

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 23 (1981)

Heft: 121

Artikel: Werkstattgespräch mit Tonoperateur Florian Eidenbenz : der Mensch hört, was er hören will, das Mikrofon hört alles

Autor: Vian, Walt R. / Eidenbenz, Florian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867523>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tonoperateur Florian Eidenbenz

DER MENSCH HÖRT, WAS ER HÖREN WILL DAS MIKROFON HÖRT ALLES

WALTER: Was ist eigentlich die genaue Bezeichnung für deine Arbeit, deinen Beruf? Tonmeister?

FLORIAN: Ja also das weiss man nicht so genau.

Tonmeister ist neuerdings sehr genau definiert, weil man sich seit einiger Zeit in Deutschland und jetzt auch in England in Tonmeister-Kursen einen Titel erwerben kann, der die Befähigung Studiomusik-Aufnahmen zu machen bescheinigt. Traditionsgemäss wird der Titel allerdings auch für Filmtone-Leute verwendet, aber ich finde die Bezeichnung nicht ganz richtig, weil wir eine ganz andere Arbeit machen.

Die englische Bezeichnung ist sound-recordist, sound-operator - und ich würde mich offiziell Ton-Ingenieur oder Ton-Operateur nennen.

WALTER: Wie würdest du deine Aufgabe beim Film ganz allgemein umschreiben?

FLORIAN: Die normale Aufgabe ist sicher, dass man die Ton-Aufnahmen bei den Dreharbeiten macht. Sehr kurz bevor diese anfangen, beginnt meine eigentliche Arbeit: Sie besteht zunächst darin, den Drehplatz - mit seinen akustisch meist eher negativen Aspekten - zu erkunden. Dann sollte man auch so ungefähr die Idee und die Intentionen des Filmes kennen - eben nicht nur in der Handlung, sondern auch wie es gestaltet sein soll. Während der Dreharbeiten versucht man einfach, optimale Aufnahmequalität zu erreichen, weil es ganz wenige gibt, die sagen: ich will einen schlechten, ungenau definierenden Ton - eigentlich will jeder das Gegenteil: einen ganz präzisen sehr genau definierenden Ton. Das ist eine sehr technische Arbeit und es gibt wenig Variationen.

Für mich persönlich war das allerdings nie das Haupt-Gebiet. Ich bin nicht vom Ton her zum Film gestossen, sondern ich habe mich beim Film langsam auf den Ton spezialisiert.

Ton das Entwicklungsgebiet

Ich war in England an einer Filmschule und habe da einfach gemerkt, dass der Ton das Entwicklungsgebiet ist. Ich bin in diese Kurse rein gestolpert und habe bemerkt, dass die Lehrer, die Ton unterrichteten, sich eigentlich nur so zufällig, in einer gelegentlichen Dreingabe, auch noch zur Aesthetik des Tones und zu andern weiterreichenden Fragen äusserten, als den rein technischen wie: wieviel Dezibel kann man da drauf geben, was ist Verzerrung, oder wie löst man - was ohnehin immer das Hauptgesprächsthema unter 'Tönlern' ist - praktisch das und das Problem. Die effektiven Gründe aber, warum man an einer bestimmten Stelle diese Technik einsetzt und nicht jene, diese Qualität anstrebt und nicht eine andere - solche Fragen wurden sogut wie nie berührt. Aber genau das fand ich unheimlich interessant - wobei mir das zu Beginn gar nicht so richtig bewusst war, bis ich bei den Filmen, die ich in der Schule so gemacht habe, dann einfach merkte, dass ich über nichts anderes experimentiere, als über die Spannung zwischen Bild und Ton. Das hat mich eben am stärksten interessiert - und das ist eigentlich auch heute noch die Faszination.

Von daher also sehe ich die Definition meiner Arbeit natürlich sehr weitgespannt. Sicher die Aufnahmen machen, aber genau so sicher - was ich eben nicht bei jedem Film tun kann - beim Ton-Schnitt mindestens dabeizusein und bei der Mischung ebenfalls. Das heisst, ich versuche generell zu sehen, was läuft - ich betrachte mich eigentlich als verantwortlich für den Ton. Das reicht - zu einem gewissen Grad wenigstens - bis in die Anteilnahme an der Konzeption des Films hinein.

Das merkt man vielleicht gerade bei der GRAUZONE sehr stark, dass da die Faszination von Fredi auf diesem Sektor mit der von mir ziemlich hart zusammengeprallt ist, also dass wir beide da ziemlich 'angefressen' sind und deshalb einfach einmal streckenweise ausprobiert haben, was überhaupt möglich ist im Bereich Ton.

WALTER: Und an dieser Filmschule hast du einen Lehrgang als Regisseur gemacht? Oder als was?

FLORIAN: Das ist gar nicht so definiert - einen Lehrgang als Filmwilliger. Die haben keine direkt professionellen Kurse, wo du mit einem Zertifikat "Kameramann" oder "Regisseur" rauskommst. Man rauft sich einfach zusammen, macht Filme und am Schluss einen Abschlussfilm. Das ist eigentlich ähnlich wie bei den meisten Filmschulen, glaube ich.

WALTER: Wo hast du dir demnach die Kenntnisse als Ton-Spezialist angeeignet?

FLORIAN: Nun zum Teil bei nicht funktionierenden Tonbandgeräten - da du dein nicht funktionierendes schon dabei hast! - das ist eigentlich immer der Ansatz zu Kenntnis, wenn man zu verstehen versucht, weshalb etwas nicht funktioniert.

WALTER: Im wesentlichen also Autodidakt?

FLORIAN: Jaja - Fussgänger, aber Autodidakt.

Als die Filmschule zu Ende war, hab ich, so als sanfte Starthilfe während etwa eines Jahres, als Assistent in der Tonabteilung dieser Schule, der "London Film School", gearbeitet. Und dabei hab ich eigentlich, was den Ton anbelangt, am meisten gelernt, jedenfalls



Dreharbeiten zu SCHILTEN: "Schritte im Schnee hörbar machen"

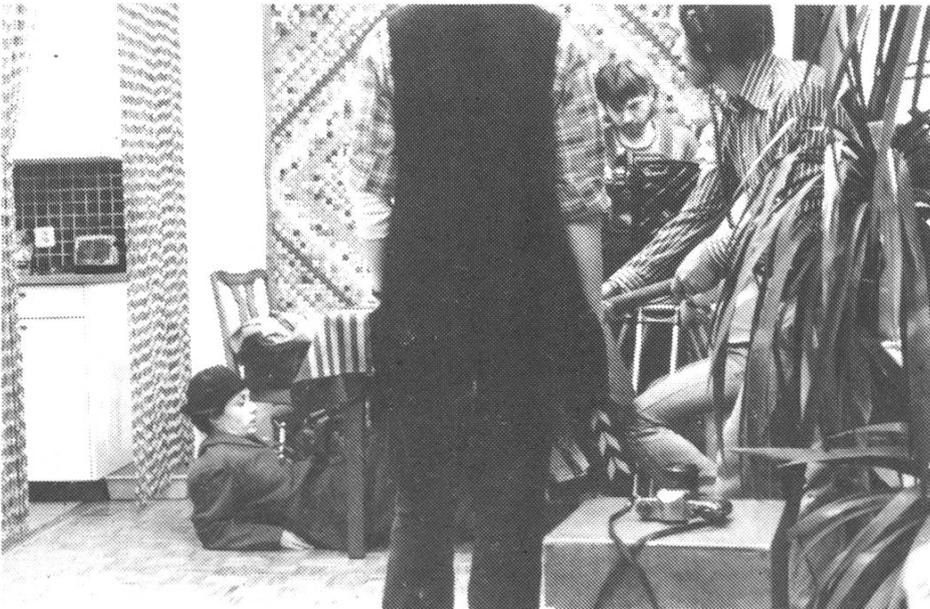




Dreharbeiten zu GRAUZONE:



Kamera und Mikrofon in Bewegung



mehr, als während der Schulzeit. Ich hab da direkt mit dem Chef der Abteilung zusammengearbeitet. Das war so ein alter Knotterer, der schon zu Zeiten der Schellackplatte angefangen hat und deshalb eine wandelnde Ton-Geschichte war. Das war noch sehr interessant, was der in dieser Hinsicht zu bieten hatte; ich hab da auch gelernt, was man 1920 bei bestimmten Problemen gemacht hat - und die Probleme sind ja immer noch dieselben, wir haben einfach bessere Geräte. Dann waren da andererseits die technischen Probleme, mit denen ich mich auseinandersetzen hatte, die mich in die Technik einführten. Heute mach ich sehr viel Elektronik auch selber, weil ich über's Reparieren von Geräten langsam auch gelernt habe, wie man eigene herstellt. Die einzigen Dinge die etwas von Interesse waren, die ich in England gemacht habe - ich bin eigentlich gar nie richtig zum Starten gekommen -, habe ich beim BFI-Production-Board (British Film Institute) gemacht, das heisst im Rahmen der englischen Filmförderung, die etwas anders funktioniert als bei uns: da gibt's eben dieses zentrale Produktionsbüro und der Regisseur wird angestellt und darf seinen Film mit einer Equipe machen; ich fand diese Organisationsform noch ganz gut. Und da also hab ich 1972/73 an verschiedenen Filmen mitgearbeitet. Etwa an einem Film von Brownlow der damals COMRADE JACOB geheissen hat. Brownlow ist eigentlich Cutter, er hat aber auch die Filmgeschichte "The Parade's Gone By ..." geschrieben: das Spitzenwerk über den Stummfilm - und einige Filme gemacht. COMRADE JACOB war ein Film über eine Kommunenrevolte im 15. Jahrhundert in England, also über den Versuch einer alternativen Gesellschaft, die zerschlagen worden ist. Ich kam da erst hinzu, als die Dreharbeiten bereits beendet waren und habe an der Vertonung mitgeholfen. Der Dialog und alles war nachsynchronisiert - der Dialog wurde am Drehplatz aufgenommen in den Original-Decors, aber nicht gleichzeitig mit der Kamera, und das wurde nachträglich so geschnitten, dass es passte. Sämtliche Geräusche wurden künstlich erstellt - das wurde sehr sorgfältig gemacht, aber das war eine unerhörte Orgie.

WALTER: Von der Filmmusik wird gelegentlich gesagt, es sei "Musik-zum-Weghören" - also eine Musik, die gar nicht richtig wahrgenommen wird - und ich glaube, das trifft ganz allgemein auf den Film-Ton zu, dass man ihn erst bewusst hört, wenn er schlecht ist und deshalb stört.

FLORIAN: Heute gibt es ja das Dolby-Stereo-Verfahren für die Filme - das sowas kommen wird, habe ich übrigens vermutet, bevor es kam: fünf Jahre nachdem ich den Eindruck gewonnen hatte, dass der Ton das Entwicklungsgebiet sein würde, hab ich hämisch gelächelt, als die amerikanischen Produzenten auch auf diese Idee kamen, und jetzt einfach ihre Filme, die nicht besser und nicht schlechter geworden sind, neuerdings mit dem Argument des Dolby-Tones verkaufen. Schlussendlich hat dies glaube ich doch einen Effekt - obwohl die Hälfte dieser Filme, die man in Zürich sehen kann, in der Tonqualität gar nicht gut sind, weil da mehr dazu gehört als eine gute Aufnahme, es muss da auch das Kino entsprechend gut sein, der Vorführer muss etwas davon verstehen -, weil sich allgemein doch eingestellt hat, dass die Leute die Filmtongqualität einmal mit der Tonqualität ihrer Hi-Fi-Anlage vergleichen und merken, wie schlecht das im Kino ist. Das sie also von daher etwas aufmerksamer geworden sind. Das zielt

nicht ganz in die gleiche Richtung wie deine Frage, aber ich glaube, dass das Qualitätsbewusstsein langsam grösser wird.

WALTER: Das betraf jetzt mehr die technische Qualität, aber ...

FLORIAN: ..das hat auch Auswirkungen: wenn sie schon genauer auf die Qualität hören, dann hören sie gelegentlich auch noch, was mit dem Ton passiert.

WALTER: Worum es mir eigentlich ging, ist, dass man den Ton eher nicht bewusst wahrnimmt -

FLORIAN: Das ist natürlich auch seine Stärke!

WALTER: -, dass er aber doch seine Wirkung tut, sodass sich geradezu behaupten lässt, die Gefühle, die man bei einem Film entwickelt, werden durch die Musik, eventuell die Geräusche, den Ton 'erzeugt'.

FLORIAN: Das ist ganz sicher eine der ganz grossen Stärken des Tons. Er ist mit Bestimmtheit das raffiniertere manipulative Element, als das Bild - lediglich deshalb schon, weil es noch nicht so bekannt ist. Der Ton hat an sich nicht mehr Techniken zur Verfügung als das Bild - die Technik des Bild-Schnittes ist unübertroffen als Manipulation -, aber im Ton kann man sehr viele Dinge machen - einfach, weil die Sinne bereits sehr blockiert sind durch zahlreiche Eindrücke - die dann so durchsickern. Es gibt da, wenn du so willst, eine Grauzone von Aufmerksamkeit beim Zuschauer, die sich natürlich sehr gut ausnutzen lässt.

WALTER: Ist es in der Stadt eigentlich schwieriger Aufnahmen zu machen, als auf dem Land? Oder wiegt die Tatsache, dass auf dem Land die Störgeräusche viel stärker auffallen die Schwierigkeiten auf?

FLORIAN: Jaja - es ist genauso wie du denkst. Bei den Dreharbeiten Direkt-Tonaufnahmen zu machen ist eine sehr technische Arbeit, wo nur gelegentlich kreative Entscheidungen - ob du jetzt in einer Totale nahe herangehst oder eben nicht, ob du etwas überhaupt hören willst oder nicht und so, wobei das auch eher sekundär kreativ ist, wenn du so willst, denn du entscheidest ja aufgrund der bereits vorliegenden Ideen und Gegebenheiten - zu treffen sind. Im übrigen geht es hauptsächlich nur darum a) dass man alles gut versteht, alles sehr schön tönt und b) dass die unerwünschten, die verfluchten Umweltgeräusche ausgesperrt bleiben. Und da ist es genauso wie du gesagt hast: in der Stadt hast du einen Grundlärm, der sehr penetrant ist und auf dem Land stören auch weit entfernte Lärmquellen. Also bei SCHILTEN vor allem war es extrem, wie lange man die blöden Autos und Flugzeuge gehört hat.

"Psychologie des Tones"

WALTER: Normalerweise - Psychologie des Hörens - fällt einem das gar nicht so auf, aber wenn ich jeweils bei Dreharbeiten zuschaue, dann wird meine Aufmerksamkeit auch auf solche Störgeräusche gelenkt, dann wird einem klar, was da alles "in der Luft liegt".

FLORIAN: Mir geht das natürlich ebenso, ich hab eine viel schärfere Aufmerksamkeit bei der Arbeit als normalerweise.

WALTER: Solche Dinge waren mit meiner vorangehenden Frage - wo es mir auch darum ging wie man den Ton wahrnimmt, ob man ihn etwa bewusst aufnimmt - eben auch gemeint.

FLORIAN: Zu diesem Thema gibt's natürlich lange Bücher. Was ist die Funktion und wie ist die Arbeitsweise von unserem Gehör. Was sicher

ist: sie ist ganz anders als die vom Auge. Wahrscheinlich ist das Gehör sogar ursprünglich 'nur' ein Empfänger von Wahrnsignalen gewesen. Dagegen dient das Auge wohl primär der Orientierung. Ich hab als Kind, gelegentlich die Mutprobe gemacht: wielange getraue ich mich mit geschlossenen Augen zu gehen. Dieses Spiel drückt bereits aus, dass dies nicht die normale Situation ist. Normalerweise geht man nach der Sicht und reagiert auf Warnsignal, einen Anruf oder ein ungewohntes Geräusch. Dann schaut man hin, aber die Töne, auf die man reagiert, müssen sich bereits vom üblichen akustischen Hintergrund abheben. Leute in sehr lärmiger Umgebung hören den Lärm gar nicht mehr, der wird automatisch "ausgeblendet". Das tun wir alle. Wir selektionieren mit unserm Gehör. Leider hat kein Mikrofon diese Eigenschaft. Das hört alles - sonst wäre es ja gar nicht notwendig, dass wir Tönler diesen Terror bei den Dreharbeiten machen.

WALTER: Du als Tonmann musst oder darfst also für den Zuschauer das leisten, was das Gehör üblicherweise leistet: du bestimmst die selektive Wahrnehmung der Töne.

FLORIAN: Ja ich muss gewissermassen künstlich diese Ruhe herstellen, die bei jedem Einzelnen im Kopf automatisch hergestellt wird, damit er nur hört, was ihm passt. Bei einem Film oder einem Hörspiel wird die Selektion vorweggenommen, da kriegt er nur noch das geliefert, was er hören soll.

WALTER: Gibt es dazu Regeln? Trainierst du dazu dein "psychologisches" Gehör oder hast du es speziell geschult?

FLORIAN: Nun, das ist ja der Ursprung meines Interesses am Ton. Ich hab das nicht gelernt, indem mir jemand gesagt hat, so und so; das gibt's auch gar nicht - nichteinmal für die Platzierung von Mikrofonen gibt es Regeln. Ich hab jahrelang ein Buch gesucht, wo mir genau gesagt wird, in der Situation ist das zu machen. Dann machst du das, trinkst dein Bier und hast deine Ruhe: das gibt's einfach nicht, nie hat man seine Ruhe, es gibt immer noch eine bessere Lösung, man muss immer etwas herumprobieren - was andererseits auch seine Vorteile hat. Solange man aber unsicher ist, hätte man oft sehr gern ein Buch das beschreibt, wie etwas zu machen ist. Für die Kamera gibt es solche Bücher: wie macht man Licht, wie kriegst du den und den Effekt, zumindest für die gröberen Effekte, aber zum Teil auch schon stark ins Detail gehend, unterschiedliche Kontraste mit Lampen, wenn man ein Fenster hat macht man was? - sehr ausführliche Bücher. Für den Ton gibt es das nicht.

Und für die psychologische Ebene, da gibt's erst recht nichts. Da gibt's natürlich überhaupt nichts. Im Grunde wäre das wohl auch Unsinn; das ist ja genau die Ebene, wo du dich ausdrückst, wo du gestaltest - es wär ja gar nicht gut, wenn das reglementiert wäre, die Art von Manipulation, die man anwendet - oder vielleicht besser: die ich offeriere. In manchen Arbeitsverhältnissen, die weniger intim waren, als dasjenige mit Fredi, bin ich mehr in der Situation eines - wie wollen wir dem jetzt sagen? - eines Coiffeurs, der verschiedene Wasserchen offeriert: dann könnte man das, oder man könnte das. Du hast natürlich einen gewissen Erfahrungsschatz und du hast gewisse Dinge auf Lager. Die Auswahl, die du anbietest ist schon persönlich:

dein Angebot macht ja deinen Laden aus - auch: welche Ideen du in welchen Situationen entwickelst. Du offerierst also: Und dann sucht er sich da was raus.

"Kundschaft für Mono-Stereo" und "antizyklische Platzwahl"

WALTER: Aber, - jetzt mal abgesehen von den Beispielen GRAUZONE und SCHILTEN - hast du den Eindruck, dass du die Erkenntnisse die du gemacht hast, oder die Ueberlegungen die du im Bezug auf die Ton-Technik anstellst, die für eine bestimmte Szene eingesetzt werden könnten, überhaupt praktisch anwenden kannst? Hast du Entfaltungsmöglichkeiten?

FLORIAN: Also man ist schon etwas in der Lage des Beizers, der auf gute Kundschaft wartet. Wenn ich an einem Film mitarbeite, wo der Regisseur nichts weiter will, als dass seine Dialoge verständlich sind und dann noch gelegentlich etwas Salon-Musik drunter legt, dann gibt's natürlich auf meinem Gebiet keine Entfaltungsmöglichkeiten.

So ein kreatives Gefühl hab ich höchstens bei 20% der Arbeit, die ich mache - ich finde allerdings, dass dies noch ein gerechter Prozentsatz ist.

Bei Sebi Schroeder da auf der Insel - VOELLEREI ODER DAS INSELFEST, im Rahmen der Reihe "Die sieben Todsünden"(Bericht von den Dreharbeiten: FILMBULLETIN No111/Seiten 40-46) - zum Beispiel, da lag ein sehr genauer Wunsch von Sebi vor: er wollte von der Tonspur her einen ählichen Effekt wie's Altman in THE WEDING hatte - also: da reden doch dauernd alle und den Dialog muss man sich beinahe selber zusammensuchen aus all den Dialogfetzen die einem offeriert werden; schlussendlich kommt eine Linie dabei raus, aber das setzt sich aus so vielen Elementen zusammen. Das ging bei Altmann sehr gut, er konnte mit Stereo arbeiten, was einem grosse Möglichkeiten im 'auftrennen' gibt - man kann akkustisch sehr deutlich nach links, rechts, oder in die Tiefe gehen - was die Reproduktion viel verständlicher macht. Der Sebi hat gefunden: "Also, ich will das auch, aber in mono" - die Idee war für sein Thema sehr gut, aber wir hatten einige Probleme damit, weil man ganz anders vorgehen muss, wenn man das in mono machen will. Das war eine sehr genaue Zusammenarbeit.

Ausserdem wussten wir, dass der Film im Fernsehen kommt und mussten deshalb unsere Vorstellung so zusammenzutrimmen, dass sie auch noch durch dieses enge Fernsehkanälchen durchkommen sollte. Wenn man weiss, dass der Film im Fernsehen ausgestrahlt werden soll, wird automatisch schon mehr gedrängt auf der Tonpiste. Der Tonkanal beim Fernsehen ist von den Empfangsapparaten her meistens nicht sehr gut - kommt hinzu, dass die meisten Leute noch Umwelt-Lärm und einen leichten Hall in der Wohnung haben -, sodass man leise Dinge nicht zu leise machen darf: man muss die Dynamik so auf 30, 35 dB (Dezibel) eingrenzen, das ist schon recht eng. Wenn da einer im Vordergrund spricht, dann tönt das weniger verschieden von einem der weiter im Hintergrund spricht, als im Normalfall. Für einen Spielfilm im Kino, gibt man normal etwa 10dB mehr, und in der GRAUZONE gibt's extrem leise Geräusche, die man noch spüren aber nicht mehr hören sollte - das waren gute 60dB im Schnitt.

WALTER: Und wenn das nun näher zusammengedrängt wird, wird die Gefahr grösser, dass es "Ton-Salat" gibt?

FLORIAN: Genau. Und da muss man eben aufpassen. Man fällt natürlich noch ziemlich viele Entscheidungen beim Schnitt und bei der Mischung. Einen "Ton-Salat" sollte es eigentlich nie geben, denn es gibt viele Kontrollen und Eingriffsmöglichkeiten.

WALTER: Bestimmst du bei den Aufnahmen am Drehort mehr oder weniger allein, wo du dich und deine Geräte aufstellst - natürlich möglichst ohne im Bild sichtbar zu werden?

FLORIAN: Es gibt angeblich Kameramänner, die ihre Position nach dem Sitzplatz des Scriptgirls aussuchen. Da gibt's ganz gelungene Gesetzmässigkeiten - bei 75% aller Einstellungen richtet sich jeder danach; das Scriptgirl macht sich bereit, hockt mit ihren Notizblock "irgendwo" hin und das ist genau der Punkt, wo die Kamera hinkommt. Der Grund dafür ist ganz einfach der, dass sie sich eben den besten Beobachtungsplatz aussucht. Wenn sie halbwegs gut ist, dann weiss sie eben, wo sie die Sache am besten beobachten kann und das will die Kamera auch. Ich suche meinen Platz - wenn du so willst: antizyklisch - ich lege Wert darauf, dass ich nah drann bin. Das hat nicht nur persönliche Gründe, wie dass ich gerne weiss wann's beginnt und so, sondern es liegt auch daran, dass ich sehr häufig mit mehr als ein, zwei Mikrofonen arbeite - aus technischen Gründen bedingt dies, dass ich dem Schauspieler ansehe, wann er zu reden beginnt, damit ich sein Mikrofon "aufmachen" kann. Das wird direkt, mit Roulett, aus den verschiedenen Eingängen auf ein Band gespielt.

WALTER: Also, das bestimmst du, wo die hingehören und ob überhaupt mehrere Mikrofone eingesetzt werden?

FLORIAN: Ja klar. In ziemlich enger Zusammenarbeit mit Hanspi Fischer - mit dem ich seit SCHILTEN zusammenarbeite; man macht den Ton ja eigentlich zu zweit und Hanspi hält im allgemeinen die Stange, was als Ton-Perchmann bezeichnet wird, weiss aber auch wie's geht und wie ich die Dinge anpacke, das ist eine wortlose Angelegenheit. Wenn man ihn fragen würde, wo ich die Mikrofone aufstelle, so könnte er dies recht genau beantworten. Ich halte bei solchen Dingen eigentlich noch viel von Routine - im positiven Sinn. Man sieht in einer Probe wie die Szene läuft, dann kratzt man sich am Kinn und sagt: Also ich vermute ... und der andere beendet quasi den Satz. Wenn man gemeinsam weiss, wie das zu entwickeln ist, find ich das sehr angenehm.

WALTER: Aber es ist doch so, wenn du beispielsweise eine Totale hast, und du gehst nun mit einem verdeckten Mikrofon näher zum Darsteller hin, damit du stärker bekommst, was der sagt, dann ist das doch ein Gestaltungseingriff, mit dem der Regisseur oder Filmemacher - der Film-Gestalter - eigentlich einverstanden sein muss.

FLORIAN: Nun, es gibt natürlich Fälle, wo ich mir nicht sicher bin, ob das was ich da mache ihm passt. Dann mache ich eine Probeaufnahme, oder zwinge ihn unter die Kopfhörer während einer Probe, damit er einfach weiss, was er bekommt. Im übrigen gibt es dazu natürlich Absprachen; da redet man im voraus schon darüber, wie weit etwa die Dinge in einer Totalen nach hinten fallen sollen.

WALTER: Werden die Nachaufnahmen des Tones zu Szenen für die es es kein (synchrones) Bild gibt, eher von Anfang an festgelegt, oder zum Schluss hin noch ergänzt?

FLORIAN: Wenn man die Aufnahmen macht, dann macht man halt mit den Schauspielern noch Sets, wenn man das Gefühl hat, dass man sie brauchen wird. Aber beim Sebi beispielsweise gab es einfach das allgemeine Gefühl, dass da noch sehr viel mehr geredet werden muss, als das, was wir im Bild schon hatten, nämlich von Leuten die man nicht sieht, die hinten etwas tun. Das konnten wir dann erst später machen; es wäre einfach zuviel verlangt gewesen, dass diese Texte vor oder während der Dreharbeiten auch noch geschrieben werden. Diese Texte aber müssen geschrieben werden, obwohl man sie kaum versteht - es muss nämlich ein strukturierter Text sein, sonst stimmt der Eindruck nicht. Es ist auch sehr schwierig sowas im voraus zu machen, denn da kommen die ganzen Korekturen rein, die sich aus dem Bild-Schnitt ergeben.

Was für die GRAUZONE effektiv bei den Dreharbeiten aufgenommen wurde, war der synchron Ton zu allen Bildern - noch nicht einmal zu allen Bildern übrigens, denn es wurde ganz kurzfristig vor der Mischung noch nachgedreht. Bei den Tönen also nur etwa das, wo man die Leute im Bild tatsächlich reden sieht und auch da haben wir noch "geflickt". Zum Teil waren Dinge die gesagt wurden nicht mehr sinnvoll, weil die Szene beim Schnitt gekürzt wurde - und das musste in (akustisch) ähnlichen Räumen neu aufgenommen und dann quasi reingeschnitten werden, damit es aussieht wie die ursprüngliche Rede, die auch tönt, wie wenn es richtig wäre, obwohl sie gar nicht dem ursprünglichen Text entspricht.

WALTER: Das ist mir gar nicht aufgefallen.

"Hexenmeister in der Zauberküche"

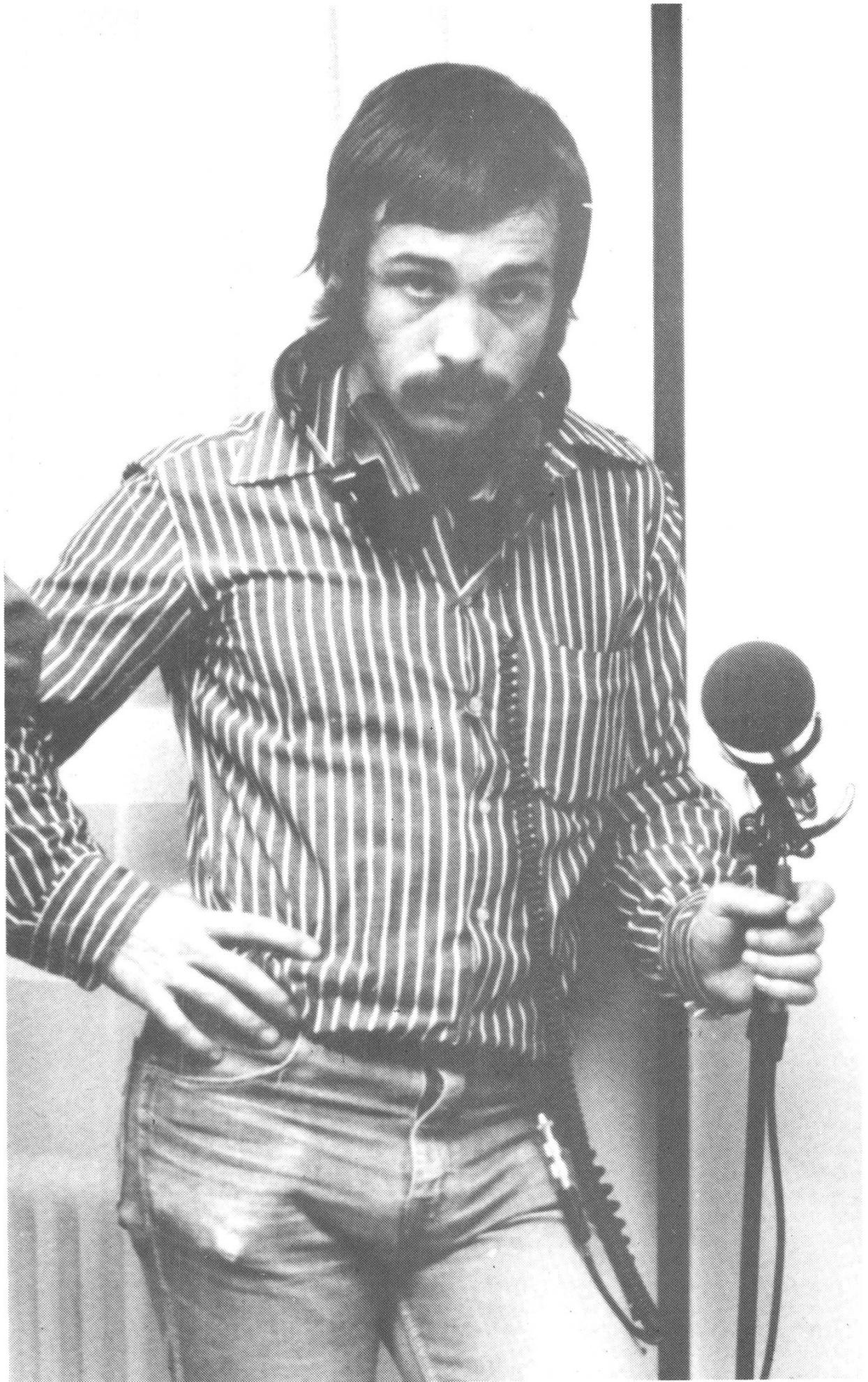
FLORIAN: Jaja, das soll ja auch nicht auffallen, das sind eben die berühmten Sachen, die im Ton untendurch-rutschen sollen. Das war aber einfach nötig in diesem Fall. GRAUZONE dauerte in der ersten Version vor der Mischung zweieinhalb Stunden und wir wussten einfach, dass das auf etwa 100 Minuten zusammengeschnitten werden muss.

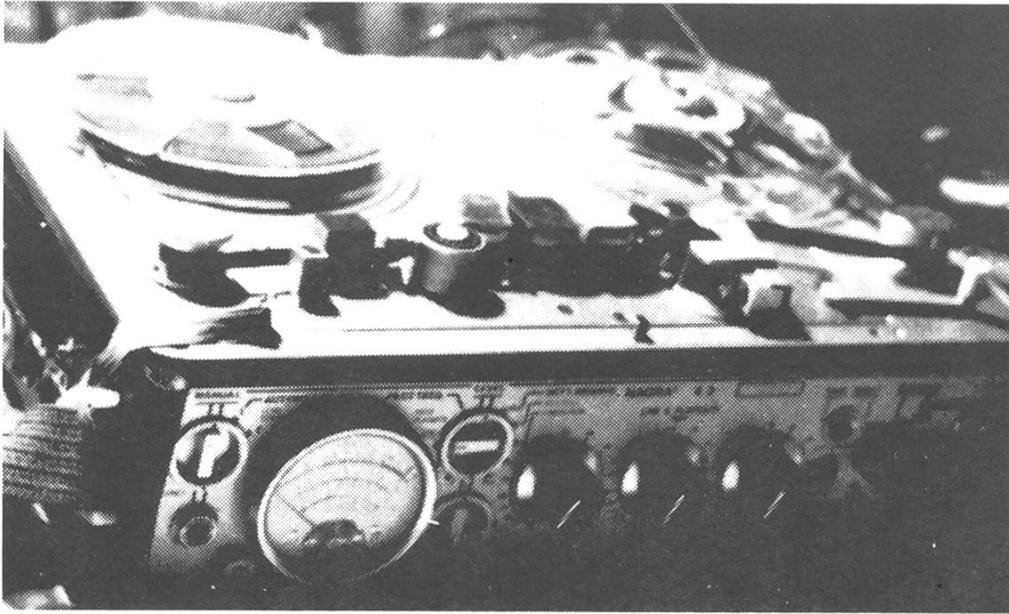
Alles was aus dem Radio und aus dem Fernsehen kommt wurde gewissermassen künstlich hergestellt. Das sind alles Dinge, die in den letzten vier Wochen vor der Tonmischung aufgenommen wurden - definitiv geschrieben, aufgenommen, nochmals redigiert, weil alles viel zulange war und auf eine sprechbare Sprache zugeschnitten - und dann wurde das ganze umgewandelt von den originalen Aufnahmen, in Aufnahmen die so tönen, wie wenn das ganze eben aus dem Radio oder dem Fernsehen käme, ein technischer Vorgang. Also, da gibt es unheimlich viel Arbeit.

WALTER: Wie wurde das gemacht? Kannst du das etwas ausführen, also dieses "umwandeln" das klingt so schön.

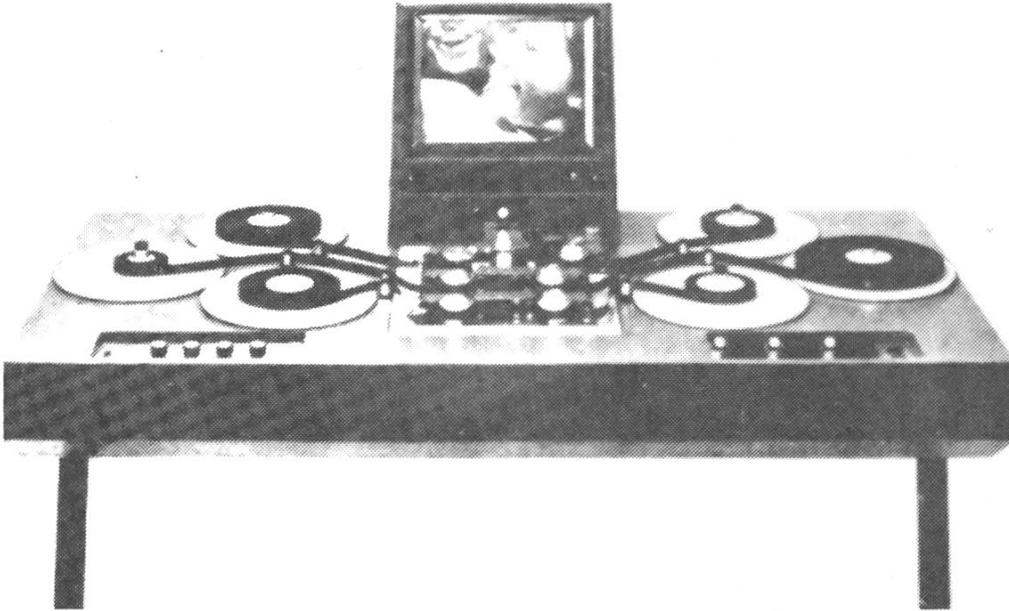
FLORIAN: Eines der Prinzipien war, dass man versucht, es so dokumentarisch wie möglich zu machen, dass man sich eine unheimliche Mühe gibt, bis man ein SRG-Sendung so hat, dass sie so tönt, wie sie auch wirklich empfangen wird. Wenn also jemand einen Telefon-Beitrag macht, dann haben wir einen Schauspieler eingesetzt, meistens waren aber es Freunde die solche Kleinigkeiten gemacht haben, der ging in ein anderes Büro und hat dahin telefoniert, wo ich mit dem Tonband

Florian Eidenbenz

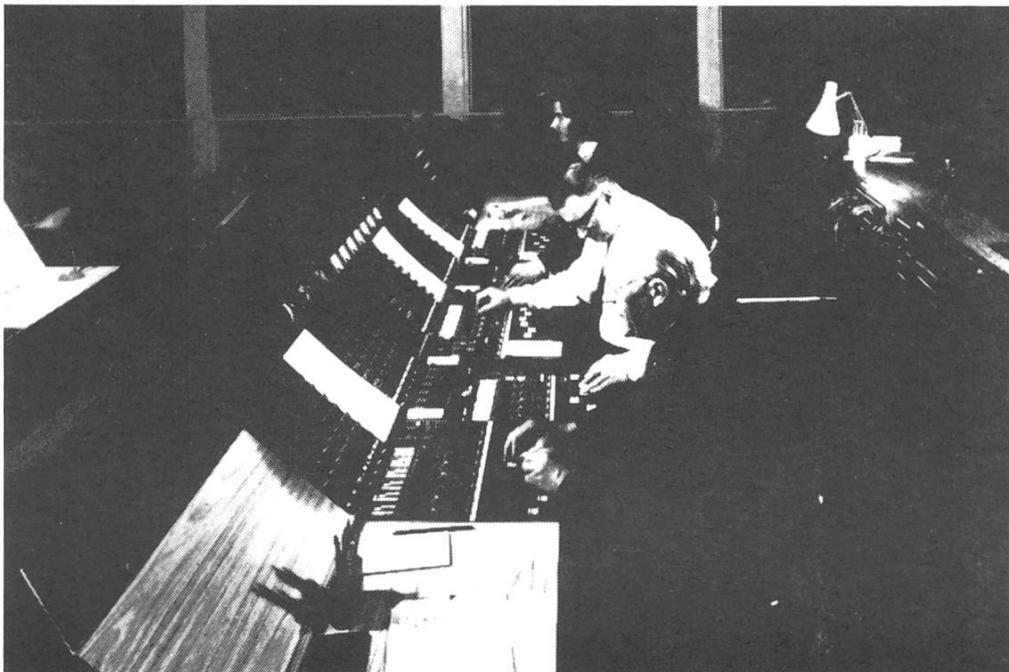




Nagra - das für Filmtone wohl
am häufigsten verwendete Fabrikat



Schneidetisch



Schaltpult im Dubbing-Studio
(Pinewood, GB)

gesessen bin, ich habe die Leitung angezapft und wir haben das durch die Leitung aufgenommen, damit das schon mal nach Telefon tönt. Im Film aber läuft das in einem Autoradio - wir haben also einen Autoradiolautsprecher genommen und einen kleinen Vertsäcker, haben das in ein Auto gepackt, haben die Aufnahme durch diesen Lautsprecher abgespielt und noch einmal mit einem Mikrofon aufgenommen.

WALTER: Sind das allgemein übliche Techniken?

FLORIAN: Nein, nein, das sind eben zwei Wahnsinnige, die da an der Arbeit waren.

Es gab zum Beispiel so ein ganz normales Gespräch, so aufgenommen, wie wir jetzt da reden - da dreht dann einer an seinem Radioempfänger und das Gespräch kommt rein, er dreht weiter - und es geht wieder raus. Das passiert in zwei grösseren Szenen. Am Tag hört er mal Piratensender: da dreht er also an seinem Empfänger, fährt so über ein paar Stadione, hört plötzlich den Piratensender und fährt ihn so rein, stimmt ihn ab - das haben wir alles künstlich, mit Filtern und so gemacht, als Ausgangsmaterial hatten wir an sich normale Aufnahmen. Ebenso bei diesen Nachtprogrammen, da gibt es einen deutschen Sprecher, den wir bewusst verzerrt haben, so wie man eben einen verzerrten Kurzwellensender manchmal reinbekommt - mit so Apparätchen, da filtrierte man das.

WALTER: Bei der GRAUZONE gab es vierzehn Bändern in der Tonmischung. Wie kam das?

FLORIAN: Das war an sich zwangsläufig. Das hat man lange im voraus gewusst. Als der Bild-Schnitt fertig war und wir anfangen den Ton zu bearbeiten, haben wir innerhalb von ein paar Tagen gewusst, wieviele Spuren es für die Mischung geben wird. Das lässt sich sehr genau abschätzen. Das ist eine einfache Rechnung: so viele Töne wie maximal an einer bestimmten Stelle von so vielen andern Tönen abgewechselt werden, so viele Bänder muss man haben. Hast du drei Bänder die auslaufen, vier Bänder die anfangen, dann müssen sieben Bänder zur Verfügung stehen.

Die laufen dann auf entsprechend vielen Maschinen gleichzeitig - also: man hat sowieso den Dialog immer auf zwei Bändern, eine Szene auf diesem, die nächste auf dem andern, wie das Muster eines Schachbrettes, Schnitt, Schnitt, Schnitt - damit man die Klänge angleichen kann, weil es beim besten Willen nicht möglich ist, dass die Aufnahmen der einzelnen Einstellungen bereits immer gleich tönen. Und wenn du etwa zwei Aufnahmen machst, die eine ist ganz nah und die andere ist eine grosse Totale, dann muss das natürlich schon mal anders tönen, aber das genaue Ausmass, 'wie anders' das tönen soll, das ist sehr schwer abzuschätzen. Ich habe schon das Gefühl, dass man mit der Erfahrung besser wird, aber das ist einfach etwas wahnsinnig Schwieriges.

WALTER: Das machst du nur mit dem Gehör?

FLORIAN: Ja, da wird abgeschätzt, was wäre etwa richtig ist.

WALTER: Aber dann beim Mischen lässt sich das korrigieren?

FLORIAN: Genau, da lässt sich das noch leicht korrigieren.

Nun, damit hast du also bereits zwei Bänder. Dann gibt's garantiert zwei Geräuschbänder. Sagen wir original in der Szene haben die Leute sehr leise gesprochen, das bedeutet, dass etwa ein Feuerzeug, das

angezündet wird, unverhältnismässig laut wird. Es ist tatsächlich viel lauter als diese Stimmen, aber im Film kauft dir das niemand ab. Das Feuerzeug-Geräusch muss also raus, es wird auf eine neue Spur "gezügelt" und wird dann an der richtigen Stelle wieder eingespielt, wobei einfach "seine" Spur viel leiser eingestellt wird.

WALTER: Heisst das praktisch, dass du das auf dem Originalband rausschneidest?

FLORIAN: Jaja, das macht man sehr oft. Auch Versprecher werden rausgeschnitten. Bei der GRAUZONE gab es so einen Fall, da sagt die Olga im Ehestreit, du schweigst und schweigst und "tust noch viel verlogniger". Das "verlogniger" war für Fredi zu luzernerisch, weshalb er es durch "verlogner" ersetzt haben wollte. Dann haben wir das "i" rausgeschnitten und jetzt sagt sie - wie gewünscht - "verlogner". Diese Art von Schnitt oder dann eben Geräusche rausschneiden, das passiert dauernd, wenn man sich etwas Mühe gibt mit dem Ton. Das braucht Zeit und ein bisschen Anstrengung, wird also nur gemacht wenn man schon mal ohnehin eine ausgezeichnete Tonspur herstellen will.

WALTER: Und was sind jetzt die konkreten Massnahmen, um einen "Ton-Salat" zu verhindern.

FLORIAN: Die Notbremse ist immer, dass man etwas nicht in der Mischung verwendet, das man bereitgestellt hat. Da also kannst du Dinge weglassen, oder du kannst entscheiden: ich will das Geräusch nur am Anfang - und dann weg. Gerade bei so Hintergrundgeräuschen kommt es sehr häufig vor - da gibt's so Psycho Wirkungen vom psychischen Mechanismus des Zuschauers her -, dass eine Atmosphäre mit ein paar Tuffern gegeben ist, man braucht das gar nicht durchgehend stehen zu lassen. Ein Beispiel wäre ein Geräusch aus der GRAUZONE, das dir bestimmt nicht aufgefallen ist - ich wette in beliebiger Höhe -: als Alfred M. diesen Verhaltensforscher auf dem Dach trifft, da haben wir versucht, eine eiskalte Atmosphäre hinzukriegen, was nicht zum vornherein gegeben ist, obwohl es dort oben gar nicht etwa unbedingt gemütlich oder schön ist, und deshalb griffen wir zu einem synthetischen Wind. Zufällig bewegen sich im Bild Alfred's Haare ein wenig, man hört einen Luftzug und damit ist es kalt auf diesem Dach. Das dosiert man dann so, ich weiss nicht, als Hexenmeister und überlegt sich, ja jetzt ist die Wirkung von der ersten Dosis etwas abgeklungen und zieht nocheinmal etwas Wind nach, ganz leise - so leise, dass man den Kopfhörer anhaben muss, um es wirklich zu hören. Das lässt sich auch machen mit Geräuschen, die dann potentiell sehr störend wirken. Ein normaler Wind etwa wirkt sehr störend wenn er einfach stehen gelassen wird, das ist dann nicht mehr kalt sondern windig bis stürmisch.

Das ist ein bedeutender Unterschied. Es ist der Unterschied zwischen dem Ton, der als "Salz für die Gefühle" eingesetzt und solchem, der wie Oelfarbe aufgetragen wird.

WALTER: Sind das Dinge die du einfach einbringst, oder ist es eher so, dass der Filmmacher sagt, ich möchte etwa diese Atmosphäre und du realisierst das dann?

FLORIAN: Es ist eine Zusammenarbeit - man streitet sich da auch gelegentlich, der eine findet das und der andere ist anderer Meinung.

Aber man kann das ja ausprobieren in der Mischung. Man kann beides machen und dann entscheiden, was besser ist. Aber Dinge wie im angeführten Beispiel haben sich mehrheitlich bewährt.

WALTER: Wie ist dein Verhältnis zum Tonstudio, wie stehst du dazu die Aufnahmen im Studio zu realisieren?

FLORIAN: Mässig. Und zwar eigentlich erst als Folge von der Tatsache, dass ich nie in Ton-Studios drinn bin mit der Arbeit, die ich mache. In der Schweiz, wo man eigentlich kein richtiges Film-Studio hat, hocken die Tonoperateure, eigentlich wie alle Filmleute hier auf dem Zirkuswagen. Ursprünglich ist das natürlich eine Not, weil man nie eine kontrollierte Umgebung hat und nie alles perfekt funktionieren kann. Als Gegenmassnahme versucht man dann halt die Beweglichkeit zu perfektionieren, dass man einfach tatsächlich annähernd perfekte Aufnahmen in den unmöglichsten Umgebungen machen lernt und von daher dann eigentlich gar keinen Bedarf nach einem Studio hat.

In einem richtigen dubbing-Studio, das wir in der Schweiz nicht haben, gibt es selbstverständlich Räume, die wirklich Schalltot sind - und zwar Räume, die sehr gross sind, da kann man durchaus Autofahren drinn - und da lässt sich sogut wie alles machen. In der Schweiz aber haben wir solche Dinge nicht, wir sind Kleinhandwerker.

WALTER: Wenn sowas aber zur Verfügung stände, dann wärst du nicht prinzipiell dagegen.

FLORIAN: Nein, gar nicht. Ich finde einfach, wenn man sich schon auf dieses Kunstmittel verlässt, dann muss es ein hervorragendes sein - solange dies nicht der Fall ist, fährt man mit behelfsmässigen Methoden besser, weil dann die Sinne viel wacher sind und man auch sehr viel genauer sucht.

"Horizonte"

WALTER: Fassbinder misst in seinen neueren Filmen dem Ton auch vermehrte Bedeutung zu. Da spielt sich auf den Tonpisten eine ganze Menge ab. DIE DRITTE GENERATION ist der erste, wo das ganz deutlich wird, aber auch DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN ist ein typisches Beispiel - eben eigentlich alle späteren.

FLORIAN: Ich hab bloss DIE DRITTE GENERATION gesehen. Fassbinder, der pro Jahr mindestens einen Film herausbringt, kann sich bei seinem Produktionsvolumen ziemlich extreme Versuche leisten. Bei DIE DRITTE GENERATION hat er einfach alle Kanäle voll offengelassen, eine direkte Collage gemacht - alles was ihm an Tönen noch eingefallen ist und alles was dazu gehört, wurde in etwa gleichwertig nebeneinander gestellt und wird so, ungefiltert, auf den Zuschauer losgelassen. Ich hab es sehr interessant gefunden, hab aber negativ reagiert, es von der Aesthetik her unerträglich gefunden, weil keine Selektion, keine Gewichtung der Töne stattfindet.

Wenn du eine Atmosphäre etablieren willst, dann genügt es meistens,

wenn du sie kurz bringst, du machst sie nur am Anfang effektiv laut, dann sofort leiser, damit sie in den Hintergrund kommt, aber spürbar bleibt - und das alles hat Fassbinder nicht gemacht. Ich fand in DER DRITTEN GENERATION die Bestätigung für die These, dass das zurückgezogen werden muss, weil es sonst unerträglich wird und dich physisch einfach kaputt macht.

Aber ich bin dankbar, dass der Fassbinder es auf sich nimmt, einen solchen Versuch durchzuspielen, von dem dann jemand wie ich auch profitieren kann. Ich hab mir Gott-sei-Dank nicht die Finger damit verbrennen müssen und mach doch die Erfahrung: das funktioniert nicht, das bestätigt meine Hypothese.

WALTER: Es ist schade, dass du DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN nicht gesehen hast, weil es dort, nach meinem Dafürhalten bereits besser gelöst ist. Da kommt wirklich eine Ambiance dieser fünfziger Jahre hauptsächlich durch Tonereignisse zustande - sicher die Kleider, die Ausstattung stimmen auch - aber der Ton scheint mir wesentlicher. Mit diversen Einspielungen, die aus natürlichen Tonquellen (wie Radios die im Bild sichtbar sind) kommen, hat Fassbinder da subtiler und weniger auffällig gearbeitet. Man nimmt das so nebenbei als Stimmung auf.

FLORIAN: Fassbinder muss ja auch gar nicht immer so brutal auffahren, wie in DIE DRITTE GENERATION - der eben ganz deutlich eines seiner Experimente ist.

WALTER: Gibt es andere Filme, die dir was den Ton, oder den Mann, der den Ton gemacht hat, interessant erscheinen?

FLORIAN: Ein grosses Spitzenstück war für mich immer THE CONVERSATION von Coppola, aber das ist auch logisch. Insofern, dass es da um einen Abhör-Heini geht, steht der Film noch in engem Zusammenhang mit der GRAUZONE - wobei wir furchtbar vermieden haben denselben Film noch einmal zu machen. Das ist eine Symphonie und was da rausgeholt wird, ist sensationell - der Typ ist lebensunfähig ohne Mikrofon und im Film geht's in etwa darum, dass er auch mal etwas ohne Mikrofon merkt und als er das tut, beginnt seine grosse Krise - insofern reicht die Tonspur sehr tief in die Handlung hinein. Der lebt so in einer Lagerhalle, die keine Fenster hat und braucht dennoch kein Licht. Da gibt's einen Kongress von Abhörspezialisten, wo Erfahrungen ausgetauscht werden und da hört er ab, was so beraten wird. Das ist unheimlich gut gemacht. Etwas davon haben wir schlussendlich indirekt übernommen, wenn man das rückblickend betrachtet, und das ist der Effekt, wo Alfred auf dem Baum sitzt, die Vögel hört und plötzlich - also ich weiss nicht, ob dir das bewusst geworden ist, aber für uns war es aufnahmetechnisch eine grössere Angelegenheit - hört man den Ton wie durch das Richtmikrofon. Wir wollten, und haben daran unheimlich gearbeitet, dass man den Übergang nicht hört. Zuerst ist das eine allgemeine Aufnahme und dann ist es eine einzelne Amsel die singt - also: wie mit dem Richtmikrofon unter den pfeifenden Vögeln herausgepickt. Wir haben das mit einem Parabol-Mikrofon gemacht, das ist so ein grosser Parabolspiegel in dessen Brennpunkt das Mikrofon hängt, und die haben eine Selektivität, also da hörst und spürst du die Distanzen überhaupt nicht mehr. Ich wusste, dass es so geht, hatte das aber noch nie erprobt und war selber über den Effekt erstaunt, denn wir haben der Amsel das Lied über eine Waldlichtung von etwa 150

Meter Distanz quasi geklaut und du hast das Gefühl, die pfeift gleich neben dem Mikrofon - das war perfekt. Es geht allerdings nur bei hohen Frequenzen, bei menschlichen Stimmen muss man schon über einen drei Meter Spiegel verfügen. Das war zwar nicht ausgesprochen, aber doch recht bewusst, dass wir damit einen Effekt von Coppola nachmachen wollten.

WALTER: Inwiefern war das nachgemacht?

FLORIAN: Bei Coppola ist folgende Szene: zwei Leute, die wissen, dass sie dabei nicht beobachtet werden dürfen, mischen sich für ihr Gespräch absichtlich unter die Leute und der Abhör-Heini hat die Aufgabe, dieses Gespräch aufzunehmen. Er hat dazu ein paar Super-Richtmikrofone, die in Wirklichkeit gar nicht existieren, das sind so Giger-Monster, die man auf den Dächern sieht, und er selber läuft mit einer Tasche so zufällig, unzufällig den Beiden möglichst häufig über den Weg - so kommt er zu vier, fünf synchronen Aufnahmen des Gesprächs, die er, von jeder das Beste verwendend, zusammenmischt. Das ist noch sehr raffiniert gemacht, man sieht im Film, wie er das zusammenhängt und plötzlich wird es - mehrere Wunder, die im Ton leider nicht passieren - verständlich.

WALTER: Und ein Ton-Mann der dir als Vorbild dienen könnte?

FLORIAN: Ich weiss nicht, ich kenn gar nicht so viele Leute, die in diesem Beruf arbeiten. Man müsste wissen, wie einer arbeitet. Ich sehe öfters Dinge, wo ich gerne wüsste, wie einer das gemacht hat, mit welchen Tricks - was aber die Gesamtgestaltung einer Tonspur anbetrifft, da weisst du, selbst wenn du die Credits (Vor- bzw. Nachspanndaten) kennst nicht, wer was gemacht hat, denn du weisst nicht, in welcher Zusammensetzung es gemacht wurde und wer was beigetragen hat.

Ich sehe mir auch sehr selten Filme an, muss ich jetzt gestehen. Extrem wenig finde ich. Ich glaube, es bedeutet mir einfach nicht mehr so sehr viel. Bevor ich in die Filmschule ging, war ich ein Addict, Dauersitzer in jedem Kino. Heute sehe ich mir noch ganz ausgewählte Filme ansehen - darum den und deshalb jenen. DIE DRITTE GENERATION ist so ein Fall. Ich bin da nicht als Kulturgenüssler reingesessen, sondern wegen dieser Tonspur, ich will doch von Fassbinders Sauereien profitieren.

Es gibt, glaube ich, einen prinzipiellen Unterschied zwischen dem Machen und dem Ansehen eines Films - Brechts: "Was ist denn das ausrauben einer Bank im Vergleich zu ihrer Gründung" könnte man umbauen in: was ist denn das Ansehen eines Films im Vergleich zu seiner Herstellung - ich mach viel lieber Filme, als dass ich mir welche ansehe.

WALTER: Hast du auch die Idee selber wieder einmal einen Film als Gestalter zu machen?

FLORIAN: Eigentlich abnehmend, ich hab schon immer wieder so Anfälle und auch plötzlich wieder eine Idee von der ich finde, die müsste jetzt gemacht werden, aber ich bin glaub ich eindeutig einer, der die Bälle besser zurückspielen kann und bin da wohl besser plaziert als im Anstossen von Dingen.