

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 338

Artikel: "Dieses Gemurmel nennen wir Joghurt" : Gespräch mit dem Toningnieur Bruno Tarrière
Autor: Midding, Gerhard / Tarrière, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863778>

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: 02.04.2026

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

«Dieses Gemurmel nennen wir Joghurt»

— Gespräch mit dem Toningenieur Bruno Tarrière —

FILMBULLETIN Bruno Tarrière, unter dem Begriff «Toningenieur» fasst man gemeinhin mehrere Funktionen zusammen. Um Klarheit in dieses Berufsbild zu bringen, wäre es nützlich, erst einmal Ihren Werdegang zu rekapitulieren, denn Sie waren in praktisch all diesen Funktionen tätig.

BRUNO TARRIÈRE Ich bin sicherlich ein Sonderfall. Seit zwanzig Jahren arbeite ich hauptsächlich als Tonmischer, aber im Gegensatz zu den meisten meiner Kollegen nehme ich bei manchen Filmen auch immer noch den Originalton oder Geräusche auf. Das hat in der Tat mit meinem Werdegang zu tun. In meiner Jugend fing ich als Musiker an, mit dreizehn Jahren machte ich bereits Tonaufnahmen in dem Proberaum, in dem ich mit Freunden Jazz und Jazzrock spielte. Dann habe ich Schlagzeug und Percussion am Konservatorium in meiner Heimatstadt Rueil-Malmaison studiert. Bevor ich an die Filmhochschule ging, studierte ich in Paris ein Jahr lang Komposition bei Pierre Schaeffer, einem Pionier

und Vordenker der elektroakustischen Musik. Das war für mich eine ungemein prägende Erfahrung, denn da entdeckte ich, wie sich Geräusche montieren, ja musikalisieren lassen. Schaeffer wandte die Regeln der klassischen Musik auf neue Formen der Akustik an: Intensität, Lautstärke, Dauer, Rhythmus. Ich ging also mit einer Vorbildung in der *musique concrète* an die Filmhochschule in Brüssel, wo einer meiner Lehrmeister Henri Morelle war, der auch insofern ein Vorbild wurde, weil er nicht nur Mischer ist, sondern alle Facetten der Tonarbeit aus der praktischen Arbeit kennt. Als er später aus Termingründen einen Film nicht machen konnte, empfahl er mich. Dank seiner Hilfe kam ich ins Filmgeschäft.

FILMBULLETIN Zu Ihren ersten Filmarbeiten gehören *LE SOULIER DE SATIN* (1985) von Manoel de Oliveira und *THÉRÈSE* (1986) von Alain Cavalier, zwei sehr theatrale Filme.

BRUNO TARRIÈRE In dieser Anfangszeit sammelte ich vor allem bei Kurzfilmen Erfahrungen, auch schon mit der Tonmischung. Bei de Oliveira arbeitete ich als Geräuschtechniker, und bei Alain Cavalier war ich *perchman*, hielt also die Tonangel. Die Arbeit mit ihm war ein grosses Glück für mich, denn das war ein Film, der komplett im Studio und in Plansequenzen gedreht wurde. Er wollte nur Direktton, selbst die Musik wurde auf dem Set eingespielt. Es stand also nicht zur Debatte, dass irgendetwas nachsynchronisiert würde. Alle Geräusche entstanden beim Dreh. Deshalb war die Tonarbeit natürlich sehr wichtig für ihn. Wenn es einen Anschlussfehler beim Ton gab, wollte er das augenblicklich wissen, damit das Problem gelöst werden konnte. Wir hatten das Glück, in *Philippe Rousselot* einen sehr kooperativen Chefkameramann zu haben, der flexibel reagieren konnte.

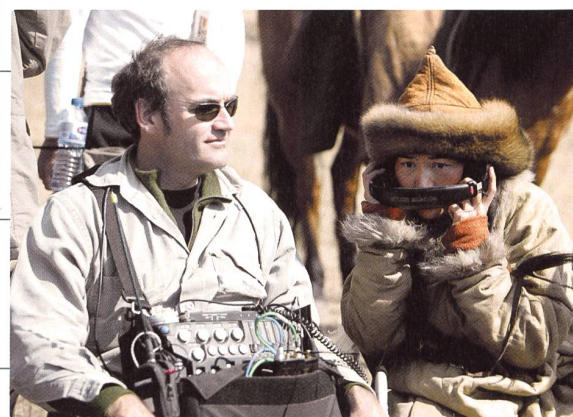
FILMBULLETIN Welche besonderen Fähigkeiten, abgesehen von kräftigen Armen, muss ein *perchman* besitzen, den man im Englischen *boom operator* nennt?



1



2



1

BRUNO TARRIÈRE Er muss sich sehr gut mit den verschiedenen Mikrofonen auskennen: Welches nimmt den Ton konzentrierter und präziser auf, welches eignet sich eher für weiträumige Aufnahmen? Er muss die optimale Position finden, um der Tonquelle so nahe wie möglich zu kommen, ohne dass die Angel zu sehen ist. Dafür braucht er eine genaue Kenntnis der Objektive: Was für ein Bildfeld hat die Kamera bei einem 50-mm-Objektiv? Wie sieht es bei einer Brennweite von 16 mm aus? Zugleich muss er ungewollte Nebengeräusche, sogenannte Parasiten, ausschalten. Das sind die technischen Qualitäten. Die menschlichen sind ebenso wichtig. Er muss mit dem *chef opérateur du son*, dem Toningenieur auf dem Set, der ihn in der Regel aussucht, an einem Strang ziehen. Beide sollten umgänglich sein, müssen sich auf dem Set aber auch Respekt verschaffen. Die Techniker machen sich oft wenig Gedanken darüber, wie viele störende Nebengeräusche ein Generator oder ein Scheinwerfer erzeugt. Der Toningenieur ist mithin einer der wichtigsten Ansprechpartner des Regisseurs. Er entscheidet, wie man den Ton am besten einfängt. In einem Innenraum macht man das anders als bei einer Aussenszene. Es ist wichtig herauszufinden, ob das ein luftiger Raum sein soll, ein Ort mit vielen oder wenigen Hintergrundgeräuschen. Wie wichtig ist der Dialog, wie weit muss man die anderen Quellen herausfiltern? Das muss schon auf dem Set ausbalanciert werden. Mit der Tonangel ist man natürlich in engem Kontakt mit den Schauspielern. Das ist eine delikate Aufgabe. Wenn Sie beispielsweise ein

Mikrofon in ihrer Kleidung verstecken wollen, empfinden sie das oft als Störung ihrer Konzentration. Deshalb sollte man schnell ihr Vertrauen gewinnen. Ziemlich früh sammelte ich aber auch schon Erfahrungen bei Dokumentarfilmen. Ich bekam 1989 den Auftrag, Henri Morelle bei *LE PEUPLE SINGE*, der ersten Naturdokumentation von *Jacques Perrin*, zu ersetzen. Das bedeutete, drei Monate in Afrika zu drehen und dabei völlige Autonomie zu besitzen. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich auch schon mein erstes eigenes Tonstudio in Paris eingerichtet, denn ich hatte gemerkt, dass mir die Mischung am besten gefiel. Mir war klar, dass ich die grösste kreative Befriedigung darin finden würde, Töne zu verändern, mit Sound Design zu experimentieren. Ich finde dies die interessanteste Herausforderung, auch wenn ich die anderen Glieder der Kette – Geräuschtechnik, Aufnahme von Direktton et cetera – seither nie vernachlässigt habe.

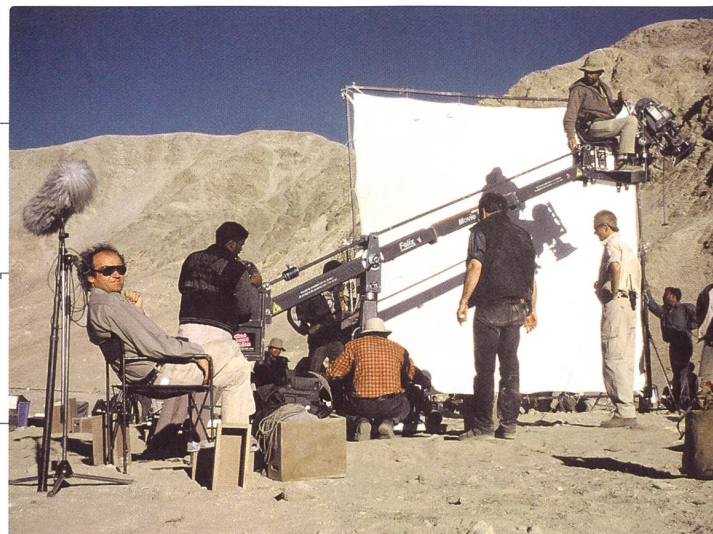
FILMBULLETIN Ich möchte noch mal zur Frage der Autorität auf einem Filmset zurückkehren. Oft hört man ja, dass es zwischen der Ton- und der Kameraabteilung mitunter erbitterte Revierkämpfe gibt. Haben Sie häufig solche Konflikte erlebt?

BRUNO TARRIÈRE Davon berichten viele Kollegen, aber ich habe das eher selten erlebt. Nach meiner Erfahrung finden Kameraleute, die ihr Metier wirklich beherrschen, schnell eine Lösung. Philippe Rousselot ist ein gutes

Beispiel dafür. Bei *THÉRÈSE* wollte er eine 360-Grad-Einstellung ausleuchten. Da findet man natürlich keinen Platz für die Tonangel, ohne dass man ihren Schatten sieht. Meist wollen die Regisseure, dass man einen Film zu hundert Prozent mit Originalton aufnimmt. Sie wissen, was das bedeutet, und unterstützen den Toningenieur dementsprechend. Dennoch wird man mit den unterschiedlichsten Problemen konfrontiert. Als ich 2001 mit *Pan Nalin* in Ladakh *SAMSARA* drehte, war der Maschinist ein Inder. Damals wurde im indischen Kino alles nachsynchronisiert, der kannte die Arbeit mit Direktton gar nicht. Er verstand nicht, dass mich die Laufgeräusche störten. Bei *MONGOL* (2007) von *Sergei Bodrov* hatte ich ganz ähnliche Kämpfe auszufechten. Das Team bestand im Wesentlichen aus Chinesen, die zwar sehr kompetent sind, aber wenig Sensibilität für die Arbeit mit Direktton besitzen. Gleich die erste Einstellung, eine lange Kamerafahrt, musste ich deshalb abbrechen. So etwas kostet selbstverständlich wertvolle Zeit, aber der Regisseur stand auf meiner Seite.

FILMBULLETIN Verlassen wir nun die Arbeit am Set und gehen zur *post production* über, der Nachbereitung. In welchen Schritten vollzieht sie sich?

BRUNO TARRIÈRE Davor hat man die Arbeitsabläufe meist schon geplant, im besten Fall trifft man sich sogar schon vor den Dreharbeiten und bespricht die Parameter, damit das Ergebnis kohärent wird. Zunächst beginnt der Bildschnitt. Der Schnittassistent stellt alle Töne bereit, die aufgenommen wurden.



1 Bruno Tarrière bei der Arbeit; 2 *LE SOULIER DE SATIN*, Regie: Manoel de Oliveira (1985); 3 *THÉRÈSE*, Regie: Alain Cavalier (1986); 4 bei den Dreharbeiten zu *LE PEUPLE SINGE*, Regie: Gérard Vienne (1989); 5 bei den Dreharbeiten zu *SAMSARA*, Regie: Pan Nalin (2001); 6 im Studio; 7 *MONGOL*, Regie: Sergei Bodrov (2007); 8 *LE CONCERT*, Regie: Radu Mihaileanu (2009)

Der Cutter sucht die besten Takes aus und legt die Töne auf mehreren Spuren an. Sobald er fertig ist, beginnt die Arbeit der Toncutter. Das sind in der Regel zwei: einer für den Dialog, ein zweiter für die anderen Töne. Manchmal fügen sie schon Geräuscheffekte zu, aber meist findet das erst während der Mischung statt. Oft suche ich die Cutter selbst aus. Ein, zwei Wochen vor der Mischung gehe ich mit ihnen den Film durch und schaue, welche zusätzlichen Geräusche wir brauchen. Selbst wenn der Direktion gut ist, braucht man oft fabrizierte Geräusche, um die realen noch zu verstärken. Wir besprechen also, welche Textur, welche Farben der Film haben soll und wie wir diese noch bereichern können. Wir schauen, welche Probleme es darüber hinaus gibt: ein störendes Flugzeuggeräusch, ein Schauspieler, der einen Satz undeutlich spricht. Dann entscheide ich zusammen mit dem Regisseur, ob es nicht doch einen Take gibt, in dem der Dialog besser ist, oder ob der Schauspieler den Dialog noch einmal neu aufnimmt.

FILMBULLETIN Das nennt man in der Fachsprache *ADR: additional dialogue recording*.

BRUNO TARRIÈRE Das kann drei, manchmal auch fünf Tage beanspruchen. Anschließend bereichern wir die Szenen mit zusätzlicher Atmosphäre. In einer Restaurantszene fehlen beispielsweise noch die Hintergrundgeräusche der Gäste an den Nebentischen. Dieses Gemurmel nennen wir «Joghurt». Da sucht man mehrere Gruppen von Leuten unterschiedlichen Alters aus, die an einem Tag diese nicht vernehmlichen Stimmen für den Hintergrund aufnehmen. Bei *ALEXANDER*

von *Oliver Stone* (2004) standen wir vor dem Problem, dass in den Schlachtszenen zwar dreitausend Krieger gegeneinander antreten sollen, die Szenen aber nur mit dreihundert Statisten gedreht worden waren. Wir mussten den Schlachtenlärm also verstärken. Das haben wir in London gemacht, bei einer Firma, die auf solche Probleme spezialisiert ist. Die hat fünfzig Statisten engagiert, die ausserhalb der Stadt auf einem Feld, das abseits der Flugrouten liegt, die Schlacht noch einmal für den Ton nachstellten. Bei den eigentlichen Dreharbeiten hätte das zu viel Zeit gekostet, denn ein Regisseur liegt praktisch immer einige Tage hinter dem Drehplan zurück und kann es sich nicht leisten, eine solche Szene nur für eine Atmo zu wiederholen. Oft fallen solche Probleme auch erst beim Schnitt auf. Da merkt man plötzlich, dass ein Soldat in Grossaufnahme zu sehen ist, man aber nicht sein Kampfgeschrei hat, um diese zu unterstützen. Es ist immer eine Frage der Kohärenz und des akustischen Reliefs. Bei *LE CONCERT* von *Radu Mihaileanu* (2009) standen wir vor dem Problem, dass es nicht genug Atmo für die Szene gab, die auf dem Roten Platz in Moskau spielt. Dem Produzenten war es zu teuer, Flug und Hotel für ein Team zu bezahlen, das dort Aufnahmen macht. In einem solchen Fall greift man auf das eigene Geräuscharchiv zurück oder fragt einen Kollegen, ob er schon mal auf dem Roten Platz gedreht hat.

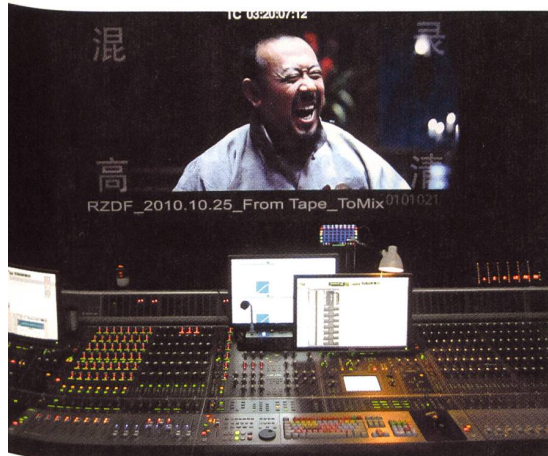
FILMBULLETIN Wann kommt die Filmmusik ins Spiel?

BRUNO TARRIÈRE Das ist sehr unterschiedlich. Manche Regisseure kontaktieren ihren Komponisten schon vor den Dreharbeiten. Mitunter – aber das kommt selten vor – hat er dann schon etwas geschrieben, das aufgenommen wurde und auf dem Set eingespielt wird. Beim Bildschnitt kann die Musik helfen, den geeigneten Rhythmus für den Film zu finden. Da setzt man häufig provisorische Musik ein, sogenannte *temp tracks*. In der Regel ist die Musik aber erst nach dem Schnitt fertig. Komponisten haben es übrigens nicht gern, wenn Regisseure ihnen die *temp tracks* vorspielen und sie bitten, etwas in dem Stil zu schreiben.

FILMBULLETIN Nun sind also die wesentlichen Komponenten vorhanden, und Sie müssen sich für die Tomischung einen Überblick verschaffen. Das stelle ich mir als eine überwältigende Aufgabe vor. Dafür braucht man ein enorm gutes Gedächtnis.

BRUNO TARRIÈRE Früher, als noch auf 35 mm gedreht wurde, hatten wir bei der Vormischung meist dreissig, vierzig Tonspuren, heute sind es oft zwei- oder dreihundert. Bei *ALEXANDER* waren es fünfhundert. In der Regel ist es nützlich, wenn ich das Material vor dem endgültigen Bildschnitt gesehen habe. So habe ich mich schon früh mit dem Film vertraut gemacht. Er muss kontinuierlich in mir reifen. Ich gewinne eine präzisere Vorstellung davon, wie ich die Geschichte des Films akustisch erzählen kann. Ich muss sehr schnell entscheiden, welche zusätzlichen Effekte eine bestimmte Szene braucht.

6



6



7

8

Aber Sie haben recht, ebenso wichtig wie das Tempo ist ein gutes Gedächtnis. Manchmal jedoch ist es auch hilfreich, nicht zu viel Vorwissen zu besitzen, nicht jede Etappe miterlebt zu haben. Vielleicht war eine Szene ursprünglich zehn Minuten lang, dauert dann aber nur drei. Die anderen Beteiligten haben im Hinterkopf, was in den zehn Minuten erzählt wird. Ich sehe hingegen sofort, welche Elemente nun fehlen. Als Tonmischer bin ich in gewisser Weise der erste Zuschauer des Films. Da ist es für mich wichtig zu erkennen, was das Gravitationszentrum jeder Szene ist. Ich blicke einerseits in einer Vertikalen auf den Film: Ich schaue, welche Details hinzukommen müssen, damit eine Szene funktioniert. Ich darf aber auch nie die Horizontale aus den Augen verlieren: die Gesamtlänge des Films. Das ist ein konstantes Hin und Her. Was ist wichtiger: der Dialog, die Geräusche, die Musik? An meiner Konsole verschiebe ich die Prominenz der Elemente, verändere Lautstärke, Tiefe, Höhe, gebe einer Szene Dynamik durch ein anderes Raumgefühl. Manche Klangfarben verdoppeln sich und radieren einander so aus. Ich muss entscheiden, ob der Filmtone realistisch bleibt oder ob ich ihn transformiere, ihn verlangsame oder beschleunige. Mitunter ist der Direktor nur ein Sprungbrett, um mithilfe des Sound Designs eine neue Dimension hinzuzufügen. Oliver Stone legte zum Beispiel grossen Wert auf das Wiehern von Alexanders Pferd.

Damit es machtvoller klang, haben wir es mit den Stimmen von Bären und anderen Pferden kombiniert.

FILMBULLETIN Sie arbeiten zwar international, aber doch hauptsächlich im französischen Kino. Dort ist das Sprechen die vorherrschende Handlung.

BRUNO TARRIÈRE Das stimmt, hier ist der Dialog das Rückgrat der Tonspur. Abgesehen von dem ersten Imperativ, dass das gesprochene Wort verständlich ist, kommt immer die Frage der Farbe hinzu. In einer Komödie klingt eine Stimme anders als in einem Science-Fiction-Film. In einem Actionfilm muss sie sich gegen Lärm durchsetzen. In intimen, atmosphärischen Filmen darf sie fragiler sein. Für jedes Genre gelten eigene Regeln der Kohärenz und der Raumwirkung. Darüber hinaus muss ich auch die internationalen Versionen eines Films bedenken, wo sich die Parameter von Dialog, Geräuschen und Musik noch einmal verschieben können.

FILMBULLETIN Was ist bei der ersten Vorführung der Mischung für den Regisseur wichtiger: die Stimmigkeit der Details oder der Gesamtüberblick?

BRUNO TARRIÈRE Bei der Vormischung geht es um den ersten Eindruck. Die Richtung muss deutlich werden, da kann ich mir die Feinarbeit für eine spätere Etappe aufsparen. Uns muss klar werden, ob der Film grundsätzlich funktioniert. Manchmal stellt sich heraus, dass man ihn auf der Tonebene auf eine Weise erzählt, die seiner Dramaturgie zuwiderläuft. In einem Kriegsfilm ist vielleicht der Schlachtenlärm zu präsent, obwohl eigentlich wichtig

ist, was im Kopf eines Soldaten vor sich geht. Damit die Psychologie nicht verloren geht, muss der Hintergrund also etwas unschärfer werden. Im Gegenzug kann es aber auch passieren, dass akustisch eine Dimension entsteht, der sich der Regisseur vorher nicht bewusst war. Ich bringe einen neuen Blickwinkel ein. Die Wahrnehmung der Zeit verändert sich durch die Mischung. Der Rhythmus hat sich durch den Ton verändert, er ist flüssiger oder aber rissiger geworden. Ein Schnitt verschwindet, weil ich einen Ton verlangsamt habe, oder aber ich setze eine Stille als Scharnier. Vielleicht habe ich gemerkt, dass ein Musikeinsatz redundant ist. Bevor ich mit der Feinarbeit beginnen kann, müssen wir uns grundsätzlich über die Energie der Tonspur einigen. Man darf den Zuschauer nicht durch zu viel Lärm ermüden, aber eben auch nicht einschlafen, indem man die Energie zu sehr drosselt. Für mich ist wichtig, dass der Ton aus dem Bild kommt und es nicht erdrückt. Er darf kein Fremdkörper sein, sondern muss organisch im Film aufgehen. Wenn alles eine Einheit bildet, hört man nicht mehr viele unterschiedliche Töne, sondern einen einzigen. Der ist die Seele des Films. Eine gute Tonsmischung ist für mich wie ein Gemälde, auf dem man die einzelnen Pinselstriche nicht sieht.

FILMBULLETIN Gibt es Regisseure, die an dem Arbeitsprozess kontinuierlich beteiligt sein wollen? Ich nehme an, die meisten von ihnen warten ab, bis die Mischung weitestgehend abgeschlossen ist.

BRUNO TARRIÈRE In den meisten Fällen bitten mich die Regisseure, ihnen etwas vorzuschlagen. Wir diskutieren ihre Wünsche zu Anfang ausführlich, und dann sagen sie, ruf mich an, sobald es etwas zu sehen gibt. Ganz wenige wollen immer dabei sein – etwa der belgische Dokumentarfilmer *Thierry Knauf*, der möchte, dass wir jede Szene gemeinsam komponieren. Wir sitzen dann wochenlang zusammen. Die Arbeit mit *Luc Besson* an *LÉON* (1994) und *JEANNE D'ARC* (1999) hingegen ist ein typisches Beispiel für die Herangehensweise der meisten Regisseure. Wann immer ich eine Rolle fertig hatte, schaute er sie sich an. *Emir Kusturica* schickt meist seinen Bild- und Toncutter, der dann sozusagen als Treuhänder von Emirs Ideen mit mir am Mischpult sitzt. Warum sollten Regisseure sich auch die ganze Zeit im Tonstudio aufhalten? Das ist eine sehr technische Arbeit, die sie nicht verstehen und die sie nur langweilen würde. Seit der Umstellung auf digitale Formate ist sie auch viel komplizierter geworden. Es fehlt ihnen das technische Vokabular. Mir genügt es zu spüren, was ihnen Unbehagen bereitet, und dann behebe ich das Problem. *ADIEU GARY* (2009) war in dieser Hinsicht ein Sonderfall. Der Regisseur *Nassim Amaouche* war nach den Dreharbeiten total erschöpft und hatte beim Schnitt das Gefühl, der Film funktioniere überhaupt nicht. Er glaubte, er habe ihn verloren, war völlig deprimiert. Er sagte: «Ich gebe dir mein Baby, mach damit, was du willst!»

FILMBULLETIN Er suchte jemanden, der ihm den Film endlich aus der Hand nimmt!

BRUNO TARRIÈRE Nein, der sich ihn für einen Augenblick ausleiht! So etwas mache ich gern, weil ich dann grosse Interpretationsfreiheit habe. Der Film musste bis Cannes fertig werden, ich hatte nicht viel Zeit. Allerdings gefiel mir, was ich sah, sehr gut. Die Schauspieler waren hervorragend, und ich machte es mir zur Aufgabe, sie auf der Tonspur noch stärker herauszustellen. Die Vorführung war dann überaus bewegend, weil Amaouche seinen Film mit ganz neuen Augen sah und mir dafür dankte, ihn gerettet zu haben. In Cannes kam er dann ganz gut an. Er gewann sogar den Grand Prix der Semaine de la critique.

FILMBULLETIN Wie weit mischte sich *Philippe Lioret*, der selbst als Toningenieur angefangen hat, in die Arbeit ein?

BRUNO TARRIÈRE Ich hatte nicht den Eindruck, es mit einem Toningenieur zu tun zu haben, er hat schon voll und ganz Regisseur. Er liess mich einfach gewähren.

FILMBULLETIN Und wie bringt sich ein Regisseur wie *André Téchiné* ein? In seinen Filmen besitzt das Atmosphärische eine grosse Präsenz. Ist es bereits im Direktor enthalten oder muss es verstärkt werden?

BRUNO TARRIÈRE Mit ihm zu arbeiten, war wirklich ein Vergnügen, denn er ist sehr sensibel für Töne. Er will, dass man die Jahreszeiten in seinen Filmen spürt, den Wechsel zwischen Frische und Wärme; man soll die Natur riechen können. Deshalb sind die Elemente akustisch sehr präsent, besonders

das Wasser. In *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) gibt es eine Szene, in der Catherine Deneuve und Daniel Auteuil einen Friedhof betreten. Da legte er enormen Wert auf das Geräusch der Kieselsteine unter ihren Schritten. Das gibt diesem Moment eine merkwürdige Färbung, ein Klima des sachten Unbehagens. Ich würde sagen, André sucht Naturalismus im Ton, aber er ist auch bereit, um der Psychologie willen über ihn hinauszugehen.

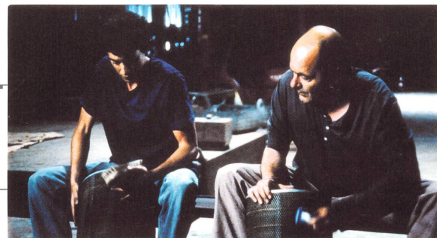
FILMBULLETIN Es gibt in Ihrem Werk einige Filme, in deren Handlung der Ton eine prominente Rolle spielt. Ich denke beispielsweise an den Beruf einer Hauptfigur aus *REISE ZUR SONNE* von *Yesim Ustaoglu* (1999), die mit einem Stock an die Wasserleitungen auf den Strassen schlägt, um sie zu überprüfen und eventuelle Rohrbrüche zu entdecken.

BRUNO TARRIÈRE Interessant, daran kann ich mich gar nicht mehr erinnern! Ich weiss noch, dass ich bei dem Film heftig mit dem Direktor zu kämpfen hatte, der nicht sehr gut war. *Yesim* ist eine Regisseurin, die genau weiss, was der Ton zu einem Film beitragen kann. Ihre Filme sind ja sehr atmosphärisch. Heute gibt es Plug-ins, mit denen man genau messen kann, wie viel Prozent des Tons die Dialoge einnehmen. Üblicherweise sind das etwa fünfzig Prozent, in ihren Filmen sind es meist jedoch nicht viel mehr als dreissig. Bei ihr werden also die anderen Töne wichtig fürs Erzählen der Geschichte. Bei unserer jüngsten Zusammenarbeit *ARAF* (2012) habe ich den Direktor aufgenommen und war später für die Nachbearbeitung verantwortlich.

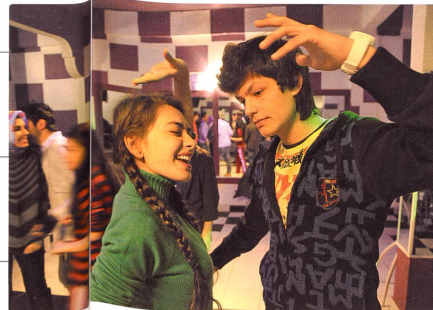
1 ALEXANDER, Regie: Oliver Stone (2004), 2 Dreharbeiten zu JEANNE D'ARC, Regie: Luc Besson (1999), 3 ADIEU GARY, Regie: Nassim Amaouche (2009), 4 REISE ZUR SONNE, Regie: Yesim Ustaoglu (1999), 5 ARAF, Regie: Yesim Ustaoglu (2012), 6 LA FILLE DE L'AIR, Regie: Maroun Bagdadi (1992)



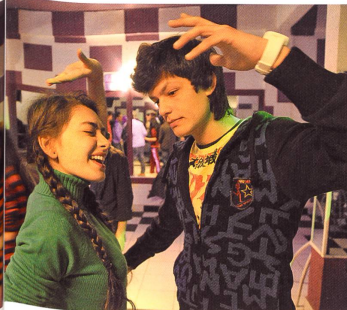
1



3



4



5



6

In diesem Film sind auch die Töne bedeutsam, die von ausserhalb des Bildes kommen. Wir haben sehr viele Einstellungen aufgenommen, die sie eigentlich nur wegen des Tons brauchte, der dann später aus dem Off zu hören ist. Ich denke besonders an eine Szene, in der der kleine Junge im Bett liegt und hört, wie sein Vater von der Arbeit heimkehrt. Man hört, wie er den Wagen abstellt, durchs Haus geht, die Treppe hochsteigt und am Ende an der Toilettenspülung zieht. Das ist gewissermassen eine Parallelhandlung, die den Bildern vom Jungen im Bett einen schönen Rhythmus gibt.

FILMBULLETIN Ein weiteres Beispiel ist LA FILLE DE L'AIR von Maroun Bagdadi (1992), wo der Lärm des Hubschraubers, mit dem Béatrice Dalle ihren Freund aus dem Gefängnis befreit, eine zentrale Bedeutung hat.

BRUNO TARRIÈRE Ich erinnere mich, dass das ein grossartiger Direktton. Aber Sie zitieren lauter Filme, in denen der Ton eine offenkundige Rolle spielt. Die meisten Leute denken, dass da die Arbeit besonders gut oder sorgfältig gemacht wird. BERBERIAN SOUND STUDIO von Peter Strickland (2012) und THE CONVERSATION von Francis Ford Coppola (1974) sind Beispiele für diesen Fehlschluss. Da sind die Hauptfiguren Tontechniker, die man bei ihrer Arbeit sieht. Der Ton ist bereits ein Drehbuchelement, aber deshalb ist die Tonspur nicht unbedingt einfallreicher oder präziser gestaltet. Bei anderen Filmen hat man viel grössere Gestaltungsfreiheit, weil der Filmtone dort auf

das Unbewusste wirkt. Das fällt nur niemandem auf.

FILMBULLETIN Das ist wie bei Kostümbildnern, deren Arbeit besonders bewundert wird, wenn sie Historienfilme machen?

BRUNO TARRIÈRE Genau, die gewinnen auch regelmässig Preise. Bei der César-Verleihung werden zum Beispiel gern Filme ausgezeichnet, in denen Musik eine grosse Rolle spielt. Die Leute assoziieren das mit einer besonders intensiven, anspruchsvollen Arbeit. Als wir 2009 den César für LE CONCERT bekamen, habe ich mich natürlich gefreut. Der war vielleicht nicht unverdient. Aber im gleichen Jahr war auch UN PROPHÈTE von Jacques Audiard nominiert, der wirklich eine ausserordentliche Tonspur hat. Da gibt es eine Arbeit mit der Stille, die ich sehr bewundere. Ganz allgemein würde ich sagen, es braucht eine grosse Meisterschaft, um einen stillen Film zu machen. Denn in der Stille hört man jedes Geräusch, jeder Ton wird absichtsvoll und gewichtig.

FILMBULLETIN LE PASSÉ (2013) ist über weite Strecken ein solcher Film. Er kommt ohne Musik aus.

BRUNO TARRIÈRE Nur am Ende hört man welche, beim Abspannen.

FILMBULLETIN Mir scheint, der Ton ist grundsätzlich naturalistisch, aber die Geräusche wirken oft melodios. Ich denke beispielsweise an das Klingeln des Kristallleuchters. Auch die Präsenz des Hintergrundes gehört dazu: Das Geräusch der Vorortzüge verleiht der Handlung ein besonderes akustisches Relief.

BRUNO TARRIÈRE Naturalismus ist ein wichtiges Stichwort. Als Asghar Farhadi mich kontaktierte, bat er mich, ihm fünf Filme zu schicken, die meine Arbeit gut repräsentieren. Er stellte dabei aber auch sofort klar, um welche Art von Ton es gehen sollte: dokumentarisch, aber mit einem poetischen Mehrwert. Die Arbeit mit ihm war ein grosses Vergnügen, denn in ihr zeigten sich das Raffinement und die Feinfühligkeit, die ihn auch als Menschen auszeichnen. Seine grösste Sorge war, dass die Geräusche die Schauspieler und die Geschichte zurückdrängen könnten. Zugleich hatte er aber den Wunsch, die Geräusche zu musikalizieren. Der Kristallleuchter, den Sie erwähnten, ist emblematisch. Da haben wir ungeheuer viele Experimente gemacht: Wie klingen zwei, drei, vier oder zwanzig Kristallstücke, die aneinanderstossen? Das wurde eine richtige Lektion in Polyphonie. Er wollte den Klang als psychologisches Echo nutzen. In der Szene, in der Taher Rahim und Bérénice Bejo den Leuchter im Auto transportieren, unterstreicht er die Spannungen zwischen ihnen: Immer wieder dringt das Klingeln des Kristalls in die Stille ein. Er wollte auch, dass wir diesen Ton an den Komponisten schicken – und tatsächlich taucht diese Deklination von Kristallklängen auch kurz in der Schlussmusik auf. Bei Asghar gibt es eine wirkliche Mise en Scène der Tonspur.

FILMBULLETIN Erläutern Sie noch etwas ausführlicher, welche Konzeption es für die Arbeit mit dem Hintergrund, dem Ambiente gab.

BRUNO TARRIÈRE Der Film wurde zu einem Gutteil im Studio gedreht. Das Haus im Vorort, selbst der Garten sind gebaute Dekors. Unser erstes Ziel war, dass kein Zuschauer das bemerkt. Deshalb musste das Ambiente im Off lebendig werden: die Geräusche von der Strasse, aus der Nachbarschaft, von den vorbeifahrenden Zügen. Zugleich war es aber auch notwendig, das Haus etwas zu isolieren. Die Arbeit bestand also in einer Dosierung. Es gibt ein Hin und Her zwischen Realismus und einer Entrückung aus der Realität. Anfangs stand Asghar den Möglichkeiten des Sound Design sehr skeptisch gegenüber, dann wollte er jedoch immer öfter, dass ich Töne transformiere. Auf diese Weise konnten wir stärker in das Innere der Figuren vordringen. Es gibt beispielsweise eine Szene, in der Bérénice Bejo in der Küche weint. Plötzlich wird ein Geräusch hörbar, das man zunächst nicht identifizieren kann. Erst nach dem Schnitt wird klar, dass es die Bremsen eines Zuges sind, der in eine Metro-Station einfährt. Die weiteren Komponenten der neuen Szene gewinnen an Präsenz: das Schlagen der Türen, die Geschäftigkeit der Passagiere.

FILMBULLETIN Sie arbeiten mit sanften Schockmomenten.

BRUNO TARRIÈRE Genau, der Ton fungiert als ein Scharnier, um aus der Versunkenheit der Figuren brüsk in die äussere Realität zurückzukehren. Der Zuschauer soll das natürlich nicht bemerken. Aber unbewusst spürt er, dass

dieses Zugergeräusch wie eine Klage klingt. Wir haben da mit vielen Varianten gespielt, auch abstraktere, die Asghar aber zu stilisiert fand. Er griff selbst immer wieder zum Cursor, um Intensität und Lautstärke zu regulieren. Er hat präzise Vorstellungen von dem, was er will, ist aber stets offen für Vorschläge. Sein Gehör ist aussergewöhnlich. Obwohl er kein Französisch spricht – wir kommunizierten mithilfe eines Dolmetschers –, besass er ein genaues Gespür dafür, wenn ein Schauspieler ein Wort zu sehr betonte. Ein grosses Problem bei LE PASSÉ war der Regen. Er ist in anderthalb Rollen des Films zu hören. Mit Regen zu arbeiten, ist immer schwierig. Man muss zwei Dinge vermeiden: dass er als Lärm wahrgenommen wird und dass er monoton klingt. Wir haben zehn verschiedene Arten von Regen vorbereitet, um den Szenen den richtigen Rhythmus zu geben und die Studiokulisse zum Leben zu erwecken: das Prasseln auf die Fenster, die Veranda, den Erdboden im Garten et cetera. Dabei zeigte sich, wie genau Asghar die Topografie des Drehortes im Kopf hatte: «Nein, das Geräusch auf der Veranda klingt zu nahe, das muss ein paar Meter weiter entfernt sein!» Das sind unauffällige, aber entscheidende Effekte. Ich war völlig überrascht, dass wir für LE PASSÉ den Preis der Akademie der amerikanischen Toningenieur*innen bekamen, die «Golden Reel», die wir uns mit THE GRANDMASTER von Wong Kar-wai teilen.

FILMBULLETIN Noch ein Film, in dem der Regen besondere Bedeutung hat!

BRUNO TARRIÈRE Ja, aber da klingt er weit massiger. Das ist eher nach dem Geschmack der Amerikaner. Deren Tonspuren sind ja meist sehr mächtig und demonstrativ.

FILMBULLETIN Sie dienen als Waffe, um den Weltmarkt zu erobern.

BRUNO TARRIÈRE Ja, manchmal klingen sie auch wie eine Atombombe! LE PASSÉ ist viel zurückhaltender, da geht es um Nuancen. Weshalb mich der Preis umso mehr gefreut hat. Ich will den amerikanischen Stil gar nicht verteufeln. Für viele Filme ist dieses machtvolle, aggressive Sound Design absolut richtig. Aber ich glaube, dass unsere europäische Sensibilität da ein unverzichtbares Gegenstück ist. Ich arbeite ja mit Regisseuren aus aller Welt und merke, dass sie eine gewisse Fragilität und Poesie suchen. Dabei ist die Trennung zwischen den nationalen Stilen, auch die Unterscheidung zwischen Mainstream und Autorenfilm aber auch gar nicht so eindeutig und rigoros. Emir Kusturica zum Beispiel will das Steuerrad immer wieder herumreissen. Er wirft mir ständig vor, die Tonspur seiner Filme sei viel zu französisch. Für ihn gibt es da viel zu viel Gefühl, zu viel Psychologie. Er bevorzugt eine kräftigere Energie. Wenn es nach ihm ginge, klänge jeder seiner Filme wie ein Stück von The Clash!

Das Gespräch mit Bruno Tarrrière führte Gerhard Midding

Filmbulletin 3.14

Politique des collaborateurs

39



1 LE PASSÉ, Regie: Asghar Farhadi (2013). 2 im Studio. 3 ZAVETI/PROMISE ME THIS, Regie: Emir Kusturica (2007). 4 bei den Dreharbeiten zu SAMSARA, Regie: Pan Nalin (2001)