



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Tongestaltung

Interview mit André Bendocchi-Alves

Eine fremde Stadt mit einem großen Mikrofon durchwandern und Geräusche sammeln – macht man das wirklich so als Tonmann?

André Bendocchi-Alves: Das war erst einmal die Idee für den Film, das Thema des ganzen Drehbuchs – dass einer Geräusche sammelt. Aber natürlich machen die Tonleute für Filme das genauso, nur steht ihre Arbeit dabei eben nicht im Mittelpunkt. Bei den Dreharbeiten gab es übrigens ein ganz tolles Erlebnis: Wir haben Leute getroffen – Portugiesen –, die hatten von Lissabon schon ein riesiges Archiv mit Geräuschen angelegt, und teilweise sogar mit portugiesischem Text für mich, weil sie wussten, dass ein Brasilianer den Schnitt macht – ich habe ja den Tonschnitt gemacht. Das ist alles extra von denen aufgenommen worden.

Andere Geräusche dagegen wurden in München aufgenommen. Diese Kinder, die singen – ein Mädchen ist die Tochter von [Peter] Przygodda, dem Cutter, die hat dieses Lied auf Portugiesisch gesungen. Und dann gibt es das streitende Ehepaar. Dafür haben wir auch zwei Portugiesen engagiert. Die haben in meinem Raum einen heftigen Streit gespielt, und ich habe das aufgenommen. Das sind ergänzende Sachen: was man beim Dreh aufnimmt, und das, was man später dramaturgisch gestaltet. Das ganze Konzept kam von Wim [Wenders] und [Peter] Przygodda und ist auch eine Hommage an den Ton, an die Liebe zum Ton. Jede Stadt, jeder Ort hat einen eigenen Sound. Das vergisst man immer. Man ist in Lissabon an einem Ort, wo die Töne anders sind. Zum Beispiel die Geräusche dieser Eléctricos, dieser Straßenbahnen – das sind Töne, die gibt es nur in Lissabon, das gibt es nicht woanders. Das ist das Schlechte an der Globalisierung, weil jetzt scheinbar alles gleich klingt. Die Autos klingen gleich, die Straßen klingen alle gleich. Ich habe Ihnen erzählt, als ich nach Deutschland kam, konnte ich am Anfang nicht schlafen, weil es so ruhig war. Mir haben Leute, Stimmen gefehlt. Es ist alles immer so leer. Aber ich bin eben nicht in Brasilien, ich bin doch in Deutschland. Ich muss diese Töne erkennen und Ideen aus diesen Tönen finden. Das ist schwierig. Heute klingt alles ein bisschen gleich. Früher, London – wenn ein Ton von London klingt, dann erkenne ich das sofort wegen dieser alten Taxis: Das sind diese Bremsscheiben (ahmt einen Ton nach), die da so quietschen. New York hat diese Hupen, Italien die Vespas und Kinder, die immer da sind, in Brasilien hört man Kinder die ganze Zeit. Und all das muss man in einen Film übertragen.

Können Sie eine Stadt aufgrund der Geräusche identifizieren?

Bendocchi-Alves: Nein. Nur eine Stadt, die ich gut kenne. Wenn ich eine Stadt nicht gut kenne, ist es schwierig. Aber es gibt schon viele Städte, bei denen weiß ich sofort, welche das ist. Mailand hat z.B. auch so eine alte Straßenbahn, die ganz typisch für die Stadt ist. Die ist wieder ein bisschen anders als die in Rom, man erkennt sie sofort. Und auch diese Straßenbahnen von Lissabon gibt es nur in dieser einen Stadt. Sie sind in England gemacht, aber in England gibt es sie schon so lange nicht mehr – seit dreißig, vierzig Jahren nicht mehr. Und die quietschen so schön. Vasco Pimentel, unser Tonmeister aus Portugal, hat sehr viel Material extra aufgenommen. Aber der O-Ton bei dem Dreh, bei der Szene selbst, ist auch super gemacht. Jetzt gab es in dem Film eine Szene, die wollte der Wim mal synchronisieren, damit sie ein bisschen intimer wird. Aber es

hat sich gezeigt: Nein, das ist nicht echt, auch mit den Atmos von Lissabon, das ist nicht gut. Und die Schauspieler haben nicht genug geschrien, die haben ein paar Sätze nur ausgetauscht. Aber die Aufnahme ist super.

So eine alte Stadt, wie Lissabon, klingt auch anders, die Mauern sind anders. Und eine Hafenstadt oder eine Stadt am Meer klingt offener als eine Stadt, die kein Meer oder keinen Fluss hat. Du kriegst den Ton von der Breite. Und das haben wir versucht, in der Mischung hinzukriegen. Am Anfang, wo er das Mikro nimmt, kommt die Stimme dieser Frau, dieser Gesang von innen, aus einer Wohnung. Eine Frau singt einen Fado. Das haben wir auch extra angelegt. Das kommt ganz entfernt, und plötzlich hörst du auch den Hafen. Ganz typisch für Lissabon sind diese Vögel da. Die haben so schrille Rufe ... Das gibt es in Deutschland nicht. Ja, der Film ist eine Hommage an den Ton.

Die Art, wie der Tonmeister in LISBON STORY durch die Stadt geht, entspricht das der Realität? Machen das Tonmeister so: die Augen schließen und zuhören?

Bendocchi-Alves: Man sollte das immer machen. Überall ist es so, nicht nur in Deutschland, dass der Tonmeister voll in das Projekt eingebunden ist. Es sind mehrere Leute, die am Ton arbeiten. Erstmal ist da der Tonmeister, der den Ton am Set aufnimmt, und dann sind da Leute wie ich, die den Ton schneiden, und dann gibt es noch einen, der das mischt. Und wenn man so zusammenarbeitet und genügend Zeit da ist, kann man noch mit jemandem vor Ort telefonieren: Kannst für diese Szene noch etwas aufnehmen? Es ist irgendwie schade, weil es früher keine Libraries [digitale Archive] von Tönen gab. Wir haben viel mehr gemacht, und der Tonmeister musste das immer alles aufnehmen. Und wenn nicht, dann bin ich selber losgezogen oder der Sound Editor war später noch einmal draußen – der Film war schon abgedreht –, um die Autos, aber auch die Atmos aufzunehmen. Heute gibt es so einen Haufen von Libraries, und jeder Sound Designer hat so viel gesammelt – die Gefahr ist, dass jeder Film dann gleich klingt. Für mich ist das Schlimmste, wenn ich ins Kino gehe und Töne höre, die ich kenne. Ich weiß ganz genau: Der kommt von dieser Library, das ist von der hier. Und es gab eine Zeit, als diese Libraries gerade auf den Markt gekommen waren, da klangen alle Filme gleich. Und das ist schade, das ist sehr schade. Ideal ist, dass man die nötige Zeit hat, das hat mit Zeit und Geld zu tun. Ich sage immer: Produzenten können einen Film vom Ton her schlechter machen, wenn sie keine Zeit geben, wenn sie nichts zahlen oder wenn sie alles so schnell drehen.

Können Sie ein Beispiel nennen von einem Library Sound, den Sie immer wieder hören?

Bendocchi-Alves: Es gibt von der Firma "Digi-Effects" diese Vogelgeräusche, die kenne ich alle, oder von "Hollywood Edge". Im deutschen Film von 1996 bis 1999 sind sechzig Prozent der Töne, die man kennt aus der Library von "Hollywood Edge". Z.B. ein Hafengeräusch aus dieser Library, das kenne ich seit SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE, das habe ich auch selber genommen. Und in vielen deutschen Filmen, die Hamburg zeigen, ist es auch immer derselbe Hafenton. Es kommt ein Tuten (imitiert ein Dampfertuten) TUUU, nach drei Sekunden kommt TUTUTUU, und dann kommt dahinter noch eine Möwe. Das ist immer derselbe Tonschnitt, man erkennt ihn an der Frequenz und an der Melodie und der Harmonie von diesem Schiffstuten – es ist immer derselbe. Und das ist schade. Es gibt einen berühmten Lkw, der vorbeifährt, mit einer Hupe, der macht TFATFATFAAAA, der ist in fast allen Ami-Filmen drin. Das ist immer derselbe Ton.

Wenn Sie selber so ganz normal durch eine Stadt gehen, folgen Sie dann mehr Ihren Ohren oder Ihren Augen?

Bendocchi-Alves: Ich versuche, immer zu hören, weil ich nicht gut trennen kann. Das wäre ein Fehler bei der Gestaltung von Ton im Film, wenn man das trennt. Es gibt Filme, wo der Ton super

ist, aber dramaturgisch wirkt er in dem Film nicht. Man denkt auch, es sei ein super Sounddesign, wenn ein Film sehr viele Töne hat. Aber es gibt Filme, die so überlagert sind von Ton, dass es dramaturgisch den Film mehr kaputt macht, als dass es etwas bringt. Es gab Moden im Ton, zum Beispiel die Tiefen. Als der Subwoofer ins Kino kam, machte jeder Ton BWUUUFFFF. Und heute kommt bei jedem Fußballspiel – also bei der Wiederholung – auch so ein BWUUUFFFF. Es gibt diese Moden. Die Amis haben angefangen, und wir haben es dann auch gemacht. Ich versuche in letzter Zeit, wenn ich ein Bild anschau, stumm den Ton zu erkennen: Was sind das für Töne? Weil beim Sounddesign der Prozess ein bisschen anders ist: Du guckst auf ein Bild, und dann musst du dem Zuschauer vorgeben, was er hört. Und man kann in einer Totalen – wo ein Bahnhof ist, eine Straße und zwei Schauspieler – so gestalten, dass man dem Zuschauer sagt, was er hört. Im Leben ist es andersrum. Im Leben läuft man durch die Straße und hört auch bewusst. Wenn sich gegenüber auf der Straße Leute unterhalten, kann ich mich konzentrieren und viel mehr hören, was sie sagen, als wenn ich vorbeifahre. Der Prozess ist anders herum. Ich versuche immer bewußt zu hören, wenn ich einer Stadt bin. Ich war kürzlich in Brasilien und da dachte ich: 'Mensch, das ist ein Ton aus meiner Kindheit! Der ist noch da.'

Sind Sie im Alltag auch auf der Jagd nach Tönen? Wenn Sie irgendwo plötzlich interessante Geräusche entdecken, nehmen Sie die dann sofort auf, um sie später in einem Film zu verwenden?

Bendocchi-Alves: Das passiert oft. Es sind normalerweise Geräusche, die nicht mit dem Bild direkt zu tun haben. Es gibt z.B. so eine Art von Quietschen, ein Geräusch von Reifen, das habe ich schon oft aufgenommen und für etwas total anderes benutzt. Oder Sachen, die man macht und sagt, nee, das brauche ich für was anderes. Da habe ich schon mal eine Uhr, dieses TICK-TACK-TICK-TACK einer Uhr mit diesen kleinen Milchdöschen, die man im Café kriegt, gespielt und gesagt, das klingt super. Dann bin ich sofort ins Studio gegangen und habe das aufgenommen und in einem Film verwendet und das war dann die Uhr in dem Film.

Normalerweise erzeugt man die Töne, die man braucht, mit ganz anderen Elementen. Das passiert oft. Das heißt zum Beispiel: Wenn man Flugzeuggeräusche möchte, geht man nicht unbedingt an den Flughafen. Es gab eine Szene, eine Innenansicht von einem Flugzeug. Und zwei Kollegen haben mich hinterher gefragt: Woher hattest du den Ton? Der ist so sauber und so schön! Das war mein Kühlschrank, mein uralter Kühlschrank! Ich habe drei Mikros in den Kühlschrank gestellt, das Summen aufgenommen, und das war dann eine super Akustik für die Szene im Innenraum des Flugzeugs. Das war superschön, sauber und breit. Dass man mit anderen Mitteln Töne erzeugt, das ist irgendwie der Job.

Und sind Sie dann so richtig glücklich, wenn Sie einen neuen Ton entdeckt haben?

Bendocchi-Alves: Ja klar. Das ist, als wenn man etwas erfindet. Das ist die Erfindung.

Ganz praktisch betrachtet: Wenn Sie versuchen, Geräusche aus der Wirklichkeit aufzunehmen: Was stört Sie? Oder warum ist es schwierig, diese richtig hinzukriegen?

Bendocchi-Alves: Wind aufzunehmen ist schwierig. Bei SCHNEELAND z.B. ein Film, in dem es vom Ton her nur Wind und Ferne gibt. Wo kriegt man diese Winde? Da kann man hier in der Gegend überhaupt nichts aufnehmen – man hört immer Straße, Flugzeug und Handys klingeln. Das ist das große Problem heute, irgendwo was aufzunehmen – da klingeln immer Handys. Und in Italien ist es ganz unmöglich, es klingelt die ganze Zeit ein Handy. Es ist schwierig aufzunehmen: Man hat ein Bild und will dazu einen bestimmten Ton. Man hat eine Idee von den Geräuschen, die da zusammenspielen sollen – aber dann kommt eine Baustelle, dann brummt ein Auto entfernt,

lauter Sachen, die man gerade nicht will. Man muss dann ein bisschen umdenken: Wo könnte ich das sonst aufnehmen?

Reden wir noch mal über die Szene aus LISBON STORY. Da hört man zum Beispiel Schritte von einem Gipsbein in hallenden Durchgängen, auf Kopfsteinpflaster. Kann man diese Schritte alle aus dem Originalton nehmen?

Bendocchi-Alves: Teilweise war das auf Originalton, und teilweise ist es im Studio gemacht. Der Joern Poetzl geht ja als Foley Artist, als Geräuschemacher, ins Studio und macht das nach. Ich glaube, damals haben die nur die Akzente noch dazu gemacht. Man muss auch bedenken: Wenn man einen Film macht, muss man hinterher auch die M&E machen, also Musik und Effekte. Das heißt, man muss, auch wenn der Originalton super ist, alles nachmachen, weil man ja ein Band liefern muss für andere Länder zum Synchronisieren. Das heißt, auch wenn der O-Ton gut ist und ein paar Sätze da sind, man muss sie wegmachen. Es gibt auch Szenen, die kannst du nicht wegmachen, da kannst du nur noch mal dieselben Töne erzeugen. Und dann Vögel, die man im Hintergrund hört. Das haben sie in Portugal aufgenommen, alle Vögel und alle Straßen und auch diese Brücke. Das ist ein super Ton. Dazu gibt es nur so eine Tiefenfrequenz, SCHUUUU, die ist zusätzlich dazugemischt. Die kommt auch von einer Library.

Und das schwingende Metall von der Brücke ...

Bendocchi-Alves: Die haben die Brücke in so einem super Sound aufgenommen, da unten. Das Geheimnis ist ein bisschen, Töne, die man an einem Ort aufnimmt, noch zu verstärken. Wenn man der Brücke noch so ein WRUMMWRUMM dazugibt, dann ist es noch größer, dann ist der Originalton verstärkt.

Und in der Szene, die wir zeigen, hört man auch einen Papagei schreien ...

Bendocchi-Alves: Das ist kein Papagei, das ist so eine portugiesische Krähe, die klingt ein bisschen anders. Da gibt es so einen Schrei kurz nach der Glocke, glaube ich, ÄRR. Der ist angelegt. Auch diese Kinderstimmen sind O-Ton. Die Vögel sind teilweise im O-Ton, sie sind aber auch in der Atmo angelegt. Diese Größe der Stadt, wenn ein Mikro einmal plötzlich HPHH (laut gehauchter Laut) macht, das ist diese Stadt, das ist eine Atmo aus Lissabon – oder mehrere. Das sind mehrere, das ist nicht nur eine: einmal Richtung Hafen und Geräusche, die man auch für andere Szenen genommen hat. Und das passt dann gut. Die Geräusche, die wirklich da angelegt sind, sind dieser Gesang von dem Fado, und die Glocken – das ist alles einzeln angelegt. Und wenn man es zusammennimmt mit dieser Atmo, dann hat die plötzlich viel mehr Elemente.

Und diese Elemente schaffen ja ganz starke Emotionen, die vielleicht gar nicht im Drehbuch standen.

Bendocchi-Alves: Ja, gut, das war nicht der Sound Designer allein. Das ist einfach die Zusammenarbeit. Über die Platzierung der Glocke zum Beispiel, da gab es immer Diskussionen und teilweise hat der Wim da ein bisschen die Reihenfolge festgelegt: erst mal die Straßenbahn und dann die Glocke und nicht anders. Erstmal fängt es mit dem Lied an, dann kommt dieser Streit, dann dreht sich das Mikro, und nun hört man zuerst den Streit und dann kommt das Lied, und es geht wieder zurück zu dem Streit. Das ist die Idee, das habe ich nicht entwickelt, das ist schon in dem Bildschnitt angelegt, dass man sich solche Gedanken macht. Das ist ganz toll bei dem Film – ich habe in München gearbeitet und Wim und Peter haben mit dem Bildschnitt in Berlin gearbeitet. Peter kam jede Woche mit einer Tasche und brachte mir den O-Ton-Schnitt mit. Peter war unser Übersetzer und Wim hat sich das ausgedacht. Wir haben das angelegt und haben

geguckt, ob es mit dem Bild passt und haben das Bild noch geändert. Das war eine sehr gute Zusammenarbeit. Man kann Sachen anbieten und diskutieren, aber am Ende geht es um Gestaltung, und Wim wusste ganz genau, wie er das alles gestalten wollte. Das kam viel mehr vom Wim. Wir haben nur die harte Arbeit gemacht und ein paar neue Ideen gebracht, die er dann gut oder schlecht fand. Der Film hat so eine Sauberkeit. Er ist sauber. Es ist auch nicht so viel. Ich glaube, wenn man heute den Film gemacht hätte, würde man viel mehr machen. Als ich ihn jetzt wieder gehört habe, war ich total überrascht, wie schön sauber er ist.

Kann ein Ton genauso viel Emotionen erzeugen wie ein Bild im Kino?

Bendocchi-Alves: Ja, auf jeden Fall. Es gibt Töne, die man dramaturgisch darstellt, damit ein Zuschauer sie bewusst hört und rational verarbeitet. Es gibt aber auch andere Töne, die man unbewusst hören soll. Zum Beispiel hier das Studio. Ich höre die Lampe, ich höre das Gerät, ich höre die Kamera, aber man muss bewusst daran denken, damit man es hört. Es gibt Töne, die braucht man, um eine Szene zu fühlen, aber unbewusst. Auch die erzeugen eine Emotion. Wenn man mitten in einem Dialog bestimmte Tiefen, die von außen kommen, oder aus dem Raum von irgendeiner Heizung, dazu schneidet, verändert das die Stimmung. Und ein Zuschauer denkt nicht darüber nach, was er da hört. Er ist in der Emotion drin. Aber man kann in einer ganz normalen Szene, in der sich zwei Leute unterhalten, in diesem Dialog mit dem Ton Emotionen erzielen. Kommt darauf an, was man da erzählen will. Es gibt verschiedene Frequenzen: Tiefen erzeugen eher eine Unruhe, und eine schöne Atmo mit Land und Vögeln ist etwas, was man als entspannend empfindet. Das ist ein ganz einfaches Beispiel. Aber man kann mit vielen Tönen arbeiten. Und man sagt: Neunzig Prozent der Töne, die in einem Film sind, hört kein Mensch bewusst. Der Zuschauer weiß nicht, was das ist. Er hört es, aber er weiß nicht, was das ist. Und das Geheimnis ist: Je mehr man manipuliert, desto besser ist der Ton.

Kann man mit dem Ton sogar besser manipulieren als mit Bildern?

Bendocchi-Alves: Ja, bei den Bildern ist es so: Entweder ist die Szene gut gespielt oder es ist ein Trickfilm oder ein digital bearbeiteter Film. Heute wird schon sehr viel digital gemacht. Man hat eine Szene, wo ein Baum ist und zwei Menschen hier sind, oh, schön wär's, wenn wir den Baum noch einen Meter nach links rücken. Digital kann man das heute machen. Mit dem Ton haben wir alle Freiheit der Welt. Und die Grenze ist nur der Dialog. Wenn es einen Dialog in der Szene gibt, muss man ihn auch gut verstehen – den Rest kann man bearbeiten.

Überlegen Sie sich bei jedem Film einen Grundgedanken, nach dem Sie den Sound machen wollen?

Bendocchi-Alves: Heute schon. Als ich LISBON STORY machte, war ich im Vergleich zu heute mehr ein Assistent, ein junger Mensch, der Filme machen wollte. Aber den Überblick habe ich nicht gehabt. Den haben Wim und Peter gehabt. Heute ist das anders. Ich denke, jeder Film muss eine Handschrift haben, jeder Film muss einen Klang haben. Ich denke auch, jeder Film hat eine Farbe. Der erste Eindruck vom Bild ist: Der Film hat eine Farbe. So ein Visconti-Film hat dieses Supergelb. FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE ist für mich ein Blau. SCHNEELAND ist auch ein Blau. Ja, jeder Film hat eine Farbe. Und jeder Film muss auch einen charakteristischen Ton haben, dass man sofort, wenn man an diesen Film denkt, auch wieder diesen Ton im Kopf hat. Jeder Film hat etwas Spezielles. Und dann kommen wir darauf zurück, was ich schon sagte: Wie jede Stadt einen Sound hat, muss auch jeder Film einen haben. Die Erinnerung bezieht sich auch auf den Ton. Und der Tondesigner muss Töne finden und daraus einen ganz bestimmten Geräuschteppich, einen Grundton erzeugen, damit dieser Film auch seinen Sound hat.

Welchen Grundton hat für Sie FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE gefunden?

Bendocchi-Alves: SMILLA hat so einen Rumble, so eine Tiefe die ganze Zeit: (ahmt den Ton nach) WRUWRUWRU. Das ist ein bisschen von mir und von Fritz Dosch gemacht. Damals war es ganz neu, mit so viel Tiefen zu arbeiten, und der Film hat so viele Tiefen bis heute (ahmt den Ton nach) WROUO. Ununterbrochen ist dieser tiefe Ton drin. Allerdings ist vieles durch die Musikverloren. Der Film war ohne Musik besser, aber das darf ich eigentlich nicht sagen. Hach! Der Film hat diese Tiefen auch in dem ganzen Schiff und mit diesen Motoren, diese Motoren von SMILLA haben mit den Originalmotoren in einem Boot nichts zu tun. Bei so einem großen Schiff, da hörst du den Motor überhaupt nicht. Und bei uns, da gab es immer Motoren (ahmt Motorgeräusche nach), die Wände haben immer vibriert.

Und bei SCHNEELAND?

Bendocchi-Alves: SCHNEELAND ist schwierig. Das ist diese riesige Landschaft, und das war schwierig für mich. Bei dem Film habe ich mir den Kopf zerbrochen: Was kann man da anlegen? Ich habe den Regisseur Geissendörfer gefragt: Was gibt es da für Tiere? Und er hat mir gesagt: Es gibt nur einen Vogel, der macht PIEP, PIEP, PIEP, dreimal, und dann eine Stunde nichts. Was machen wir denn da? habe ich gedacht. Und dann haben wir eine Vormischung mit vielen Winden gemacht. Und wenn dann die Winde druntergelegt sind, hat man dieses Gefühl von Universum, von dieser weiten Landschaft. Im Grunde klingt diese Landschaft.

Ein ganz tolles Erlebnis ist übrigens auch, die Wüste zu hören. Wenn man in der Wüste ist, hört man theoretisch nichts, ohne Wind oder Sandsturm gibt es theoretisch kein Geräusch. Aber du fühlst die Welt, du glaubst sie zu hören. Es gibt irgendeinen Ton, diesen (haucht) breiten Ton. Aber den Ton gibt es nicht so, dass ich ihn beschreiben könnte: Was ist das für ein Ton? Ich kann den auch nicht aufnehmen, es gibt kein Gerät, das ihn aufnehmen kann. Aber man kann ihn erzeugen. Bei SCHNEELAND war das so, ich wollte diese Breite erzeugen mit Winden. Am Anfang habe ich gesagt: Es gibt ja überhaupt keinen Wind in dieser Landschaft! Ist ja klar, weil nur die Winde so leise und in so viele verschiedene Frequenzen, dem Zuschauer diese Breite geben kann.

Jetzt haben wir Töne in dem Film, die theoretisch total falsch sind, denn das sind Winde aus der Wüste. Die habe ich angelegt. Ich war einmal in der Wüste, da habe ich diese Winde gehört und das war faszinierend, das ist SCHNEELAND. Das ist derselbe Ton. Es gibt z.B. keinen Hall, wenn man in einer Landschaft mit Schnee ist. Aber Wind mit Hall hat diese Breite des Tons erzeugt. Das ist ein Film, bei dem wir sehr viel ausprobiert haben. Leider war ich nicht bei den Aufnahmen dabei. Ich habe immer angerufen: Ihr müsst mehr aufnehmen. Und alles, was die da im Schnee aufgenommen haben, war nicht gut. Das ist ein Film geworden, bei dem es keine Original-Atmo gibt, weil da nix klingt, außer diesen Vögeln, die haben wir nachgemacht, (flötet zwei Mal). Ein bisschen tiefer gemacht, und das war's.

Haben Sie selber gepfiffen?

Bendocchi-Alves: Ja, ja. Das haben wir selber gemacht.

Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Regisseur?

Bendocchi-Alves: Es gibt Regisseure, die während der Aufnahme die ganze Zeit etwas zu den Schauspielern sagen. Und es gab einen Film, bei dem hat mich das so genervt, da habe ich die Stimme von der Regisseurin dringelassen. Sie sagte dem Schauspieler immer, jetzt nach rechts gucken, er kommt durch die Tür rein und sieht sie jetzt an der Theke und so. Ich habe ihr Anweisungen einfach dringelassen und das ist in der Atmo gemischt. Alle haben so gelacht bei

der Mischung – und die Regisseurin hat das nicht gemerkt. Und es ist dann geblieben. Wichtig ist, dass Tonmenschchen schon vom Drehbuch her eine Beziehung zu dem Film haben. Weil einem da schon Gedanken kommen: Wie könnte ich das machen, wo sind die Gefahren?

Es ist auch schwierig, über Ton zu reden. Ich kann über ein Bild ganz einfach reden: Da ist ein rotes Auto, dann kommt eine Frau von links ... Aber vom Ton, was soll ich da erzählen? Das macht dann WUH hier und dann SCHI.., kein Mensch kann meine Gedanken verfolgen. Ich muss den Ton erstmal erzeugen, um ihn anderen Menschen zu zeigen. Und dann kommt der Regisseur und sagt: Äh, was ist das denn? Dann kann er sich nicht vorstellen, wie das gemischt werden soll. Oder wie oft hören wir: Buh, dieser Ton hat mit diesem Film nichts zu tun. Sag ich: Moment mal, Moment mal. Auch wenn man in einem Konzert ist, hört man die einzelnen Instrumente nicht – nur wenn man will. Aber wenn du auch ab und zu in einer Orchesterprobe nur das einzelne Instrument hörst, nur die Flöte, die PRILILI macht in einer Sinfonie und PRILILI-PIP-PIP PR-PIPPIP, das ist nichts. Aber alles zusammen funktioniert, und das ist der ganze Gedanke beim Ton.

Was zeichnet einen guten Tonmann aus? Was muss der können?

Bendocchi-Alves: Er muss das Bild sehen können. Man hört mit den Augen. Man muss in dieser Bildarbeit – es ist nicht die Arbeit nur eines Menschen, das sind mehrere Leute und die müssen alle zusammenarbeiten – erkennen, was man an die Zuschauer übertragen muss. Klar gibt es einen Haufen technischer Probleme. Aber es gibt so eine Liebe zum Bild. Und je mehr man diese Liebe zum Bild hat, desto mehr kann man machen. Ich weiß nicht, ob ich es anders sagen kann. Was ist ein guter Bildschnitt? Da muss auch diese Liebe vorhanden sein und alles muss zusammenpassen. Bei mir ist es wichtig, dass es keine guten oder schlechten Leute gibt. Es gibt gute Konstellationen, Leute, die zusammenpassen, und an das Projekt glauben. Man muss erst einmal an das Projekt glauben. Ich habe auch sehr viele schlechte Filme gemacht, nicht dass ich da nicht meinen Job tue, aber da ist auch das Ergebnis ein bisschen schlechter. Da fehlt diese Liebe und dieses Zusammenarbeiten mit dem Menschen, der den O-Ton aufnimmt, mit dem Tonmeister, der das mischt, mit dem Foley Artist, der die Schritte macht, mit den Cuttern, die das schneiden, mit dem Regisseur. Es geht auch alles um Ton.

Gibt es einen deutschen Film, den Sie nicht gemacht haben, aber bei dem Sie den Ton sehr bewundern?

Bendocchi-Alves: Ja, es gibt viele. Man muss sagen, die deutschen Filme haben heute im Durchschnitt einen Supersound, teilweise viel besser als in anderen Ländern. Und das ist eine lange Tradition. Es gibt einen Film, den habe ich noch in Brasilien gesehen, ich war noch nicht in Deutschland, der mich damals vom Ton so faszinierte, das ist DER AMERIKANISCHE FREUND. Der ganze Film hat mich fasziniert, aber vom Ton her besonders. Ich habe das Glück gehabt, dann dreißig Jahre später den Remix auf Sechskanal machen zu dürfen, für die DVDs. Das hat mich fasziniert damals. In Deutschland gibt es diese Tradition des Tons wegen des Synchronisierens. Das erste, was mich in Deutschland total überrascht hat, wie gut die Synchronisationen waren, bei diesen ganzen Hitchcock-Filmen zum Beispiel, die sind super gemacht. Heute nicht mehr so gut wie früher. Aber in Deutschland gibt es eine Tradition, die super ist. Und dann gab es DAS BOOT , die Oscar-Nominierung und alles. Wir machen teilweise einen sehr guten Ton, wenn das Geld da ist. Die Produzenten machen das schwierig. Die wollen immer weniger Zeit einräumen und weniger Geld ausgeben, dass man so in zwei Tagen, drei Tagen, zwei Wochen, zehn Tagen, einen Film mischt, das ist unmöglich. Man braucht Zeit. Ein Ton wird gut, wenn die Produzenten uns arbeiten lassen. Aber selbst im Durchschnitt haben deutsche Filme einen Supersound, für mich besser als die Amis.

Wissen Sie, wer den Sound beim AMERIKANISCHEN FREUND gemacht hat?

Bendocchi-Alves: Das hat damals der Peter Przygodda gemacht, der Cutter mit seinem Assistenten. Das ist alles ein Zufall, dass ich nach Deutschland kam und diese Leute dann kennenlernte und mit diesen Leuten auch zusammengearbeitet habe. Das ist für mich eine Faszination. Der Film ist voll mit Details und diese ganze Zugszene ist teilweise im Studio gedreht, teilweise echt gedreht. Der Bildschnitt ist genial und der Ton auch. Damals, 1977, wurde das Mono gemischt, ein Mischpult mit acht Kanälen, was nicht richtig synchron lief, mit tausend Sachen, die man heute nicht hat, aber von den Details, hier ist der Hund, da sind die Kinder, da ist das Auto, da kommen diese Möwen. Der Film ist für damals genial aufgebaut, der Ton funktioniert in der Dramaturgie super in dem Film. Und das ist der wichtige Punkt: Man soll nicht einfach Töne machen. Der Bildschnitt und der Ton müssen zusammen funktionieren, egal ob derselbe Mensch das macht oder zwei verschiedene – die Struktur eines Films wird im Bildschnitt gemacht. Und entweder kann man das erkennen und in der Zusammenarbeit gut machen oder vielleicht noch besser machen oder es ist schwierig oder es funktioniert nicht.

Ein Beispiel aus dem internationalen Kino?

Bendocchi-Alves: APOCALYPSE NOW ist der Meilenstein. Ab da ist Ton anders im Film, das ist für uns alle ein Vorbild. Bei APOCALYPSE NOW kommt erstmals die 4-Kanal-Mischung und diese Surround-Töne. Und dramaturgisch – wie genial das gemacht ist! Da kommen diese Hubschrauber, und da gibt es auch die Szene im Boot, wo er mit dem Bootwegfährt und du hörst kein einziges Mal den Motor von dem Boot. Und mit diesen Tiefen und den Hubschraubern, das ist der Punkt, wo es technisch erstmals möglich war, von hinten und von vorne Tiefen zu hören. Und das zweite ist die ganze Gestaltung, wie genial das alles ist. APOCALYPSE NOW ist der Film, den man als Tonmann jedes Jahr einmal guckt.

Wer hat den Ton verantwortet?

Bendocchi-Alves: Walter Murch hat das gemacht. Der ist ein bisschen der Mensch, der auch diesen Begriff der Supervising Sound Editor oder vom Sound Designer geprägt hat, das kommt alles aus der Zeit von KRIEG DER STERNE und APOCALYPSE NOW. Das sind die Filme, bei denen es erstmals technisch vom Tonfilm möglich war. Früher, nicht vergessen – früher wurde der Ton am Set aufgenommen und es war eine Monomischung. Heute haben wir viel mehr Möglichkeiten.

Ein Satz, was Kino für Sie bedeutet. Kino ist ...

Bendocchi-Alves: Kino ist mein Leben. Ich denke nur an Kino, ich lebe wie im Kino. Leider bin ich kein Schauspieler. Man denkt nur an Kino. Wenn ich eine Stadt sehe, man denkt und man schneidet auch. Das ist eine spezielle Art, wie man denkt. Ich glaube, ein Musiker hört und denkt anders an die Welt. Man lebt nur so Kino.

Und zuletzt, wenn Sie einen anderen Beruf im Filmbereich gewählt hätten, welcher wäre das gewesen?

Bendocchi-Alves: Wenn wir beim Film bleiben: Das Einzige, was ich nicht machen wollte, ist Beleuchtung. Da muss man die Leiter die ganze Zeit rauf- und runterbauen. Meine Liebe ist diese Nachbearbeitung, diese Postproduktion, Bildschnitt und Tonschnitt. In diesem Bereich würde ich gerne was machen.