

Frank Schätzlein

Ton und Sounddesign beim Fernsehen

1. Fernsehton und Medienwissenschaft

In der Fernsehtechnik finden wir einen interessanten Begriff: den Fernseh-*Begleitton*. Der Terminus ist sicher wohlbegründet und hat auch seine spezifische medientechnische Entstehungsgeschichte, aber: Möglicherweise drückt sich darin (neben der rein technischen Seite) auch etwas von der Hierarchie zwischen Fernsehbild und Fernsehton aus – von der Präferenz des Visuellen gegenüber dem akustischen Teil des Mediums, die sich über Jahrzehnte in Praxis und Forschung niederschlug.¹

Das gilt auch für die Medienwissenschaft. Denn während der Ton und das Sounddesign beim Kinofilm inzwischen stärkere Berücksichtigung in der Forschung findet, gibt es bis heute nur sehr wenige medienwissenschaftliche Untersuchungen zur Technik, Ästhetik, Funktion und Entwicklung von Ton und Sounddesign im Medium Fernsehen (eine kleine Ausnahme bildet hier lediglich der angrenzende Themenbereich ‚Musik im Fernsehen‘).² Die vorliegenden Arbeiten zur Geschichte, Technikgeschichte und Medienästhetik des Fernsehens beschäftigen sich entweder überhaupt nicht oder nur ganz am Rande mit der Entwicklung des Fernsehtons;³ die wenigen deutschsprachigen Publikationen zum Themenbereich Ton und Sounddesign beim Fernsehen stammen fast ausschließlich von Toningenieuren oder den Fernsehpraktikern und Sounddesignern selbst.⁴

1 Dieser Gedanke findet sich auch bei Karl-Günther von Hase: „Das ZDF beginnt mit Stereoton im Fernsehen“. In: Georg Drechsler/Bernhard v. Watzdorf (Red.): *Mehrkanaltontechnik im Fernsehen. Entwicklung – Technische Grundlagen – Produktions-, Übertragungs- und Wiedergabeprobleme*. Hg. vom Zweiten Deutschen Fernsehen. Mainz 1981 (= ZDF-Schriftenreihe. H. 27: Technik), S. 5–6, hier: S. 5 und Georg Drechsler: „Kleine Geschichte der Stereoфонie“. In: ebd., S. 7–25, hier: S. 22 f.

2 Vgl. Rick Altman: „Television Sound“. In: Horace Newcomb (Hg.): *Television. The Critical View*. 4. Ed. New York 1987. S. 566–584. Zur Musik siehe: Werner Klüppelholz (Hg.): *Musik im Fernsehen. Originalton aus der Praxis*. Siegen 2003 (= Massenmedien und Kommunikation. Bd. 145/146); Rolf Wehmeier: *Handbuch Musik im Fernsehen. Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern*. Regensburg 1995 (= ConBrio-Fachbuch. Bd. 4); Josef Kloppenburg (Hg.): *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber 2000 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 11).

3 Vgl. beispielsw. Siegfried Zielinski: „Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens“. In: Knut Hickethier (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München 1993 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 1), S. 135–170.

So fehlt bis heute eine Darstellung der historischen Entwicklung des Fernsehtons auf der Ebene der Technik und der Gestaltung. In zukünftiger Forschung könnte es darum gehen, das Spezifische des Tons bzw. Sounddesigns im Fernsehprogramm herauszuarbeiten. Wo unterscheidet sich der ‚Fernseh-sound‘ beispielsweise vom ‚Kinosound‘? Welche Formen der Tondramaturgie, des Sounddesigns sind charakteristisch für die unterschiedlichen Phasen der Fernsehgeschichte oder der Geschichte einzelner Sendeformen? Welche neuen Kategorien brauchen Fernsehwissenschaft und Medienproduktanalyse (in Bezug auf Ton, Tontechnik und -gestaltung)?

Der vorliegende Beitrag soll hierzu einen kleinen Einstieg bieten. Er gibt zunächst einen Überblick über die historische Entwicklung des Fernsehtons von der Monophonie in den fünfziger Jahren bis zum Surround-Verfahren in den Neunzigern, die Darstellung bezieht sich dabei auf die Entwicklung in der Bundesrepublik. Im Weiteren werden einige Fragen der Tongestaltung sowie Beispiele aus dem Fernsehprogramm vorgestellt.

Vorab noch einige Worte zu den beiden zentralen Begriffen: ‚Ton‘ definiere ich in einem eher technischen Sinne als die gesamte akustische Ebene des Mediums Fernsehen mit allen Schallerereignissen, die vom Fernsehen übertragen werden (‚Fernseh-ton‘). Ton wird an dieser Stelle also nicht (a) aus der musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Perspektive als ‚Gehörempfindung‘, ‚musikalische Einheit‘ bzw. Grundelement des ‚Klangs‘⁴ oder (b) als eine der Fernsehmusik gegenübergestellte Kategorie für Geräusche und Sprache⁵ verstanden, sondern als Gesamtheit aller Schallerereignisse im Fernsehen. Sounddesign wird hier definiert als die zielgerichtete funktionale und/oder künstlerische Gestaltung des Fernsehtons (die Gesamtkonzeption der Tonebene eines Programms oder einer Sendung/Produktion).

2. Historische Entwicklung der Tontechnik beim bundesdeutschen Fernsehen

Die unterschiedlichen seit den fünfziger Jahren beim Fernsehen eingesetzten tontechnischen Standards lassen sich in ihrer Bedeutung und historischen Zu-

4 Zum Beispiel Hans U. Werner (Hg.): *SoundScapeDesign. KlangWelten. HörZeichen*. Basel 1997. S. 373–396; Hans U. Werner/Wilfried Reichart u. a.: *Filmsoundscapes – TV-Soundscapes. Klangspuren für einen Film und eine Stadt*. Siegen 1999 (= Massenmedien und Kommunikation. Bd. 129/30).

5 Zur musikwissenschaftlichen Definition vgl. beispielsweise Herbert Bruhn: „Klang, Ton und Akkord“. In: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek 1993 (= Rowohlt's Enzyklopädie. Bd. 526). S. 452–459; Lemma „Ton“ in Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht: *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Vierter Band: R-Z*. Erw. Taschenbuchausg. Mainz 1992. S. 247–248.

6 So bei Lothar Mikos in Bezug auf Ton in den Medien Film und Fernsehen, vgl. Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz 2003 (= UTB. Bd. 2415). S. 228–231.

ordnung nicht aus wissenschaftlichen Darstellungen zu den bekannten Audioformaten des Kinofilms⁷ ableiten. Im Folgenden werden deshalb zum einen die Entwicklungsstufen der Fernsehontechnik nachgezeichnet, zum anderen zeitgenössische Diskussionen zur Einführung neuer Standards vorgestellt. Die einzelnen Kapitel stellen die Entwicklung der Audiostandards und Wiedergabeverfahren in den Mittelpunkt der Ausführungen, die technische Entwicklung auf der Seite der Produktion (von den Anfängen und der Einführung der Pilotontechnik über die Diskussionen zur Bedeutung des Tons für die Fernsehproduktion bis zur Arbeit mit digitalen Audioworkstations) wird nicht im Einzelnen dargestellt.

2.1 Anfänge der Fernsehproduktion

In den fünfziger Jahren griff man beim Aufbau der audiotechnischen Einrichtungen in den Fernsehstudios vorwiegend auf die technische Ausrüstung des Hörfunks zurück. Ein Mischpult für die Tonregie in einem Fernsehstudio entsprach also im Wesentlichen solchen Regietischen, wie sie zu dieser Zeit auch im Hörfunkbetrieb bei der Hörspiel- und Musikproduktion Verwendung fanden. Aufgrund der wesentlich höheren Temperatur im Fernsehstudio gab es allerdings Probleme mit den Radio-Mikrofonen, so dass spezielle neue Fernsehmikrofone entwickelt wurden, bei denen die Membranen auch bei hoher Temperatur frei schwingen konnten und nicht zusammenklebten. Seit Mitte der sechziger Jahre wurden dann auch drahtlose Mikrofone und Richtmikrofone (mit einer speziellen keulenförmigen Richtcharakteristik) eingesetzt. Von der Filmproduktion und den bereits bestehenden Filmstudios übernahm man, damit die Aufnahmetechnik nicht im Bild zu sehen war, den sogenannten Mikrofongalgen (Mikrofonangel); der Einsatz von fest installierten Mikrofonen in den Fernsehstudios des NWDR war offenbar eine Ausnahme.⁸ Als Tonträger für die Tonaufzeichnung und die Zuspieldung von „Begleitmusik“, „Geräuschkulissen“ und „Tonkonserven“ diente auch in der Fernsehproduktion das Magnetophonband mit den entsprechenden Aufnahme- und Wiedergabegeräten aus der Hörfunktechnik.⁹

7 Vgl. Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001, S. 44–56.

8 Vgl. Heinrich Kösters: „Raumakustische Fragen im Fernsehstudio“. In: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*. 6. Jg. (1954). S. 172.

9 Vgl. Hans Rindfleisch: *Technik im Rundfunk. Ein Stück deutscher Rundfunkgeschichte von den Anfängen bis zum Beginn der achtziger Jahre*. Norderstedt 1985, S. 202 f., 205 ff. und G. Schadwinkel/F. Naupert: „Die elektroakustischen Einrichtungen des Fernsehhauses Hamburg-Lokstedt“. In: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*. 6. Jg. (1954). S. 67–70.

2.2 Monophonie

Das Ziel der frühen Fernsehproduktion war es, den Zuschauern die gleiche Tonqualität zu bieten, wie sie sie bereits aus dem Hörfunk kannten. Die Aufnahme, Übertragung und Wiedergabe des Fernsehtons erfolgte dabei monophon; das heißt, das Audiosignal wird mittels eines einzigen Kanals übertragen. Bei der Aufnahme kann ein Einzelmikrofon oder die Abmischung mehrerer Mikrofone (Multimikrofonie) verwendet werden und auch auf der Hörerseite können (im oder am Fernsehgerät) zwei Lautsprecher angeschlossen sein – der Ton bleibt aufgrund der einkanaligen Übertragung jedoch stets monophon.

Die Monotechnik ermöglicht nur einen sehr eingeschränkten Raumeindruck, da lediglich eine grobe Einschätzung der Raumgröße (über den Hallanteil) und der Entfernung der Schallquelle(n) vom Mikrofon möglich ist. Durch die Schallreflexionen, die – je nach Ausstattung des Abhörtraumes – evtl. im Zimmer des Zuschauers entstehen, kann der dort entstehende Raumeindruck auch noch einmal deutlich von der Raumakustik des übertragenen Originalsignals abweichen und dieses verfälschen und/oder die Verständlichkeit von Sprache verringern. Auch bei der Verwendung von zwei Lautsprechern, die in einiger Entfernung voneinander aufgestellt bzw. im Fernseher eingebaut sind oder in unterschiedliche Richtungen abstrahlen, entsteht unter Umständen aus diesem Grunde der sogenannte pseudostereophone Effekt.

2.3 Mehrkanalton

Beim Fernsehton gab es über lange Zeit keine technischen und qualitativen Veränderungen. Während auf der Bildebene verbesserte Übertragungsverfahren entwickelt wurden, ab 1967 das Farbfernsehen und ab 1980 der Videotext hinzukam, debattierte man mehrere Jahre darüber, ob Mehrkanalton im Medium Fernsehen nützlich sei und ob er von den Zuschauern überhaupt benötigt bzw. gewünscht würde. Dies führte mit der Zeit zu einer Diskrepanz zwischen den inzwischen weiterentwickelten tontechnischen Standards im Fernsehstudio bzw. in der Fernsehproduktion und der Audio-Wiedergabequalität beim Fernsehempfang.¹⁰

Mehrkanalton beim Fernsehen wurde vor allem in Ländern mit mehrsprachiger Bevölkerung diskutiert und erforscht, beispielsweise in Nordafrika. In der Bundesrepublik führte das Institut für Rundfunktechnik (IRT) seit Mitte der sechziger Jahre Forschungen in diesem Bereich durch.¹¹ Mit dem Begriff

10 Vgl. Karl-Günther von Hase: „Das ZDF beginnt mit Stereoton im Fernsehen“. 1981, S. 5–6, hier: S. 5 und Klaus Schneider: „Einführung der Mehrkanaltontechnik“. In: *ZDF-Jahrbuch* 1981. Mainz 1982, S. 123–125, hier: S. 123.

11 Vgl. Georg Drechsler: „Kleine Geschichte der Stereophonie“. 1981, S. 7–25, hier: S. 23 ff. und Hans Rindfleisch: *Technik im Rundfunk*. 1985, S. 243 f.

Mehrkanalton werden analoge und digitale Verfahren der Tonübertragung bezeichnet, die mit mehr als einem Kanal arbeiten; dies gilt für alle im Folgenden vorgestellten Fernsehton-Formate: Zweikanalton, Stereo, Dolby Surround, Dolby Surround Pro Logic (II), Dolby Digital. Wenn in den Debatten der sechziger Jahre vom Mehrkanalton die Rede war, so war damit zunächst vor allem der Zweikanalton gemeint (gelegentlich auch als Zweitonwiedergabe bezeichnet). Die stereophone Wiedergabe, wie sie den Rezipienten bereits von der Tonträgerwiedergabe und inzwischen auch aus dem Hörfunk bekannt war, wurde in der Diskussion über das neue Fernsehtonformat anfänglich als zweitrangig eingestuft. Heute wird unter Mehrkanalton oft nur noch die Surround-Technik verstanden.

Auch hier spielt das Mono-Format noch eine Rolle, denn ein zentraler Punkt für die Entwicklung der Mehrkanaltontechnik war ihre Abwärtskompatibilität. Das heißt in diesem Fall: Ältere für monophonen Ton ausgelegte Fernsehempfangsgeräte mussten weiterhin benutzbar bleiben und es durfte beim Empfang nicht zu einer durch die neue Zweikanal-Technik hervorgerufenen Verschlechterung bzw. Verfälschung der Bild- oder Tonqualität kommen.

2.3.1 Zweikanalton

Fernsehen mit Zweikanalton-Technik bietet eine Tonübertragung über zwei ‚diskrete‘ – das heißt voneinander unabhängige – Mono-Kanäle (M 1 und M 2). Auf diese Weise kann bei ausländischen Film- und Fernsehproduktion über M 1 die synchronisierte deutschsprachige Fassung und über M 2 der Originalton in der Fremdsprache ausgestrahlt werden.

Der Zweikanalton ermöglicht auch die ‚Audio-Description‘ (Hörfilm), ein Verfahren für Blinde und Sehbehinderte zur akustischen Beschreibung des Fernsehbildes in den Dialogpausen. Dabei wird auf Kanal M 1 der konventionelle Filmtone, auf M 2 der Filmtone plus Bildbeschreibung gesendet. Das ZDF sendete 1993 den ersten Film mit Audio-Description im deutschen Fernsehen, 1997 begann dann das Bayerische Fernsehen mit der regelmäßigen Ausstrahlung von Hörfilmen, weitere öffentlich-rechtliche Programme folgten Ende der neunziger Jahre.¹²

Bei der Wiedergabe ohne die Surround-Formate kann heute zwischen drei Betriebsarten des Fernsehtons unterschieden werden (welche Modi ausgewählt werden können, hängt von den für die jeweilige Sendung angebotenen Audio-

12 Weiterführende Informationen finden sich im Internet: *Deutsche Hörfilm gGmbH*. URL: <http://www.hoerfilm.de> (Zugriff am 9.12.2004); ADI – Audio Description International <http://www.adinternational.org/> (Zugriff am 9.12.2004); Bayerischer Rundfunk: *TV für Blinde – Audio-Description*. URL: http://www.br-online.de/br-intern/integration/index_blinde.shtml (Zugriff am 9.12.2004).

formaten ab; aufgrund der Abwärtskompatibilität ist in jedem Fall eine monophone Wiedergabe möglich):

Modus:	Kanal/Kanäle:
1. Monophonie bzw. monophone Wiedergabe	M
2. Zweikanalton bzw. Zweitonwiedergabe	M 1 und M 2
a) Synchron- und Originalfassung oder	
b) Filmtone mit und Filmtone ohne Audio-Description	
3. Stereophonie bzw. stereophone Wiedergabe	L (M) und R

Da die Ausstrahlung von Fernsehsendungen im Zweikanalton-Format für die Wiedergabe der Originalsprache oder der Audio-Description im zweifachen monophonen Ton erfolgt, können besondere raumakustische Effekte und ein aufwendiges Sounddesign nicht wiedergegeben werden. Eine stereophone Wiedergabe ist aufgrund der unabhängigen Kanäle mit unterschiedlichem Tonsignal nicht möglich, Kinosound-Puristen kommen bei Sendungen, die im Zweikanalton ausgestrahlt werden, also nicht auf ihre Kosten. Das Verfahren bietet sich deshalb besonders für ältere monophone Kinofilme, Wiederholungen von Stereo- oder Surround-Produktionen und mehrsprachige Programme bzw. mehrsprachige journalistische Sendeformen (Nachrichten, Diskussionsrunden u. ä.) an.

2.3.2 Stereophonie

Für stereophonen Fernsehton sind zwei aufeinander bezogene Kanäle notwendig; die Stereophonie bietet dem Zuschauer bei relativ geringem technischem Aufwand räumliche Höreindrücke.¹³ Die Schallquellen können dabei auf der ‚Stereobasis‘ (der gedachten Linie zwischen den beiden Lautsprechern) verteilt und dort vom Rezipienten lokalisiert werden (Phantomschallquellen auf der Stereobasis), wenn er sich auf der optimalen Abhörposition in einem gleichseitigen Dreieck mit den beiden Lautsprechern befindet. Genaugenommen sind Fernsehapparate mit eingebauten Lautsprechern aus diesem Grund für eine korrekte stereophone Wiedergabe ungeeignet. Die Geringschätzung des Fernsehtons zeigte sich lange Zeit auch an der Bauweise von Empfangsgeräten, die mit qualitativ eher minderwertigen Lautsprechern ausgestattet waren und an einem Geräteaufbau, bei dem die Lautsprecher so installiert waren, dass sie den Schall lediglich zur Seite oder sogar nach hinten abstrahlten. Heute besitzen die Apparate in der Regel Frontlautsprecher und eine Funktion zur Simulation ei-

13 Dazu ausführlich: Georg Drechsler: „Kleine Geschichte der Stereophonie“. In: ders./Bernhard v. Watzdorf (Red.): *Mehrkanaltontechnik im Fernsehen*. 1981, S. 7–25 und Georg Plenge: „Entwicklung der Stereophonie im Rundfunk“. In: ebd. S. 26–34.

ner größeren Stereobasis-Breite, auch ‚Raumklang‘- oder ‚Ambience‘-Funktion genannt.

Erste Experimente mit stereophonem Fernsehton wurden 1970 vom Norddeutschen Rundfunk durchgeführt. Am stärksten wurde die Entwicklung und Einführung des Zweikanaltons bzw. der Stereophonie jedoch vom ZDF vorangetrieben; die folgenden Punkte zeigen die Aktivitäten des ZDF, die auch in einer entsprechenden Publikation des Senders dokumentiert sind:¹⁴

- 1971 beschließt der zuständige Ausschuss des ZDF-Fernsehrats eine Initiative für Mehrkanalton bzw. Stereophonie im Fernsehen.
- Am 30. April 1972 überträgt das ZDF gemeinsam mit dem Bayerischen Rundfunk die stereophone Fassung der Tschaikowsky-Oper EUGEN ONEGIN. Dabei sendet das ZDF das Bildsignal mit monophonem Ton, der BR strahlt über UKW-Radio synchron den zur Sendung gehörenden Stereoton aus, es folgten vergleichbare Projekte des ZDF mit anderen Rundfunkanstalten und ihren Hörfunkprogrammen.
- Ab 1972 sammelt der ‚Arbeitskreis für Informationen über neue Entwicklungen auf dem Rundfunkgebiet‘ (ANE) für ARD und ZDF Material zum Thema, das den Gremien als Entscheidungshilfe dienen soll.
- ZDF und Deutsche Bundespost setzen ab 1972 bei Ersatzbeschaffungen auf Anlagen mit Mehrkanal-Option.
- 1977 wird eine Expertengruppe der gemeinsamen technischen Kommission von ARD und ZDF zur Mehrkanalton-Übertragung eingesetzt, ihr Bericht wird 1979 vorgelegt.
- Ab 1979 erfolgen die ersten technischen Festlegungen und Normierungen durch ZDF und IRT, im Mai 1979 beginnt das ZDF dann mit ersten Versuchssendungen.
- Mit dem FESTKONZERT IN STEREO beginnt das ZDF im September 1981 während der Internationalen Funkausstellung (IFA) in Berlin schließlich mit der regelmäßigen Ausstrahlung von Sendungen mit Mehrkanalton.

Die ARD hatte zunächst eine abwartende Haltung eingenommen, vor allem aufgrund der schwer kalkulierbaren finanziellen Folgen für die Umrüstung von Sendetechnik, Produktion und Programmbetrieb. Der Mehrkanalton wird zwar als Zukunftstechnik des Fernsehens gesehen, die sich auch dauerhaft etablieren würde – die Bedenken, mit den ersten Sendungen während der IFA Tatsachen zu schaffen, die sich später nicht mehr zurücknehmen ließen, waren je-

14 Vgl. Rudolf Kaiser: „Die Aktivitäten des ZDF zur Einführung des Stereo- bzw. Mehrkanaltons“. In: Georg Drechsler/Bernhard v. Watzdorf (Red.): *Mehrkanaltontechnik im Fernsehen*. 1981, S. 50–52.

doch groß. Vor der Funkausstellung kam es dann zu Uneinigkeiten mit dem ZDF, als der Mainzer Sender 1979 ohne eine – aus der Sicht der ARD – vorausgehend notwendige Einigung die Deutsche Bundespost mit der Umrüstung von Sendern und Leitungen beauftragte.¹⁵ Zur IFA bot die ARD dann zwar Versuchssendungen an, stieg aber erst gegen Mitte der achtziger Jahre tatsächlich in die Arbeit mit der neuen Technik ein.

Als das ZDF 1981 mit der regelmäßigen Mehrkanalton-Ausstrahlung begann, konnten Ende des Jahres ca. 65 Prozent der Bevölkerung – wenn Sie denn über einen entsprechenden neuen Fernsehapparat verfügten – den Fernsehton im Stereo- oder Zweikanaltonmodus empfangen. 1981 wurden 300.000 mehrkanaltonfähige Geräte verkauft, 1982 bereits 880.000 und im Jahr 1983 bereits 1.680.000. Solche Empfangsgeräte kosteten Anfang der achtziger Jahre zwischen 200 und 500 DM mehr als die konventionellen Fernseher mit monophoner Technik; ein entsprechendes Zusatzgerät zum Nachrüsten kostete zu dieser Zeit ca. 500 DM.¹⁶

Interessant sind in diesem Zusammenhang die „Leitlinien“ des ZDF zur Einführung und zum Ausbau des Mehrkanaltons.¹⁷ Aus dem ersten Punkt der Leitlinien geht hervor, dass zumindest beim ZDF zu diesem Zeitpunkt nicht der Zweikanalton im Vordergrund stand. Es geht vielmehr vornehmlich um die stereophone Wiedergabe und ein qualitativ hochwertiges Klangbild von Musiksendungen (U und E-Musik), bei deren Produktion (unabhängig von der Verwertung für das Fernsehprogramm) sowieso bereits im Stereo-Modus aufgenommen wurde.

Neben den Musiksendungen war der Einsatz der Mehrkanaltechnik gedacht für Übertragungen von großen Sportereignissen (im Zentrum steht hier die Wiedergabe der ‚Atmo‘ unter dem Motto „vom distanzierten Betrachter zum engagierten Teilnehmer“¹⁸), die Übertragung von fremdsprachigen Diskussionen und Interviews mit Simultanübersetzung im Zweikanalton und – erst an letzter Stelle genannt – für Stereophonie im Film.

Der zweite Punkt der Leitlinien betraf den finanziellen Aspekt: Es gab keine zusätzlichen Investitionen; Mehrkanaltontechnik wurde somit nur als Teil laufender Ersatzbeschaffungen erworben, ausgenommen waren lediglich die unbe-

15 Vgl. Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *ARD-Jahrbuch 81*. 13. Jg. S. 99–101.

16 Vgl. Dietrich Ratzke: *Handbuch der Neuen Medien. Information und Kommunikation, Fernsehen und Hörfunk, Presse und Audiovision, heute und morgen*. 2. erw. und aktual. Aufl. Stuttgart 1984. S. 256–258.

17 Vgl. im Folgenden Karl-Günter von Hase: „Das ZDF beginnt mit Stereoton im Fernsehen“. S. 6.

18 Joachim Augustin: „Tonregie in Stereophonie“. In: Georg Drechsler/Bernhard v. Watzdorf (Red.): *Mehrkanaltontechnik im Fernsehen*. 1981, S. 53–55, hier S. 53.

dingt notwendigen Investitionen in der ZDF-Sendezentrale. Dieses Konzept führte zu einer sehr langen Übergangsphase vom monophonen zum stereophonen Fernsehton.

Im dritten Punkt der ZDF-Leitlinien wurde schließlich darauf hingewiesen, dass Stereo-Effekte, nachträgliche Stereobearbeitungen und Stereologik-Programme nicht vorgesehen waren. Als Begründung werden fehlende Finanzmittel und Produktionskapazitäten angeführt.

2.3.3 Surround

Surround-Verfahren ermöglichen durch die Aufstellung von mindestens vier Lautsprechern im Raum des Zuhörers (der Center-Kanal wird über den Fernseher wiedergeben) einen Rundum-Klang. Die Möglichkeiten des Fernsehtons nähern sich hier also dem Hör-Erlebnis im modernen Kinosaal an; das gilt natürlich nicht nur für die Wiedergabe von Kinofilmen, sondern auch für die Ausstrahlung von ‚reinen‘ Fernsehfilmen, Fernsehshows und anderen Sendeformen. Für den Fernsehbereich stand das Thema Surround-Sound bereits in den achtziger Jahren im Rahmen der Diskussion über die Einführung der HDTV-Technologie (zu dieser Zeit noch auf Basis analoger Technik) auf der Tagesordnung. In der Öffentlichkeit wurde in diesem Zusammenhang vor allem über die höhere Bild-Auflösung gesprochen, beim HDTV-System war jedoch auch ein Surround-Ton mit bis zu 8 Kanälen möglich.¹⁹

In den neunziger Jahren entwickelte sich das ‚Home Theatre‘-Konzept des ‚Heimkinos‘ zum umfassenderen ‚Home Entertainment Center‘ mit der zusätzlichen Wiedergabe-Möglichkeit von Tonträgern und Spielen. Hier spielte auch der Surround-Sound eine wichtige Rolle. Zum einen wurde die Decoder-Technik für die Surround-Wiedergabe immer kostengünstiger, zum anderen benötigte sie immer weniger Platz und konnte so direkt in den Fernseher oder andere Geräte eingebaut werden. Die Stand-alone-Decoder wurden durch Hi-Fi-Verstärker (oft mit eingebautem Radioempfänger) mit integrierten Decoder-Schaltungen ersetzt.²⁰ In den vergangenen Jahren bekam die Surround-Technik noch einmal einen Schub durch die immer weiter steigenden Verkaufszahlen der DVD-Tonträger, -Player und Recorder.

19 Ulrich Messerschmid: „Einführung in die technisch-physikalischen Grundlagen von HDTV“. In: Kurt Lüscher./Joachim Paech/Albrecht Ziemer (Hg.): *HDTV – ein neues Medium? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1990*. Mainz 1991 (= ZDF-Schriftenreihe. H. 41: Technik). S. 7–18, hier: S. 12. Mehrere Beiträge zum Thema finden sich in einem anderen Tagungsband aus demselben Jahr: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (Hg.): *16. Tonmeistertagung, Karlsruhe 1990. Bericht*. Red.: Michael Dickreiter. München 1991. hier: S. 161–218.

20 Vgl. Elmar Stetter: „Mehrkanaliger Ton bei Film, Video und Fernsehen“. In: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (Hg.): *17. Tonmeistertagung, Karlsruhe 1992. Bericht*. Red.: Michael Dickreiter. München 1993. S. 270–282, hier: S. 278.

Am weitesten verbreitet sind zur Zeit das analoge Dolby-Surround- und das Dolby-Digital-Verfahren:

- Dolby Surround (4.0): vier Kanäle (Front links/Front rechts, Center, Surround); matrixcodiert; der Surround-Kanal wird in der Regel auf zwei rückwärtige Lautsprecher verteilt, bleibt aber monophon; später als Dolby Surround Pro Logic²¹ und
- Dolby Digital (5.1): ursprünglich für das Kino entwickeltes Format mit fünf Kanälen (Front links/Front rechts, Center, Surround links/Surround rechts) und einem optionalen LFE-Kanal (Low Frequency Effects) bzw. Subwoofer mit eingeschränktem Frequenzumfang; nach dem verwendeten Datenreduktionsverfahren früher auch als AC-3 (Audio Coding 3) bezeichnet; ohne den Tiefton- bzw. Effektkanal liegt das Fünfkanal-Format auch als 3/2-Standard vor.²²

Die beiden Formate lassen sich beim Fernsehempfang nur mit Hilfe des entsprechenden Decoders wiedergeben. Der Dolby-Surround-Ton kann aufgrund der Matrix-Codierung (auf zwei Kanäle) auch mit einem konventionellen HiFi-Stereo-Videorecorder aufgezeichnet werden, moderne Festplatten- oder DVD-Recorder unterstützen dagegen auch Dolby Digital und das Kino-Format DTS.

Ab 1993/94 wurden im deutschen Fernsehen Sendungen in Dolby-Surround-Technik ausgestrahlt und in den Programmübersichten gekennzeichnet.²³ Am 17. September 1994 übertrug das ZDF mit WETTEN, DASS ...? die erste Fernsehshow unter Verwendung des Dolby-Surround-Verfahrens. Nach sendereigenen Angaben bot ProSieben 1999 als erstes Free-TV-Programm Europas Sendungen im Dolby-Digital-Format an.²⁴ Im Internet präsentiert der pri-

21 Die Firma bietet für den ‚Home Entertainment‘- und Spiele-Bereich auch Pro Logic-Varianten mit fünf, sechs oder sieben Kanälen an: Dolby Pro Logic II (5.1): fünf Kanäle (Front links/Front rechts, Center, Surround links/Surround rechts) und optionalem LFE-Kanal; matrixcodiert und Dolby Pro Logic IIx (6.1/7.1): neues Verfahren mit sechs bzw. sieben Kanälen (Front links/Front rechts, Center, Surround links/Surround rechts, hinten rechts/hinten links) und einem optionalen LFE-Kanal; matrixcodiert; erweitert nicht nur Zweikanal (Stereo mit Matrixcodierung), sondern auch 5.1-Tonquellen.

22 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei Gerhard Steinke: ‚Surround-Sound: Wieviel Kanäle/Signale braucht der Mensch? – Plädoyer für die Standard-3/2-Stereo-Hierarchie und ihre Optimierung im Heim‘. In: Bildungswerk des Verbandes deutscher Tonmeister (Hg.): 21. Tonmeistertagung. Hannover 2000. Bericht. Red.: Michael Dickreiter. München 2001. S. 283–328, hier: S. 309 ff.

23 Vgl. SC: ‚Raumklang fürs Wohnzimmer. Fast wie im richtigen Kino‘. In: *Funkschau* (1993). H. 21. S. 8–14; MK/SC: ‚Das neue Fernseherlebnis. Kino aus dem All‘. In: *Funkschau* (1994). H. 16. S. 22–28.

24 Vgl. ProSieben: *Zuschauer-Info*. URL: <http://www.prosieben.de/service/info/00789/002/> (Zugriff am 13.12.2004).

vate Sender heute eine programmbegleitende Internetseite, die über alle Filme, die in diesem Audioformat ausgestrahlt werden, informiert.²⁵ Und im Bereich der Fernsehshows war es wiederum das ZDF, das am 4. Oktober 2003 mit der Ausstrahlung von WETTEN, DASS ...? in Dolby-Digital-Technik begann. Insgesamt werden bislang nur relativ wenige Eigenproduktionen der Sendeanstalten im Surround-Format abgemischt, hier handelt es sich vor allem um aufwendige Fernsehfilme, große Sportübertragungen und Fernsehshows.

3. Aspekte der Gestaltung von Fernsehton

3.1 Tontechnik und Tongestaltung

Aus der Darstellung der historischen Entwicklung der Fernsehontechnik ergeben sich Fragen zur Gestaltung des Fernsehtons bzw. zum dramaturgischen Umgang mit den neuen tontechnischen Verfahren. Denn der Zweikanalton (als Wiedergabe des fremdsprachigen Originaltons auf dem zweiten Kanal) wurde zwar prinzipiell begrüßt, in Bezug auf ‚echte‘ Stereophonie im Fernsehen war man sich jedoch nicht ganz einig: Bei Musiksendungen wurde die Stereo-Wiedergabe als wichtige Verbesserung und Bereicherung der Übertragung bewertet, im Fernsehfilm dagegen spielte die dramaturgische Nutzung der Stereophonie, das Spiel mit den neuen raumakustischen Möglichkeiten zunächst eine untergeordnete Rolle, es ging hier anfangs vor allem um die Verbesserung der Sprachverständlichkeit. Als Vorteil der Stereophonie im Fernsehen wurde nicht die Lokalisierbarkeit der Schallquellen im akustischen Raum bzw. auf der Stereo-Basis gesehen, sondern die allgemeine Verbesserung der Raumakustik bzw. Rauminformation einer Fernsehsendung im Sinne einer größeren Transparenz des Klangbildes – in Verbindung mit einer verbesserten Textverständlichkeit. Abgelehnt wurden Stereo-Effekte, vor allem sogenannte Ping-Pong-Effekte.²⁶

Beim Einsatz der Stereophonie und der Gestaltung des stereophonen Klangraums stießen die Tonmeister auf grundsätzliche Probleme der neuen Möglichkeiten der Fernsehontgestaltung. So wurde die unterschiedliche Breite des Fernsehbildes im Gegensatz zur akustischen Breite bzw. Basisbreite als ein zentrales Problem gesehen: Verträgt sich die stereophone Basisbreite mit den relativ kleinen Bildschirmabmessungen? Eine weitere Frage war: Muss die Position der Schallquelle auf der Stereobasis immer mit der (sichtbaren) Position der Schallquelle auf dem Bildschirm übereinstimmen? Die Frage wurde in Bezug auf Wiedergabe von Sprache zunächst mit Ja beantwortet; später, nach der Auswertung

25 Vgl. ProSieben: *Filme in Dolby Digital*. URL: http://www.prosieben.de/spielfilm_serie/spielfilme/dolbydigital/ (Zugriff am 13.12.2004).

26 Vgl. Georg Drechsler: „Kleine Geschichte der Stereophonie“. 1981, S. 25 und Joachim Augustin: „Tonregie in Stereophonie“. 1981, S. 54–55.

empirischer bzw. experimenteller Forschung, dann mit Jein. Das Ergebnis war eine Tondramaturgie, bei der Sprache bzw. Dialoge grundsätzlich nahe der Mitte positioniert wurden, Atmo, Geräusche und Musik dagegen auch am Rand des Stereospektrums.²⁷ Aus dieser frühen Diskussion über die Mehrkanaltontechnik entwickelten sich mehrere normative Forderungen:

1. Die Positionierung einzelner, deutlich wahrnehmbarer Schallquellen auf den Außenpositionen muss vermieden werden.
2. Die raumakustische Dramaturgie muss dem Bild bzw. dem Bildwechsel entsprechen.
3. Der Bildausschnitt darf nicht im Widerspruch zu dem durch die Mikrofone eingefangenen raumakustischen Ausschnitt stehen.
4. Virtuelle Schallquellen müssen unbedingt vermieden werden.

Aber es gab auch differenziertere Positionen. So war nach Meinung des Akustikers Georg Plenge ein „Neubeginn der Abstimmung von Ton- und Bildregie“ notwendig, wenn sich der Nutzen des stereophonen Fernsehtons nicht nur auf die Verbesserung der Sprachverständlichkeit und die Übertragung zusätzlicher raumakustische Informationen beschränken soll. Bei der Auswertung empirischer Forschung zur intermodalen Wahrnehmung und Lokalisation kommt Plenge zu dem Ergebnis, dass die gestalterische Freiheit bei der Ton-Bild-Gestaltung größer sei, als in der Diskussion um die Stereophonie im Fernsehen oft behauptet wurde.²⁸

Ein Statement des Tonmeisters Hans-Joachim Haas (Südwestfunk) auf der Tonmeistertagung 1986 wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Situation in den achtziger Jahren:

Auf der Suche nach den beiden Kreisen, die in den Programmzeitschriften auf die Ausstrahlung einer Stereosendung hinweisen, stößt der suchende Finger des audiophilen Fernseh-Zuschauers weitgehend ins Leere. Obwohl der Verkauf von Stereogeräten den von Mono-Fernsehgeräten bei weitem übersteigt, der Zuschauer also Interesse signalisiert, ist die Innovationsfreude von Redakteuren und Regisseuren – was Stereo-Produktionen angeht – weitgehend gelähmt.

27 Vgl. Hans-Joachim Haas: „Die Kongruenz zwischen Bild und Ton bei Stereophonie im Fernsehen“. In: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (Hg.): *14. Tonmeistertagung München 1986. Internationaler Kongress mit Fachausstellung im Kongressbau des Deutschen Museums vom 19.–22. Nov. 1986. Bericht*. Red.: Michael Dickreiter. München 1987. S. 294–300, hier: S. 296 ff.

28 Vgl. Georg Plenge: „Entwicklung der Stereophonie im Rundfunk“. 1981, S. 32–34.

Da die technischen Einrichtungen der Fernseh-Anstalten weitestgehend stereotüchtig sind, die Kosten stereophonen Produzierens nachgewiesenermaßen nur unwesentlich über einkanaliger Aufzeichnung liegen, scheint mir die Frage Stereo oder Mono allein noch eine Frage des Bewusstseins bei Redakteuren, Autoren und Regisseuren zu sein.

Sicherlich kann man über die Ignoranz von Regisseuren und Redakteuren reden, die aus Furcht vor fremdem Eingriff in die Regiearbeit durch den Tonmeister die Beschäftigung mit diesem Metier gänzlich ablehnen. Dennoch ist unbestritten, dass stereophoner Ton gerade bei Fernsehspiel und Theaterproduktionen eine wesentliche dramaturgische Bereicherung darstellen würde. Leider haben bei der Einführung der Stereophonie im Fernsehen genügend miserable Beispiele für Abschreckung gesorgt. Besonders heftig war die Ablehnung, ohne Unterschied ob Laie oder Fachmann, immer dann, wenn krasse Beispiele von divergierender akustische und optischer Richtung vorgeführt wurden, Anfängliche Verwirrung über die fehlende Richtungskongruenz steigerte sich bei den Testteilnehmern sehr schnell zur Verärgerung.²⁹

Die mit der Einführung des Stereotons entstandene Diskussion zu den Möglichkeiten und Verfahren der raumakustischen Gestaltung sowie zur raumbezogenen Kohärenz von Fernsehton und Fernsehbild ist bis heute aktuell und hat durch die Surround-Technik seit den neunziger Jahren eine neue Grundlage und neue Perspektiven erhalten.³⁰ Ob sich eine *fernsehspezifische* Surround-Dramaturgie herausbildet, müssten zukünftige Untersuchungen zeigen. Auf jeden Fall sind bei der Produktion bzw. Abmischung für das Fernsehen einige Aspekte zu berücksichtigen, die vom Surround-Sound bei der Kinofilmproduktion (und bei der Rezeption im Kinosaal) abweichen: die relativ geringe Raumgröße (in der Regel das Wohnzimmer des Zuschauers), der geringe Abstand des Hörer von Lautsprechern, der in der Regel geringere Spielraum bei Dynamik und Lautstärke und die spezifische Relation zwischen der Bildschirmgröße des Fernsehgeräts und der Größe des akustischen Raumes.

Insgesamt lassen sich seit den sechziger Jahren folgende Verschiebungen in den Diskussionen über die Dramaturgie des Fernsehtons beobachten:

29 Hans-Joachim Haas: „Die Kongruenz zwischen Bild und Ton bei Stereophonie im Fernsehen“. 1987, S. 294.

30 Vgl. Christian Hugonnet: „A new Concept of spatial Coherence between Sound and Picture in Stereophonic (an Surrounding Sound) TV Production“. In: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (Hg.): *19. Tonmeistertagung, Karlsruhe 1996. Bericht*. Red.: Michael Dickreiter. München 1997. S. 104–116.

1. Zunächst werden – in den sechziger und siebziger Jahren – vor allem die Vorteile und der Einsatz des Zweikanaltons diskutiert und erprobt.
2. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bis Anfang der achtziger Jahre geht es zusätzlich um Fragen der stereophonen Aufnahme und Wiedergabe von Musiksendungen.
3. In den achtziger Jahren rücken die Probleme der Stereo-Dramaturgie und Stereoton-Bild-Relation in der Fernsehspiel-/Fernsehfilmproduktion in den Mittelpunkt.
4. In den neunziger Jahren weitet sich die Diskussion dann auf Fragen der Wiedergabe von Sendungen mit Surround-Ton aus.
5. Gleichzeitig beginnen auf der sendungsübergreifenden Ebene die ersten Sender mit der zielgerichteten Arbeit am Sounddesign und der Entwicklung eines Corporate Sounds.
6. Im neuen Jahrtausend stehen die Fernsehsender vor neuen Anforderungen an die Tonqualität und -gestaltung ihrer Programme und Sendungen, da sich die Maßstäbe durch die Etablierung der DVD und der Heimkino/Surround-Systeme noch einmal verschoben haben und viele Zuschauer höhere Erwartungen an den Fernsehton stellen.

Parallel zu diesen unterschiedlichen Phasen verlief auch die Entwicklung der Produktionstechnik von den analogen Geräten über die Einführung der MIDI-Schnittstelle³¹ bis hin zur digitalen und ‚virtuellen‘ Studiotechnik (bei einem immer größer werdenden Funktionsumfang der entsprechenden Geräte bzw. Software und immer weiter sinkenden Preisen der Digitaltechnik). Heute werden in der Fernsehproduktion und den für das Sounddesign zuständigen Redaktionen und Studios der Sendeanstalten ausschließlich Harddiskrecording-Systeme zur computergestützten Tongestaltung eingesetzt.³²

3.2 Anwendungsbereiche des Sounddesigns im Fernsehen

Da es sich beim Fernsehen um ein Programmmedium handelt, das sich zum Teil oder vollständig durch Werbung finanziert und im privaten Umfeld des Rezipienten (gegebenenfalls nur nebenbei) gesehen und/oder gehört wird, besitzt die Gestaltung der akustischen Ebene – das Sounddesign – beim Fernsehen andere und zusätzliche Funktionen und Einsatzbereiche als beim Kinofilm: neben

31 MIDI steht für Musical Instrument Digital Interface, ein Übertragungsprotokoll für die Vernetzung von digitalen Musikinstrumenten wie zum Beispiel Computer/Soundkarte/Audio-software, MIDI-Controller (Keyboard, Drum-Pads u. ä.), Synthesizer, MIDI-Expander, Sequenzer, Drumcomputer, Effektgeräte und Sampler.

32 Einen Einblick in die aktuelle Arbeitsweise gibt Andi Gleichmann: „Sounddesign beim Fernsehen am Beispiel des Senders ProSieben“. In: Jan Neubauer/Silke Wenzel (Hg.): *Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen*. Hamburg 2001. S. 61–82.

der Tongestaltung von Fernsehfilmen auch die Image-Bildung (Positionierung) und Eigenwerbung des Programms, das ‚Verpacken‘ oder Hervorheben einzelner Programmelemente, das Erzeugen und Erhalten des Programmflusses und die Steuerung der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Mit den unterschiedlichen Elementen des Fernsehprogramms (Film, Fernsehshow, Serie, Talkshow, dokumentarische und journalistische Sendungen, Trailer, Logos usw.) begegnen sich hier auch unterschiedliche Ansätze des Sounddesigns.

So lassen sich im Wesentlichen vier Felder des Fernseh-Sounddesigns beschreiben:

1. Das Sounddesign fremdproduzierter Sendungen (vor allem Kinofilme, Fernsehfilme, Serien).
2. Das Sounddesign innerhalb von Eigenproduktionen (Fernsehfilme, Magazine, Nachrichten usw.).
3. Das Sounddesign in der Fernsehwerbung (Tonebene der Werbespots, Audiologos der werbetreibenden Firmen – beispielsweise von Audi, Telekom, Intel, Postbank, Fiat, Toyota, Krombacher, Flensburger usw.).
4. Das Sounddesign von Programmverbindungen oder sogenannten ‚Verpackungselementen‘:³³
 - a) Trailer bzw. Programmankündigungen,
 - b) Imagetrailer und Senderkennungen,
 - c) Vorspann/Opener und Abspann von Nachrichtensendungen, Shows und Magazinen u. a.,
 - d) Werbetrenner (Passage) und
 - e) Audiologo (Soundlogo) des Senders/Programms.

Auf das Sounddesign fremdproduzierter Filme und Sendungen haben die Sender in der Regel keinen Einfluss, sie müssen den Sound ihres Programms somit über ihre eigenen Produktionen und vor allem über die Programmverbindungen prägen. Mit Rücksicht auf den Wandel des Fernsehens vom „Ereignismedium“ zum „Begleitmedium“³⁴ wird der Zuschauer an den ‚Nahtstellen‘ des Programms nicht mehr nur durch Bilder (und Ansagen), sondern zusätzlich mit Hilfe des Sounddesigns durch das Programmangebot geführt. Dem Soundde-

33 Zur Terminologie der Programmverbindungen vgl. Jörg Adolph/Christina Scherer: „Begriffe und Funktionen: Programmpräsentation und Fernseh-Design an den Nahtstellen des Programms im deutschen Fernsehen“. In: Knut Hickethier/Joan Bleicher (Hg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg 1997 (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Bd. 3). S. 59–66, hier S. 61–63.

34 Barbara Sichtermann: „Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium“. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Televisionen*. Frankfurt am Main 1999, S. 113–126. Eine Entwicklung, die sich in den USA bereits sehr viel früher zeigte; vgl. Rick Altman: „Television Sound“. 1987, S. 566–584.

sign der Programmverbindungen kommt somit nicht nur eine zentrale Rolle bei der Eigenwerbung, Imagebildung und Soundgestaltung, sondern auch bei der Rezeptionslenkung und Steuerung der Aufmerksamkeit zu.³⁵

Audiologos können als akustisches Pendant zum visuellen Signet definiert werden; sie sind Bestandteil des Corporate Sounds innerhalb der verschiedenen Sinne ansprechenden Corporate Design-Konzeption und lassen sich durch die Kriterien Individualität und Identitätskraft, Memorierbarkeit, Anwendbarkeit in unterschiedlichen Medien und Umgebungen, internationale Einsetzbarkeit, Klangqualität (in verschiedenen Medien), Dauer und Kategorien der musikwissenschaftlichen (Sound-)Analyse beschreiben.³⁶ Im Programm werden die Audiologos der Sender zwischen den Sendungen und Programmelementen eingesetzt, beispielsweise vor und nach dem Werbeblock (als Kombination von ‚Passage‘ und Senderkennung), als Teil eines Imagetrailers oder als Programmverbindung zwischen zwei direkt aufeinander folgenden Sendungen. Die Audiologos der deutschsprachigen Fernsehprogramme sind in der Regel charakteristische Tonfolgen in jeweils unterschiedlichen Oktaven: RTL mit der c-g-d-Tonfolge, Sat.1 mit c-d-g-e, das ZDF mit c-c-d, ‚Das Erste‘ mit der Quinte c-g, ProSieben mit f-g-c, Kabel 1 mit c-d-e-d-c-g-c, 3sat mit c-d.³⁷ Während der laufenden Sendungen werden Einblendungen mit einem charakteristischen Geräusch oder Sound eingesetzt, so zum Beispiel die animierte ProSieben-‚Fliege‘ mit Sendungstitel und ‚Pling‘, der Handy-Ton (hohes Fis) bei der ‚WinPin‘-Aktion von ProSieben oder animierte Einblendungen mit einem typischen Filmgeräusch zur Promotion von Filmevents bei VOX und RTL.

Während viele Sender bereitwillig und ausführlich über ihr visuelles Corporate Design informieren,³⁸ wird das Sounddesign dagegen bislang eher wie ein

35 Hier könnten weiterführende medienwissenschaftliche Untersuchungen zur Aufmerksamkeit ansetzen, vgl. Knut Hickethier: „Medien – Aufmerksamkeit. Zur Einführung“. In: Knut Hickethier/Joan Kristin Bleicher (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Münster 2002 (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Bd. 13). S. 5–13, hier: S. 9 ff. und Joan Kristin Bleicher: „Medien, Markt und Rezipienten. Aufmerksamkeit als Grundbedingung medialer Kommunikation“. In: ebd., S. 125–148, hier: S. 134 ff.

36 Vgl. Rainer Hirdt: *Audiologo/akustische Signatur*. 2004. URL: <http://audio-branding.de/d-html/al.html> (Zugriff am 13.12.2004).

37 Stand: Januar 2005. Einige akustische Senderlogos sind seit Jahren relativ konstant (ProSieben), andere wurden in den vergangenen Jahren dagegen verändert (‚Das Erste‘, ZDF). Kabel 1 setzt das Audiologo aus dem Fernsehprogramm auch zur Begrüßung auf der Homepage des Senders ein (<http://www.kabel1.de>, Zugriff am 22.11.2004), 3sat nutzte es für eine Begrüßungsseite, die der Homepage des Programms anlässlich des zwanzigjährigen Senderjubiläums am 1.12.2004 vorgeschaltet war (<http://www.3sat.de>, Zugriff am 1.12.2004).

38 Vgl. dazu die ‚Designserver‘ und Publikationen einzelner Sender: *ARD-Designserver*, URL: <http://www.ard-design.de>; *ARD-Corporate-Design*, URL: <http://www.daserste.de/service/cd/>; *WDR – Corporate Design*, URL: <http://www.wdrdesign.de> (Zugriff am 7.12.2004); SAT.1: *Original und Fälschung. Das SAT.1-Design-Buch*. Mainz 1993; Alex Hefter: „Tradition und Vision eines modernen Medienunternehmens. Das neue Erscheinungsbild des ZDF“. In: *ZDF-Jahrbuch 2001*. Mainz 2002. S. 187–189.

Firmengeheimnis behandelt,³⁹ es lässt sich somit fast nur durch Programmebeobachtung beschreiben. Die im Folgenden angeführten Beispiele beziehen sich auf eine Auswahl aus dem deutschen Fernsehprogramm im Januar 2000:

Die Aufzeichnungen aus dem Programmangebot von 3sat und ‚Das Erste‘ ermöglichen einen direkten Vergleich zwischen den alten und neuen Audiologos bzw. Senderkennungen (3sat) und der Tongestaltung von Trailern (Das Erste) vor und nach einem Re-Design der Bild- und Tonebene.⁴⁰ Bei der alten 3sat-Senderkennung erfolgt die Auswahl der Instrumente – wie auch bei Kulturwellen im Hörfunk – dem Image des seriösen Kulturprogramms entsprechend mit Kontrabass und Perkussionsinstrumenten (Kastagnetten), bei der neuen Kennung mit Klavier, Kontrabass und Orchester-Klängen. Für die akustische Gestaltung eines Trailers mit Off-Sprecher, Kontrabass und Synthesizer wird aus dem Audiologo des Senders das zentrale Bass-Motiv herausgegriffen und als von wechselnden Synthesizer-Akkorden begleitetes Ostinato verwendet (‚Musikbett‘). Sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene finden sich diverse Variationen der 3sat-Senderkennung: Die verschiedenen Bild-Themen (zum Beispiel Kinovorführung oder Bildhauer bei der Arbeit) werden auf der musikalischen und akustischen Ebene mit Variationen der Instrumentation, Dynamik (Lautstärke), des Rhythmus und der Artikulation gestaltet und mit jeweils zu den Bildinhalten passenden Atmo-Einspielungen bzw. Geräuschen unterlegt (Ticken des Filmprojektors im Kino oder Hammerschlag des Bildhauers).

Die Klänge der Trailer und Senderkennungen von ‚Das Erste‘ kommen aus dem Bereich der ‚typischen‘ Synthesizer-Sounds und verwenden Musikakzente und fanfarenartige Motive. Passend zur Bildgestaltung – sie orientiert sich an Computergrafik und Screendesign (u. a. mit Hyperlinks, die sich beim Anklicken zu einem eigenen Fenster mit Filmsequenz öffnen) – werden auch auf der akustischen Ebene den charakteristischen Klängen von Multimedia-Anwendungen vergleichbare Musik- und Geräusch-Elemente eingesetzt.

Beim Fernsehsender ARTE orientiert sich die Gestaltung und Auswahl der Klänge für die Senderkennung und die Trailer – wie auch auf der Bildebene – einerseits wiederum an elektronischen Multimedia- bzw. Computer-Geräuschen und verbreiteten Sample-Sounds aktueller Populärmusik, andererseits unter-

39 Eine Ausnahme bilden die Statements und Arbeitsberichte aus der Sounddesign-Praxis von Hans U. Werner (WDR), Maximilian Kock und Andi Gleichmann (beide ProSieben) (siehe oben).

40 Beide Programme haben inzwischen wiederum ein neues Design bekommen; bei der ARD hat sich das Corporate Design stark verändert (Einführung im Herbst 2003), vgl. Regina Tamm: „ARD Corporate Design und Markenstrategie. Haltung und Image“. In: *ARD-Jahrbuch 03*. 35. Jg. (2003), S. 82–87.

stützt die zusätzliche Instrumentation mit Streichinstrumenten aber auch das seriöse Image als Kulturprogramm.

Die Programmverbindungen aus dem Angebot von ProSieben sind mit verschiedenen Hall-, Stereo-, Instrumental- und Geräusch-Effekten gestaltete musikalische und akustische Variationen des Audiologos (Senderkennung): die f-g-c-Tonfolge (der Sprechmelodie von ‚Pro-Sie-ben‘ folgend). Der Name des Senders bzw. das musikalische Dreitonmotiv wird in den Spots gesprochen, gesungen oder gepfiffen und ist dabei in seiner Grundform als Abfolge der Töne f-g-c, in rhythmisch variierten oder in andere Tonhöhen transponierten Formen zu hören. Weitere Varianten der Stimmung und Intensität der Kennung werden durch unterschiedliche Instrumentation (Gesangsstimme, Klarinette, Cello, Klavier, Akustik-Gitarre, Harfe, E-Gitarre, E-Piano, Saxophon, Orchester, Synthesizer) sowie die Imitation verschiedener Musikstile geschaffen. Im Mittelpunkt der von ProSieben-Moderatoren gesprochenen Senderkennungen steht jeweils der Claim „Gute Unterhaltung“.

Andere Programmverbindungen von ProSieben dienen der Einleitung des Werbeblocks. In Bezug auf ihren Inhalt/Text können sie mit einem Begriff aus der Formatradio-Terminologie als sogenannte ‚Gag-Jingles‘ bezeichnet werden; im Hinblick auf ihre Funktion und Position innerhalb des Programmablaufs (als Übergang zum Werbeblock) handelt es sich bei diesen Elementen um ‚Passagen‘. Die kurzen Sprüche des Off-Sprechers werden hier durch den simultan auf dem Bildschirm erscheinenden Text ergänzt oder die Passage wird durch eine scherzhafte Interviewsequenz eingeleitet, alle Beispiele enden jeweils mit dem gepfiffenen f-g-c-Motiv.

Unter den weiteren Beispielen aus dem ProSieben-Programm finden sich Image-Trailer und Trailer zur Programmpromotion (in Kombination mit einer Kennung und Sendeplatz- bzw. Reiheneröffnung). Diese Trailer stellen nicht nur eine visuelle Werbung für den Sender und sein Programm, sondern auch Demonstrationen der technischen Audiostandards und akustischen Wiedergabequalität dar (Off-Sprecher: „... natürlich in Dolby Surround!“). Die ‚akustische Gewalt‘ der spektakulären Geräusch-Effekte sowie das Sounddesign der Tonspur insgesamt bieten gleichsam die sinnliche Umsetzung der im Trailer genannten Begriffe „Energie“, „elementares Erlebnis“, „Rasanz“ und „ursprüngliche Gefühle“ – als Teil eines Programmangebots, „das auf Ihre Sinne abzielt“. In diesen hinsichtlich des Sounddesigns differenziert gestalteten Spots findet sich als dramaturgisches Gestaltungsmittel auch der kalkulierte Einsatz von Stille und scheinbaren Tonstörungen. Im Eröffnungstrailer des Krimisendeplatzes werden typische Krimi-Geräusche verwendet: Roulettekugel, Telefonsignal, Revolvermagazin und Schüsse – diese Geräusche symbolisieren Handlungselemente der im Programmablauf nachfolgenden Filme: Risiko, Abenteuer, Gefahr/gefährliches Vorhaben, Hoffnung/Ausweg, Bedrohung, Waffen, Gewalt und Tod.

Abschließend seien auch die Audiologos aus der Fernsehwerbung erwähnt: Klänge, mit denen die computeranimierte Bildpräsentation von Firmennamen und -signets am Ende der Werbespots unterlegt wird. Durch die in der Wiederholung aufgebaute Verknüpfung von Firmen-/Produktname und Audiologo eignen sie sich auch für den (gleichzeitigen) Einsatz im Radio und im Internet. Hier finden sich sowohl eher phantasielose und nur schwer memorierbare als auch sehr originelle und charakteristische (und deshalb leicht zu memorierende) Beispiele, die in der Öffentlichkeit bekanntesten akustischen Signets stammen von Firmen wie Intel, Audi oder der Telekom. Einige Logos integrieren zusätzlich den Firmen- oder Produktnamen (Loop- und Yello-Logo) oder sie liegen in zwei unterschiedlichen Versionen vor: als Abschluss eines längeren Werbespots oder als kurzer ‚Reminder‘ mit Text und modifiziertem Sounddesign (Yello).

4. Fazit

Im Vergleich zum Hörfunk und zu den akustischen Speichermedien wurde die Stereophonie bzw. der Mehrkanalton im Fernsehen erst sehr spät eingeführt. Die Entwicklung und Durchsetzung der entsprechenden technischen Verfahren brauchte sehr viel Zeit und zog sich über viele Jahre hin. Das hat verschiedene Gründe: (a) fehlende Finanzmittel, (b) unterschiedliche technische und institutionelle Voraussetzungen, (c) unterschiedliche Bewertung der Akzeptanz und der Wünsche auf der Zuschauerseite und (d) grundsätzliche dramaturgische Probleme der Stereophonie im Medium Fernsehen.

Die in den achtziger Jahren verhältnismäßig intensiv und – aus der heutigen Sicht des ‚Surround-Zeitalters‘ – erstaunlich lange geführte Diskussion zeigt in Bezug auf Fragen der Gestaltung und Rezeption stereophoner Fernsehproduktionen Parallelen zur Debatte über die Einführung der Stereophonie im Hörfunk und im Hörspiel. Nach Einführung der Mehrkanalton-Technik bekommt der Ton im Fernsehen erst in den neunziger Jahren durch das veränderte Mediennutzungsverhalten, die gestiegenen Ansprüche der Zuschauer und die Konkurrenzsituation der Fernsehprogramme eine neue Bedeutung und Bewertung.

Diese Veränderungen auf der akustischen Seite des Mediums Fernsehen sind in der medienwissenschaftlichen Fernsehforschung bislang kaum berücksichtigt worden – eine Geschichte der Technik (Ton in Produktion, Übertragung und Wiedergabe) und Gestaltung (monophone, stereophone und Surround-Dramaturgie, Sounddesign, Corporate Design und Corporate Sound) des Fernsehtons müsste noch geschrieben werden. Auch gilt es, die Ton-Ebene stärker als bisher in die Produkt- bzw. Sendungsanalysen der Fernsehforschung zu integrieren.⁴¹

41 Bislang sind – im Gegensatz zur (Kino-)Filmanalyse – Fragen der Fernsichttechnik und des Sounds/Sounddesigns keine Kategorien der Fernsehanalyse, vgl. Knut Hickethier: *Film- und*

Dies gilt nicht nur für die Analyse des Sounddesigns von Fernsehfilmen und -serien, sondern auch für Programmverbindungen, die den Zuschauer visuell und akustisch durch das Programm führen. Die Arbeit am Corporate Sound – als Teil einer umfassenden Corporate Design-Strategie im Wettstreit der Sender und Programme um die Aufmerksamkeit der Fernsehzuschauer – führt zu einer Bedeutungsaufwertung der akustischen Ebene des Fernsehprogramms, vor allem bei der akustischen Gestaltung der Programmpräsentation. Und an „ihr zeigt sich exemplarisch das, was Fernsehkultur bedeuten kann und was sie gegenwärtig ausmacht.“⁴² Das Instrumentarium für erste fernsehwissenschaftliche Untersuchungen in diesem Bereich liegt zum Teil bereits vor und könnte von der Filmwissenschaft, der Tontechnik und der Musikwissenschaft beigesteuert werden.

Fernsehanalyse. 3., überarb. Aufl. Stuttgart 2001 (= Sammlung Metzler. Bd. 277), S. 94–109; Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002 (= UTB. Bd. 2362). S. 122–130; Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz 2003. S. 228–236.

- 42 Knut Hickethier/Joan Bleicher: „Fernsehdesign oder Die Büchse der Pandora“. In: dies. (Hg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg 1997 (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Bd. 3). S. 7–14, hier: S. 8.

Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.)

Sound

Zur Technologie und Ästhetik des
Akustischen in den Medien

SCHÜREN

Inhalt

VORBEMERKUNG

- Harro Segeberg*
Der Sound und die Medien.
Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte 9

EINLEITUNG

- Frank Schätzlein*
Sound und Sounddesign in Medien und Forschung 24

- Harro Segeberg*
Audiovision. Von Richard Wagner zu Stanley Kubric 41

SEKTION I: FILM

- Karl-Heinz Göttert*
Der Ton vor dem Tonfilm. Zur Geschichte der Kinoorgel 60

- Joseph Garncarz*
Die Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme.
Eine vergleichende europäische Studie 74

- Corinna Dästner*
Sprechen über Filmmusik. Der Überschuss von Bild und Musik 83

- Michael Schaudig*
Der Ophüls-Stil. Zur musikalischen Kommunikation in
Max Ophüls' Melodram LIEBELEI (1933) 96

- Christian Maintz*
Bildtonmusik im Film 124

Inhalt

Barbara Flückiger
Narrative Funktionen des Filmsounddesigns:
Orientierung, Setting, Szenographie 140

SEKTION II: FERNSEHEN

Peter Hoff
Das Akustische im deutschen Fernsehspiel der fünfziger und frühen
sechziger Jahre. Zum Verhältnis von Konzentration und Zerstreuung
vor der Filmisierung der „dramatischen Kunst“ im Fernsehen 158

Werner Klüppelholz
Musik im Fernsehen. Ein Zwischenbericht 172

Frank Schätzlein
Ton und Sounddesign beim Fernsehen 184

SEKTION III: AKUSTISCHE MEDIEN

Heinz Hiebler
Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen
Ansprüchen – Eine Medienkulturgeschichte der Tonträger 206

Gerda Lechleitner
Der fixierte Schall – Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.
Zur Ideengeschichte des Phonogrammarchivs 229

Franz Lechleitner
Die Technik der wissenschaftlichen Schallaufnahme im Vergleich
zu ihrem kommerziellen Umfeld 241

Daniel Gethmann
Technologie der Vereinzelung.
Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk 249

Hans-Ulrich Wagner
Sounds like the Fifties. Zur Klangarchäologie der Stimme
im westdeutschen Rundfunk der Nachkriegszeit 266

<i>Elke Huwiler</i> Sound erzählt. Ansätze einer Narratologie der akustischen Kunst	285
SEKTION IV: MULTIMEDIA UND NEUE MEDIEN	
<i>Rolf Großmann</i> Collage, Montage, Sampling – Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien	308
<i>Sören Ingwersen</i> Sonifikation. Zwischen Information und Rauschen	332
<i>Steffen Lepa/Christian Floto</i> Audio-Vision als Konstruktion – Grundzüge einer funktionalistischen Audioanalyse von Film und Multimedia	347
<i>Joan Bleicher</i> Zur Rolle von Musik, Ton und Sound im Internet	366
Hinweise zu den Autorinnen und Autoren	381
Register (Stefan Winterfeldt)	387