr und Baustellenlärm zu hören.

Dadurch, dass die Bedingungen am Drehort so waren, wie sie später im Film sein sollten, waren Teile des O-Tons sehr mit Baustellenlärm und anderen Geräuschen behaftet. Zwar sorgten wir am Drehort dafür, dass während den ein-

zelen Takes die in der Gegend befindlichen Kreissägen ausgeschaltet wurden, doch eine Polizeisirene war bspw. nicht zu verhindern. Um Filmmaterial zu sparen, wurden am Set Nur-Töne aufgenommen, die an diesen Stellen verwendet wurden. Der Pegelabstand zwischen Sprache und Umgebungsgeräuschen ist bei diesen aufgrund des geringeren Abstands zwischen Mikrofon und Schauspieler höher. Somit ist die Sprachverständlichkeit gegeben sowie auch die Ton-Kontinuität, da die Atmosprünge zwischen den einzelnen Tönen durch Verkehrsgeräusche maskiert wurden.

Durch das Schneiden und Anlegen der Nur-Töne wurde Lippen-Synchronität erreicht. Durch eine fließende Tonspur, die im Mix keine Brüche mehr aufweist, wird ein ein glaubwürdiger Schnitt ermöglicht.

4.4.3 Im Kirk

Zwischen dem Treffen auf der Straße und der Szene in der Bar Kirk wird der Titel „Wir sind Freunde, verstehen Sie?“ auf schwarzem Hintergrund eingeblendet. Die Überleitung zwischen den beiden Szenen geschieht auf der Tonebene. Das Fahrgeräusch des silbernen Mercedes sowie die allgemeine Verkehrsatmosphäre gehen über in Musik und Sprachatmol. Eine eigene Ebene erhält der Titel durch den Klang der Musik, die erst nach der Blende in die Bar verhallt wird. Durch das elektronische Drumkit erhält der Titel bereits die Aggressivität, mit der Klaus diesen Satz später an der Staumauer spricht. Er wird nicht in einen anderen emotionalen Zusammenhang gesetzt, der zum Satz an sich eher passen würde.

Die Musik führt die Szene ein und schließt sie am Ende während der Kamerafahrt wieder ab. Zu Anfang ist sie deutlich zu vernehmen, rückt im weiteren Verlauf, wenn wir den Protagonisten näher kommen, jedoch weiter in den Hintergrund. Auch wenn es in dieser Zeit einzelne leichte Variationen gibt, hat die Monotonie des stampfenden Rhythmus auf den Zuschauer eine sehr befremdli-

che Wirkung, gerade weil man in diesem Umfeld eine angenehmere Musik erwarten könnte. Dadurch unterstützt die screen-music die angespannte Situation, bereits besteht, als Basti auf Klaus warten muss. Außerdem trägt sie zur Charakterisierung Klaus bei. Er scheint Stammkunde in der Bar zu sein und hat eine Affäre mit der Bedienung. Daher wird die Musikrichtung auch als die von Klaus bevorzugte eingeschätzt.

Neben der Musik und der Walla-Atmo werden O-Töne und Nur-Töne eingesetzt, auf denen bereits Verkehrsgeräusche enthalten sind. Für weitere Gestaltungsmittel ließ der recht hallige O-Ton keinen Freiraum, da die Sprachverständlichkeit gewahrt bleiben musste.

Vor der Bar hören wir den reinen O-Ton, auf dem bereits alles enthalten ist, was dieses Bild braucht. Die Sprache der Protagonisten ist noch verständlich im nächtlichen Großstadttreiben. Zusätzlich ist Straßen- wie auch Schienenverkehr und die telefonierende Frau zu vernehmen. Während dem Abgang wird bereits die Clubmusik eingefadet und somit in die nächste Szenerie übergeleitet.

4.4.4 Im Club

Wie in der Titelsequenz hat die Musik im Club eine strukturelle Funktion. Sie führt den Schnitt. Daher wurde auch hier zur Musik geschnitten, wodurch eine rhythmische Montage möglich war. Durch die Bildfragmente soll der Rausch, in dem sich Basti und Klaus befinden, zum Ausdruck gebracht werden. Die einzelnen Bilder werden schließlich durch die Musik vereint, das bruchstückhafte zu einem ganzen. Anders als in der Titelsequenz wurde hier allerdings vollkommen auf Geräusche verzichtet, um eine Distanz zur Wirklichkeit der Geschichte zu erreichen. Zudem stehen in der Erinnerung an solche Nächte mehr die Bilder im Vordergrund, die genauen Worte und Geräusche verschwinden aus dem Gedächtnis, weshalb die Szene den Charakter eines subjektiven Rückblicks erhält.

Die Musik wird als pit-music eingesetzt. Sie passt zwar zum Club und könnte dort auch ohne weiteres laufen, allerdings müsste sie als screen-music auch durch den Raumklang etabliert sein und sich mit Sprache und Geräuschen mischen. Die Funktion ist aber durchaus mit der der screen-music gleich zu setzen, denn sie kommentiert nicht die Situation oder macht Andeutungen auf den weiteren Verlauf der Handlung, was an dieser Stelle auch denkbar gewesen wäre.

Sie trägt vielmehr zur Illusion bei, Klaus und Basti hätten nach all den Jahren einfach so ihre Freundschaft wieder weiter führen können. Die Desillusionierung wird nicht vorweg genommen, was zentraler Bestandteil der Dramaturgie ist. Allein aufgrund des Vorwissens des Rezipienten aus der Bar-Szene, könnte dieser an der gezeigten Harmonie zweifeln.

4.4.5 Auf dem Spielplatz

Der Synthesizer klingt noch aus. Ein hohes Pfeifen ist kurz zu hören ähnlich einem Hörsturz oder Tinnitus, was die Intensität des Feierns im Club betont. Klaus und Basti sitzen auf einem Klettergerüst eines Spielplatzes und essen einen Döner. Es ist bereits Morgenstimmung, was einerseits durch das bläuliche indirekte Licht wie auch die singenden Vögel zum Ausdruck kommt, die langsam hörbar werden. Die zu hörenden Autos und Flugzeuge deuten auf die Uhrzeit hin und somit darauf, wie lange die beiden im Club waren. Der erste Bruch der Geschichte am Ende der Szene kommt durch den ersten harten Tonschnitt zum Ausdruck. Den Umschnitt des Bildes auf das Klacken des Flaschenverschlusses anzupassen war eine Vorgabe an den Schnitt, so dass der Sprung durch den akustischen Reiz verstärkt wird.

4.4.6 Im Hotelzimmer

Die Atmo im Hotelzimmer ist zwar leiser als die auf dem Spielplatz, jedoch gibt der Verkehr neben dem Licht schon Aufschluss über die geschäftige Tageszeit. Durch die nachfolgende Nahe, in der die Uhrzeit auf dem Wecker zu sehen ist, wird dieser Eindruck bestätigt. In der Totalen, in der das Mobiltelefon nur sehr klein zu erkennen ist, wird der Klingelton vom Vibrationsalarm als solcher kenntlich gemacht. Zudem wurde der Klingelton über ein Handy aufgenommen, wodurch der charakteristische Klang am besten dargestellt werden kann. Die nervige Vibration des Telefons auf dem Nachttisch erfüllt nebenbei die Funktion eines rabiaten Weckens.

Der Klingelton steht dem folgenden Gespräch zwischen Basti und seiner Freundin Anna kontrapunktisch gegenüber. Die Leichtigkeit, die durch die Melodie ausgedrückt wird, sorgt dafür, dass die Reaktion Bastis während und nach dem Gespräch noch drastischer wahr genommen wird. Dadurch dass der Klingelton nicht zu Basti zu passen scheint, gewinnt der Protagonist an Widersprüchen und somit an Tiefe. Ein schlichter neutraler Klingelton hätte hingegen keine weitere Wirkung auf die Charakterisierung Bastis und somit auch keine dramaturgische Funktion gehabt.

Auf dem O-Ton der vierten Einstellung (9:16) war das Laufgeräusch der Kamera deutlich zu vernehmen. Das lag zum einen am nicht perfekt laufenden Magazin und am geringen Abstand zwischen Kamera und Mikrofon. Da an dieser Stelle die Verwendung eines Nur-Tons aufgrund der Einstellungsgröße nicht möglich war, reduzierte ich mit Hilfe eines parametrischen Filters die Frequenzen zwischen 510 und 540 Hz, die die hauptsächlichen Anteile des Magazin-Laufgeräuschs dar stellten, wodurch der O-Ton verwendbar wurde. Die unterlegte Verkehrs-atmo maskiert den Ton zudem und lässt auf die Lage des Hotels mitten in der Stadt schließen. Dass sich das Geräusch nicht vollkommen entfernen ließ,

wurde aufgrund der schauspielerischen Qualität des O-Tons, die durch eine Nachsynchronisation kaum erreicht werden könnte, toleriert.

Da während dem Gespräch auf die Vertonung der Anruferin verzichtet wurde, ist die Aufmerksamkeit vollkommen auf Basti und seine Reaktionen gerichtet. Sogar eine hörbare, aber nicht verständliche Stimme hätte den Rezipienten zu sehr vom Wesentlichen abgelenkt. Diese Tongestaltung ließ nur sich realisieren, da der Dialog im Drehbuch bereits so angelegt war, dass der Inhalt des Gesprächs auch ohne das Hören Annas Stimme transportiert wird.

Nach Beenden des Telefonats schaut sich Basti hektisch im Zimmer um, um eine Idee zur Lösung seines Problems zu finden. Die Hektik wird auf der Bildebene durch Subjektiven verstärkt, die die Bewegung Bastis nachvollziehen. Im Ton unterstützen passende Bewegungsgeräusche die Bilder. Die beginnende Musik ist in Beziehung zum Bild polarisierend, da den relativ neutralen Gesichtsausdruck nachdenklich wirken lässt.

4.4.7 Vor dem Hotel

Die Musik wie auch die direktere Verkehrsatmosphäre leiten vom Hotelzimmer auf die Straße über, wo Basti auf Klaus wartet. Dessen suchende Blicke werden mit zwei Einstellungen unter Schnitten, die in die Richtung zeigen, aus der Klaus später in seinem Ford Taunus kommen wird. Die zweite der beiden Einstellungen wird durch ein Fahrgeräusch angekündigt, das im Panorama Bastis Kopfbewegung (10:30) folgt. Die Quelle des Geräuschs wird im Bild als BMW X5 erkenntlich. Nach dem Schnitt auf Basti hört man ein bremsendes Auto, die daraufhin quietschenden Reifen und die Reaktion eines anderen Verkehrsteilnehmers durch eine Hupe. Dadurch wird Klaus angekündigt, dessen Auto beim Wenden vor dem Hotel ebenso ein Quietschen von sich gibt, weshalb im Nachhinein das vorherige auch Klaus zugeschrieben werden kann.

Die Musik beschreibt Bastis Stimmung in dieser Szene. Er ist enttäuscht von sich selbst, da er seinen Flug verpasst, und somit seine Freundin Anna versetzt hat. Der vorherige Ausbruch im Hotelzimmer durch den Ausruf „Fuck“ (10:03) und die danach aufkommende Hektik weicht einer nachdenklichen Stimmung. Die Rhythmik und die Melodie sind an die Situation des Wartens angepasst. Das Schnaufen Bastis als Reaktion auf Klaus Verspätung fällt dabei z.B. mit dem viermal wiederholten g im Basslauf zusammen (siehe Abb. Takt 4). Die Musik spiegelt dadurch Bastis Ungeduld wider.

Im Gegensatz zum emotionalen Ausdruck der Musik, der Bastis Seelenzustand nahe kommt, strahlt Klaus gute Laune aus, was er durch den Spruch „Pünktlichkeit ist eine Tugend, sie haben ein Taxi bestellt“ auf seine Art zu verstehen gibt. Der Konflikt zwischen den beiden wird somit durch die konträren Stimmungen angedeutet.

Die Musik ist zudem eine Abwandlung des Motivs „Road“ (siehe Abb.), das die Musik der Fahrsequenzen bestimmt. Die Intervalle wurden verringert und ein auf- und absteigender Lauf von Achtelnoten für die erste Gitarre entwickelt, wodurch Bastis Warten auf musikalischer Ebene beschrieben werden soll. Neben der Veränderung der Melodieführung ist das Tempo langsamer als bei den folgenden Abwandlungen. Somit stellt die Komposition eine Andeutung auf das am Ende der Szene eingeführte Motiv dar, in welchem die eigentliche Stimmung entfaltet wird.

Gitarre 1

Abb. 10: Musik vor dem Hotel (Takte 1 bis 4).

4.4.8 Das Motiv *Road*

Für die musikalische Untermalung der Fahrbilder entwickelte ich das Motiv „Road“, das in verschiedenen Abwandlungen die Entwicklung zwischen Klaus und Basti nachvollzieht. Den grundlegenden Baustein der Komposition zeigen die ersten acht Takte in Abb. Bereits vor dem Hotel wurden die Takte 9 bis 12 eingeführt.

Abb. 11: Das Motiv *Road*.

Der erste Takt beschreibt das plötzliche Wiedersehen der Protagonisten, ausgedrückt durch die Folge der Zweiklänge h-d und fis-d. Durch die große Sexte fis-d, erhält der Auftakt einen positiven und freudigen Charakter (vgl. Kungel, 2004: 107), dessen Wirkung durch die folgenden absteigenden Akkorde jedoch in Frage gestellt wird. Die Setzung des fis-d auf die Zählzeit „3 und“ führt dazu,

dass der Rhythmus von vornherein ins Hinken gerät, so dass das Konstrukt nicht gefestigt wirkt. Der zweite Takt wirkt durch den Fis-Moll- und den darauf folgenden D-Dur-Akkord noch wankelmütig. Der dritte und vierte Takt deuten schon genauer darauf hin, wie sich die Beziehung zwischen Klaus und Basti auf der Fahrt entwickeln wird. Der Konflikt und spätere Streit werden dabei noch nicht mit einbezogen, sondern vielmehr die Melancholie und die Enttäuschung, dass die beiden nicht mehr miteinander reden können.

Bei der Abfahrt vom Hotel erklingen die Takte 1 bis 4 des Motivs in der reinen Form. Bei der Fahrt auf der Berliner Autobahn (ab 10:40) begleiten Streicher, Bass, ein Pad und ein elektronisches Drumkit das gesamte Motiv. Der sechste Takt bestätigt nun die positive Stimmung des fis-d Zweiklangs, der im fünften Takt durch ein d4 ergänzt wird. Dadurch ist der Kontrast zu den absteigenden Akkorden der Takte 7 bis 11 noch größer. Das Pad zeigt von Takt 9 auf 11 eine aufsteigende kleine Terz von e auf g, was der Melodieführung des Motivs in der Richtung, aber nicht in dessen Aussage entgegen wirkt. Denn die kleine Terz besitzt einen melancholischen und traurigen Klang (vgl. Kungel, 2004: 104), der die vom Motiv ausgedrückte Resignation bereichert.

Durch die Basslinie wird der Charakter der Fahrt unterstützt, wohingegen der gebrochene Rhythmus des Drumkits auf die bevorstehenden Schwierigkeiten und Unterbrechungen der Fahrt hindeutet.

Auch auf der Geräuschebene wird die Fahrt untermalt. Ein Autobahn-Rauschteppich sorgt dafür, dass Ton- und Bildebene ein verbindendes Element erhalten. Durch die Verwendung der Atmo an dieser Stelle wird vor allem der Verzicht auf Geräusche in den folgenden Fahrsequenzen hervorgehoben.

Das Stück, das am Ende der Szene auf dem Rastplatz (16:30) erklingt, übernimmt die Melodieführung der Streicher, die das Motiv bei der Ausfahrt aus

Berlin begleiten. Durch die Klangfarbe des genutzten Instruments wird erstens das Rauschen des Verkehrs transportiert, zweitens hat die Passage durch sie einen tragenden Charakter, der sich auf die innere Handlung von Klaus bezieht. Der beim Schnitt auf die Fahrsequenz einsetzende Synthesizer spielt abgesehen von kleinen Abweichungen die Akkord-Grundtöne des Motivs, wodurch die Musik einfacher als zum Motiv hinzu gehörig erkannt wird. Auch der Basslauf ist abgesehen von kleinen Veränderungen der gleiche und trägt damit zum Wiedererkennungswert bei.

The image displays a musical score for two instruments: Synthesizer and Strings, spanning measures 5 to 12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Synthesizer part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Strings part (bottom staff) provides harmonic support with chords and sustained notes. The score is divided into two systems, with measures 5-8 in the first and measures 9-12 in the second. Measure numbers 5 and 9 are explicitly marked at the beginning of their respective systems.

Abb. 12: Abwandlung des Motivs *Road*, Takte 5-12 (16:30).

Die letzte Abwandlung des Motivs „Road“ entfernt sich am meisten von diesem und ist eigentlich auch nur eine Abwandlung der Streicherbegleitung. Während die Melodieführung in den Takten 1, 2, 5 und 6 noch der der Streicher ähnelt, stellt sich im restlichen Teil eine neue Linie dar. Die Takte 9 und 10 des Motivs kommen gar nicht mehr zum Einsatz.



Abb. 13: Abwandlung der Streicherbegleitung des Motivs *Road* (17:55).

Die Fahrgeräusche werden wie in der ersten Abwandlung durch das Rauschen des Pads auf musikalischer Ebene zum Ausdruck gebracht. Durch das Schlagwerk, vor allem die elektronische Snare, wird der melancholischen Stimmung der Melodie ein aggressiver Beigeschmack hinzugefügt. Dies soll Klaus' aufgestaute Wut darstellen, die sich später auf dem Pumpspeicherkraftwerk durch die Vorwürfe an Basti entlädt.

Aufgrund der Ausdruckslosigkeit der Bilder während der Fahrtsequenzen, kann die Musik hier eine besonders große Wirkung erzielen, wie aus 3.1.3 hervorgeht. Die Dramatisierung der Musik im Verlauf der einzelnen Handlungsabschnitte kann der emotionalen inneren Handlung der Charaktere, die durch die Bilder und die Sprache angedeutet wird, Ausdruck verleihen. Somit gewinnt die Geschichte an Tiefe.

4.4.9 Die Dialoge auf der Autobahn

Aufgrund des hohen Lärmpegels bei den Dreharbeiten konnte der O-Ton nicht verwendet werden. Der Motor des Spielautos war während der Aufnahmen nicht in Betrieb, da es mit einer Abschleppstange vom Kamerafahrzeug gezogen wurde. Jedoch sorgten ein Aggregat im schleppenden Fahrzeug, das eine Lampe betrieb, sowie die Fahrgeräusche und der allgemeine Rauschpegel der Autobahn dafür, dass der O-Ton unbrauchbar war. Da dies bereits während dem Dreh deutlich wurde, nahmen wir Nur-Töne der Dialoge auf. Aufgrund der nahen Ein-

stellungen und des nicht genau zum O-Ton passenden Textes kam dieser allerdings auch nicht für Mischung in Frage.

Daher wurden diese beiden Szenen (12:05 und 17:10) nachsynchronisiert. Aus zeitlichen und finanziellen Gründen ließ ich die Schauspieler dafür nicht nach Stuttgart kommen, da sich auch die Möglichkeit ergab, den Text in einem Tonstudio in der Nähe der Schauspieler einsprechen zu lassen.

Neben der gewonnenen Sprachverständlichkeit konnten durch den nachsynchronisierte Studioton sehr viel mehr Gestaltungsmöglichkeiten der Tonebene genutzt werden. Um eine realistische Wirkung zu erhalten, wurde die trockene Sprache verhallt und gefiltert. Sind die Protagonisten von hinten zu sehen wurden die Höhen vermindert, um einen indirekten Klang zu erhalten. Um den Nahbesprechungseffekt¹¹ auszugleichen, wurden im allgemeinen die Frequenzen von ca. 90 bis 140Hz gesenkt. Durch die Nachsynchronisation bestand die Möglichkeit, die Sprache auf dem Panorama zu verteilen. Bei einem O-Ton wäre es dabei zu Schwankungen in der Hintergrundatmo gekommen, da auch das Rauschen nach links oder rechts verschoben worden wäre.

Die Sprache ist mit den Fahrgeräuschen des Autos unterlegt, die während dem Dreh aufgenommen wurden, sowie im ersten Dialog mit Geräuschen vorbeifahrender Autos. Nach dem misslungenen Gesprächsversuch erfüllen diese einen dramaturgischen Zweck (14:08). Sie drücken die Wut und Aggression Klaus' aus und stechen vor allem daher hervor, da die vorher vorbeifahrenden Autos nicht so laut hörbar sind. Die Fahrgeräusche setzen eine Zäsur und bereiten das Aufdrehen des Radios vor (14:15).

11 Der Nahbesprechungseffekt beschreibt die Anhebung tiefer Frequenzen von Druckgradientenempfängern in der Nähe einer Schallquelle. Je kleiner der Abstand zwischen Mikrofon und Schallquelle, desto größer ist die Überbetonung der Bässe. Der Effekt setzt ungefähr ab einem Abstand ein, der kleiner als die Wellenlänge der betrachteten Frequenz ist (vgl. Dickreiter, 1997, Band 1, S.151).

Ein zweites dramaturgisches Mittel auf der Tonebene stellen in dieser Szene die Tippgeräusche auf dem Laptop dar, die als akusmatische Klänge die Extension des Tons nutzen. Durch diese wird verdeutlicht, dass Basti nicht interessiert an einem tieferen Gespräch ist, auch wenn er nicht im Bild zu sehen ist. Durch die Aussetzer des Tippens soll zum einen Natürlichkeit entstehen, zum anderen soll die Möglichkeit, dass Basti sich im Verlauf der Szene Klaus zuwendet, offen gehalten werden. Diese Erwartung, die beim Zuschauer aufkommt, wird allerdings immer wieder enttäuscht (Bsp.: 13:30 und 13:34). Das Desinteresse Bastis, das im Bild nicht zu sehen ist, wird somit rein auf der Tonebene transportiert.

Um Klaus' Reaktion nach dem gescheiterten Gesprächsversuch zu illustrieren, kommt am Ende der Szene (ab 14:15) eine Mischung aus screen und pit music zum Einsatz. Klaus schaltet das Radio ein, um Basti zu demonstrieren, dass er in solcher Art und Weise kein Interesse mehr daran hat, sich ihm anzuvertrauen. Außerdem nutzt er die Musik zum Abbau der Aggressionen, die langsam in ihm aufsteigen. Bastis folgender Kommentar zu Klaus' Musikgeschmack verschärft die Situation, woraufhin das Radio von Klaus wieder aufgedreht wird. Der Klang der Musik entspricht danach nicht mehr dem Klang der Lautsprecher, sondern ist unbearbeitet, wodurch die Musik aus der Handlungswelt hinaus tritt und als subjektive pit-music betrachtet werden kann.

Beim zweiten Dialog auf der Autobahn setzte ich für die Untermalung nur die Innenraum-Atmo ein ohne den vorbeifahrenden Verkehr zu vertonen. Durch die auditive Ausblendung der Umwelt konzentriert sich die Szene auf die Charaktere und deren Handlung und Dialog. Dieses Mittel fügt sich in das Sounddesign-Konzept ein, da auch die Musik bis auf die erste Fahrsequenz nicht mit Geräuschen gemischt wurde.

4.4.10 Auf dem Rastplatz

Durch die plötzlich abbrechende Musik und das Husten Bastis, das sich in die Rhythmik einfügt, übernimmt der Ton eine dramaturgische Funktion, indem er die Handlung maßgeblich voran treibt. Neben der anstrengenden Musik, dem Arbeiten am Laptop und dem im letzten Bild vor der Szene gezeigten Fahrstil Klaus', trägt auch die unangenehme Autobahnatmosphäre zu Bastis Befinden bei. Bastis Seufzen (15:05) ist unnatürlich laut zu hören, um dessen Übelkeit noch mehr zum Ausdruck zu bringen.

Der zu vernehmende Klingelton, der aufgrund seines Wiedererkennungswertes gleich zugeordnet werden kann, ist der Auslöser für die bevorstehende Handlung. Auf die Vertonung des Vibrationsalarms wurde in dieser Szene verzichtet, da er den Klingelton überdeckt hätte und keine Funktion für die Dramaturgie erfüllt.

Die Sprache wurde hier so mit den Verkehrsgeräuschen gemischt, dass sie gerade noch verständlich ist. Die Informationen sind für den Rezipienten zwar nicht neu, allerdings muss deutlich werden, dass Klaus das Gespräch auch verstehen kann. Sonst wäre seine Reaktion nicht nachvollziehbar. Wie schon im Auto auf der Autobahn (14:08) erfüllt das Geräusch eines vorbeifahrenden Fahrzeugs eine dramaturgische Funktion. Der vorbeirauschende LKW (16:20) setzt ein auditives Ausrufezeichen hinter Klaus' Aussage und verhindert eine mögliche Antwort von Basti. Dass der LKW im perfekten Moment im Bild ist, hatte man natürlich nicht planen können. Der Zufall bietet jedoch eine schöne Möglichkeit für die Tongestaltung.

4.4.11 Die Abfahrt von der Autobahn

Die Kassette, die Klaus nach dem Einschlafen Bastis einlegt, lässt ein Lied erklingen, das die beiden vor Jahren gemeinsam aufgenommen haben. Dies wird in der Geschichte dadurch angedeutet, dass Klaus länger nach der Kassette suchen muss und der Sound roh und ungeschliffen ist. Laut Drehbuch sollte eine Gesangsstimme zusätzlich die damaligen Träume und Pläne der beiden darstellen.

Da die Musik allein durch ihren Stil und Klang die Funktion einer musikalischen Rückblende erfüllt, wurde kein Gesang aufgenommen, der die Musik als solche in den Hintergrund gerückt hätte. Bastis Aussage „Musik war aber auch mal was anderes für dich“ (14:22) erhält an dieser Stelle seine Erklärung. Durch den Rock-Song erinnert sich Klaus an die alten Zeiten und die damit verbundenen Wünsche und Träume. Ein Text als Auslöser für Klaus' Handlung ist daher nicht erforderlich. Auch die Informationen, die der Zuschauer durch einen möglichen Gesangstext erhalten hätten, wären redundant, da diese durch Klaus' Ausführungen auf dem Pumpspeicherkraft transportiert werden.

Die tragende und schleppende Stimmung der ersten 20 Takte¹² verändert sich in der Folge durch einen Wechsel der Tonart von D-Dur in Dis-Dur und treibend, fast euphorisch wirkende Akkordfolgen. Diese Steigerung soll den Ausbruch aus der provinziellen Umgebung darstellen, den Klaus und Basti während dem Abitur planen. Somit widerspricht sie der Entwicklung zwischen den Charakteren innerhalb der Geschichte und auch der Tatsache, dass es sich um eine Heimreise handelt. Einzig der disharmonische Ausklang und dessen Vorbereitung ab 19:47 beschreiben das Scheitern der Pläne und führen damit zur Handlungsebene zurück.

¹² Bei der Nummerierung der Takte, zähle ich den Auftakt nicht mit. Takt 1 ab 18:50. Takt 9 ab 19:02. Takt 17 ab 19:14. Takt 25 ab 19:26

Beim Einlegen der Kassette wird nicht wie im ersten Autobahn-Dialog (14:15) der Klang der im Fahrzeug befindlichen Boxen hörbar, sondern direkt der reine Ton, um die Präsenz und den Ausdruck der Musik von Anfang an zu gewährleisten. Die verzerrten Gitarren und der rohe Mix geben dem Lied den Charakter einer besseren Proberaumaufnahme, der ausdrücken soll, dass das Stück von Klaus und Basti aufgenommen wurde. Auf der Geräuschebene wird die Abfahrt von der Autobahn und das Abbiegen auf die Landstraße vertont, wodurch eine Dynamik entsteht, die den folgenden Refrain und dessen voran schreitenden Charakter (19:26) einleitet.

4.4.12 Auf dem Pumpspeicherkraftwerk

Der Bass und die Gitarre klingen aus, während sich eine friedliche Naturatmosphäre aus leichtem Wind und Vogelgezwitscher aufbaut (19:59). Diese auf der Tonebene illustrierte Idylle steht sowohl dem disharmonischen Ausklang der Musik als auch der Situation des Charakters Klaus kontrapunktisch gegenüber. Der doppelte Kontrapunkt verstärkt die Wirkung des Gesichtsausdrucks des Protagonisten, da sich selbst die Idylle der Umgebung nicht auf diesen auswirkt.

Der Schnitt auf den im Auto schlafenden Basti (20:08) erfolgt auch auf der Tonebene als harter Schnitt, wodurch die zwischenmenschliche Distanz zwischen den beiden Charakteren ausgedrückt und der folgende Konflikt angekündigt wird. Außerdem wird dadurch der folgende Jump-Cut vorbereitet, so dass dieser nicht mehr zu plötzlich kommt.

Neben der Sprache, die in dieser Szene im Zentrum des Tons steht, werden Atmosphärenklänge wie Wind, Flugzeuge und Maschinengeräusche verwendet, um die Stimmung der Umgebung anders als beim anfänglich gesetzten Kontrapunkt der Handlung anzupassen. Durch den O-Ton, der ab 21:20 lärmbehaftet ist, wurde mir dieses Gestaltungsmittel quasi aufgezwungen. Jedoch fügt es sich

in den Gesamtkontext und passt zum Konzept des Sounddesigns, weshalb auch die Szene auf der Staumauer mit lärmenden Geräuschen untermalt wurde. Neben der Unterstützung des Ausdrucks des Dialogs spielt dieses Stilmittel der Sprache aber auch entgegen. Dadurch wird deutlich, dass die Welt wegen der Protagonisten und deren Auseinandersetzung nicht stehen bleibt, der Alltag, die Arbeit und die damit verbundenen Geräusche nicht verstummen.

In der anschließenden Autofahrt (23:30) herrscht ein unangenehmes Schweigen. Der hohe Pegel der Fahrgeräusche, das Klappern des alten Autos sowie das Quietschen des Lenkradleders veranschaulicht die Stille zwischen den beiden, die vor allem für Basti schwierig zu ertragen ist. Er überlegt, wie er auf die Vorwürfe reagieren soll. Seine Hilflosigkeit wird dabei von seinem Seufzen zum Ausdruck gebracht. Im ruhigen Fahrstil und dem dementsprechend sanften Klang des Motors spiegelt sich außerdem Klaus' Resignation wider, für den die Freundschaft zu Basti endgültig abgehakt ist. Er hat gesagt, was er sagen wollte.

Im Schnitt wurde diese Szene noch mit Musik unterlegt. Die Stimmung, die dadurch erzielt wurde, war allerdings durch die verwendete Melodie zu melancholisch und zu sehr abgehoben von der Situation an sich. Die Enge, die Unruhe und die daraus resultierende Spannung kommen erst durch den Verzicht von Musik zu Stande.

4.4.13 Auf der Staumauer

Die Aktion Bastis, auf der Staumauer anhalten und ein Foto machen zu wollen, beginnt mit dem auditiven Reiz des Fensterklopfens und seiner darauf folgenden Aufforderung an Klaus, anzuhalten. Das Quietschen der Reifen beim Bremsen verstärkt die Zäsur.

Die Atmo wird zu Anfang (24:51) wie schon in der Szene auf dem Pumpspeicherkraftwerk von Vogelgesang bestimmt. Hinzu kommt das Rauschen des Wasserkraftwerks, was dem Ort einen industriellen Charakter verleiht, der im weiteren Verlauf auf der Tonebene ausgebaut wird. Während der Jump-Cut Sequenz, in der Klaus in Richtung Basti läuft, wird das Rauschen sowie das Vogelgezwitscher wieder zurückgenommen, um eine Konzentration auf die Sprache herzustellen. Das Klappern des Schlüsselbundes wird ab 25:02 eingeführt und steigert sich bis Klaus diesen unfreiwillig hinunter fallen lässt (25:42). Die Mundbewegung des Familienvaters mussten nachvertont werden. Auf dem O-Ton sind nämlich nur die Schauspieler zu hören, die die Szene außerhalb des Frames übertrieben nachspielten, um bei der Familie die gewünschten Reaktionen hervor zu rufen. Ich nahm daher meine Stimme auf, pitchte sie tiefer und mischte den Ton so dazu, dass er zwar vernehmbar, aber die Gesprochene unverständlich ist. Denn hier war es nur wichtig der Mundbewegung eine Entsprechung auf der Tonebene hinzuzufügen.

Das Streitgespräch ist unterlegt mit Maschinengeräuschen wie dem Lauf von Turbinen, einem Klopfen oder Sägen. Diese Elemente verstärken die Hektik und die Aggressivität der Protagonisten durch ihren lärmenden Charakter. Nach dem ersten Höhepunkt Bastis Rede (26:58) und der nachfolgenden Pause des Dialogs werden auch die Maschinengeräusche zurückgenommen, wodurch der Bruch in der Handlung auditiv unterstützt wird. Das aufkommende Geräusch vor dem nächsten Spracheinsatz (27:05) leitet die weiteren nun indirekten Anschuldigungen ein. Die gleichzeitig mit dem letzten Satz ertönende Kreissäge stellt den Höhepunkt der Geräuschuntermalung dar. Das Schnaufen Bastis während seines Abgangs ist unnatürlich hoch gepegelt, um dessen Wut zu verdeutlichen und die Reaktion von Klaus abschließend zu erklären.

4.4.14 Die Parallelmontage

In der Parallelmontage werden die Reaktionen der Protagonisten auf den Verlust des Schlüssels, die Auseinandersetzung der beiden und die daraus folgende Trennung dargestellt. Durch die Musik und die ineinander fließenden Geräusche, wird der Zusammenhang der getrennten Bildebenen auf der Tonebene hergestellt. Die anfänglich in sich zurückgezogen, resignierend und melancholisch wirkende Musik erhält durch den Einsatz des Schlagwerks und tragender Synthesizer-Klänge eine dramatische Komponente (28:29). Das Drumkit besitzt teils einen schreitenden Charakter, der die in den Bildern erkenntliche Aktion bestätigt. Durch den gebrochenen Rhythmus wird aber auch symbolisiert, dass Basti und Klaus keinem konkreten Ziel entgegen steuern. Im gesamten vollzieht die Musik die Entwicklung der Charaktere während der Montagesequenz nach. An dieser wichtigen und zentralen Stelle des Films ist dies notwendig, um den großen Deutungsspielraum, die die Bilder an sich bieten, einzuschränken. Die Ruhephase ab 29:05 wird dementsprechend auch musikalisch als solche kenntlich gemacht, in welcher die Charaktere in sich hinein horchen und nach Möglichkeiten suchen, deren Lage ins positive zu wenden. Als Klaus aufsteht, beginnt die Musik sich wieder aufzubauen. Und als dieser den offenen Spalt des Fensters und somit eine Lösung für sein Problem entdeckt, ergänzt ein elektronisches Piano das Thema, das dadurch an Aggressivität verliert und an einer positiven Melancholie gewinnt.

Auch auf der Geräuschebene findet bis zum Starten des Motors eine Verflechtung beider Bildebenen statt. Die Schritte der beiden bspw. werden so überlagert, als würden sie zu einer Person gehören. Das näher kommende Auto, welches Basti als Anhalter nutzen will, zieht sich über das Bild, in dem Klaus an das Geländer an der Seite der Staumauer tritt (28:44). Die einzige Ausnahme findet sich beim Match-Cut, wobei der Bildinhalt allein schon genug Parallelen zieht

(29:45). Die darauf folgenden harten Tonschnitte beim Zuschlagen der Autotür (30:04) sowie beim Schnitt auf Basti (30:12) fallen durch die vorherigen langen Überblendungen extrem auf. Dadurch soll eine Spannung entstehen, die die Ankunft Klaus' an der Brücke wieder auflöst, indem im folgenden wieder extrem lange Überblendungen benutzt werden. Diese sind nun durch ihre Alleinstellung auf der Tonebene sehr präsent und deuten den Ausgang der Situation, die gemeinsame Weiterfahrt, an.

Klaus und Basti sind in der Parallelmontage zwar räumlich betrachtet weiter entfernt voneinander als auf der Fahrt, doch dessen innere Distanz wurde durch die offenen Worte gemindert. Durch die gegenseitigen Anschuldigungen zeigten sie sich am anderen interessiert und keineswegs gleichgültig, was einen Neuanfang der Freundschaft von vornherein ausgeschlossen hätte. Die Tonebene sorgt in dieser Szene für die Darstellung dieser inneren Annäherung, die eine Fortsetzung der gemeinsamen Fahrt ermöglicht.

4.4.15 Der Delfin

Als Ausstieg aus dem Film wird vor den Credits ein Bild genutzt, das den am Rückspiegel baumelnden Delfin und die vor ihm liegende Autobahn zeigt. Damit sollte bewusst nur deutlich werden, dass die Fahrt von Klaus und Basti weiter geht, jedoch nicht wie sich die Situation zwischen den beiden nach dem Zusammentreffen gestaltet. Diese Zweifel werden auch in der musikalischen Begleitung durch die auf und ab steigende Melodieführung transportiert. Erst als das Zitat Ciceros¹³ ausblendet, wird der Musik eine auflockernde, positivere Stimme hinzugefügt. Durch die Aussage des Zitats, das selbst nur definiert, was Freundschaft nicht ist, bleibt der Ausgang der Geschichte jedoch offen.

13 *Das ist also keine wahre Freundschaft, dass, wenn der eine die Wahrheit nicht hören will, der andere zum Lügen bereit ist* (Cicero).

5. FAZIT

Wie die Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Filmgestaltung zeigen, gibt es zahlreiche Möglichkeiten, die Tonspur aktiv für die Erzählung eines Films zu nutzen. Dabei muss ein Film sich nicht unbedingt vom Zentralismus der Sprache lösen, um ein interessantes Sounddesign bieten zu können. Durch passenden Einsatz von Musik und Geräuschen lässt auch ein dialogreicher Film noch genügend Freiraum.

In *Wir sind Freunde, verstehen Sie?* nehmen neben der Sprache vor allem die Musik und im späteren Verlauf die Atmosphären einen hohen Stellenwert ein und tragen maßgeblich zur Dramaturgie der Geschichte bei. Auch der bewusste Einsatz von harten Schnitten und Blenden kann bereits eine wirkungsvolle Methode sein, den Film zu strukturieren oder Akzente zu setzen. Zwar ist die Sprache ein wichtiger Bestandteil der Tonspur, durch welche die Geschichte getragen wird, jedoch trägt der Ton im Film maßgeblich zur Gestaltung der Geschichte bei. Aus diesem Grund stellt *Wir sind Freunde, verstehen Sie?* eine Zwischenform von talkie und sound film¹⁴ dar.

Durch die Untersuchungen der Gestaltungsmöglichkeiten des Filmtons wird deutlich, dass bereits der Plot über eine mögliche Gleichberechtigung von Bild und Ton entscheidet. Den Filmemachern müssen deshalb beide Ebenen bewusst sein, sowohl bei der Gestaltung des Drehbuchs als auch der Auflösung der Szenen.

¹⁴ Zur Erklärung von talkie und sound film siehe 3.1 (Elemente des Filmtons).

Dabei muss der Ton nicht unbedingt einen Kontrapunkt zum Bild darstellen, um die große Wirkung zu erzielen. Denn gerade durch das Miteinander von Bild und Ton ist es dem Film möglich eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen. Dass diese Form der Darstellung das Theater auf die Filmebene überträgt, ist nicht zwangsläufig der Fall, wie von Eisenstein, Pudovkin und Alexandrov befürchten.

Sobald ein Wechselspiel zwischen Bild und Ton entsteht und sich die beiden Ebenen gegenseitig bereichern, wird eine Geschichte erzählt, die durch kein anderes Medium entstehen könnte.

LITERATURVERZEICHNIS

Bullerjahn, Claudia (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg, Wißner Verlag.

Chion, Michel (1990). *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Eisenstein, Sergei M., Vsevolod Pudovkin und G.V. Alexandrov (1949). *A Statement*. In: Weis, Elisabeth und Belton, John (Hrsg.). *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985. S. 83-85.

Flückiger, Barbara (2001). *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2002.

James, Mirjam (2008). *Die „richtige“ Musik zum Film*. In: Piel, Victoria; Holtsträter, Knut und Huck, Oliver (Hrsg.). *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. S. 173-186.

Kungel, Reinhard (2004). *Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film*. Gau-Heppenheim: Mediabook Verlag.

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

Monaco, James (1980). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1995.

Mungen, Anno (2004). *Die Stimmen der Stadt. Zur musikalischen Dramaturgie des Geräuschs im Film am Beispiel von Fritz Langs M*. In *Augen-Blick 35. Film und Musik*. Hg. Von Günther Giesenfeld und Thomas Koebner. Marburg: Schüren Verlag. S. 22-45.

Wright, Basil und B. Vivian Braun (1985). *Manifesto: Dialogue on Sound*. In: Weis, Elisabeth und John Belton (Hrsg.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press. S. 96-97.

FILMLISTE

A Clockwork Orange(GB/USA 1971, Stanley Kubrick)

Alice in den Städten (Deutschland 1974, Wim Wenders)

Bonnie and Cyde (USA 1967, Arthur Penn)

Die fabelhafte Welt der Amelie (Frankreich 2001, Jean-Pierre Jeunet)

Dr. No (GB 1962, Terence Young)

Indien (Österreich 1993, Paul Harather)

Laura (USA 1944, Otto Preminger)

Once Upon A Time In The West (Italien/USA 1968, Sergio Leone)

Paper Moon (USA 1973, Peter Bogdanovich)

Ran (Japan/Frankreich 1985, Akira Kurosawa)

Rebecca (USA 1940, Alfred Hitchcock)

Star Wars Episode I-VI (USA 1977-1983 und 1999-2005, George Lucas)

ANHANG

DVD: *Wir sind Freunde, verstehen Sie?*