

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 121

Artikel: Der Regisseur hat eine Vision, das Team gestaltet sie
Autor: Vian, Walt R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.02.2026

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

Beat Kuert • Fredi M. Murer • Florian Eidenbenz

DER REGISSEUR HAT EINE VISION DAS TEAM GESTALTET SIE

Es handelt sich hier insofern um ein fiktives Gespräch,
als es in der vorliegenden Form gar nie stattgefunden hat,
sondern aus drei Gesprächen MONTIERT wurde, die ich mit den
Filmemachern BEAT KUERT und FREDI M. MURER, sowie mit dem
Tonoperateur FLORIAN EIDENBENZ jeweils allein geführt habe.

Walt R. Vian

WALTeR: Was uns heute interessiert sind weniger inhaltliche Dinge als Hintergründe bei der Herstellung der Filme. Genauer noch, alles was den Ton in den Filmen und seine Gestaltung betrifft.

Da dies ohnehin nicht ganz streng herauszulösen sein wird, vielleicht zuerst die Frage nach dem Vorgehen, wenn Ihr einen neuen Film vorbereitet, ganz allgemein.

BEAT: Die beiden Filme SCHILTEN und NESTBRUCH unterscheiden sich insofern, als dem einen eine Buchvorlage und dem andern eine eigene Idee des Schauspielers Michael Maassen zu Grunde liegt, aber das erste Drehbuch wurde beide Male eigentlich im Hinblick auf eine Eingabe beim Bund geschrieben. Nachdem der Bund dann zugesagt hatte, blieb noch die Restfinanzierung sicherzustellen. Das ging jeweils sehr schnell - erstaunlich schnell für schweizerische Verhältnisse - weil der Bund in beiden Fällen eigentlich sofort und eher wider erwarten zugesagt hat. Schnell ging es auch, weil die Budgets sehr klein sind. Bei SCHILTEN waren es 320 000, jetzt bei NESTBRUCH sind es 455 000 Franken. Man braucht in der Schweiz nicht weit zu reisen. Die paar Möglichkeiten, die man hat, sind rasch ausgeschöpft: entweder machen diese Quellen bei der Finanzierung mit, oder eben nicht. Wir hätten beide Filme nicht drehen können, wenn das Fernsehen nicht zum Bund hinzu gekommen wäre.

WALTeR: Und wie kamst du zum Konzept der GRAUZONE?

FREDI: Das Konzept der GRAUZONE war stark bedingt durch ein

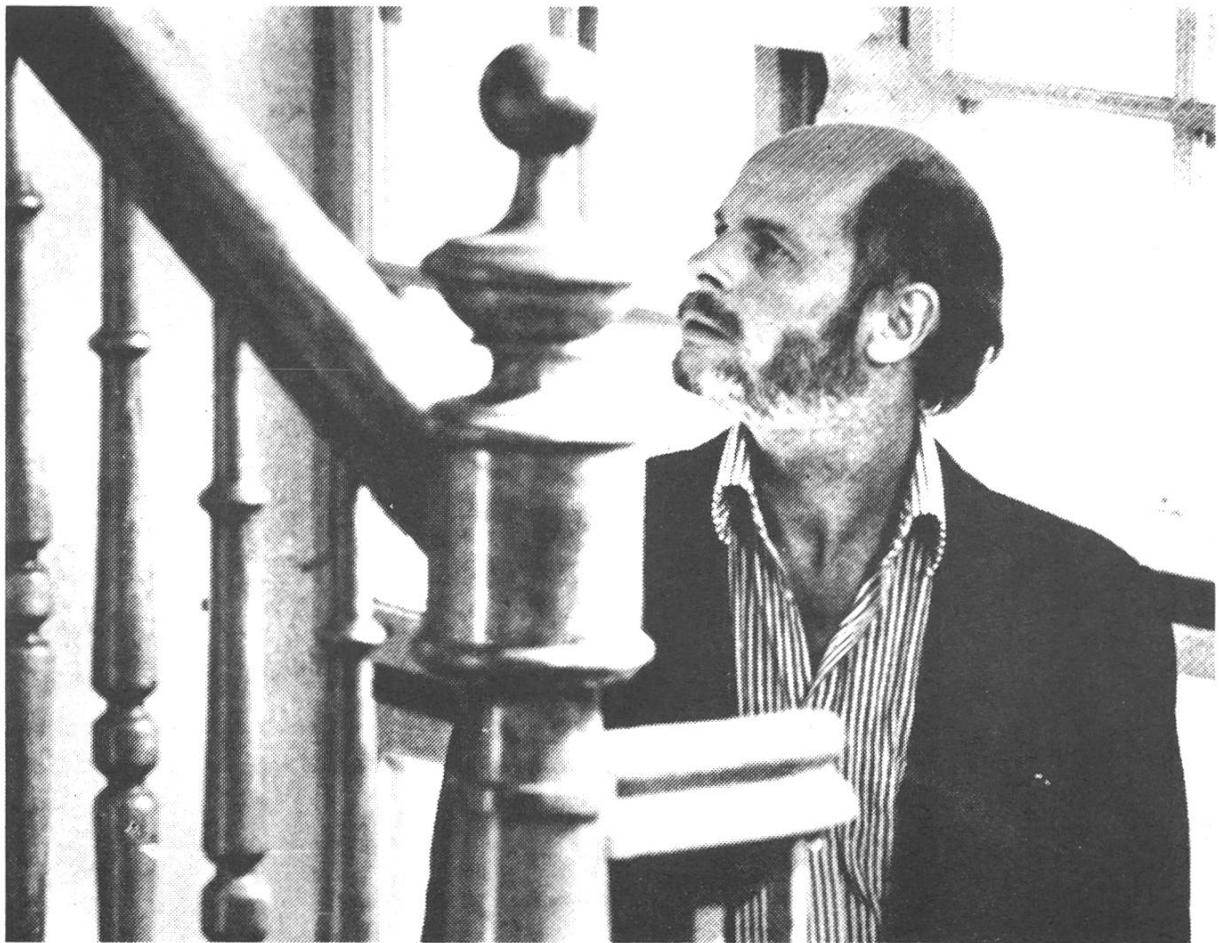
selbstbeschränktes Budget. Ich war mir bewusst, dass ich meinen ersten Spielfilm mache und dass Geld ein Stilmittel ist. Viel Geld bringt mehr Verantwortung und mehr Leute die dreinreden. Die Selbstzensur, im Hinblick auf die Verpflichtungen die das Geld mit sich bringt, beginnt zu spielen. Da ich mir einen möglichst grossen Freiraum für meinen ersten Spielfilm erhalten wollte, hab ich mir ausgerechnet, wieviel Geld ich relativ problemlos via Fernsehen, Bund und zugewandte Orte, die man kennt, finden kann. Dabei bin ich auf ein Budget von 450.000 Franken gekommen und diese Grössenordnung legte die Stilmittel fest: 16mm, schwarz/weiss - wobei letzteres nicht primär vom Geld diktiert wurde, sondern auch daran lag, dass meine sämtlichen grossen Vorbilder, meine ersten grossen filmischen Erlebnisse und auch meine Ausbildung als Fotograph an der Fotoklasse weitgehend in schwarz/weiss 'stattgefunden' hat. Weil ich deshalb dazu eine Beziehung und eine Liebe habe, hatte ich das Bedürfnis den Film schwarz/weiss zu machen - und nicht etwa weil der Film GRAUZONE heisst!

Wie immer sind das halt längere Geschichten.

Vor der GRAUZONE - die im Arbeitstitel unter anderem, denn der Film hatte diverse Arbeitstitel, "Der Angestellte" geheissen hat - habe ich längere Zeit an einem Drehbuch gearbeitet, an einem ziemlich grossen Thema für einen epischen Film mit sehr viel Personen, mit Rückblenden in die Zeit um die Jahrhundertwende. Und das wurde immer dicker und ist gewachsen und ich hatte plötzlich das Gefühl, für einen ersten Spielfilm, mit sovielen Schauspielern, soviel Aufwand und soviel Budget, überfordert mich das, das ist mir eine Nummer zu gross - ich möchte lieber einen einer Art eher experimentellen, kleineren Film machen. Zudem wollte ich nicht ins Fahrwasser des alten Schweizer Films kommen und sah, dass es schwierig wäre, meine eigene Richtung, meinen eigenen Stil aufrecht zu erhalten mit einem Budget von ein, zwei Millionen Franken.

Und da ich jeweils nicht nur an einem Projekt arbeite und beim Zeitungslesen auch Materialien - alles, was mir zur Zeit zu gehören scheint - sammle, hab ich dann auf eine Thematik aus meinem Archiv zurückgegriffen. So in der Zeit bevor Cinceras Archiv aufflog, als die Herumschnüffelei überhaupt eine allgemeine Verunsicherung geschaffen hat, wollte ich dazu mal einen Dokumentarfilm machen; und da mich diese Verunsicherung und dieser Zwischenbereich, dem ich dann den Namen "Grauzone" gab, ohnhin nebenher beschäftigt hat, griff ich das Thema auf. Aber jetzt wollte ich eine Geschichte erzählen und nicht einen Dokumentarfilm machen. Ich hatte dazu kein Drehbuch, sondern ein Konzept und das war relativ simpel: die Chronik eines Weekends von Freitagabend 17Uhr bis Montagmittag um 12. Diese 72 Stunden hab ich grafisch aufgezeichnet und Stunde um Stunde mit den beiden gewählten Hauptfiguren aufgefüllt. Vordergründig ist es, auf der einen Ebene, die Geschichte dieses Ehepaars, Alfred und Julia, an diesem Wochenende. Die andere Ebene bildet im Grunde genommen so eine Sience-fiction Erzählung, die ich mal entworfen habe, von einer eigenartigen Epidemie, die um sich greift. Das waren eigentlich zwei Filme, die ich zu kombinieren versuchte, indem ich die ethnografische Ebene visualisierte und die Sience-fiction Geschichte, die so zwei, drei oder zehn Jahre in die Zukunft verlegt ist, sozusagen im Off, also in der Form eines Hörspiels, untergebracht habe.





SCHILLEN:

Trepengeräusche / Guggenmusik



WALTeR: Das war also eine bewusste Entscheidung, bereits in diesem Stadium der Konzeption?

FREDI: Das war eine bewusste Entscheidung, die mit dem Budget zusammenhängt. Ich hatte ziemlich viele Szenen geschrieben, welche auch die fiktive Ebene visualisierten, merkte aber bald, dass ich dazu viel mehr Geld brauchen würde. Und genau da wurde eigentlich das Budget, das Geld eindeutig zum Stilmittel. Diese Militärkonvois, die ich gerne gezeigt hätte ... - und die Berichterstattung über solche Epidemiefälle wollte ich in den Studios des Schweizer Fernsehens so aufnehmen, dass es völlig authentisch gewirkt hätte. Ich durfte aber in den Fernsehstudios keine fiktiven Nachrichtensendungen machen. Somit hätte ich das alles Bauen oder sonstwo finden müssen, denn die Authentizität war mir wichtig: ich wollte die Fiktion realistisch machen. Und weil das vom Budget her nicht drinn lag, hab ich beschlossen, das alles ins Off, auf die Tonpiste zu verlegen.

WALTeR: Wann werden die Mitarbeiter, die nicht am Drehbuch schreiben, in die Vorbeitungsarbeiten einbezogen?

BEAT: Für mich ist klar, dass ich jeweils möglichst mit der selben Equipe arbeiten möchte. Bei SCHILTEN und NESTBRUCH sind alle wichtigen Funktionen von den selben Leuten besetzt.

Der Kameramann, aber auch andere Mitarbeiter, wie z.B. Markus Fischer, der den zweiten Beleuchter macht, haben das Drehbuch bereits in der ersten Fassung gelesen und ihre Kritik angebracht. Florian fand beispielsweise, in der Wohnung in Frankfurt, wo sich das Gespräch um die Nachbarn dreht, müssten diese doch auch hörbar sein - was ja einleuchtend ist, denn in jedem Neubau hört man sie, aber mir selber ist das nicht eingefallen. Im Überarbeiteten Drehbuch ist der Vorschlag eingebaut. Aber wesentlich zusammenarbeiten mit den Mitarbeitern will ich erst, wenn ein definitives Drehbuch besteht.

FLORIAN: Ich bekomme jetzt eigentlich früher und früher, was ich sehr gut finde, Drehbuchvorschläge und Unterlagen an denen gearbeitet wird. Zu diesem frühen Zeitpunkt kann ich eigentlich noch nichts sagen, aber es ist irgendwie angenehm, wenn man weiß, was auf einen zukommt - anderseits ist es aber auch wieder gar nicht so wichtig für mich.

BEAT: Für NESTBRUCH stand eigentlich der Drehort mit dem Haus, wo Michael Maassen die Idee zum Film hatte, fest. Dann kam der Ausstattungsleiter, Hans Gloor, und sagte, wenn er das Haus so einrichten würde, wie er sich das vorstelle, dann käme das viel zu teuer. Hans suchte und fand dann ein Haus, dass viel geeigneter ist. Und dieser Vorgang lässt sich verallgemeinern: Ich versuche den Mitarbeitern zu sagen, was ich will, was ich mir vorstelle, und gebe ihnen das Drehbuch, damit sie, wenn sie denken sie haben begriffen um was es geht, selber ihre Phantasie einsetzen können. Wenn es ideal läuft, bin ich meistens begeistert wenn ihre Vorschläge kommen, oder habe sogar das Gefühl, dass ich von selbst gar nicht draufgestossen wäre. Wobei ich eben glaube dass, die Voraussetzung für eine ideale Zusammenarbeit eben ist, dass ich zuerst sehr genau weiß, was ich will, und dann auch fähig bin meine Vorstellungen zu vermitteln, damit die andern mitarbeiten können: wenn ich kein klares Konzept im Kopf habe, dann wird der ganze Prozess verlängert, es wird kompliziert und uneinheitlich.

FREDI: Ich war bei der GRAUZONE anfänglich verunsichert, wie weit ich meine fixen Vorstellungen - und die hatte ich - durchsetzen und den andern aufzwingen und wie weit ich mir von den Mitarbeitern, die ja alle kreativ auch das ihre einbringen etwas anbieten lassen soll. Als langjähriger one-man filmmaker, der alles im Alleingang gemacht hat, inklusive Kamera, war es für mich eher schwer, mich davon zu lösen. Etwa dem Kameramann abstrakt mit den Händen auf dem Rücken zu erklären, wie ich mir Bilder, Schwenks vorstelle, machte mir grosse Mühe - auch aus Respekt vor der Persönlichkeit des Andern und seinen Vorstellungen. Zwar hatten wir den Film Szene für Szene durchgesprochen, auf dem Drehplatz zeigte sich aber, dass wir zum Teil unterschiedliche Vorstellungen hatten, auch da wo wir uns einig glaubten.

Je nach Professionalität mag ein gewisser Standart zwar dennoch erreicht werden, aber nur wenn die Verantwortlichkeiten geklärt sind, kann sich auch der Mitarbeiter verwirklichen. Durch eine Vertrauenssituation in der Arbeit kann dann manchmal noch eine weitgehende Steigerung entstehen, die durchaus gegenseitig ist - da hab ich, im Hinblick auf einen künftigen Film, sicher gelernt.

Die Zusammenarbeit mit Berhard Sauter, der für das Decor verantwortlich war, zwang mich, für diese zwei Personen, Alfred und Julia, eine über das Weekend hinaus, bis in die Kindheit reichende Biografie zu erfinden - das ist alles erfunden, dazu gab es kein Vorbild, sondern vielleicht zwanzig oder mehr Vorbilder aus meinem näheren und entferneren Bekanntenkreis, aus Gerichtsberichterstattungen, aus Zeitungsnotizen, das war beinahe eine ethnografische Recherche über so ein Durchschnittsehepaar. Wir zeigen das Ehepaar ja nur ein Weekend lang, also mussten ihre sieben Ehejahre und ihre Vergangenheit, sollten sie überhaupt eingebracht werden, ins Decor verlegt werden. Bernhard hat gefragt, wo waren die in den Ferien?, welche Länder?, was hängen sie für Bilder an die Wand?, was haben sie aus ihrem Kinderzimmer mitgebracht?, was auch vieles in die aktuellen Dialoge eingebracht hat.

Und in diesem Sinne war auch mit Florian das Erarbeiten dieser Tonebene sehr anregend - Florian hatte für dieses Tonkonzept sowas wie eine Co-Autorenschaft.

Ich wusste einfach, dass der zweite Film im Ton stattfindet und dass ich da ein sehr realistisches, authentisches Tonklima will, das heisst: authentische Radiosprecher, den Radiosound und dass der unterschiedlich tönen muss, wenn er aus einem Kassettenrecorder oder aus einem heimlichen Lautsprecher in einer Fabrikhalle kommt und da war natürlich der Florian, der sehr angefressen ist, der Mann, der mir das technisch realisierte. Seine Besessenheit hat das noch weiter getrieben, als ich das sonst wahrscheinlich gemacht hätte.

In einem gewissen Sinne ist GRAUZONE ja auch ein Dokumentarfilm über einen Tönler - wenn ich einen Film über einen Schauspieler mache, dann könnte der sich selber einbringen und so hatte Florian als Tonspezialist sozusagen einen Tonspezialisten glaubwürdig zu machen, diese Authentizität musste er realisieren und insofern hat auch er seine Intensionen in einem hohen Masse einbringen können. Es war auch eine tolle Zusammenarbeit.

FLORIAN: Der Kontakt und die Zusammenarbeit hat sich allerdings überhaupt erst eingestellt, als der Film bereits ein ganzes Jahr lang

abgedreht war und wir anfingen an der Tonspur zu arbeiten. Bei den Dreharbeiten hab ich den Ton aufgenommen, war aber eher sauer, weil ich das Gefühl hatte, da wird man nie gefragt, ob die Aufnahme in Ordnung sei; ich hab meine Arbeit gemacht, aber ich wusste, am Abend steig ich ins Tram - zwar eher erst um 10 als um 5 Uhr - aber sonst genau wie jeder andere, der am Morgen zur Arbeit fährt und Abends zurück.

Obwohl ich, als ich das Drehbuch gelesen hatte, einfach gewusst habe, dass ich alles tun werde - seit ich wieder in der Schweiz war, habe ich nie an einem Film gearbeitet, der so genau auf der Linie lag, auf der ich arbeiten wollte -, damit es auch so ausgeführt werden kann, wie es da entworfen war. Es ist aber immer sehr einfach zu sagen: ich stell mir das so vor, ich möchte das und das machen - und der Teufel steckt dann wirklich erst in der Ausführung. Gerade bei der GRAUZONE wurde enorm viel Arbeit hineingesteckt, bei der es dann doch noch irgendwie ganz gegenseitig gelaufen ist. Für mich war es die erste Gelegenheit in Jahren ganz konsequent an ein paar Dingen zu arbeiten die ich ohnehin einmal machen wollte - ich hatte damals eine längere Durststrecke von Arbeiten, die nicht sehr interessant waren, in die ich auch nicht stärker einbezogen wurde, so dass ich mich eher am falschen Platze fühlte - und anderseits brauchte Fredi jemanden, der sehr viel Zeit investieren und so eine komische Mischung zwischen Technik und Ideen beitragen konnte.

FREDI: Während den sieben Wochen Drehzeit haben wir eben nur den einen, den visuellen Film gemacht, da wurde einfach ein Synchron-Ton gemacht. Und da ich zum ersten Mal mit Schauspielern und szenischen Problemen zu tun hatte, hab ich mich relativ wenig um den Ton gekümmert - und da würde ich rückblickend auch zugeben, dass ich Florians Bereich eher stiefmütterlich behandelt habe.

Das ist wahrscheinlich nicht nur mein Problem, dass man den Ton so als Parallelerscheinung zur Kamera versteht: dass die Regisseure kaum reinhören, wie das tönt und erst am Schneidetisch reklamieren, weil es nicht ihren Vorstellungen entspricht. Oft werden die Tontechniker sozusagen zu Führungston- Aufnehmern, also zu Randfiguren reduziert, was ein grosser Fehler ist, weil man das sowenig wie die Kamerakonzeption dem Zufall überlassen darf. Man kann Ton und Ton machen.

BEAT: Mir ging es bei SCHILLEN nur darum, einen ausgezeichneten Tonmann zu finden - und Florian war gerade verfügbar. Soweit war's Zufall, bei der Zusammenarbeit hat sich dann aber gezeigt, dass er deshalb ideal ist für meine Bedürfnisse, weil er kreativ ist und auch Ideen, in Bezug auf den Ton, einbringt.

Florian ist ja ein Verfechter des Anliegens, dass der Ton im Film wichtig wird. Dafür war ich auch immer, nur hab ich dann bei der Fertigstellung aber auch schon bei der Vorbereitung und beim Drehen bemerkt dass der Ton immer unbewusst das Stiefkind bleibt. Man nimmt auf alles Rücksicht - ausser auf den Ton. Und wenn man dann eben eine halbe Stunde warten muss, weil es noch störende Nebengeräusche gibt, dann werden alle nervös und gehässig. Muss aber etwa auf die Kamera gewartet werden, dann passiert das viel weniger schnell.

Wir sprachen zu Beginn von SCHILLEN darüber, welche Geräusche dieses Schulhaus "charakterisieren". Da gab es verschiedene Geräusche, die wichtig sind, etwa "die Uhr aufziehen", "Treppen-Geräusche", die

Glocken, das Hacken vom Friedhof her. Zu Beginn wollten wir noch stärker darauf eingehen, weil wir glaubten, dass man damit arbeiten kann. Mit dem Drehen und bei der Fertigstellung kamen allerdings die alten Probleme: wir hatten soviele andere Probleme mit dem Film, dass der Ton eben doch immer nur noch an letzter Stelle berücksichtigt wurde. Etwa beim Schnitt, bis da nur alle Bänder zusammen sind und bis sie beim Direkton mit dem Bild übereinstimmen und bis man dann noch die Ersatz-Geräusche, die unbedingt dabei sein müssen zusammen hat, vergeht soviel Zeit und Energie, dass dann diese zusätzlichen Dinge beinahe vegessen gehen, oder wenn sie noch berücksichtigt werden, dann gibt's wieder zuwenig Möglichkeiten, um sie sinnvoll einzusetzen. Es ist ja so, wenn mal der Direkton vorhanden ist und das Geräusch dazu, dann müsste das wieder zurückgenommen und abgeschwächt werden, damit das ursprünglich vorgesehene Geräusch hinzugenommen werden kann. Das wird sehr kompliziert und man kriegt plötzlich andere Resultate als man sich das eigentlich vorgestellt hat.

WALTeR: Das erstaunt mich jetzt insofern, dass einerseits zwar klare Vorstellungen für den Ton bereits bei den Vorarbeiten zu den Filmen vorlagen, anderseits aber auch bei euch der Ton - wenigstens bei den Dreharbeiten - recht in den Hintergrund gedrängt war. Ist das einfach notwendig, oder kommt es einer Ueberforderung gleich, alles genau im Auge zu haben?

Immerhin hatte ich den Eindruck, dass gerade SCHILTEN und GRAUZONE Filme sind, bei denen ungewohnt differenziert mit dem Ton gearbeitet wurde.

BEAT: Nun, im Vergleich zu anderen Filmen müsste es ja eigentlich so sein, wie Du sagst, denn wir haben uns effektiv sehr viel Mühe gegeben. Was ich ausdrücken wollte ist eher, dass wir noch nicht ganz zufrieden sind. Also das kommt hinzu, Florian hat weiter mitgearbeitet, es war für einmal nicht so, dass der Tonmann nach den Dreharbeiten wegging, sondern er blieb bei der Montage dabei und hat natürlich dann auch noch bei der Mischung mitgemacht. Es ist wohl auch wesentlich, dass er auf den Ton dringt, wenn ich den wieder mal vergesse.

FREDI: Ueberforderung ist an sich eine inakzeptable Entschuldigung. Ich glaube, dass man, so wie man sich die Rushes ansieht, sich den Ton anhören kann - da ist es sogar noch einfacher -, was ich auch gemacht habe.

BEAT: Das haben wir bei SCHILTEN tatsächlich auch gemacht - obwohl's nicht üblich ist. Wir haben mit dem Kopfhörer das Resultat sofort nach der Aufnahme abgehört, wobei es von meiner Seite nicht etwa um die Qualität ging, sondern um die Atmosphäre, den Ausdruck irgendwelcher Geräusche, die noch zu hören sind, die ja stärker oder weniger stark eingesetzt werden können. Und das ist eigentlich mehr, als wenn man durch die Kamera blickt und doch nicht immer genau abschätzen kann, wie das im Film ausschaut, weil sich ja allein durch die Beleuchtung noch einiges ändert.

FREDI: Ich hatte Vertrauen zu Florian und ich bemühte mich, bei den Dreharbeiten ihm die Zeit zu geben, den Ton einzurichten. Oft gibt es so ein Duell zwischen dem Kameramann und dem Tonmensch, weil der Kameramann, wenn er das Licht gemacht hat, drehen will und dann fängt der Tonmann noch an Eierkartons aufzuhängen oder man wartet bis ein

Störgeräusch, das nur der mit seinen Kopfhörern wahrnimmt, aufhört - und sehr oft werden dann so gruppendifamische Probleme bei diesem ungeduldigen Warten, Frustrationen, die von ganz wo anders her kommen, am Tönler abreakt. Er ist vor dem Drehen immer noch der letzte. Es geht ja ohnehin ja immer sehr lang bis das Licht steht die Travellings richtig laufen und alles stimmt. Wenn dann alles soweit stimmt, kommt der Tönler noch und dann muss man nochmals warten, so wird er sehr oft in die Rolle des schwarzen Peters gedrängt. In dieser Beziehung hat sich allerdings in letzter Zeit einiges gebessert, von den Filmern her ist das Bewusstsein dafür also inzwischen grösser geworden.

Die eigentlich kreative Tonarbeit aber hat erst begonnen, als ich mit GRAUZONE am Schneidetisch war - da wurde dann sozusagen der zweite Film, diese Science-Fiction-Story für und über die Ohren des Zuschauers realisiert.

WALTeR: Was zählt ist das Resultat. Es könnte aber ja sein, dass aus der Not eine Tugend gemacht wurde, das heisst, dass nach dem Sichten des aufgenommenen Materials, misslungenes mit Hilfe des Tons noch gerettet wurde.

FREDI: Die Hintergrundsgeschichte war etwa zehn mal länger und ausführlicher: mein Problem war, diesen Stoff, den ich auf der Tonpiste durch Radio und Fernsehen vermittel wollte, auf einen Bruchteil des Geplanten zusammenzupressen ohne unverständlich zu werden. Heute hätte ich eigentlich mehr Lust den Film über diese Epidemie zu machen und das Ehepaar in den Hintergrund zu drängen.

BEAT: Ich habe früher immer gedacht, Filme entstanden am Schneidetisch und das war bei mir auch immer der Fall. Da kam man mit einem Haufen Material und begann diese Teile zusammenzusetzen bis sie ungefähr passten, aber selten richtig passten - und dann wurde gebastelt. Bei SCHILLEN war genau das Gegenteil der Fall: die aufgenommenen Teile mussten eigentlich nur noch aneinandergereiht werden und das war auch mit dem Ton so. Das war dann gerade auch wieder ein Grund, weshalb der Ton etwas zu kurz kam. Weil alles passte kam nirgends das Gefühl auf, ah! da wollten wir ja noch etwas Ton beifügen, im Gegenteil, wir hatten das Gefühl, das ist schön, das ist zufriedenstellend. Wenn es nicht zufriedenstellend ist - was ich teilweise eben auch sinnvoll finde - dann kommt der Effekt, dass man am Schneidetisch wieder kreativ weden muss und zu überlegen beginnt, kann da etwa noch was mit dem Ton gemacht weden, wobei dann manchmal bessere Resultate herauskommen als vorgesehen. Aber das hat jetzt also kaum stattgefunden.

WALTeR: Wie wäre ein guter Tonmann zu beschreiben und wie wäre er abzusetzen gegenüber einem schlechten - gerade auch im Hinblick darauf, dass kreativ mit dem Ton gearbeitet wird?

FLORIAN: Von allen Kameramännern in der Schweiz kann ich sagen wie sie sind und wie sie arbeiten, wo ihre Stärke liegt, das ist zwar mein persönliches Urteil, aber ich hab wenigstens eines -, um zu erfahren, wer ein guter Ton-Mann ist, müsste man vielleicht einen Kameramann fragen.

Also ich weiss nicht, für einen guten Ton-Mann dürfte dieselbe Antwort gelten wie für einen guten Kameramann, Cutter oder Darsteller: beim Film ist einfach das Teamwork enorm wichtig. Unbestreitbar muss eine gute Sachkompetenz vorliegen, aber anderseits

eben auch Kooperationsfähigkeit - und zwar nicht nur als Wunsch sondern als Fähigkeit.

BEAT: Für mich ist zusätzlich ein Kriterium, die Frage, ob er fähig ist, sich in meine Thematik einzuarbeiten und kreativ mitarbeitet.

FREDI: Wenn ich wählen müsste zwischen einem Elektro-Ingenieur in Sachen Ton und einem Musiker, würde ich den Musiker wählen. Was ich wichtig finde ist, dass ein musikalischer Mensch den Ton hört und nicht auf den Zeigern abliest - pointiert ausgedrückt.

Da man weiss, dass es von Generation zu Generation einen Abfall in der Qualität gibt, ein Ton, den ein Tontechniker am Drehplatz aufnimmt, aber x-mal überspielt und gemischt und nochmals überspielt wird, bis dieser Ton ans Ohr des Zuschauers im Kino dringt, kann der erste Ton eigentlich nicht gut genug sein. Deshalb bin ich durchaus dafür, dass man einen technisch hochwertigen Ton macht. Aber nicht: dass man dem Fetisch Technologie verfällt, dass wenn der Zeiger am richtigen Ort ist, es für mich auch richtig klingen muss.

Leute, die so einen eingeengten Berufsstolz haben und dauernd mit dem Spruch "nur über meine Leiche machen wir da so einen Ton, was würden denn meine Kollegen sagen, wenn ich das jetzt mit einem Nieren-Mikro aufnehme, statt mit einer Kugel" oder so, daherkommen, die langweilen mich eigentlich - das trifft auf alle Sparten der Filmtechniker zu.

WALTeR: Bestreitet ein Filmtechniker, dass eben doch einer die Hauptverantwortung für die Gestaltung, die letzte Entscheidung haben muss, damit die Diskussion nicht endlos lang und/oder das Werk völlig obskur wird?

FLORIAN: Es muss jeder etwas dazu beitragen können.

Das Problem der kreativen Zusammenarbeit, aber auch der Zusammenarbeit überhaupt, ist sicher das wesentliche Problem von jeglichem Filmemachen.

In meiner Formulierung ist der Regisseur oder Filmgestalter einfach derjenige, der den Ball ins Spiel und ins Rollen bringt. Das ist eine ganz wesentliche Funktion. Ist das ein dummer Ball, taugt also die ursprüngliche Idee nichts, dann gibt das auch nie einen guten Film. Aber im konkreten Hick-Hack der einzelnen Dinge - das siehst du wenn du bei den Dreharbeiten zuschaust, vor allem zwischen dem Kameramann und dem Regisseur gibt's ja immer wieder diese Auseinandersetzungen, vor allem bei Kameramännern, die mehr Erfahrung mit Filmen haben, als der Regisseur, einfach weil sie mehr Filme machen, die also mit gerauften Haaren davonlaufen "ich kann dem doch nicht seinen ganzen Film allein machen und so, was stellt sich der vor, und dann hält er hin, wenn es darum geht, die Ehre zu empfangen", so läuft das sehr oft, vor allem auch in der Schweiz - sind eigentlich die Dreharbeiten, wie ich finde, gar nicht förderlich für kreative Arbeit. Ich hab dann auch zuviel zu tun - die Ideen kommen erst wenn man Muse hat, den Film im Rohschnitt anzusehen, bevor man anfängt, ihn zu vertonen.

Was konkret die Tonspuren dieser beiden Filme betrifft, so stammt Ihre Qualität - nach meinem Gefühl - primär daher, dass es zwischen dem Tönler und dem Regisseur, oder wenn du so willst zwischen dem Techniker und dem Auftraggeber - nicht eigentlich Auftraggeber, zwischen dem Träumer, der etwas haben möchte, und dem der zeigen können sollte, wie das zu realisieren ist -, dass also diese Zusammenarbeit in beiden Fällen extrem gut funktioniert hat. Für mich

Beat Kuernt



Fredi M. Murer





Tönler und Kameramann (Florian Eidenbenz, Hans Liechti) / in Aktion



war ganz klar, dass da der Ton im Vergleich zu andern Filmen, an denen ich auch mitgearbeitet habe, besonders gut werden musste, weil es einfach "geschnappt" hat - und zwar weniger beim Drehen, wo jeder eben seine Arbeit hat, sondern nachher. Gerade bei Fredi. Als wir begannen, bestand das Gefühl, also diese Tonspur, die schaffen wir nie, das ist Wahnsinn, was es da zu tun gibt, aber dann haben wir Stück um Stück gemerkt, dass es einfach kein Problem gibt bei diesem Film, dass wir zusammen nicht lösen können. Es stellten sich natürlich Probleme, aber um die zu lösen, sind wir ja da - diese Haltung hat sich mit der Zeit eingestellt. Ich hatte auch nie das Gefühl, dass ich die Dreckarbeit mache, während Fredi dann noch auswählt und unterschreibt. Anderseits hatte ich auch nie den Eindruck, dass ich ihm vorzeichnete, was zu machen sei, sondern es war wirklich ein Spiel mit Bällen, die man sich gegenseitig zuwirft - und so machte die Arbeit eben Spass, auch wenn es harte und anstrengende Arbeit war.

Also, wenn so diese Ballspielereien passieren, wo einem gemeinsam Dinge auffallen, die der Einzelne eben nicht bemerkte hätte, dann wird die Zusammenarbeit auch kreativ produktiv. Die effektiv konkreten Beiträge sind vielleicht viel weniger wichtig, als die Atmosphäre, die entsteht, wenn zwei Leute gut zusammenarbeiten, weil eben auch Ideen entstehen, die gar nicht in das genaue Arbeitsfeld hineinpassen - also, dass der Tönler eine Idee liefert, die gar nichts mit seinem Gebiet zu tun hat und umgekehrt der Regisseur anfängt, an einem Filter zu hantieren, was in der GRAUZONE deutlich passiert ist, und Dinge entdeckt, auf die ich nie gestossen wäre, weil ich den Filter, den ich selber für eine bestimmte Nutzung gebaut habe, nie anders benützte, als ich das geplant hatte, er aber, der keine Ahnung hat, welcher Knopf was macht, dreht einfach und kriegt die denkbar schönste Verzerrung hin.

Mit Beat zusammen ist das, in einem nicht ganz so starken Ausmass ebenfalls passiert - dass man auch plötzlich die gemeinsame Wellenlänge gefunden hat. Das sind Zufälle, das hängt ab von "der Chemie zwischen Leuten", ob das geht oder nicht.

WALTeR: Für mich ist SCHILLEN auch ein Film, der ohne die kreative Behandlung des Tones, die er erfahren hat, vermutlich ziemlich viel uninteressanter geworden wäre. SCHILLEN ist bestimmt viel stärker als ein gängiger Film vom Ton abhängig - oder anders gesagt: da wurden die Möglichkeiten des Tones stärker in die Gestaltung einbezogen.

FLORIAN: Das kannst du natürlich auch ohne Schwierigkeiten von der GRAUZONE sagen. Dort könntest du noch anführen, dass in der GRAUZONE bereits im Konzept sehr viel mehr vorgelegen hat über die Behandlung des Tones als bei SCHILLEN, wo an sich keine ausgeprägten Vorstellungen gegeben waren. Dies hat sich im übrigen sehr stark geändert bei dem Drehbuch, das Beat jetzt verfilmen wird (NESTBRUCH) - da ist der Ton ganz anders berücksichtigt, das ist erstaunlich. Das war schon auch eine Zusammenarbeit, wo man dann plötzlich einen gemeinsamen Stil gefunden hat - und darum handelt es sich eigentlich immer. Es ist ganz gleichgültig wer das jetzt ist, es hat einer seinen Film vor sich und gewisse Ideen und ich bin ein Ton-Mann, der unbedingt gewisse Dinge ausprobieren möchte. Wenn es glückt, dann findet man sich - es gibt dem einen seinen Film und dem andern seine

Fürze, und es funktioniert. Beat hat jetzt mit seinem Drehbuch einfach darauf reagiert, er hat sich darauf eingestellt, dass wir wieder zusammenarbeiten werden.

WALTER: Es sind einfach Filme, die viel stärker über den Ton wirken als andere, oder vielleicht besser, wo die Bilder durch die Töne andere neue und erweiterte Bedeutungen erhalten.

FLORIAN: Sicher wird bei beiden Filmen, in GRAUZONE sowohl wie auch in SCHILTEN, der sogenannte Anti-Parallele-Ton sehr stark eingesetzt. Ich weiss nicht, ob das ein geläufiger Begriff ist. Also, es ist ein Ausdruck von Kracauer und ein ganz klarer Fall: ein Ton, der nicht dasselbe ausdrückt wie das Bild, wo ein dialektisches Verhältnis zwischen Ton und Bild - wenn du so willst, also ich bin unschuldig, ich zitiere bloss - besteht. Und das ist etwas, das ich also bei jedem Film bei dem ich mitarbeite reinzubringen versuche: das versuch ich zu 'puschen'. Wenn das funktioniert, gibt es plötzlich ein Element, von dem man sich gar nicht mehr vorstellen kann, dass es vorher gefehlt hat, oder dass es ohne auch gegangen wäre. Ich glaube schon, dass SCHILTEN auch ohne das möglich wäre - gut also die irrealen Szenen sind vom Bild her nicht abgehoben und wären als solche weniger gut verständlich, wenn man das nicht noch mit dem Ton hervorgehoben hätte.

Auch die GRAUZONE lebt nicht nur vom Ton - schlussendlich kann man das vielleicht zwar auch auf eine Art sagen -, aber ich habe das Gefühl, dass die GRAUZONE stärker davon lebt, dass sie dem Zuschauer, während der gesamten Dauer des Films den Kopf total überfüllt mit Medien und diese Medien ganz selten nur im Bild vertreten sind, die kommen einfach dauernd aus all diesen Lautsprechern. Das ist mühsam zum zuhören eigentlich. Es hat schon schöne Sachen drin, aber es hat einfach zu viel von allem - und das war auch die Absicht. Da waren wir uns eingig, dass jegliche Art von Dosierung, das ausgewogene Mittelmaß usw. weg muss.

WALTER: Stichwort Direkton (der direkt am Drehplatz, gleichzeitig mit dem Bild aufgenommen wird), nachsynchronisierter Ton (der in einem Tonstudio aufgenommen den Bildern unterlegt wird - meist liegt dazu ein sogenannter Führungston vor, der wie ein Direkton gemacht wird, mit dem Unterschied, dass es kaum auf seine Qualität zu achten gilt: solange er verständlich ist, mag er die Nachsynchronisation zu "führen")?

BEAT: Zunächst hat die Direkton-Frage überhaupt nicht bestanden, weil der Direkton klar billiger zu realisieren schien und wir kein Geld für eine Synchronisation hatten. Beim Drehen von SCHILTEN aber merkten wir, dass Direkton gar nicht unbedingt billiger ist, wenn man berücksichtigt, dass wir Stundenlang, zusammengezählt wohl sogar einen Tag oder zwei, mit drehen warten mussten, bis ein Flugzeug ausserhörweite war - und wenn das Flugzeug weg war fuhr ein lärmiger Traktor vorbei! Das war nicht nur zeitintensiv, das reisst auch an den Nerven und war also recht mühselig. Hinzu kommt, dass auch beim Einrichten auf den Ton Rücksicht zu nehmen ist, es müssen etwa Einrichtungen aufgebaut werden die den Hall dämpfen, was auch sehr umfangreich werden kann, so dass man sich also überlegen könnte, ob es effektiv eigentlich noch billiger ist

FLORIAN: Nun, du weisst auch, was die Schauspieler pro Tag kosten,

dann muss noch das Studio gemietet werden. Wenn man ganz routiniert arbeitet, wie so Wenzel-Lüdecke, die in Deutschland Nach-Synchronisationen von Ami-Filmen machen und das in vier Tagen hinknallen - natürlich, man hört das dann auch -, dann mögen sich die Kosten ja noch im Rahmen halten; wenn man das aber in der eigenen Sprache machen und sorgfältig arbeiten will (und dann erst noch schweizerisch, wo's nie so schnell geht), dann muss man eben damit rechnen, dass es auch im Studio noch drei, vier Wochen dauern wird - Beispiel: DAS GEFRORENE HERZ (Filmbulletin No.112/S.8ff), da wurde, ich weiss nicht genau wieviele Wochen, aber ich glaube es waren sechs oder sieben, nachsynchronisiert - und das kostet natürlich ebenfalls sein Geld, weil niemand gratis kommt, auch die billigsten Bergbauern nicht.

Wenn man also von einer Situation ausgeht, wo man's sowohl direkt am Drehplatz wie auch im Studio machen kann, wenn keine bestimmten Gründe das Eine oder Andere bedingen, dann wehr ich mich gegen die Behauptung, das der Direkttion teurer werde.

BEAT: Es gibt ja auch ein qualitatives Moment und dieses lässt mich eindeutig für Direkttion entscheiden, denn alle die Feinheiten, die beim Direkttion hörbar sind, die fallen im Studio-Ton weg. Theoretisch kann man zwar jedes Geräusch nach-machen, aber man kann ja nur die Geräusche herstellen lassen, die man im Kopf hat, die einem einfallen und alle andern die da hinzukommen und die man erst hört, wenn man darauf achtet, obwohl sie doch wesentlich sind für die Atmosphäre, die bleiben weg und so kommt es dann zu einem klinischen Ton. Der kann natürlich eingesetzt werden, wenn man in einem Film genau das ausdrücken will. In einem solchen Fall, aber nur in einem solchen, bin ich für den nachsynchronisierten Ton. Sonst ist das Natürliche für mich eigentlich der Direkttion.

Es gibt allerdings viele Probleme, die noch lange nicht optimal gelöst sind. Beispielsweise Stadtaufnahmen, wo man die Dialoge nicht mehr richtig versteht, oder wo alles so an der Grenze liegt und der "Geräusch-Salat" so gross wird, dass die einzelnen Geräusche keine Funktion mehr haben und nur noch im "Gesamtgeräusch" untergehen, weil halt in der Stadt einfach soviele Nebengeräusche im Hintergrund sind, die stören.

Da müsste eben noch mehr Geld und Technik eingesetzt werden können - damit man das besser machen kann. Genau das passiert jetzt ja auch in Hollywood, wo ja immer mehr Direkttion gemacht wird, allerdings mit so grossem Aufwand, dass es bald wieder auf's selbe wie beim Synchronton herausläuft - da wird auch wieder jedes Geräusch separat auf eine Spur aufgezeichnet, die im Endeffekt dann wieder gemischt werden können, wie wenn's im Studio aufgezeichnet worden wäre.

FLORIAN: Langsam haben wir, wie ich finde, den Punkt erreicht, wo man also Synchron-Aufnahmen direkt bei den Dreharbeiten machen kann, die den Studio-Aufnahmen technisch überhaupt nicht unterlegen, die ihnen gleichwertig sind und alle Vorteile der Direkttion-Ambiance mit sich bringen. Nichtsdestoweniger bin ich immer noch am Erproben, am Perfektionieren von Aufnahmetechniken, und die Dinge die ich machen kann, werden bestimmt von Jahr zu Jahr besser, das bewegt sich noch - dies übrigens aufgrund der ursprünglichen Erkenntnis: aha, da ist ein Problem; dann sucht man Lösungsmöglichkeiten, versucht es mit diesen Mikrofonen, arbeitet mal einen Film lang mit ihnen, stellt fest, was

für Nachteile das hatte, versucht es mal anders, und so weiter und so fort und jedesmal wird das Resultat etwas besser.

In der Tendenz bin ich eher gegen die Nach-Synchronisation, aber nicht prinzipiell eigentlich. Auch die Nach-Synchronisation ist ein System, das nur funktioniert, wenn man eine Industrie hat - auch mit den entsprechenden, sozusagen industriell ausgebildeten Schauspielern. Die Schauspieler hier aber sind in der gleichen Lage, wie alle die in der Schweiz Filme machen, sie sind eigentlich Halb-Amateure auf dem Gebiet.

FREDI: Ich glaube schon, dass das auch ein Stilmittel ist und ich habe in GRAUZONE, wo ich ja diese Authentizität anstrebe, Synchron-Ton gemacht, hatte aber bei der Schlussmischung oft zehn, zwölf Bänder gleichzeitig - der Hund, der im richtigen Moment bellt, die Nachbarn, die durch die Wand hindurch hörbar sind: das ist künstlich hergestellt, das kommt beinahe einer Postsynchronisation gleich.

Ich kann mir aber durchaus vorstellen, einen Film zu machen, wo ich alles nachsynchronisiere, weil man dann einfach viel kreativer und verrückter mit dem Ton umgehen kann - dass Leute die zwanzig Meter voneinander entfernt sind miteinander Lispeln, dass man Distanzen akustisch überwinden kann, dass man in einer Masse von Leuten einen Einzelnen hörbar machen kann. Ich erinnere mich an eine Szene in einem Hitchcockfilm, ein riesen Platz mit hunderten von Leuten und man hört Schritte von einer einzigen Person aus dem Gesamtgeräuschpegel heraus, und plötzlich sieht man ihn in dieser Menschenmenge, nur weil seine Schritte synchron sind mit dem was man hört; würde der Ton weggeblendet, würde man gar nicht auf diesen Menschen achten. Das ist eine unbewusste Reaktion, plötzlich kommt er in Kameranähe und man erschrickt über sich selber, darüber dass man den schon lange in der Masse gesehen hat, ohne zu wissen warum. Hitchcock ist einer, der ganz genial auch mit dem Mittel des Synchron-Tones arbeitete.

In amerikanischen Filmen wird oft ganz selektiv, etwa wenn einer die Treppe raufgeht, jeder zweite, dritte Schritt hörbar gemacht, manchmal ganz hintergründig: so kann man wirklich musikalisch orchestrieren. Das hab ich in GRAUZONE auch gemacht, viele Töne wurden durch andere ersetzt, oder der Orginal-Ton wurde sozusagen weggemischt, um andere Geräusche in den Vordergrund zu bringen - etwa die Hufe des Ross', das man viel näher hört. Was ich dagegen lächerlich finde ist, wenn man im Studio nachsynchronisiert und dabei nichts anderes versucht, als eine Art Direkt-Ton nachzuimitieren. Das ist dann eine verfehlte Angelegenheit. Auch der Hyperrealismus, dass man mit Mittel aus der Trickkiste jeden Schritt und jedes Türschletzen synchronisiert, weil man dann jedes Geräuschchen stilisieren kann.

FLORIAN: Man sollte vielleicht aber doch mal in grösserem Stil zu Felde ziehen gegen die ewigen Vergleiche mit Hitchcock - also nichts für ungut. Ich bin ein grosser Verehrer von Hitchcock, aber man ist als Filmemacher hier in der Schweiz in einer absolut absurdnen Situation, wenn man mit Hitchcock vergleicht oder verglichen wird, weil Hitchcock eine Reihe von Eigenschaften hatte - die nicht unbedingt verdient waren, die ihn aber einfach ausgemacht haben -, die total andere Voraussetzungen ergeben als bei uns. Das fängt damit an, dass Hitchcock noch zu Zeiten des Stummfilms zu arbeiten begann, diese ganze Tradition aufgesogen und eine unheimlich lange Entwick-

lung mit vollzogen hat. Als er seine grossen Filme drehte, PSYCHO und so, wo man von dieser Kontrolle spricht, da hatte er bereits vierzig Filme auf seinem Buckel. Und nicht nur das: gleichzeitig stand ihm das ganze Hollywood-Instrumentarium zur Verfügung, mit den entsprechenden Einrichtungen und Techniken und Leuten die das nicht nur zu bedienen wissen, sondern auch noch Ideen dazu haben. Er wusste also: das ist zu machen, das funktioniert, totale Kontrolle - Hitchcock hatte diese Kontrolle aber nicht nur im Kopf, er hatte sie wirklich. Wir hier haben diese Kontrolle nie wirklich, für uns ist es Wahnsinn soetwas zu planen.

Wir sind Kleinhandwerker und Hollywood ist eine Grossindustrie, das ist ein wesentlicher Unterschied.

FREDI: Ja Kleinhandwerker. Dazu muss man sagen, auch die Themen sind Kleinhandwerker-Themen, kleine Filme - im Geld und Geist Sinn.

Ich kann das Wort Schweizerfilm nicht mehr hören. Es gibt einfach Filme, und die werden mit Filmen, die in Frankreich, Italien, England, Amerika oder irgendwo entstehen, gemessen. Wir müssten eigentlich etwas von der Käse-, Uhren- und Maschinenindustrie lernen. Die lebt auch nicht von unserem Markt, sondern vom Export - man kauft den besten Emmentaler bekanntlich irgendwo im Ausland. Einfach so als Denkrichtung. Eine konsequente Folge davon wäre, dass wenn man in der Schweiz Spielfilme fürs Kino macht, machen will, nicht an die SIEBEN Kinos - mit denen kann man in der deutschen Schweiz rechnen, in sieben Städten und ein paar Landkinos, wo der Film zwei bis drei Tage läuft - und ans Heimpublikum denken darf. Mich persönlich interessiert das eigentlich nicht mehr, weil das Publikum, das ich in den sieben Städten allenfalls erreiche, ohnehin noch einmal höchstens ein siebzigstel der Bewohner ausmacht. Also ist es zum vornherein ein reines Subventionskino - mir stinkt das irgendwie, dieses Bergbauern-dasein.

FLORIAN: Es ist auch noch zu bedenken, dass in der Schweiz eigentlich alle vom Dokumentarfilm herkommen - und besser sind im "return" als im "service". Man kann recht gut reagieren auf etwas, das sich ereignet aber weniger gut selbst ein Ereignis provozieren: damit mag das auch noch sehr stark zusammenhängen.

FREDI: Ueberhaupt ein generelles Problem im deutschschweizer Film, ich rede nur von dem, weil ich den kenne, ist, dass beim Umsteigen vom Dokumentar- zum Spielfilm ein allgemeiner Rückfall ins Mittelalter-des-Schweizer-Films stattgefunden hat. Auch in eine solche Authentizitätsgläubigkeit! Wenn ein Filmer nach einem Fictionfilm sagt, jeder Satz, der in diesem Film vorkommt, ist aktenkundig belegt - also mich interessiert das gar nicht, das ist irgendwie ein falscher Anspruch. Entweder macht man Fictionfilme, erfindet Dinge und macht wirklich Fiction, auch auf der künstlerischen Ebene - auch den Ton erfinden, den Leuten mit diesem Gesicht eine andere Stimme geben, frei umgehen mit dem Ton, ihn orchestrieren und erfinden. Aber da kommt oft eine Angst vor der eigenen Kreativität und Fantasie, man stützt sich dann ab, wie beim Dokumentarfilm auf die Realität, oder auf die Wirklichkeit und befasst sich mit den Schauspielern, der Geschichte, der Cadrage des Bildes und begnügt sich damit, dass das Bild einen Ton hat, der zufällig aufgenommen wurde.

Im kreativen Sinn find ich das bedauerlich - wie muss ich das sagen:

mir scheint das der Dokumentarfilm nicht zuletzt auch durch die beschränkten Mittel, beflügelt auch durch diese "nach 68er Zeit" und eine allgemeine Marschrichtung, ein Niveau erreicht hat, auch in einem kreativen Sinn, gestalterisch, das mit dem grossen Umsteigen vom Dokumentar zum Spielfilm, das in den letzten fünf Jahren stattgefunden hat, zurück ging. Bei jedem einzelnen muss ich eigentlich feststellen, dass niveaumässig zum ersten Spielfilm ein Abstieg stattgefunden hat, oder ein Rückfall sagen wir mal, in die abgesicherten bekannten Erzählformen und Normen, wie man eben Filme macht. Es besteht eine Angst vor Schauspielern oder davor wie man eine Geschichte erzählt - und damit kommt man zurück auf die alte Grammatik. Die Befreiung von diesen Zwängen, die man erreicht hat beim Dokumentarfilm, weil der weniger an eine klassische Dramaturgie gebunden ist, hat einen sehr bedauernswerten Rückschlag erlitten.

WALTERR: Würdest du da die GRAUZONE einbeziehen?

FREDI: Nein, unbescheidenerweise würde ich da die GRAUZONE ausklammern.

Vieleicht auch ein paar andere noch, aber es ist - wie soll ich da jetzt sagen? Also, ich verstehe diese Entwicklung, aber irgendwo bedauere ich sie auch, weil es der Wiederanschluss ans Mittelalter ist, die Erzählformen der Filme inklusive der Schauspieler sind wieder die selben wie in den 50er und 60er Jahren, bevor wir anfingen andere Filme zu machen und dagegen, diesen Wiederanschluss an den traditionellen alten Schweizerfilm herzustellen, wehre ich mich, das interessiert mich eigentlich nicht.

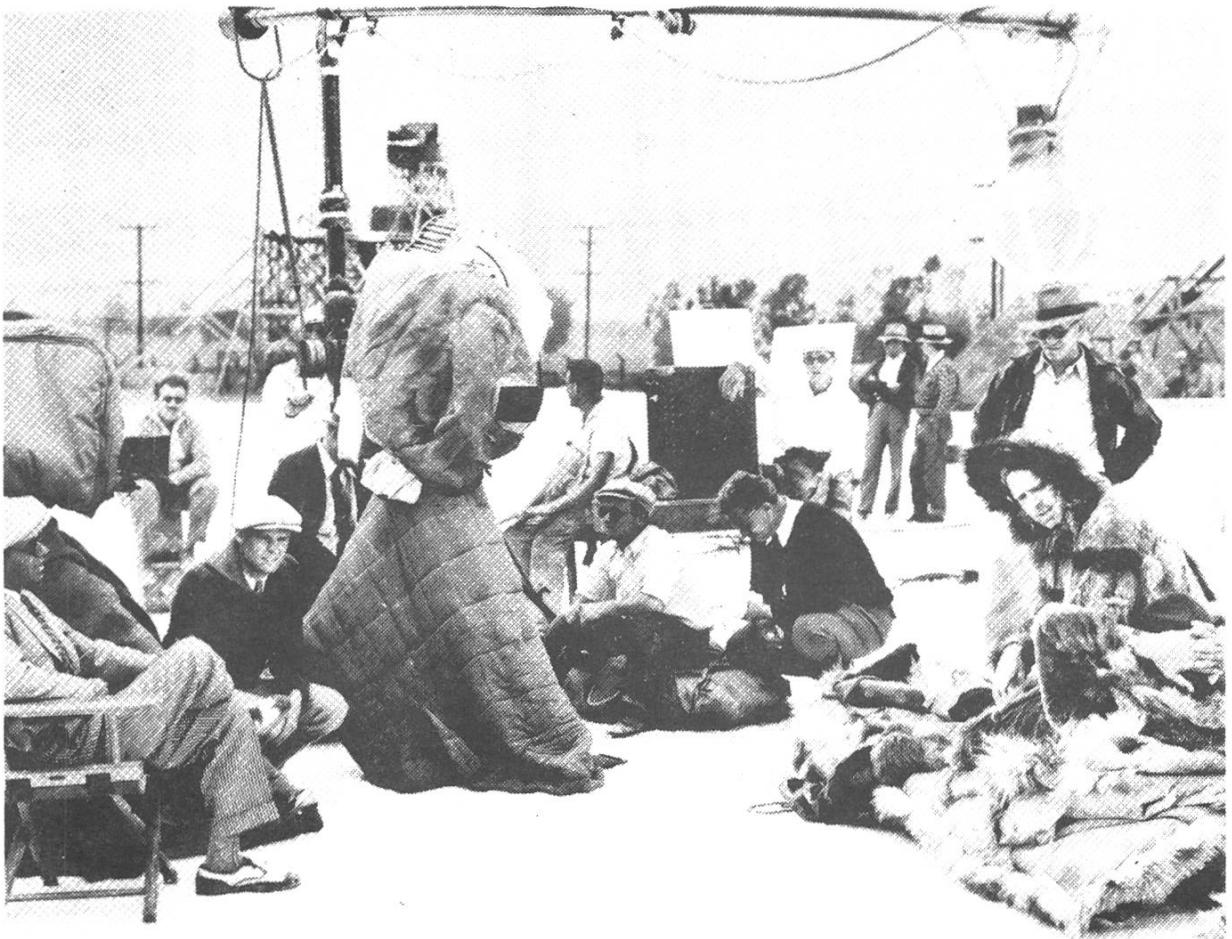
WALTERR: Bei SCHILTEN gibt es diesen Titel, den ich soweit ich mich erinnere, zum ersten Mal in einem Nachspann gesehen habe, "Tonbearbeitung Florian Eidenbenz"- bezieht sich das auch darauf, dass ihr noch was spezielles gemacht habt?

BEAT: Ja, das war also meine Idee, aber das war keine Höflichkeit von mir, sondern das hat eben effektiv stattgefunden und es findet ja nicht bei allen Filmen statt.

Dank der Tatsache, dass wir schon bei den Vorbereitungen sehr klar über den Ton nachgedacht haben, konnte wir ihn gleich am Drehort aufnehmen. Natürlich nicht während dem Drehen, aber wenn sie mal gerade nichts mit den Aufnahmen zu tun hatten, sind die beiden Tönler weggegangen und haben das aufgenommen. Es war aber auch so, dass sie mit der Zeit wussten, diese und jene Töne fehlen uns noch, worauf sie etwa nachts um zwölf noch auf den Friedhof gingen um zu hacken und diese Geräusche aufzunehmen. Es sind so sehr viele Töne zusätzlich aufgenommen worden, aber am Drehort. Wenn wir wussten, dass ein Bild ohnehin unter den Ton von etwas anderem kommt, oder wenn wir wussten, dass wir einen off-Ton machen würden, dann haben wir natürlich immer ohne Ton gearbeitet. Damit viel ja dann auch weg, dass wir etwa auf Flugzeuge Rücksicht nehmen mussten. Nicht aus Bequemlichkeit, sondern aus Zeitgründen und wegen der Kosten, haben wir das in jedem möglichen Fall gemacht - und die Tonleute konnten so auch ihrer andern Arbeit nachgehen.

WALTERR: Der Ton in Deinem Film trägt ja auch ganz entscheidend dazu bei, dass man den Film nicht als Geschichte, die erzählt wird aufnimmt, sondern - von mir aus - als Zustandsbeschreibung versteht.

BEAT: Eben, man müsste das mal untersuchen. Also ich hab den Film ja,



Dreharbeiten in Hollywood:
DIRIGIBLE F.Capra, 1931 / UNDER TWO FLAGS, 1936





Nach-Synchronisation von Filmmusik

im Tonstudio um 1935

Synchronaufnahmen

(Sound-Stage) zu BROADWAY MELODY, 1929



vor allem was den Ton betrifft, weitgehend gefühlsmässig gestaltet. Man weiss was man ausdrücken will, man sitzt am Schneidetisch und hört sich den Ton an und entscheidet, so muss es sein. Man überlegt und untersucht nachher gar nicht mehr intellektuell, was da passiert. Was mir aber einfacher auffällt und was ich phantastisch finde ist, dass sich die Schnitte durch dieses Hinüberziehen des Tones in ein anderes Bild sich völlig verändern. Wenn das mal nicht gemacht wird, hat der Schnitt eine völlig andere Wirkung, als wenn man das macht. Es ist ganz klar, dass das Atmosphärische des Films dadurch natürlich wesentlich erst entsteht, wobei es selbstverständlich auch wesentlich ist, dass es keine Geschichte mehr ist, sondern eine Einheit wird, eine Situation schildert.

Etwas anderes, was diese Tonarbeit bringt dürfte sein, dass der Film weniger langweilig wirkt, als dass er das sonst tun könnte. Wenn eine Szene, in Bild und Ton gleichzeitig zu Ende wäre, dann wüsste man: jetzt beginnt was neues. Das ist, wie wenn beim Zuschauer was zusammenbricht, dass sich gefühlsmässig erst wieder aufbauen muss - durch dieses Durchziehen des Tones aber wird eine Spannung erzeugt, die ständig vorhanden ist, sich vielleicht sogar von Einstellung zu Einstellung noch steigert, ohne dass eine dramaturgische Steigerung stattfindet. Ich glaube eben, dass wenn man das genauer untersuchen würde, sich herausstellte, dass der Ton dazu schon sehr viel beiträgt - oder sogar diesen Effekt bewirkt.

Das Prinzip ist schon, dass die Töne entweder hineingezogen oder durchgezogen werden, also das Bild und Ton nicht immer die selbe Ebene repräsentieren, weil der Ton ja effektiv eine eigenständige Ebene ist. Und ich glaube schon, dass das bei SCHILLEN sehr wichtig ist und das auch eindeutig durchkommt. Das macht im Endeffekt auch etwas auf die ganze Gestaltung des Films aus.

WALTeR: Ein Beispiel bei dem der Ton durchgezogen wird, ist die Stelle, wo das Kind ein Gedicht vorträgt. Dazu montiert sind da Bilder von Wiederkehr, der im Friedhof draussen ein Grab aushebt und zwar in der einen Einstellung in einer Frühlingslandschaft, in einer andern aber im Schnee.

BEAT: Damit wird theoretisch ein Jahr angezeigt. Er schaufelt im Winter, im Frühling, im Sommer und wieder im Winter - und dann geht's zurück ins Harmoniumspiel und durchgezogen ist auch die Musik des Harmoniumspiels, so dass damit eigentlich ausgedrückt ist, dass der Lehrer, Schiltknecht, immer am Harmonium sitzt, während der ganzen Zeit, in der auf dem Friedhof geschaufelt wird.

Also das geht schon durch den ganzen Film hindurch, dass in jeder Einstellung auch etwas mit dem Ton gestaltet wurde - vielfach natürlich dasselbe, etwa das Hineinziehen in die neue Einstellung, was aber ganz unterschiedliche Bedeutung annimmt. Wir haben uns jedes Mal wieder überlegt, was das bringt, wenn der Ton soweit durchgezogen wird. Am extremsten ist es vielleicht da, wo der Lehrer am Fenster steht, die er mit den Schülern bemalt, und vom Friedhof spricht, wobei dann der Pöstler kommt und sagt, dass er einmal mehr keine Post zu überbringen hat. Der Lehrer spricht dann zum Pöstler und zieht den Vergleich, dass er als Lehrer dasselbe tue wie der Pöstler, dass er mit seinem Erscheinen zwar etwas verspreche, das er dann doch nicht halte, weil er ja keine Post bringe. Und dieser lange Monolog wird hinübergezogen in die Turnhalle, wo er isst und von seiner

Haushälterin, der Schüpfer bedient wird. Da hört man ihn reden während er zur Kamera sieht, dann bewegt er seine Lippen und spricht genau da weiter, wo er im off geendet hat. Der Ton wird durchgezogen während im Bild die Zeit und die Entwicklung bereits weiter ging.

Das Ticken dieser Uhr ist eines der Geräusche, das wir für sehr wichtig hielten. Es ist das Geräusch welches den Lehrer vielleicht schlussendlich sogar aus dem Haus treibt. Das kommt also stärker oder weniger laut immer vor, wenn er im Schulhaus drin ist - wobei es kontinuierlich an Lautstärke zunimmt. Der Zuschauer wird das kaum bewusst wahrnehmen, aber wir haben das also konsequent und ganz bewusst gemacht mit diesem Geräusch, das schliesslich sogar von der Musik - beim "Höhepunkt" wo der Lehrer Schildknecht seine Lieblingsschülerin Adelheid auf dem Estrich sieht, was ja einer Wahnvorstellung schon sehr nahe kommt oder gar eine solche ist - im selben Takt übernommen wird. Das sind allerdings Dinge - und das ist beim Ton ja immer der Fall-, die nicht vordergründig sind und wirken sollen. Der Ton soll ja langsam ein Gefühl erzeugen und entstehen lassen. Der Zuschauer soll das nicht bewusst wahrnehmen, es soll ihn aber im gleichen Masse wie den Schauspieler immer stärker stören.

FLORIAN: Das ist sicher ein Prinzip, das man in der GRAUZONE zwar nicht mehr spürt aber eigentlich auch vorhanden ist, nämlich dass man mit einem Minimum von Elementen durchzukommen versucht. Also, dass man so quasi sagt, ich komm jetzt in diese Schule filmen, was gibt's da für Gräusche, ich mach mit diesen Geräuschen einen ganzen Film. In der GRAUZONE lässt sich das nicht mehr so darstellen, weil einfach der ganze Salat schon da ist, von Anfang an, das Instrumentarium war schon sehr reich, aber wir haben eigentlich immer, wenn es darauf ankam stilistisch präzise zu arbeiten, auf ganz einfache Grundelemente zurückgezogen.

Jetzt bei SCHILLEN hatte ich ein viel detaillierteres Verhältnis. Das war für mich ein Bilderbogen eines Gemütszustandes, der mir zwar bekannt ist, den ich aber nicht besonders schätze - der auch nicht mein eigener ist und auch nicht meinem Temperament entspricht.

Ich hab mir den geschnittenen Film angesehen und dann eine Liste erstellt um das zu sortieren. Ich habe unheimlich lange sortiert und Beat hat immer gegrinst. Ich machte Listen über die verschiedenen Realitätsebenen - also Ebene a, b, c, zu a gehören folgende Szenen usw. - weil ich den Eindruck hatte, dass dies im Bild nicht genügend unterschieden ist und versuchen wollte, dies mit dem Ton zu unterstützen. Also dass vom Ton her jede Realitätsebene ihre eigene Behandlung erfährt, dass da also ein ganz knallharte Unterteilung stattfindet. Ich hab das auch mehr gemacht, weil ich einen Durcheinander hatte beim Betrachten des Films, ich wusste nie wo ich stecke. Ich hab das auch nicht zum vornherein gewusst, hab das beim Drehen auch noch nicht gesehen aber beim sehen des Rohschnittes dachte ich mir, das muss doch eine Ordnung hergestellt werden. Ich bin sonst an sich nicht so ein wahnsinniger Sortierer, aber da wurde es also ziemlich penetrant.

WALTER: Und dieses Hereinziehen eines bestimmten Geräusches in ein anderes Bild und das Durchziehen bestimmter Geräusche: hat das etwas mit diesem sortieren zu tun?

FLORIAN: Ja, das ist dann eine Folge davon. Ich weiss heute noch nicht, wie weit das auch von Beat so geplant war, oder ob er einfach

den Ball den ich in die Luft geworfen habe aufgefangen hat, jedenfalls haben wir uns eigentlich problemlos geeinigt.

Nicht, das hat dann - nun, ich weiss nicht, wie geläufig der Film ist, aber da geht der Lehrer Schiltknecht doch auf Schloss Truns, da gibt's diese Schlittenfahrt mit den Kindern, die ganz real ist und dann geht es so den Hügel hinauf zum Schloss und befindet sich dann plötzlich in einem alten Schlossgemäuer und in diesem Schlossgemäuer finden ja nur Geräusche statt, die er bereits kennt: es gibt das Tippen der Schreibmaschine, das Ticken der Uhr, als er zu Türe will hört er plötzlich das Geräusch des Hausmeisters, der in Schiltwald immer die Uhr aufzieht und dann hat er so quasi zur Besiegelung seiner Niederlage in dieser Situation brüllen die Kinder noch den Vers "die PTT, das PTT, der PTT" und damit wacht er entsetzt auf aus diesem Traum - das ist eine direkte Folge vom Anlegen dieser Listen: wir haben einfach gesagt, die Szenen, die wirklich ganz klar Traum, irreal sind, die werden - beim Bildmaterial nicht, sonst hat man keine Möglichkeiten mehr - aber vom Ton her mit existierenden Elementen unterlegt, die, wenn du soll wilst, nach rein emotionalen Kriterien ausgesucht werden.

Es sind alles Autoritätserlebnisse auf eine Art, die sich in dieser Szene im Ton ereignen, beispielsweise gemahnt die Schreibmaschine an den vorgesetzten Schulrat, das Aufziehen der Uhr an seinen Vorgänger den er nie erreichen wird und Kinder, die einen Mechanismus durchexzerzieren, der schon seit Generationen existiert, an eine Tradition, gegen die Schiltknecht nicht ankommt, sie kommen eigentlich alle aus dem selben Bereich, haben aber überhaupt nichts mit der realen Szene zu tun. Es gibt andere Szenen, wo der Lehrer in einer Wahnwelt lebt, wo er nicht weiss, der Zuschauer nicht weiss - eigentlich die Szene weiss es selbst nichtmal -, ob das wirklich ist oder nicht. Diese Zwischenregion illustriert sich vielleicht mit der Szene, wo die Blasmusik spielt, also wo er im Keller unten ist und sein kaltwasser Bad nimmt, fängt die Blasmusik an zu spielen, er rennt die Treppe hinauf in die Turnhalle, wo sie proben und während man noch sieht, wie sie spielen, zieht die Musik (auf der Tonpiste) weg. Das ist nun etwas, dass ich mich selber nie zu machen getraut hätte - das also ist von Beat. Ich hab dann gelegentlich Hemmungen, aber er hat also kalt gefunden, wir ziehen diese Musik völlig weg, obwohl man sie synchron spielen sieht - Beat hat einfach gefunden: jetzt sind wir schon soweit gegangen jetzt machen wir auch das noch. Es geht dann in die Waldszene über, das ist pseudo Liebesszene mit der Schülerin, und das reflektiert dann wahnsinnig auf die Befindlichkeit, die man dann hat in diesem Moment. Dieses reale Erlebnis gilt dann irgendwie einfach nicht, man weiss dadurch dass die Musik weggezogen wird nicht ob sie spielen oder nicht, was eigentlich los ist und genau das ist eben sehr illustrativ für Schildknechts Gemütszustand.

WALTERR: Mir ist aufgefallen, dass in der Einstellung, wo der Lehrer Schildknecht auf seinem Weg nach Schloss Truns durch den Schnee trampft, seine Schuhe laut knischen, obwohl er bereits so weit entfernt ist, dass dies eigentlich gar nicht mehr zu hören sein kann. FLORIAN: Ja das ist Absicht, das ist gewissermassen das Abheben ins Irreale.

Das war übrigens wahnsinnig mühsam aufzunehmen (siehe Bild von den

Aufnahmen Seite 37). Wir hatten diese Schritte natürlich aufgenommen, aber es ist ganz selbstverständlich, dass bei diesen Distanzen im Schnee, auch wenn es sehr ruhig ist, nach 10, 15 Metern von seinen Schritten nichts mehr hört. Wir haben uns überlegt, soll man was machen und haben plötzlich gemerkt, dass das an sich eine geniale Einleitung wäre in diese absurdnen Töne, wenn man quasi in seinen Kopf eindringt - wir stehen jetzt da, aber die Geräusche sind so, wie du deine eigenen Schritte hörst. Und beim Eintreten ins Schloss, wird das noch einen Schritt weitergeführt, man geht in sein aufstossendes Innenleben rein, das die ständigen play-backs aus andern Szenen gibt.

WALTeR: Die Musik ist ja auch Ton. Vielleicht können wir uns noch etwas über Filmmusik unterhalten. Welches Verhältnis hat man als Ton-Mann zur Filmmusik?

FLORIAN: Nun, das sind natürlich immer die, die einem die schönsten Geräusche versauen.

Für mich persönlich ist Filmmusik schon ein ganz essentielles Moment beim Filmmachen. Wenn man beginnt, die Töne alle zusammenzukochen, dann ist man in einer ähnlichen Lage, wie jeder, der eine Collage gestaltet. Man hat eigentlich um so mehr Freiheit, je weniger Sinn die einzelnen Teilchen bereits tragen. Du kannst schauen wo du willst - Schwitters Collagen. Und genau das ist vielleicht auch das Problem beim einsetzen der Musik. Gegenüber dem Komponisten ist es eine Gemeinheit, aber es ist von ihm zu verlangen, schreib sinnleere Musik, wir möchten einfach ein musikalisches Aufatmen, vier Geigen, zwei Klarinetten, ein Brummelbass. Sowas kann man am besten brauchen. Dadurch, dass man etwas musikalisches wählt, macht man bereits eine Aussage. Bestimmte Akkordübergänge haben bereits einen emotionalen Gehalt, da braucht man gar keine Soli mehr, gar keine weitere Gestaltung. Das Fundament von ganz einfachen musikalischen Ausdrücken reicht völlig aus, um im gesamten Netzwerk dieser Toncollage die Funktion auszulösen, die sie überhaupt haben können. Was mehr ist drückt bereits.

WALTeR: Hättest du denn demnach gern die totale Kontrolle über die Tonspur? Oder würdest du das wenigsten sehr schätzen?

FLORIAN: Nein, also ich bin einfach nicht sehr musikalisch und deshalb sehr froh, wenn da noch ein Fachmann da ist, mit dem man in einen Dialog treten kann. Es hat zwar Auseinandersetzungen gegeben mit Cornelius Wernle (Komponist für SCHILLEN).

WALTeR: Aber du möchtest in diesen Dialog mit dem Komponisten einbezogen sein?

FLORIAN: Genau, den möcht ich zusammen mit allen Auseinandersetzungen nicht missen und ich will durchaus einbezogen sein - das ist nicht dasselbe wie komponieren.

WALTeR: Du willst das also nicht allein dem Filmgestalter überlassen?

FLORIAN: Ich finde, bei den meisten Filmemachern entwickelt sich überhaupt langsam die Einsicht, dass sie die Filme nicht alleine machen - genausowenig wie sie sie alleine zahlen. Sie kriegen das Geld und sie arbeiten mit andern Leuten zusammen. Es gibt natürlich auch Leute, die einfach so tun, wie wenn sie das Geld selber geschaffen hätten, wie wenn sie die Ideen alle selber hätten und wie wenn sie alles selber machen würden.

Es ist eine Gruppenarbeit!