



**Sounddesign im Dokumentarfilm:
Wo hört atmosphärisches Sounddesign auf und
wo fängt Verfälschung des Inhaltes an?**

Bachelorarbeit
im Studiengang Audiovisuelle Medien

vorgelegt von:
Alexander Stelzer
Matrikelnr.: 35284

an der Hochschule der Medien Stuttgart
am 31.01.2023
zur Erlangung des akademischen Grades
Bachelor of Engineering

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt
Zweitprüfer: Tilo Ehmann

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Alexander Stelzer, ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Sounddesign im Dokumentarfilm: Wo hört atmosphärisches Sounddesign auf und wo fängt Verfälschung des Inhaltes an?“ Selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der ehrenwörtlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§26 Abs. 2 Bachelor - SPO (6 Semester), § 2 4 Abs. 2 Bachelor - SPO (7 Semester) , § 23 Abs. 2 Master - SPO (3 Semester) bzw. § 19 Abs. 2 Master - SPO (4 Semester und berufsbegleitend) der HdM) einer unrichtigen oder unvollständigen ehrenwörtlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Vaihingen, 30.01.2023

Ort, Datum

Unterschrift

Kurzfassung

Das Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit ist es, die Grenzen für atmosphärisches Sounddesign für einen inhaltlich unverfälschten Dokumentarfilm auszuloten. Um die Forschungsfrage zu beantworten, wurde die Entwicklung von Ton im Dokumentarfilm untersucht; Problematiken im Bezug zur Glaubwürdigkeit verschiedener Methoden verglichen und eine Fallstudie zu einem aktuellen Dokumentarfilm erstellt. Die Nachforschungen zeigen, dass sich die Grenzen der Authentizität im stetigen Wandel befinden und auf subjektiver Wahrnehmung basieren.

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to explore the limits of atmospheric sound design for an unadulterated documentary film. In order to answer the research question, the development of sound in documentary film was investigated; problems related to the credibility of different methods were compared and a case study of a current documentary film was made. The research shows that the boundaries of authenticity are in constant flux and are based on subjective perception.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretischer Hintergrund	2
2.1 Dokumentarfilm: Geschichtlicher Überblick	2 - 3
2.2 Ton im Dokumentarfilm	4
2.2.1 Bedeutung von Ton im Dokumentarfilm	4
2.2.2 Funktionen von Sounddesign	5
2.3 Definition Authentizität	6 - 7
3. Grundelemente des dokumentarischen Sounddesign	8
3.1 Der Originalton	8 - 9
3.2 Atmos - Klangliche Geräuschkulisse	9 - 10
3.3 Musik	11 - 12
4. Das Problem der Glaubwürdigkeit	13
4.1 Herausforderungen	13
4.1.1 Schallquellen und -umgebungen	13 - 15
4.1.2 Dramaturgische Anforderung	15 - 17
4.2 Inhaltsverfälschung	18
4.2.1 Methoden mit unterschiedlichem Inhalt	18 - 22
4.2.2 Einsatz und Deutung: Atmosphärisches Sounddesign	23 - 25
5. Analyse von Werner Herzog's „Grizzly Man“ (2005)	26
5.1 Hintergrund und Handlung des Films	26
5.2 Nutzung von Voice-over	27
5.3 Klangkulisse und musikalische Untermalung	28
5.4 Ergebnisse	29 - 30
6. Fazit	31
7. Quellenverzeichnis	32

Genderhinweis

Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Bachelorarbeit das generische Maskulinum verwendet. Die in dieser Arbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich – sofern nicht anders kenntlich gemacht – auf alle Geschlechter.

1. Einleitung

Sounddesign hat eine entscheidende Rolle im Dokumentarfilm, da es die Aufgabe hat, die Wirklichkeit darzustellen und die Atmosphäre zu unterstützen. Dennoch kann das Ziel der Authentizität des Dokumentarfilms durch das Sounddesign in Frage gestellt werden. Denn, eine Übernutzung von Sounddesign kann die Authentizität des Inhalts verfälschen.

Dokumentarfilme stellen eine besondere Herausforderung für SoundDesigner_innen dar, da sie sich mit der Aufzeichnung und Wiedergabe von realen Ereignissen und Phänomenen beschäftigen und die Integrität des Inhalts erhalten bleiben muss. Dies erfordert eine besondere Aufmerksamkeit bei der Gestaltung des Sounddesigns, um sicherzustellen, dass es ethisch vertretbar ist und das Verständnis des Zuschauenden nicht beeinträchtigt wird. Die Verwendung von Sounddesign in einem Dokumentarfilm muss ethisch einwandfrei erfolgen, um sicherzustellen, dass die Realität nicht verzerrt und das Verständnis des Publikums nicht beeinträchtigt wird (Scherer, 2018).

Es wird untersucht, wo die Grenze zwischen atmosphärischem Sounddesign und Verfälschung des tatsächlichen Inhalts liegt. Dazu wird zunächst auf den theoretischen Hintergrund eingegangen, bei dem es um die Bedeutung und Funktion von Sounddesign im Dokumentarfilm geht und geklärt wird, was Authentizität bedeutet. Weitergehend wird Stellung zu verschiedenen (Aufnahme-)Techniken des Tons genommen und Problematiken im Bezug zur Authentizität, Dramaturgie und Inhaltsverfälschung untersucht. Schließlich wird der Sound konkret zu einigen Filmbeispielen analysiert und verglichen um am Ende ein schlüssiges Fazit zu erzielen.

2. Theoretischer Hintergrund

2.1 Dokumentarfilm: Geschichtlicher Überblick

Die Geschichte des Dokumentarfilms nimmt seinen Anfang am Ende des 19. Jahrhunderts mit damals noch stummen Filmaufnahmen von Menschen, welche alltägliche Dinge ausführten. Erste Beispiele für dokumentarische Aufnahmen liefern die frühen Filmpioniere wie Max Skladanowsky, 1895, mit seinen Aufnahmen eines Lokals in Pankow (Castan, 1995) oder Birt Acres mit seinen Aufnahmen der Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals (Lange-Fuchs, 1987). Diese waren sehr kurz und wurden mit einer statischen Kamera festgehalten.

Schon früh in den darauffolgenden Jahren wurde auch bereits mit tonaler Untermalung experimentiert um die Stummfilme akustisch zu begleiten. So beschreibt Kai Hoffmann (2021), dass Oskar Messter, ein deutscher Filmpionier, ab 1903 das „Biophon“ produzierte, welches einen Filmprojektor mit einem Grammophon verband. Mit der Weiterentwicklung des Medium Films und dem technischen Fortschritt wurden dann ab 1910 immer mehr Kinos eröffnet und die Länge des gezeigten Films stieg an. Im Jahr 1922 entstand der Dokumentarfilm-Klassiker „Nanook of the North“ von Robert Flaherty, bei dem viele Szenen inszeniert wurden (Hoffmann, 2021).

In den darauffolgenden Jahren gelangen immer weitere technische Durchbrüche, was auch für die Entwicklung und Patentierung des Vitaphone-Verfahrens 1926 sorgte. Dabei wurden Schallplatten mit Ton aufgenommen und mittels einer mechanischen Verbindung zwischen Plattenspieler und Filmprojektor gleichzeitig mit dem synchron aufgenommenen Bildmaterial abgespielt (Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, 2022). Durch die Entwicklung und Weiterentwicklung solcher Verfahren wurden in den darauffolgenden Jahren Stummfilme weitestgehend verdrängt.

Ab den 1930er Jahren bis zum Ende des Krieges war das Medium Film vor allem ein propagandistisches Mittel, welches auch durch den Nationalsozialismus instrumentalisiert wurde. Im Jahr 1933 forderte Propaganda-Minister Joseph Goebbels in einer bekannten Rede vor Filmschaffenden im Kaiserhof mehr Realitätsnähe im deutschen Film und war offen für Modernität in der Filmdarstellung. Dies passte zu dem Stil von Leni Riefenstahl, der von den Techniken ihrer Kameramänner beeinflusst war, die beim Bergfilmer Arnold Fancks ausgebildet wurden. Man nannte diese Art von Ästhetik dann den neuen deutschen Stil (Hoffmann, 2021).

Nach dem zweiten Weltkrieg blieb der Stil der Dokumentarfilmproduktionen weitestgehend gleich im Bezug auf die Ästhetik und der genutzten 35mm-Technik. Es kamen viele kleinere Filmemacher dazu, welche sich auf Randthemen spezialisierten. (Hoffmann, 2021).

In den 1960er Jahren entstand durch die Entwicklung der 16mm-Kamera ein großer Umschwung im Bereich des Dokumentarfilms. Mit Hilfe der synchronen Tonaufnahme konnten die Filmemacher nun ohne viel zusätzlichen Aufwand drehen und waren mobiler. Zu dieser Zeit fanden die Methoden des Direct Cinema und des französischen Cinéma Verité viel Anklang bei den Filmemachern. Hoffman (2021) erklärt, dass das Direct Cinema moderne Technologien benutzt, um Ereignisse unauffällig zu verfolgen, während Cinéma Verité von Jean Rouch entwickelt wurde, um gezielt Prozesse auszulösen, die er anschließend aufzeichnete.

Im Laufe der 1970er Jahre und darüber hinaus hat sich der Dokumentarfilm weiter als eigenständiges Genre etabliert und Filmemacher begannen, sich mit immer komplexeren und umstritteneren Themen auseinanderzusetzen. Dokumentarfilmer begannen, sich mit sozialen, politischen und ökologischen Themen auseinandersetzen und kritisch Missstände und Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft aufzuzeigen. Diese Entwicklung setzte sich bis in die 1990er Jahre fort. Zu dieser Zeit gab es auch eine zunehmende Anzahl von Filmen, die sich mit individuellen Schicksalen und Perspektiven beschäftigten.

Diese Themenbereiche finden bis zur heutigen Zeit Anklang in Dokumentarfilmen und sind ein wichtiger Bestandteil davon. Der Dokumentarfilm entwickelt sich durch neue Technologien stetig weiter und ist mittlerweile in vielen Genres vertreten.

Der Dokumentarfilm findet sich inzwischen in Gesellschaft so unterschiedlicher Genres und Pseudogenres wie der Dokumentation, dem Doku-Porträt, dem Doku-Drama und der Docu-Soap, dem Dokumentarspiel, aber auch der sogenannten Faction, dem fiktionalisierenden Dokumentarfilm, der Mockumentary oder der semidokumentarischen Webserie. Viele der neueren Begriffsprägungen verdanken ihre Existenz einer mediengeschichtlichen Transformation, die dazu führt, dass nach der Fotografie und dem Kino das Fernsehen mit seinen Reality-Formaten eine immer stärkere Bedeutung für die Entwicklung neuer Doku-Formate gewonnen hat (Balke, 2021, S. 201).

2.2 Ton im Dokumentarfilm

2.2.1 Bedeutung von Ton im Dokumentarfilm

Es ist ungemein wichtig, die Bedeutung von Ton für einen Dokumentarfilm zu verstehen. Ein Großteil der Bevölkerung, welche sich nicht spezifisch mit dem Thema Ton oder Film auseinandersetzt, sieht den Ton als allgegenwärtig an und widmet ihm keinen weiteren Gedanken, da die Zuschauerschaft mehr auf das visuell wahrgenommene reagiert. Dennoch, wie Chion (2019) beschreibt, hat der Klang die Fähigkeit, uns zu überwältigen und zu überraschen, auch wenn wir uns weigern, ihm unsere volle Aufmerksamkeit zu schenken. Deshalb interferiert der Klang mit unserer Wahrnehmung und beeinflusst sie.

The consequence for film is that sound, much more than the image, can become an insidious means of affective and semantic manipulation. On one hand, sound works on us directly, physiologically (breathing noises in a film can directly affect our own respiration). On the other, sound has an influence on perception: through the phenomenon of added value, it interprets the meaning of the image, and makes us see in the image what we would not otherwise see, or would see differently. (Chion, 2019, S. 34)

Der Ton trägt also einen Mehrwert zur visuellen Darstellung bei. Die Verwendung von Ton im Dokumentarfilm ermöglicht es dem Zuschauer, eine unmittelbare Beziehung zur dargestellten Wirklichkeit aufzubauen. Wie David MacDougall in seinem Buch „The Corporeal Image“ betont, kann der Ton die Wirklichkeit und die Bedeutung der Bilder verändern und verstärken (MacDougall, 2006) und damit die Wahrnehmung und Interpretation des Filminhalts beeinflussen.

Der Ton im Dokumentarfilm trägt also nicht nur zur Erschaffung einer Atmosphäre bei, sondern hilft auch dabei, das visuelle Material zu erweitern und zu ergänzen. Damit spielt er eine entscheidende Rolle bei der Aufgabe des Dokumentarfilms, die Wirklichkeit darzustellen und die Authentizität zu unterstützen. Durch die Kombination von Bild und Ton entsteht eine multisensorische Erfahrung, die es ermöglicht, eine tiefere und authentischere Darstellung der dargestellten Wirklichkeit zu erreichen.

2.2.2 Funktionen von Sounddesign

Der Begriff Sounddesign umfasst viele Bereiche des Tons, darunter Aufnahme und Einbindung natürlicher sowie synthetischer Klänge, Musik und Sprachaufnahmen. Im Laufe der Jahre fanden sich immer wieder verschiedene Definitionen von dem einst von Walter Murch geprägten Begriff. Whittington (2013) kategorisiert den Begriff in verschiedene Teilbereiche:

The term “sound design” is multifaceted. First, it refers to the design of specific sound effects. Second, it has been associated with the conceptual design of the overall soundtrack. Third, sound design considers the multidimensional aspect of sound deployment within the theatrical space. Finally, sound design can be considered a critical model or method of analysis of the film soundtrack (Whittington, 2013, S.72).

Dies verdeutlicht, wie umfassend der Begriff Sounddesign ist und unterstreicht zugleich die Komplexität beim kreativen Prozess der Klanggestaltung. Laut Jekosch besteht die Funktion des Sounddesigns darin, die akustische Umwelt gezielt zu gestalten und zu erstellen, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen (Jekosch, 2006). Bezieht man sich auf das Medium Film, geht es beim Sounddesign vor allem darum, die visuelle Erzählung zu unterstützen und zu verstärken. Dies umfasst sowohl die Schaffung neuer Töne und Klänge als auch die Auswahl und Bearbeitung von bestehenden Audiosignalen, um die Hörbarkeit einer Szene, einer Umgebung oder einer Handlung im Film zu verbessern und die emotionale Wirkung auf das Publikum zu erhöhen. Das Sounddesign ist ein Prozess, welcher das Ziel hat, in Kombination mit dem visuellen Material eine bestimmte Reaktion oder Stimmung beim Rezipienten zu erzeugen und die Aussage des Films unterstreicht.

Speziell im Bereich des Dokumentarfilms verfolgt die akustische Gestaltung das Ziel, dem Zuschauer ein möglichst realitätstreues Erleben der sich abspielenden Handlung zu bieten. Das „Unsichtbare“ sichtbar zu machen gehört auch zu den Funktionen des Sounddesigns. Es geht also nicht nur um die Vertonung von dem, was wir visuell auf der Leinwand betrachten können, sondern auch um die auditive Untermalung und Schaffung der Illusion eines Raums, welcher nicht im Frame zu sehen ist.

2.3 Definition Authentizität

Begibt man sich auf die Suche nach einer Definition für das Wort Authentizität, findet man sehr viele unterschiedliche Themenbereiche und Branchen, welche sich den Begriff spezifisch für das jeweilige Anwendungsgebiet definiert haben. Dies macht eine allgemeingültige Definition nahezu unmöglich, weshalb im Folgenden besonderer Bezug auf die Filmbranche genommen wird. Authentizität speziell im Filmbereich ist ein wichtiger Aspekt, der dazu beiträgt, dass Filme glaubwürdig und glaubhaft sind. Ein authentischer Film ermöglicht es dem Zuschauer, sich in die Geschichte und die Charaktere hineinversetzen zu können und eine emotionale Verbindung zu ihnen aufzubauen. Sie bezieht sich auf die Glaubwürdigkeit der Handlung, der Charaktere und der Schauplätze, sowie auf die Echtheit der Darstellungen und die Glaubhaftigkeit der Emotionen. Ein authentischer Film kann auch dazu beitragen, das Verständnis für die Realität zu erhöhen und komplexe Themen auf unterhaltsame Weise zu vermitteln. In diesem Kontext kann Authentizität als ein Konstrukt verstanden werden, das sich aus mehreren kognitiven und emotionalen Dimensionen zusammensetzt, wie zum Beispiel der Glaubwürdigkeit der Darstellungen, der Korrespondenz mit realen Ereignissen und der emotionalen Resonanz beim Zuschauer. Es ist jedoch auch wichtig zu beachten, dass Authentizität ein subjektiver Begriff ist, da die Wahrnehmung von Authentizität von Person zu Person unterschiedlich sein kann.

Insbesondere im Dokumentarfilm bedeutet Authentizität eine nicht inszenierte, wirklichkeitsgetreue Darstellung von Handlungen und Personen, basierend auf realen Ereignissen. Dennoch ist dies nicht eindeutig. „Authentisch‘ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildungen zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß [sic] eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß [sic] die filmische Aufnahme den Prozeß [sic] beeinflusst [sic] hätte.“ (Hattendorf, 1994, S.67). Führt man diesen Gedanken von Hattendorf weiter fort, ist das Direct Cinema ein Vorzeigebeispiel der authentischen Darstellung, wohingegen das Genre des Cinéma Vérité, welches das Geschehen beeinflusst, um scheinbar authentische Szenen hervor zu rufen, unauthentisch wirkt. Dies lässt sich jedoch nicht allgemein festlegen, denn was laut dieser Schlussfolgerung unauthentisch wirkt, kann für den jeweiligen Rezipienten auf Basis seiner bisherigen Erfahrungen und seines Wissens auch authentisch sein. Jedoch ist Authentizität nicht immer Ziel eines Dokumentarfilms.

Seit Anfang der 2000er entwickelten sich vor allem im deutschsprachigen Raum experimentelle Dokumentarfilme, welche das Mittel der Inszenierung, obgleich der negativen Assoziation speziell im Bereich des Dokumentarischen, bewusst verstärkt einsetzen und mit performativen Elementen versehen. Diese sog. „Performativen Dokumentarfilme“ setzen das ihnen vorliegende dokumentarische Material in Szene, um fernab von Authentizität den gezeigten Inhalt zu abstrahieren und gesellschaftliche sowie politische Diskurse anzustoßen.

„Authentizität ist in der Moderne kein Zustand, der aus dem einen, wahren, guten, richtigen, schönen Bestimmungsgrund resultiert, sondern Ergebnis eines an einem Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindenden Beglaubigungsprozess“, betonen Susanne Knaller und Harro Müller, in einem Versuch, den Begriff und seine Deutung weiter einzugrenzen (2006, S. 47). Es wird deutlich, dass es keine präzise und eindeutige Definition von Authentizität im heutigen Dokumentarfilm gibt, unabhängig davon, ob es sich um den auditiven oder den visuellen Aspekt handelt. Der Prozess der Beglaubigung, der immer wieder stattfindet, kann durch verschiedene Faktoren beeinflusst werden, letztendlich hängt es jedoch von dem Rezipienten ab, diesen Prozess zu durchlaufen und seine Eindrücke zu vergleichen, um am Ende ein Urteil darüber zu treffen, ob das wahrgenommene authentisch ist. Dies ist ein subjektives Urteil, da jeder Mensch, auch speziell aufgrund der Vielfalt und Menge der bisher wahrgenommenen Medien eigene Erfahrungen sammelt und auf der Basis dieser Erfahrungen versucht, das gezeigte Werk im Kontext der Authentizität einzuordnen.

Die Authentizität befindet sich wie der Dokumentarfilm selbst, welcher maßgeblich durch technischen Fortschritt beeinflusst wird, ständig im Wandel. Darüber hinaus ist Authentizität ein dynamischer Prozess, welcher sich seit seiner anfänglichen Definitionen im Bereich der Rechtswissenschaft des 18. Jahrhunderts bis heute dadurch kontinuierlich ändert, dass das Publikum und die Gesellschaft selbst fortlaufend die Wahrnehmung von Realität und Authentizität verändern.

3. Grundelemente des dokumentarischen Sounddesign

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Grundelementen des dokumentarischen Sounddesign. Dafür muss man sich zunächst die Frage stellen, welche Bereiche des Tons heutzutage von der Gesellschaft als unerlässliche Bestandteile für das Sounddesign im Dokumentarfilm gelten. Der aktuellen Entwicklung von Dokumentarfilmen und deren erzielten Erfolgen nach zu urteilen, wird besonderer Wert auf Originalton, Musik und Atmosphärensound gelegt. Im Folgenden wird versucht, einen Überblick über diese Teilbereiche des Sounddesign zu erlangen und speziell untersucht, wie sich diese auf die Wahrnehmung des Zuschauers auswirken.

3.1 Der Originalton

Der Originalton (O-Ton) bezieht sich auf den Ton, der während der Aufnahmen mit der Kamera synchron aufgezeichnet wird. Dies umfasst sowohl die Geräusche, die direkt mit der Handlung des Films in Verbindung stehen, wie Dialoge der Schauspieler, als auch die Umgebungsgeräusche, die während der Aufnahmen aufgenommen wurden. Es steht außer Zweifel, dass der O-Ton ein fester Grundbestandteil im Prozess des Sounddesigns ist, nicht nur im Genre des Dokumentarfilms. Diese diegetischen Klänge, die direkt mit der Handlung des Films in Verbindung stehen, sind jedoch nicht immer brauchbar und werden in der Regel während der Postproduktion bearbeitet, um sie qualitativ aufzuwerten und unerwünschte Geräusche herauszufiltern. Es geht darum, welche Geräusche zur erzählten Welt gehören und welche nicht. Um eine Antwort darauf zu geben, was Diegese im Bezug zum Ton in Filmen bedeutet, betont der Professor für zeitbezogene Medien/Sounddesign Thomas Görne (2017), dass die filmische Diegese die Zuordnung eines Klangs oder visuellen Objekts zur filmischen Wirklichkeit beschreibt. Elemente, die innerhalb dieser Wirklichkeit platziert sind und von den Protagonisten des Films wahrgenommen werden können, werden als diegetisch bezeichnet. Alles andere ist als nicht-diegetisch einzustufen.

Das Genre Direct Cinema ist bekannt dafür, hauptsächlich auf die Verwendung von Originalton zu setzen und nur eine minimale Nachbearbeitung durchzuführen, um ein möglichst realitätsnahes und unverfälschtes Erleben des Tons zu ermöglichen. Allerdings ist ein wirklich originaler Ton, wie er während der Aufnahmen für vor Ort anwesende Personen zu hören war, nie vollständig übertragbar auf das Medium Film.

Even with so-called direct sound, sounds recorded during filming have always been enriched by later addition of sound effects, room tone, and other sounds. Sounds are also eliminated during the very shooting process by virtue of placement and directionality of microphones, soundproofing, and so on. In other words, the processed food of location sound is most often skimmed of certain substances and enriched with others. (Chion, 2019, S. 65)

Chion (2019) hebt hervor, dass der Zuhörer, sofern eine für ihn verständliche Sprache gesprochen wird, sich immer zuerst auf das Verstehen und Deuten dieses gesprochenen Texts fokussiert und manche Umgebungsgeräusche erst daraufhin wahrnimmt. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Dialog oder Sprache einer der wichtigsten Bestandteile des Originaltons darstellt, da sie es ermöglichen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers gezielt zu lenken und eine selektivere Wahrnehmung zu ermöglichen. Durch die Einbindung von Geräuschen in den Kontext kann die Wahrnehmung des Publikums zusätzlich beeinflusst werden und damit bestimmte, gewünschte Emotionen besser vermittelt und angeregt werden. So wird die narrative Erzählstruktur durch das geschickte Einsetzen von Sprache gefördert.

3.2 Atmos - klangliche Geräuschkulisse

Atmosphärischer Sound wird häufig fälschlicherweise auch als ‚Soundscape‘ bezeichnet. Der atmosphärische Sound ist ein spezifischer Klang oder eine Gruppe von Klängen, die verwendet werden, um eine bestimmte Umgebung oder Atmosphäre zu erzeugen, während es beim vom Komponisten R. Murray Schafer geprägten Begriff des Soundscape um die gesamte Klangumgebung eines Ortes geht, einschließlich natürlicher und künstlicher Geräusche. Ergänzend kann das Soundscape als die gesamte akustische Umgebung, in die der Hörer ‚eintaucht‘, beschrieben werden (Turner et al., 2003). Atmosphärischer Sound, auch Atmos genannt, kann viel eher mit dem Begriff Umgebungsgeräusch gleichgesetzt werden, denn wie der Name impliziert, ist das Ziel dieses Sounddesign-Elements eine möglichst realistische Atmosphäre zu erzeugen, welche die Geräuschkulisse vor Ort widerspiegeln soll.

Die Geräuschkulisse ist ein sehr wichtiger Bestandteil, um dem Zuhörer ein immersives Erlebnis zu ermöglichen, denn ohne sie würde ein Gefühl der Leere und Unbehagen ausgelöst werden. Dies merkt man vor allem, wenn man heutige, moderne Geräuschkulissen, welche sich in unserem Alltag verbergen, näher untersucht. Sie sind durch ihre ständige Repetition zu einem festen Bestandteil unserer Realität geworden und der jeweilige Ort, in dem man sich bewegt, würde ohne diese Geräuschkulisse unnatürlich und fremd wirken. Chion (2009) betont, dass unsere Wahrnehmung und Erinnerung nicht strikt getrennt nach den verschiedenen Sinneskanälen sind, über die wir die Eindrücke aufnehmen und speichern. Dadurch kommt er zu der Erkenntnis „A film's sounds can give us a vast array of luminous, spatial, thermal, and tactile sensations that extend far beyond realist reproduction“ (Chion, 2009, S. 240). Dies unterstreicht die Signifikanz, welche Geräusche und Geräuschkulissen im Bezug auf die Wahrnehmung des Rezipienten einnehmen.

Selten wird zur Erzeugung dieser Geräuschkulisse lediglich Material des O-Tons verwendet, meist nur mit nachträglicher Bearbeitung, Erweiterung und Aufwertung des Tonmaterials. Auch im Dokumentarfilm ist das der Fall, falls Filmemacher nicht aufgrund von Einschränkungen wie zeitlichen Limits oder kleinem Budget zwangsläufig an die Arbeit mit ausschließlich Originaltonaufnahmen gebunden sind. Einzelne, typische Soundeffekte wie ein zwitschernder Vogel im Wald oder Sirenen in einer Großstadt werden in der Nachbearbeitung verstärkt hervorgehoben um die Gesamtheit der Geräuschkulisse für den Zuschauer zu legitimieren und ein stimmiges Gesamtbild zu erzeugen. Zwar ist die Atmosphäre dann nicht ‚original‘, jedoch durch die Erfahrungswerte des Zuschauers realistisch genug, um weitestgehend als authentisch eingestuft zu werden. Chion benennt einen weiteren, ausschlaggebenden Faktor: Synchronismus.

All of this hardly corresponds with what is believed to be the spectator's desire: what does he or she supposedly want from sound if not realism? But to satisfy this desire, the spectator is ready to accept anything that seems like X. He or she will fall for every trick, accept every approximation, every expedient, with only one requirement (sometimes not even that) serving as a criterion of judgment. It is a stupid, arbitrary criterion but a stubborn one that has proven fundamental to human perception: synchronism. (Chion, 2009, S. 240)

3.3 Musik

Musik spielt seit der Einführung des Stummfilms bereits eine große Rolle in Filmen, vor allem durch ihre Fähigkeit, die Narrative des Films zu unterstützen und die Stimmung zu verdeutlichen. Spätestens nach den großen Erfolgen des berühmten Filmkomponisten Hans Zimmer sollte diese Relevanz einem Großteil der Zuschauer bekannt sein. Im Vordergrund steht außerdem die Fähigkeit der Musik, auf einer metaphorischen und symbolischen Ebene zu arbeiten, was ein tieferes Verständnis jenseits des kognitiven Erfassens ermöglichen kann (Cox & Corner, 2018). Demnach ist Musik im allgemeinen ein ausschlaggebender Faktor für die Wahrnehmung einer Szene und den damit verbundenen Emotionen.

Trotz der offensichtlichen Relevanz für die Narrative eines Films, sind sich viele Vertreter der Direct Cinema und Cinéma Vérité Methodiken einig darüber, dass nicht-diegetische Musik, d.h. Musik, welche in der Postproduktion hinzugefügt wurde, der scheinbaren Natürlichkeit des Dokumentarfilms schaden kann: „It is feared that music may contradict the apparent spontaneity and naturalism of the documentary aesthetic“ (Rogers, 2014, S. 2). Rogers ist der Ansicht, dass Im Gegensatz zu Spielfilmen, in denen die Musik oft verwendet wird, um das Publikum in die Geschichte einzuführen und die Fiktion der Bilder zu unterstützen, der Dokumentarfilm in der Regel nicht versucht, sich als konstruiertes Produkt zu verstecken. Daher ist die Rolle der Musik in Dokumentarfilmen anders, da das Publikum nicht von der Fiktion der Bilder überzeugt werden muss. Obwohl Dokumentarfilme oft einen ‚Eindruck von Authentizität‘ vermitteln wollen, geht es vielen Filmemachern auch darum, das Publikum zu überzeugen. Die Musik kann hierbei helfen, indem sie Emotionen weckt, historische Bezüge herstellt und durch ihre rhythmische Kraft überzeugt. Daher kann der Einsatz von kreativem Sound für viele Dokumentarfilmer ein wichtiges Mittel sein (2014).

Der herkömmliche Zuschauer ist durch die gängige Spielfilm-Praxis, nicht-diegetische, qualitativ hochwertige Musik zu verwenden geprägt, weshalb diegetische Musik, welche mit den anderen Umgebungsgeräuschen vor Ort konkurriert, nur selten Platz in den großen Kinosälen des Dokumentarfilms findet und sich eher ungewohnt anhört. Jeffrey Rouff (1993) weist darauf hin, dass es verwirrend sein kann, Dokumentarfilmen zuzuhören, wenn es keine sichtbaren Quellen im Bild gibt, die die Geräusche verankern, da

es sich oft um eine Mischung aus Gesprächen, Musik und nicht identifizierbaren Geräuschen handelt. Im Gegensatz dazu sind Hollywood-Tonspuren in der Regel einfacher zu verstehen als Alltagsgeräusche. Es geht hervor, dass nicht-diegetische Musik durch ihre Klarheit einfacher von anderen genutzten Tönen zu unterscheiden ist und dadurch auch eine stärkere Wirkung beim Zuhörer erzeugen kann, weswegen die Nutzung solcher Musik auch im modernen Dokumentarfilm gängige Praxis ist. Diese dramatische Musik kann aufgrund verschiedener Faktoren wie Lyrik, Synchronität oder Dissonanz die Art und Weise, wie das Publikum Szenen wahrnimmt, grundlegend verändern. Sie kann Empathie zu bestimmten Standpunkten fördern, das Publikum dazu bewegen, sich auf bestimmte Emotionen oder Figuren zu konzentrieren und narrative Stränge schmieden (Rogers, 2014).

Da Musik jedoch niemals neutral ist, ist der Einsatz nicht-diegetischer, dramatischer Musik in der Welt des Dokumentarfilms noch immer umstritten. So meinen viele, dass sich Dokumentarfilme dadurch von der ursprünglichen Absicht, Bilder wahrheitsgetreu und unvoreingenommen zu vermitteln, entfernen. Der Sound, den das Publikum wahrnimmt kann mit den aufgenommenen Bildern in Konflikt geraten und unglaublich erscheinen. „This can be put another way: in fiction film we have to suspend our disbelief; in documentary, we have to keep it activated and hold together in our minds two worlds at once. But when dramatic music is used in documentary film, this form of activation is problematised“ betont Rogers (2018, S. 14).

John Corner (2002) macht in seiner Arbeit über Musik im Dokumentarfilm zwei wichtige Beobachtungen über die häufig verwendeten Techniken und Funktionen bei der musikalischen Untermalung von Dokumentarfilmen. Erstens weist er darauf hin, dass Filme mit weniger politischen Botschaften und einem leichteren Ton häufiger dramatische Musik verwenden. Er betont auch, dass Musik besonders gut geeignet ist, um Lücken, Brüche und Risse im visuellen Erscheinungsbild von Dokumentarfilmen zusammenzufügen. Zweitens argumentiert er, dass dramatische Musik im Dokumentarfilm sowohl ein Gefühl von Spaß oder Komik vermitteln kann, als auch eine Abkehr von der Realität und Hinwendung zu einer personalisierten Darstellung.

4. Das Problem der Glaubwürdigkeit

Das folgende Kapitel befasst sich mit verschiedenen Problemen und Herausforderungen, mit denen sich Dokumentarfilmer im Bereich der Tongestaltung auseinandersetzen müssen, und mit der Frage, wie unterschiedliche Herangehensweisen an diese Probleme die Glaubwürdigkeit des audiovisuellen Werks beeinflussen. Es wird versucht, Merkmale aufzuzeigen, die zu einer Verfälschung des Inhalts führen können, und die Grenzen des dokumentarischen Sounddesigns auszuloten.

4.1 Herausforderungen

4.1.1 Schallquellen und -umgebungen

Die Aufnahme von Ton kann eine Reihe von Problemen aufwerfen, insbesondere in Bezug auf die verschiedenen Schallquellen und Klangumgebungen, in denen der Ton aufgenommen wird. Grundsätzlich gibt es drei Arten von Schall, die unabhängig vom Aufnahmeort immer vorhanden sind: Direktschall, Nachhall und Raumklang. Nachhall und Umgebungsgeräusche können je nach Situation sehr unterschiedlich sein, z.B. gibt es in einer belebten Großstadt mehr ‚Lärm‘ durch den Verkehr, während ein geschlossener Raum in der Regel weniger Umgebungsgeräusche enthält. Welche Geräusche vom Mikrofon aufgenommen werden, hängt stark von der Richtcharakteristik, der Ausrichtung, dem Abstand zur Szene und der Qualität der Technik ab.

Mikrofone mit Kugelcharakteristik nehmen den Schall aus allen Richtungen gleichmäßig auf, während ein Richtmikrofon den Schall aus der Richtung mit der größten Richtwirkung am besten aufnimmt. Dies wird als On-Axis- oder On-Mike-Schall bezeichnet. Andere einfallende Schallanteile werden als Off-Axis- oder Off-Mike-Schall bezeichnet (Rabiger, 2014). Daher ist es wichtig, ein für die jeweilige Aufnahmesituation geeignetes Mikrofon zu wählen, um störende Geräusche zu vermeiden. Die Unterscheidung zwischen Hintergrundgeräuschen und Vordergrundgeräuschen sollte immer erkennbar sein. Dies ist nicht immer einfach, insbesondere in sehr dynamischen Aufnahmesituationen, in denen sich der Boom Operator, falls vorhanden, viel bewegen muss, um außerhalb des Bildausschnitts zu bleiben. An der Kamera montierte Mikrofone können hier Abhilfe schaffen, allerdings auf Kosten der Tonqualität. Auch die Bedienung der Kamera selbst ist eine Schallquelle, die vor allem bei fest montierten Kameramikrofonen ein Problem darstellt. Eine Lösung für dieses Problem ist die Verwendung eines sogenannten Shock Mounts.

Ein Shock Mount ist eine Aufhängung, die verwendet wird, um Kameramikrofone vor mechanischen Vibrationen und Geräuschen zu schützen, die durch Bewegungen der Kamera oder des Kameramanns verursacht werden. Es besteht aus einem flexiblen Material, das die Übertragung von Vibrationen auf das Mikrofon minimiert, indem es die Verbindung zwischen Mikrofon und Kamera dämpft.

Eine lästige Schallquelle ist der Wind, welcher durch seine Luftströmungen die Mikrofonmembran in Schwingung versetzt und für laute Störgeräusche in der Aufnahme sorgt. Vor allem bei der Arbeit mit sensiblen Mikrofonen wie einem Richtmikrofon ist daher ein starrer Windkorb, der sog. ‚Zeppelin‘, notwendig. Bei stärkeren Windgeschwindigkeiten wird dieser Windkorb zusätzlich mit einem Fellwindschutz überzogen, in der Branche häufig referenziert als ‚DeadCat‘. Solche störenden Schallquellen verbergen sich oft in einer Vielzahl von Dingen, welche nicht immer direkt ersichtlich sind.

Fluorescents like to buzz, lament lamps can hum, and pets come joyously to life at inopportune moments. Mike cables placed in parallel with power cables may produce electrical interference through induction, and sometimes very long mike cables pull in cheery DJ's via radio frequency (RF) interference. Elevator equipment can generate alternating current magnetic fields, and the most mysterious hum sometimes proves to come from something on the floor above or below. (Rabiger, 2014, S. 158)

Es stellt sich die Frage, ob durch das Filtern von Geräuschen eine Selektion der realistischen Klangwelt stattfindet, die die Authentizität des Klangs beeinträchtigt. Eine konkrete Antwort auf diese Frage gibt es nicht, aber man kann sich der Antwort nähern, indem man untersucht, wofür Realismus steht und was Realität bedeutet. Murray (2010) beschreibt Realismus als „Illusion der Realität“ oder Repräsentation, während Realität das wirkliche Leben beschreibt. Wenn ein Dokumentarfilm versucht, so realistisch wie möglich zu sein, bleibt im Spannungsfeld zwischen Realismus und Realität Raum für die kreative Freiheit des Filmemachers. Was die Schallquellen betrifft, so können Geräusche wie Wind oder elektrische Störungen ohne Bedenken herausgefiltert werden. Denn auch im wirklichen Leben kann unser Gehör diese Geräusche nicht in dieser Form wahrnehmen. Auch Geräusche wie Hundegebell können im Rahmen dieser kreativen Freiheit außer Acht gelassen werden, wenn es nicht zur angestrebten Stimmung oder Narrative passt.

Aufgrund der logarithmischen Funktion der Schallamplitude sind Störgeräusche in unmittelbarer Nähe des Mikrofons besonders präsent. Es ist zu beachten, dass der Ton-techniker möglichst nahe an der aufzunehmenden Schallquelle, aber außerhalb des Sichtbereichs der Kamera stehen sollte, was häufig einen Kompromiss bedeutet, welcher in der Postproduktion meistens wieder korrigiert wird. Es kommt auch vor, dass der Originalton einzelner Geräusche zugunsten eines Tons, der die Erzählung besser verkörpert, vernachlässigt wird und in der Postproduktion durch einen anderen Ton ersetzt wird (Murray, 2010).

Man kann sagen, dass die Wahl des Mikrofons und seine Abschirmung gegen Störgeräusche von entscheidender Bedeutung für die Qualität der Tonaufnahme eines Films sind. Die Verwendung einer schwingungsdämpfenden Halterung und eines Windschutzes, wie z.B. eines Windkorbs oder einer „toten Katze“, kann dazu beitragen, unerwünschte Geräusche aufgrund von Kamerabewegungen oder Wind zu minimieren. Auch wenn es keine eindeutige Antwort auf die Frage gibt, ob eine Vorselektion von Geräuschen den Realismus des Films beeinträchtigen kann, ist es wichtig, die Balance zwischen Realismus und Authentizität zu berücksichtigen. Letztendlich erlaubt die kreative Freiheit des Filmemachers in dieser Hinsicht eine Darstellung der Realität, die sich von der tatsächlichen Erfahrung unterscheiden kann.

4.1.2 Dramaturgische Anforderungen

Rabiger argumentiert, dass Dokumentarfilme das Ziel haben, sowohl unser emotionales als auch unser intellektuelles Verständnis zu beeinflussen und uns Geschichten erzählen, die sich auf bestimmte Charaktere, Ereignisse und Zusammenhänge konzentrieren, um uns eine tiefere Einsicht zu vermitteln (2014). Bradbury & Guadagno stellen außerdem fest, dass der Dokumentarfilm seit seinen Anfängen auf die Darstellung von Beweisen mit den Mitteln der Dramaturgie und der Überzeugungskraft ausgerichtet ist (2020). Es wird deutlich, dass der moderne Dokumentarfilm in Spielfilmlänge nicht gänzlich auf dramaturgische Mittel verzichten kann. Ein Art Spannungsbogen findet sich daher in vielen aktuellen Dokumentarfilmen, sei es durch Nutzung einer klassischen 3-Akt-Struktur oder durch rhetorische Mittel, welche zur Ästhetik des Dokumentarischen beitragen sollen.

Spricht man von der Ästhetik bei Dokumentarfilmen geht es darum, wie Dokumentarfilme gestaltet sind und wie sie auf das Publikum wirken, wie sie Wissen konstruieren und präsentieren und wie das Publikum dieses Wissen interpretiert und nutzt. In der Dokumentarfilmforschung werden zwei große Formen der Ästhetik unterschieden: die künstlerische Kreativität des Dokumentarfilms und die Befriedigung, die verschiedene Erzählformen bieten. Die erste Form konzentriert sich hauptsächlich auf die visuelle Gestaltung des Dokumentarfilms, während die zweite Form sich auf die Erzählstruktur und die investigativen und aufdeckenden Aspekte des Dokumentarfilms konzentriert. Internationale Wissenschaftler wie Michael Renov haben wichtige Beiträge zur Erforschung des Dokumentarfilms geleistet, indem sie die Möglichkeiten des Dokumentarfilms hervorgehoben haben, unsere Wahrnehmung der Welt zu verbessern und gleichzeitig zur Bereicherung von Film und Fernsehen als kreative Künste beizutragen (Austin & De Jong, 2008).

Die Anforderungen an die Dramaturgie im Dokumentarfilm haben sich im Laufe der Zeit verändert. In früheren Jahrzehnten waren Dokumentarfilme oft eher Aufzeichnungen realer Ereignisse und hatten weniger dramaturgische Strukturen. Mit dem technischen Fortschritt und den Erkenntnissen über die Wirkung von Filmen auf das Publikum sind jedoch auch die Anforderungen an die Dramaturgie gestiegen. Heute werden Dokumentarfilme häufig als narrative Formen betrachtet, die eine starke dramaturgische Struktur benötigen, um das Interesse des Publikums aufrechtzuerhalten und ihm ein tieferes Verständnis der Themen zu vermitteln. Insbesondere die in den 1960er Jahren entstandene Methode des Direct Cinema legte den Schwerpunkt auf die unmittelbare, direkte und ungefilterte Wahrnehmung des Filmemachers und weniger auf die Dramaturgie.

Hervorzuheben ist insbesondere, dass der Sound auch eine sehr wichtige Rolle bei der Erzählstruktur und Ästhetik der Dokumentarfilme einnimmt. Der Entwurf und die Zusammenarbeit bei der Entwicklung der Tonspur eines Dokumentarfilms ist ein wesentliches Element des modernen Films, um das Erlebnis des Filmmaterials und damit auch die Narrative zu verbessern.

The riskiness and radicality of sound have the potential to express feelings and a wealth of different emotions through acoustical signals. The world offers a huge variety of sounds to signify pain, anger, happiness, tranquillity, poverty, wellness, and a host of other emotions as expressed in different sociocultural communities. Giving the audience the opportunity to acknowledge sound as a trigger of emotions can change the impact of a documentary. (Muñoz, 2021, S. 21)

Speziell das Voice-over kann dem Zuschauer eine zusätzliche Erzählebene eröffnen und komplexe Sachverhalte vermitteln, wobei der Einsatz einer solchen extradiegetischen Erzählstimme die Glaubwürdigkeit des Films beeinträchtigt. Insbesondere im Dokumentarfilm hat sich für diese Art der Erzählerstimme, die oft als autoritär und allwissend empfunden wird, der Begriff ‚Voice of god‘ etabliert. Voice-over bietet auch die Möglichkeit, dem Zuschauer eine persönliche Perspektive auf das Filmthema zu geben und die Gedanken und Gefühle des Filmemachers zu vermitteln.

Abschließend lässt sich sagen, dass der moderne Dokumentarfilm nicht gänzlich ohne dramatische Elemente auskommt. Viele zeitgenössische Dokumentarfilme verwenden eine klassische Drei-Akt-Struktur oder rhetorische Mittel, die zur dokumentarischen Ästhetik beitragen. Die Ästhetik von Dokumentarfilmen bezieht sich darauf, wie sie gestaltet sind und wie sie auf das Publikum wirken, wie sie Wissen konstruieren und präsentieren und wie das Publikum dieses Wissen interpretiert und nutzt. Der Ton spielt bei der Erzählung eine wichtige Rolle, insbesondere das Voice-over, das eine zusätzliche Erzählebene bietet. Ziel des Dokumentarfilms ist es also, sowohl unser emotionales als auch unser intellektuelles Verständnis zu beeinflussen und mit dramaturgischen Mitteln Geschichten zu erzählen, die sich auf bestimmte Personen, Ereignisse und Kontexte konzentrieren, um ein kohärentes Gesamtwerk zu schaffen, das uns einer Aussage oder einem Konflikt näher bringen soll.

„Environments and sound objects can be created that enhance the dramatic evolution, paralleling the production design in support of the story“ (Sonnenschein, 2001, S. 198).

4.2 Inhaltsverfälschung

4.2.1 Methoden mit unterschiedlichem Inhalt

Inhaltliche Verfälschung bezieht sich auf Veränderungen oder Manipulationen, die an den tatsächlichen Ereignissen des Dokumentarfilms vorgenommen werden, um eine bestimmte Aussage oder Wirkung zu erzielen. Dies kann durch das Hinzufügen oder Entfernen von Szenen und Sound, die Änderung der Reihenfolge von Ereignissen oder das Einfügen von gefälschtem Material geschehen. Doch was ist der tatsächliche ‚Inhalt‘ eines Dokumentarfilms? Um diese Frage zu beantworten, muss man das Genre des Dokumentarfilms in verschiedene Herangehensweisen und deren Merkmale unterteilen. 1991 schlug Bill Nichols, amerikanischer Filmkritiker und -theoretiker, sechs Arten von Dokumentarfilmen vor, welche sich in ihrer Machart und Zielsetzung voneinander unterscheiden: der poetische Dokumentarfilm, der expositorische Dokumentarfilm, der beobachtende Dokumentarfilm, der interaktive Dokumentarfilm und der performative Dokumentarfilm (Nichols, 1991). Im Folgenden werden Nichols Erkenntnisse und Merkmale der einzelnen Arten zusammengefasst und erklärt.

Der poetische Dokumentarfilm ist eine besondere Form des Dokumentarfilms, bei der es nicht darum geht, eine traditionelle Erzählung zu schaffen, sondern vielmehr darum, Motive und Assoziationen darzustellen, um Bedeutung zu schaffen und eine emotionale Reaktion beim Publikum hervorzurufen. Dies wird oft durch die Anordnung von Bildern in Rhythmen und Gegenüberstellungen erreicht. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Kontinuitätsschnitt, ohne den der Sinn für den ganz spezifischen Ort, den die Kontinuität schafft, verloren geht. Assoziationen und Muster, die zeitliche Rhythmen und räumliche Gegenüberstellungen beinhalten, werden im poetischen Dokumentarfilm erforscht. Soziale Akteure werden in dieser Form des Dokumentarfilms selten als autonome Charaktere dargestellt, sondern eher als Objekte oder „Rohmaterial“, die vom Filmemacher wie andere Objekte im Film arrangiert werden, um Muster und Bedeutungen zu schaffen. Dies eröffnet die Möglichkeit alternativer Wissensformen zur direkten Wissensvermittlung (Nichols, 1991). Hier kann ein sehr experimentelles Sounddesign zum Tragen kommen, welches die Stimmung oder Emotion unterstreicht und das visuelle Material unterstützt, ohne dabei unbedingt realistisch zu wirken. Bekannte Beispiele für poetische Dokumentarfilme sind Filme wie „Sans Soleil“ (1983) von Chris Marker oder „Samsara“

(2012) von Ron Fricke, welcher ausschließlich nicht-diegetische Musik verwendet, um seine Bilder zu untermalen. Der Produzent des Films, Magidson (2012), betont, dass die Musik emotional durch diese Filme führt und eine gleichrangige Hauptrolle neben der visuellen Sprache einnimmt.

Expositorische Dokumentarfilme sind eine beliebte Form des Dokumentarfilms, bei der der Filmschaffende einen bestimmten Standpunkt oder eine Argumentation zu einem bestimmten Thema präsentiert. Dieser Standpunkt wird oft durch einen Kommentar unterstützt, in dem ein Erzähler die Geschichte erklärt und das Publikum durch den Film führt („voice of god“). Dem Kameramann kommt hier eine wichtige Rolle zu, denn er ist dafür verantwortlich, Filmmaterial zu sammeln, das das gesprochene Argument des Films unterstützt und verstärkt, wie zum Beispiel Archivmaterial, B-Rolls oder sogar Rekonstruktionen historischer Ereignisse. Diese Techniken ermöglichen es dem Regisseur, die Argumentation zu unterstützen und zu verstärken, um die Botschaft des Films zu verdeutlichen und das Publikum zu überzeugen (Nichols, 1991).

Gerade im expositorischen Dokumentarfilm, in dem das Material so geschnitten und ausgewählt wird, dass es die Aussage des Filmemachers unterstützt, ist die Gefahr der inhaltlichen Verfälschung besonders groß, da oft versucht wird, die Aussagen von Zeugen oder Interviewpartnern aus ihrem ursprünglichen Kontext in den vom Regisseur gewünschten Kontext zu bringen. Damit wird der eigentliche Inhalt dieser, aus der Realität stammenden, Aussagen durch narrative Veränderung und Kürzung in ein möglicherweise falsches Licht gestellt. Auch hier wird überwiegend mit nicht-diegetischem Ton gearbeitet, die wichtigste Rolle spielt hierbei jedoch die Erzählstimme und deren Text, welche manchmal vom Regisseur selbst eingesprochen wird. Oft trifft sie eine Aussage, welche dann durch die gezeigten Bilder unterstrichen oder bewiesen werden. Eines der erfolgreichsten und bekanntesten Beispiele für diese Art von Dokumentarfilm und dessen Sounddesign ist „The Blue Planet“ (2001) von David Attenborough, bei dem mit sehr opulenter, cineastischer Musik gearbeitet wurde, während Attenborough selbst das Voice-Over übernahm. Anhand der Entwicklung von Attenborough's Naturdokumentarfilmen über die Jahre bildet sich der Nutzen von dramatischen Sounddesign-Elementen in Naturdokumentationen gut ab. Während in den Anfängen meist nur dramatische Musik verwendet wurde und auf viele Soundeffekte verzichtet wurde, hat sich seit dem Aufkommen der Naturdokumentationen in dafür vorgesehenen Fernsehsendern eine Hinwendung zu dramatisch vertonten und erzählerorientierten Produktionen vollzogen, anstatt die Tiere und Wildtiere für sich selbst sprechen zu lassen (Collins, 2017).

Ein beobachtender Dokumentarfilm ist eine Art Dokumentarfilm, bei dem der Filmemacher versucht, die Wahrheit seines Themas zu entdecken, indem er als „Fliege an der Wand“ agiert. Dies bedeutet, dass er das reale Leben des Subjekts beobachtet, ohne es zu beeinflussen oder zu stören. Diese Art von Filmen sind geprägt durch die in den 1960er entstandenen Entwicklungen des Direct Cinema und Cinéma Vérité. Aufgrund der Anstrengung, den Inhalt möglichst objektiv und wahrheitsgetreu wiederzugeben, werden auf Dinge wie Reenactments oder nicht-diegetische Sprache und Musik verzichtet (Nichols, 1991). Bei einem als solchen deklarierten Dokumentarfilm, führt schon das Nutzen kleiner, narrativer Elemente wie Soundeffects oder Ambience zu einer Anzweiflung der Authentizität seitens des Publikums. Jegliche Art von Narration seitens des Filmschaffenden ist in dieser Umgebung unerwünscht und würde den Inhalt verfälschen.

Ein bekanntes Beispiel für einen beobachtenden Dokumentarfilm ist der Film „Salesman“ (1969) von den Gebrüdern Maysles und Charlotte Zwerin. Dieser Film zeigt eine Gruppe von Tür-zu-Tür-Vertretern, die versuchen, Bibel-Enzyklopädien zu verkaufen. Der Film ist bekannt für seine unverfälschte Darstellung der Verkäufer und ihrer Arbeitsbedingungen und hat dazu beigetragen, das Verständnis für diese Art des Filmemachens zu vertiefen.

Wenn die historische Welt als Ort für sozialen Austausch und die Darstellung von Ereignissen betrachtet wird, dann konzentriert sich der reflexive Dokumentarfilm auf die Darstellung selbst und nicht nur auf die historischen Ereignisse. Im Gegensatz zu anderen Arten von Dokumentarfilmen, bei denen der Regisseur in einer aktiven Rolle agiert und interagiert, zeigt der reflexive Dokumentarfilm den Filmemacher in einer Metakommentarfunktion, die sich weniger auf die historische Welt selbst bezieht, sondern auf den Prozess der Darstellung und die Art und Weise, wie die historischen Ereignisse dargestellt werden (Nichols, 1991). Diese Metakommentare werden meistens durch ein Voice-over des Regisseurs eingebracht. Somit wird der inhaltliche Schwerpunkt dieser Art des Dokumentarfilms nicht auf die abgebildete Welt selbst gelegt, sondern auf die Beziehung des Regisseurs mit dem Publikum. In reflexiven Dokus ist auch häufig die Kamera oder das Produktionsteam im Film zu sehen, um Vorurteile über den Inhalt oder dessen Verfälschung zu entkräften. Auf nicht-diegetisches Sounddesign wird außerhalb des Voice-over weitestgehend verzichtet, da der Fokus auf der Arbeit des Teams und nicht auf der Wirkung des Films auf den Zuschauer liegt.

Der von Bill Nichols (1991) beschriebene partizipative oder interaktive Modus des Dokumentarfilms zeichnet sich durch die aktive Teilnahme des Filmemachers am Leben und an den Aktivitäten der Protagonisten aus. Der Dokumentarfilmer legt seine Rolle als Autor und seine Beziehung zu den Protagonisten offen und stellt deren Perspektive und Erfahrungen in den Vordergrund. Der Regisseur wird oft als aktiver Teilnehmer im Film gezeigt und verwendet häufig eine ‚teilnehmende Kamera‘ und interagiert direkt mit seinen Protagonisten. Der Prozess ist oft dialogisch und interaktiv, da die Beziehungen und Interaktionen zwischen dem Filmemacher, den Protagonisten und dem Publikum im Vordergrund stehen. Für das Sounddesign gibt es hier keine klare Richtlinie, nicht-diegetische Musik wird zwischen Interviewsituationen genutzt, oft auch narrativ unterstützt durch ein Voice-Over. „The interactive text takes many forms but all draw their social actors into direct encounter with the filmmaker. When heard, the voice of the filmmaker addresses the social actors on screen rather than the spectator“, argumentiert Nichols (1991, S. 47).

Durch die persönliche Beziehung, welche sich der Regisseur mit den sozialen Charakteren im Film aufbaut, kann er selbst ein besseres Verständnis für die Erfahrungen der Protagonisten aufbauen. Gleichzeitig besteht aber auch die Gefahr, dass die Objektivität des Filmenden durch den Aufbau einer engeren Beziehung mit den Protagonisten beeinträchtigt wird. Der Film „Where to invade next“ (2015) von Michael Moore ist ein preisgekröntes Beispiel für diese Art von Dokumentarfilm. Dort folgt der Film Moore, der in verschiedene Länder reist, um verschiedene soziale und politische Praktiken zu untersuchen, die er für die Lösung von Problemen in den USA hält.

Der performative Modus des Dokumentarfilms beschreibt eine Art, bei der der Filmemacher aktiv Teil der Geschichte wird, indem er seine eigene Perspektive und Einflussnahme einbringt. Hierbei ist der Filmemacher selbst Teil des Geschehens und nicht nur ein Beobachter oder Vermittler. Dieser Modus unterscheidet sich vom partizipatorischen Modus, bei dem der Fokus auf der Interaktion und Teilhabe des Filmemachers an den Aktivitäten und Prozessen des sozialen Austauschs liegt, indem er einen stärkeren Fokus auf die Rolle des Filmemachers legt und die Interaktion mit anderen sozialen Akteuren reduziert. Der performative Dokumentarfilm versucht nicht, den Zuschauer zu überzeugen, sondern stellt die Überzeugung des Regisseurs selbst als aktiver Teilneh-

mer dar, weshalb sowohl in der visuellen Narrative als auch im Sounddesign Platz für Kreativität herrscht. Der Inhalt eines performativen Dokumentarfilms kann eine Kombination aus dem Thema und dem Erleben des Filmemachers sein, bei dem er aktiv Teil des Geschehens wird. „Super Size Me“ (2004) von Morgan Spurlock ist ein gutes Beispiel für diese Art von Dokumentarfilm. Spurlock beschloss darin, 30 Tage lang nur Fast Food zu Essen um damit die Auswirkungen auf die Gesundheit zu untersuchen.

Wie aus dieser Kategorisierung hervorgeht, sind Inhalt und Ziel des Dokumentarfilms nicht immer gleich und hängen meist vom Regisseur ab. Die Einteilung in die verschiedenen Kategorien hat sich im Laufe der Jahre verändert, und heute gibt es viele Dokumentarfilme, die Merkmale mehrerer dieser Modi in sich vereinen. Die grundlegenden Charakteristika und Erkenntnisse sind jedoch nach wie vor relevant und stellen den Dokumentarfilmer vor eine schwierige Aufgabe, denn er muss sich im Vorfeld intensiv mit dem gewünschten Thema auseinandersetzen, um dann zu entscheiden, welche Merkmale dieser Modi sowohl für die Narration als auch für die Integrität des spezifischen Gesamtwerks sinnvoll und umsetzbar sind.

Die Grenzen der Glaubwürdigkeit und Originalität im Dokumentarfilm sind oft verschwommen, umstritten und können von verschiedenen Personen unterschiedlich interpretiert werden. Einige sind der Meinung, dass Dokumentarfilme vollkommen authentisch sein sollten, während andere argumentieren, dass eine gewisse künstlerische Freiheit erlaubt sein sollte, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Ab wann eine Verfälschung des wahrgenommenen Inhalts vorliegt, kann nicht pauschal definiert werden, sondern muss im Einzelfall je nach Aussageabsicht, Handlung und Situation des Films geprüft werden und hängt stark von der jeweils gewählten Perspektive ab. Der Zuschauer geht einen Vertrag mit dem Dokumentarfilmer ein und hat Erwartungen hinsichtlich der Authentizität und Wahrhaftigkeit des Inhalts, welche er mit seinen Erfahrungen abgleicht. Es ist unumstritten, dass auch die Entwicklung der Gesellschaft im Laufe der Zeit Einfluss darauf nimmt, was wir als Realismus empfinden. „Within its capacity to continually engage viewers' perceptions of reality, styles of realism have changed over the decades. The realism of one era can look hackneyed or appear unconvincing in another era“ (Beattie, 2004, S. 15).

4.2.2 Einsatz und Deutung: Atmosphärisches Sounddesign

Vor allem im Bereich des atmosphärischen Sounddesigns wird die Auswahl der Klänge oft auch durch die Erwartungshaltung des Zuschauers bestimmt. Man muss sich die Frage stellen, ob man eine subjektive Illusion von Realität erzeugt, die die Erzählung unterstützt, oder ob man die Integrität und Authentizität des Materials bewahrt, indem man nur nicht-diegetische Klänge und keine dramatisierenden Soundeffekte verwendet.

Audience expectation plays a role in determining the elements chosen for use in a soundtrack - we do not usually notice artifice in the soundtrack when we are presented with what appears to be a reasonable representation which matches what we are seeing. Further, we can become aware of, and even distrustful of the soundtrack when it presents a real and authentic synchronous if it does not meet with our preconceptions of what things should sound like. The ethical question this raises is whether truthful representation might be stretched sufficiently to enable some small misrepresentation better to tell a larger truth. How much artistic license is too much in the production of a non-fiction soundtrack? (Murray, 2010, S. 133)

Murray (2010) beschreibt in seiner Analyse, welche Fähigkeit Ton in Dokumentarfilmen haben kann, um sowohl einen Eindruck von Wahrheit zu erwecken, als auch um Wahrheit so zu präsentieren, dass sie für den Zuschauer unglaubwürdig wirkt. Er bezieht sich auf die BBC-Serien „The Trials of Life“ und „Life of Birds“ und zeigt, wie nicht-diegetischer Ton in der Sequenz „Hunting and Escaping“ eingesetzt wird, um das Rauschen von Wellen und Unterwassergeräusche hinzuzufügen und eine typische Reaktion des Publikums hervorzurufen, da dies der Erwartungshaltung des Publikums entspricht. In einer anderen Sequenz aus „Life of Birds“ beschreibt Murray (2010), wie der Ton eines australischen Leierschwanzes, der höchst mechanische Geräusche wie einen Kameraverschluss oder eine Kettensäge imitiert, für Zuschauer unglaubwürdig klingt, obwohl Originaltonaufnahmen benutzt wurden.

Tatsächlich sind solche Originaltonaufnahmen in den großen, modernen Naturdokumentarfilmen selten aufzufinden, denn durch die immer größer werdenden Produktionen und die Distanz zum aufgenommenen Tier, entstehen so viele Störgeräusche, dass eine klare Unterscheidung des Tierklangs vom Hintergrund nicht möglich wäre und man

meistens auf nicht-diegetischen Sound zurückgreifen muss. Wie wir bereits in Erfahrung bringen konnten, ist der nicht-fiktionale Dokumentarfilm auch eine Form der Erzählung und wird heutzutage mit sehr bildgewaltigen Szenen ausgeschmückt. Um die Erzählung zu unterstützen werden deshalb manchmal auch Originaltonaufnahmen durch neuen Ton ersetzt, wie Murray (2010) betont.

Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, achten die meisten Zuschauer nicht auf den Ton in einem Dokumentarfilm und nehmen ihn als gegeben hin, ohne ihn weiter zu hinterfragen. Aus diesem Grund haben die Tonmeister einen kreativen Freiraum, in dem sie für sich entscheiden können, ob der verwendete Ton authentisch klingt. Murray (2010) argumentiert, dass sich das Verständnis des Publikums in Bezug auf Ton und Bild seit den Anfängen der Nachrichtensendungen entwickelt hat, aber es wäre falsch zu glauben, dass das Publikum in der Lage ist, die Authentizität und den Ursprung des Tons im Vergleich zum Bild zu erkennen.

Durch den technologischen Fortschritt, die ständige Präsenz verschiedenster Medien und die sozialen Medien haben wir uns akustische Erfahrungswerte angeeignet, die uns realistisch erscheinen, aber nicht der Realität entsprechen. Collins beschreibt dies als „a kind of expected believability imposed after years of media consumption“ (Collins, 2017, S. 70).

Diese Erwartungshaltung kann im Sounddesign genutzt werden, um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Dinge zu lenken oder die Identifikation des Publikums mit Figuren, oder, im Beispiel der Naturdokumentation, mit Tieren zu unterstützen. Durch das Hervorheben bestimmter Soundeffekte und das Reduzieren der Geräuschkulisse wird das Geschehen weiter dramatisiert und die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt.

Es wird deutlich, dass viele Methoden des Sounddesigns aus dem Spielfilm auch im non-fiktionalen Film Anwendung finden. Der Anspruch, die Geräuschkulisse so realistisch wie möglich zu gestalten und möglichst viel Originalton zu verwenden, geht aufgrund der Erwartungshaltung des Zuschauers einen Kompromiss ein, um eine gut wirkende Gesamtkulisse zu erhalten. Die Unterstützung der Handlung hat Vorrang vor der Authentizität.

Dies zeigt uns eine der Anwendungsgrenzen von atmosphärischem Sounddesign auf. Der Sound ist dafür da, die Handlung zu unterstützen und kann dafür an künstlerischer Freiheit einbüßen, sofern die Vorstellungen des Tontechnikers nicht mit der des Regisseurs übereinstimmen, bzw. der Ton nichts zur Handlung beitragen würde.

Die Entwicklung des Dokumentarfilms zeigt, dass immer ein bestimmter Standpunkt eingenommen wird, um eine Erzählung zu kreieren und voranzutreiben. Der klassische beobachtende Dokumentarfilm wird immer seltener und durch die hohen Anforderungen an Dramaturgie und Bildgestaltung durchläuft auch das Sounddesign im non-fiktionalen Film ähnliche Prozesse wie im Spielfilm. Es werden sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Geräusche verwendet, wobei ein Großteil des Tons erst im Nachhinein hinzugefügt wird, um die Hörbarkeit und den dramaturgischen Mehrwert zu erhöhen. Collins argumentiert „documentary filmmaking has shifted from what was once viewed as a fly-on-the-wall cinema vérité newsreel-style presentation to opinion pieces that many would describe as manipulative“ (Collins, 2017, S. 72).

Dies bestätigt, dass das Sounddesign im Dokumentarfilm keine rein technische Angelegenheit mehr ist, sondern integraler Bestandteil der Erzählgestaltung. Es geht nicht mehr nur darum, Geräusche einzufügen, sondern die Handlung durch den Ton zu unterstützen und zu bereichern. Dabei ist es wichtig, dass Tonmeister und Regisseur eine gemeinsame Vision haben, um die künstlerische Freiheit des Tons zu wahren und gleichzeitig die dramaturgische Wirkung zu steigern.

Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass es sich immer um eine subjektive Wahrnehmung und Interpretation handelt, die durch das Sounddesign verstärkt wird. Der Dokumentarfilm läuft Gefahr, sich von einer eher beobachtenden zu einer manipulativen Erzählform zu entwickeln, die ihren eigenen Standpunkt einnimmt und präsentiert.

5. Analyse von Werner Herzog's „Grizzly Man“ (2005)

In diesem Kapitel wird das Sounddesign des Films „Grizzly Man“ (2005) von Werner Herzog hinsichtlich seiner Charakteristika, seiner Glaubwürdigkeit und seiner Wirkung auf den Zuschauer untersucht, um ein tieferes Verständnis für das Zusammenspiel von Narration und Ton und zu erlangen.

5.1 Hintergrund und Handlung des Films

Grizzly Man (2005) ist ein Dokumentarfilm des Regisseurs Werner Herzog über den Umweltaktivisten und Filmemacher Timothy Treadwell. Der Film zeigt Treadwells Beziehung zu Bären in Alaska und endet mit seinem Tod und dem seiner Freundin bei einem Bärenangriff. Treadwell verbrachte insgesamt 13 Sommer im Katmai National Park, die meiste Zeit allein zeltend. In fünf dieser Sommer hatte er eine Videokamera dabei und nahm mehr als 100 Stunden Rohmaterial auf. Nach Treadwells Tod bearbeitete Herzog die Aufnahmen, die Treadwell während seiner Interaktionen mit den Bären, seiner Umgebung und seinen eigenen inneren Konflikten gemacht hatte. Auf der Webseite von Werner Herzog wird ein Teil von Treadwells Vorgeschichte offenbart.

Timothy Treadwell ... lived poor and little known for most of his 46 years despite a desire for the spotlight of celebrity. He claimed to have led a life of drugs, brawls and booze until, in the late 1980s, he found his way to the grizzlies, most recently in Katmai National Park and Preserve on the Alaska Peninsula about 300 miles southwest of Anchorage. His cause: to save them from hunters and poachers who apparently didn't exist. Those efforts brought him national recognition. He attracted even more when he told David Letterman on national television that the sometimes ferocious grizzly bears were really nothing more than big „party animals.“ (Herzog, 2023).

Der Film zeigt Treadwells Beziehung zu den Bären und der Natur, aber auch seine inneren Konflikte. Ein Großteil des gezeigten Materials stammt aus seinen eigenen Aufnahmen. Herzog kombiniert Treadwells Monologe mit eigenen Interviews und Kommentaren von Freunden, Familienmitgliedern und anderen Persönlichkeiten, die Treadwells Leben geprägt haben und setzt sie in einen narrativen Kontext.

5.2 Nutzung von Voice-over

Bereits nach wenigen Minuten des Films können wir die sonore Stimme von Werner Herzog hören, welcher die Erzählerfunktion einnimmt und uns einen kurzen Überblick über die Vorgeschichte von Treadwell und Herzog's eigener Ansicht über die Natur gibt, während ruhige Gitarrenmusik eingespielt wird. Herzog nimmt anfangs noch die Rolle eines unvoreingenommenen Erzählers ein und verzichtet auf Voice-over wann immer Treadwell selbst spricht. Durch das Archivmaterial und dem begleitenden Kommentar von Herzog lernen wir mehr über Treadwell, während sich die Handlung weiter entfaltet. Besonders auffällig ist die Fuchs-Szene, in der Treadwell über einen Bären spricht, als plötzlich Herzog's Kommentar aus dem Off ertönt und er über die ‚magischen Momente‘ spricht, welche plötzlich und unverhofft als Filmemacher auftreten können.

Werner Herzog stellt in der Dokumentation seine eigene Beziehung zu Treadwell her. Er bewundert Treadwells Filmmaterial zutiefst, das seiner Meinung nach reich an menschlichen Gefühlen und Tiefe ist. Herzog beschreibt in der Stimme im Off, wie er eine Geschichte von beeindruckender Schönheit und Tiefe entdeckte; er sei auf einen Film gestoßen, der sowohl das menschliche Glück als auch die tiefste Verunsicherung zeigt (Herzog, 2005).

Herzog verlässt seine Rolle des unsichtbaren, omnipräsenten, nicht-diegetischen Erzählers nur an einer einzigen Stelle im Film, als er sich die Aufnahmen der letzten Momente von Treadwell und seiner Freundin Hugenard anhört. Hier tritt er in direkten Kontakt mit der ehemaligen Freundin von Treadwell und rät ihr, nachdem er genug gehört hatte, sich diese Aufnahme niemals anzuhören und sie zu zerstören. Anhand der Körpersprache von Herzog kann man nur erahnen, wie verstörend diese Tonaufnahmen waren, den der eigentliche Ton dieser Aufnahme ist für den Zuschauer nie zu hören und die Situation wird anfangs nur durch ein kurzes Voice-over von Herzog erklärt.

Kurz vor Ende des Films äußert sich Herzog kritisch zu Treadwell's Empfinden über Bären und die Natur und nimmt damit auch eine Haltung ein. Er betont, dass er in all den Gesichtern der Bären, die Treadwell jemals gefilmt hat, keine Verbindung, kein Verständnis und keine Gnade findet. Für ihn gäbe es die magische Welt der Bären nicht, nur die Gleichgültigkeit der Natur (Herzog, 2005).

5.3 Klangkulisse und musikalische Untermalung

Während Herzog für die Geräuschkulisse tatsächlich nur diegetischen Originalton verwendet, fällt besonders die Nutzung der hinzugefügten Gitarrenmusik auf. Regisseur Werner Herzog beauftragte den bekannten Gitarristen Richard Thompson, die Musik für seinen Dokumentarfilm „Grizzly Man“ zu komponieren und einzuspielen. Wie in Thomsons früheren Filmmusiken geht es auch auf dem Album „Grizzly Man“ mehr um die Atmosphäre als um das Songwriting.

Herzog setzt die Musik, eine Kombination aus orchestralen Stücken und einzigartigen, in der Wildnis aufgenommenen Geräuschen, ein, um Emotionen zu wecken und die Atmosphäre des Films zu unterstützen. Sie dient dazu, die Beziehung des Protagonisten Timothy Treadwell zu den Grizzlybären und seine tiefe Verbundenheit mit der Natur zu unterstreichen. Sie trägt auch dazu bei, die Spannung und die Bedrohung, die Treadwell durch seine Nähe zu den Bären empfindet, darzustellen.

Die eingesetzte Gitarrenmusik steht in starkem Kontrast zu den Naturgeräuschen des Films und unterstreicht damit den Konflikt zwischen Mensch und Natur. Sie ist für Herzog ein wesentliches Element der Filmsprache und unterstützt seine Erzählweise, ohne den Inhalt der Aufzeichnungen Treadwells oder der von Herzog geführten Interviews zu verfälschen. Sie kann auch als Symbol für die unterschiedlichen Sichtweisen von Herzog und Treadwell stehen. Während Treadwell der Natur und ihren Bewohnern, so gefährlich sie auch sein mögen, sehr positiv gegenübersteht, sieht Herzog im Bären nur das Raubtier auf der Suche nach Nahrung und die Natur, der alles gleichgültig zu sein scheint. Die Gegenüberstellung von synthetischer Gitarre und organischen Klängen steht in diesem Sinne für den modernen Menschen und die Wildnis, zwei Welten, die hier aufeinanderprallen, aber gleichzeitig auch koexistieren können.

Durch das experimentelle Sounddesign und den Einsatz dieser speziellen Musik werden neue Blickwinkel eröffnet und weitere Ebenen der Erzählung hervorgebracht. Der Einsatz nicht-diegetischer, teilweise elektronischer Musik mag in Verbindung mit den gezeigten Naturaufnahmen auf den ersten Moment unauthentisch wirken, unterstreicht aber bei genauerer Betrachtung die Aussage des Films und regt zum Nachdenken an.

5.4 Ergebnisse

In seinem Film „Grizzly Man“ (2005) verbindet Herzog mehrere Methoden verschiedener Dokumentarfilme zu einem kohärenten, wenn auch experimentellen Gesamtbild. Während der Basisfilm auf dem authentischen Rohmaterial von Treadwell basiert, gibt Herzog in seinem Off-Kommentar eine subjektive Interpretation des gezeigten Materials und seine eigene Meinung zu bestimmten Themen wieder. Durch die Kombination der an Direct Cinema angelehnten Aufnahmen Treadwells und der subjektiven Darstellung Herzogs entsteht ein Dokumentarfilm, der nicht leicht einzuordnen ist und für sich selbst steht.

Die Erzählstruktur ist durch die Führung Herzogs aus dem Off klar vorgegeben und die Verwendung von Originalton als Geräuschkulisse spricht für die Glaubwürdigkeit. Dennoch wurde auch hier durch die Vorgabe einer Erzählung die Realität in dem Sinne beeinflusst, dass wir sie in dieser Form nicht unvoreingenommen hätten erleben können.

Mit „Grizzly Man“ zeigt uns Herzog auf eindrucksvolle Weise, wie man die verschiedenen Modi des Dokumentarfilms miteinander verbinden kann, ohne den Anspruch auf Authentizität und Glaubwürdigkeit zu verlieren. Das Sounddesign ist einfach, aber wirkungsvoll auf die Handlung abgestimmt und unterstützt den Inhalt des Films.

Darüber hinaus bringt Herzog durch Interviews mit Freunden und Experten Treadwells weitere Perspektiven in den Film ein. Diese geben dem Zuschauer einen tieferen Einblick in Treadwells Leben und Motivation, aber auch in die Kontroversen, die seine Arbeit umgaben. Trotz des schockierenden Endes bleibt „Grizzly Man“ ein faszinierendes Porträt eines Mannes, der sich für die Wildnis und die Bären einsetzte, dafür aber am Ende einen hohen Preis zahlen musste. Herzog nutzt die vielfältigen Methoden des Dokumentarfilms, um ein vielschichtiges und komplexes Bild von Treadwell und seiner Beziehung zur Natur zu zeichnen. Eine Mischung aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Techniken trägt hier zwar wider zur Handlung bei, verfälscht aber das unkommentierte, ursprüngliche Material in gewisser Art und Weise, da der Ton teilweise wieder nachträglich hinzugefügt wurde und einem gewissen künstlerischem Freiraum unterliegt.

Daraus ergibt sich die Frage, ob gerade im Bereich des Tons nicht jeder moderne Dokumentarfilm, der sich nicht an die klassischen Methoden des Direct Cinema hält, einen verfälschten Inhalt wiedergibt? Darauf gibt es mehrere Antworten.

Bezogen auf die Realität lautet die Antwort: Ja. Die Realität wird durch die Auswahl und Nachbearbeitung des Tons manipuliert, aber es ist ein schwieriges Unterfangen, die Realität, wie man sie vor Ort erleben würde, detailgetreu aufzunehmen und wiederzugeben. Es ist immer eine Art von Schnitt oder Nachbearbeitung erforderlich, um das aufgenommene Material brauchbar zu machen. Mikrofone haben bestimmte Frequenzbereiche, Richtcharakteristiken und sind Schallwandler, bei denen ein teilweiser Verlust des akustischen Signals nie auszuschließen ist. Außerdem hängt die Qualität des Tons von dem Gerät ab, auf dem er wiedergegeben wird. Der natürliche Zustand, die Wiedergabe der akustischen Realität, ist daher kaum zu erreichen.

Im Hinblick auf das, was viele Dokumentarfilme heute anstreben, nämlich eine Illusion von Realität darzustellen, den Zuschauer emotional zu berühren und auf reale, gesellschaftliche Probleme aufmerksam zu machen, lautet die Antwort: Nein. Das atmosphärische Sounddesign verfälscht in diesem Sinne nicht den Inhalt. Es ist ein Hilfsmittel, das die vom Regisseur beabsichtigte Aussage und den Inhalt des Films verstärken kann. Das atmosphärische Sounddesign fungiert hier als kreativer Multiplikator, der den Fokus auf das Wesentliche lenken kann, in Zusammenarbeit mit der musikalischen Untermalung auch eine emotionale Bindung verstärken kann und dem Zuschauer genau das gibt, was er erwartet.

Dabei handelt es sich jedoch um eine subjektive Wahrnehmung, die von Mensch zu Mensch variieren kann, wie es auch bei der Authentizität der Fall ist. Es gibt keine objektive Wahrheit in der Kunst und jeder Regisseur muss für sich selbst entscheiden, wie er die Realität darstellen will. Wichtig ist, dass er transparent und ehrlich über seine Herangehensweise informiert, damit der Zuschauer ein besseres Verständnis dafür hat, wie der Film entstanden ist und wie er die Realität interpretiert hat.

6. Fazit

Die vorliegende Bachelorarbeit ging der Frage nach „Sounddesign im Dokumentarfilm: Wo hört atmosphärisches Sounddesign auf und wo fängt Verfälschung des Inhaltes an?“ Für die Beantwortung wurde eine Fallstudie zu einem aktuellen Dokumentarfilm durchgeführt und Methoden verglichen.

Aus der Arbeit geht hervor, dass sich die Grenzen des authentischen Sounddesigns im ständigen Wandel befinden. Es gibt keine pauschale Definition, wann ein Dokumentarfilm authentisch ist, denn der Zuschauer hat Erwartungen an die Authentizität und Wahrscheinlichkeit, die von der gewählten Perspektive, der Aussageabsicht und der Handlung des Films beeinflusst werden. Grundsätzlich ist das Ziel des Sounddesigns, zur Handlung beizutragen.

Die Ergebnisse haben gezeigt, dass die Gesellschaft und die Erwartungen des jeweiligen Rezipienten Einfluss auf unsere Empfindung von Realismus nehmen und damit die Grenzen des authentischen Sounddesigns im Dokumentarfilm stetig neu definieren.

Durch diese Arbeit wurde somit gezeigt, dass die Grenze zur Inhaltsverfälschung beim atmosphärischen Sounddesign in Dokumentarfilmen für jedes Anwendungsbeispiel individuell abgewogen und neu festgelegt werden muss.

7. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Austin, T., & De Jong, W. (2008). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Open University Press.

Balke, F. (2021). *Theorie des Dokumentar- und Essayfilms*. In: Groß, B., Morsch, T. (Hrsg.) *Handbuch Filmtheorie* (S.201). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_10

Beattie, K. (2004). *Documentary screens: Nonfiction film and television*. Palgrave Macmillan.

Bradbury, J. D., & Guadagno, R. E. (2020). *Documentary narrative visualization: Features and modes of documentary film in narrative visualization*. *Information Visualization*, 19(4). 339-352.

Castan, J. (1995). *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*. Füsslin.

Chion, M. (2009). *Film, a sound art* (C. Gorbmann, Übers.). Columbia University Press.

Chion, M. (2019). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbmann, Übers.). Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/chio18588>

Collins, K. (2017). *Calls of the wild? 'Fake' sound effects and cinematic realism in BBC David Attenborough nature documentaries*. *The Soundtrack*, 10(1). 59-77.

Corner, J. (2002). *Sounds real: Music and documentary*. *Popular Music*, 21(3). 357-366. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002234>

Cox, G., & Corner, J. (2018). *Soundings: Documentary film and the listening experience*. University of Huddersfield Press.

Görne, T. (2017). *Sounddesign: Klang Wahrnehmung Emotion*. Carl Hanser Verlag GmbH Co KG. <https://doi.org/10.3139/9783446449046>

Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* (1. Aufl., S.67). Ölschläger.

Herzog, W. (2023). *Grizzly Man - Brief Survey*. Wernerherzog.com. Zugriff am 21. Januar 2023 unter: <https://www.wernerherzog.com/films-by-werner-herzog.html>

Hoffmann, K. (2021). *Geschichte des dokumentarischen Films 1845–1945*. In: Geimer, A., Heinze, C., Winter, R. (Hrsg.) *Handbuch Filmsoziologie* (S.973-983). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10729-1_63

Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien 2022: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Zugriff am 16.01.2023 unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:vitaphone-2589>

Jekosch, U. (2006). *Sound Perception and Sound Design*. In: *2nd ISCA/DEGA Tutorial & Research Workshop on Perceptual Quality of Systems*, Deutschland, Berlin.

Knaller, S., & Müller, H. (2006). *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (S. 47). Fink.

Lange-Fuchs, H. (1987). *Birt Acres. Der erste schleswig-holsteinische Filmpionier*. Walter G. Mühlau.

MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400831562>

Magidson, M. (2012, 9. August). *Sound and Vision: „Samsara“ Meditates on the Wheel of Life*. International Documentary Association. Zugriff am 20. Januar 2023 unter: <https://www.documentary.org/online-feature/sound-and-vision-samsara-meditates-wheel-life>

Muñoz, D. C. M. (2021). *Sound in documentaries as a tool of expression instead of representation*. *ACTIO Journal of Technology in Design, Film Arts and Visual Communication*, 5(1). 16-22.

Murray, L. (2010). *Authenticity and realism in documentary sound*. *The Soundtrack*, 3. 131-137. https://doi.org/10.1386/st.3.2.131_1

Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.

Rabiger, M. (2014). *Directing the Documentary* (6. Aufl.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315867502>

Rogers, H. (Hrsg.). (2014). *Music and Sound in Documentary Film* (1. Aufl.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315851556>

Ruoff, J. (1993) *Conventions of Sound in Documentary*. *Cinema Journal*, 32:3. 24-40. <https://doi.org/10.2307/1225877>

Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Knopf.

Scherer, K. R. (2018). *The Routledge Companion to Sound Studies*. Routledge.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions.

Turner, P., McGregor, I., Turner, S., & Carroll, F. (2003, July 6). *Evaluating soundscapes as a means of creating a sense of place*. In: Proc. ICAD, Boston, USA.

Whittington, W. (2013). *Lost in Sensation. Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age*, in: Vernallis, C., Herzog, A., Richardson, J. (Hrsg.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (S. 61-74). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199757640.013.040>

Film, Werk- und Projektverzeichnis

Attenborough, D. (Drehbuchautor). (1990, 24. Oktober). *Hunting and Escaping* (Staffel 1, Folge 4) [TV-Serienfolge]. In P. Jones (Produzent), *The Trials of Life*. BBC Natural History Unit; Turner Broadcasting System; Australian Broadcasting Corporation.

David Maysles, Charlotte Zwerin & Ellen Hovde (Regisseure). (1969). *Salesman* [Film]. Maysles Films Inc.

Chris Marker (Regisseur). (1983). *Sans Soleil – Unsichtbare Sonne* [Film]. Argos Films.

Michael Moore (Regisseur). (2015). *Where to Invade Next* [Film]. Dog Eat Dog Films.

Morgan Spurlock (Regisseur). (2014). *Super Size Me* [Film]. The Con.

Ron Fricke (Regisseur). (2012). *Samsara* [Film]. Magidson Films.

Slevia, M. (Drehbuchautor) & White, B. (Regisseur). (1998, 25. November). *Signals and Songs* (Staffel 1, Folge 6) [TV-Serienfolge]. In M. Salisbury (Produzent), *The Life of Birds*. BBC Natural History Unit; PBS.

Werner Herzog (Regisseur). (2005). *Grizzly Man* [Film]. Discovery Docs; Real Big Production.