

**Hans J. Wulff**

**Rez. zu. Harun Maye, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann (Hg.):  
*Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Mit Hörbeispielen auf  
CD. Konstanz: UVK 2007, 407 S. (Kommunikation audiovisuell. 34.)***

Eine erste Fassung dieser Rezension erschien in: *Medienwissenschaft: Rezensionen* 25,1, 2008, S. 50-51.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-88>.

Auch wenn die Laute, die bei Live-Berichten über den Sender gehen, wie Originaltöne wirken: Sie sind es nur auf eine oberflächliche Weise. Sie bedürfen der Einbettung in den Kontext der Sendung, sie müssen auf Distanz gesetzt werden zur Stimme und Position des Journalisten, sie bedürfen eines „Interpretationsmodells“, wie Jürg Häusermann es nennt (45f). Originaltöne fußen so auf dem Paradox auf, dass Originalität ebenso inszeniert werden muß wie Authentizität. O-Töne im Radio sind nach den Lehrbüchern „kleine Tondokumente“, die aber als solche erkennbar bleiben müssen. Das unterscheidet sie von reinen Live-Aufnahmen. Sie sind reproduziert (und nicht live), eingebettet (und nicht kontextlos), in dokumentarischer Verwendung (und damit Teil einer kommunikativen Handlung). Es geht nicht um „Vertrauen und Gewissheit“ in die Präsenz der Realität, derer sich der „Ohrenzeuge“ mittels des Originaltons vergewissern kann (wie Nikolaus Wegmann überaus verschwommen behauptet, 17, 19), sondern ganz im Gegenteil darum, dass erst im Rahmen des Programms eine Welt außerhalb seiner nahegelegt wird. Und dass dadurch eine beständige ästhetische und kommunikative Distanz zwischen Zuhörer, Programm und Realität produziert wird, gehört wohl zu den ästhetischen Grundbestimmungen der Radio-Kommunikation.

Die beiden höchst unterschiedlich argumentierenden Beiträge von Wegmann und Häusermann eröffnen einen Reigen von 19 Aufsätzen zu einem Thema, zu dem es erstaunlicherweise nahezu keine Literatur gibt. Ein Novum also, eine Erstbegehung des Feldes. Die erwähnte Differenz durchzieht den ganzen Band: Für die einen steht das „O“ für das Auratische, Einmalige, an den Augenblick Gebundene; für die anderen ist es das unverwechselbar Individuelle, das wiedererkennbar Einzigartige, einmaliges Zeugnis. Für die ersten ist das Originale in medialer Vermittlung ein Widerspruch in sich; für die letzteren ist die Verfügbarkeit von Tondokumenten, die besondere Ereignisse (wie Reden oder Konzerte), die Eigenart einer Stimme (etwa beim Tod von Prominenten)

oder auch Atmo-Geräusche historischer Momente aufzeichnen, eine Bedingung dafür, dass Medien nicht nur Teil einer spezifisch medial vermittelten Distanz zwischen Realität, medialer Botschaft und Rezipient sind, sondern dass auch Medien Apparate einer besonderen Gedächtnis-Arbeit geworden sind, die das Einzigartige von Geschichte reproduzierbar macht. O-Töne können so in der Praxis der Rundfunkarbeit auratischen Wert haben, obwohl sie auf Reproduzierbarkeit beruhen (Benjamins Aura-Konzept kann dieses Paradox nicht fassen).

O-Töne brauchen die Differenz, die zwischen ihnen und der Sendung steht, in der sie verwendet werden. Erlischt sie, gehen die Unterschiede zum Live-Bericht verloren. Selbst wenn es sich um O-Töne handelt, verlieren sie im falschen Kontext ihre Charakteristik (Julia Tieke macht in ihrem Beitrag auf diese gewichtige Tatsache aufmerksam). O-Töne können gefälscht oder erfunden werden - auch dieses deutet auf ihre Kontextbindung hin, legt aber auch nahe, dass es Besonderheiten des Stils sind, die den O-Ton von seinem Kontext trennen. Differenz, nicht semiotischer Status. Wenn Arno Meteling vermutet, O-Töne seien zitierfähig und darum nahe an der Schrift, so gibt er eine Spur vor, auf der man das Besondere des Gegenstands verliert. O-Töne sind essentialisiert, auf das Wesentliche beschränkt, sicherlich. Aber sie können den emotionalen Eindruck, den ein Geschehen hinterlassen hat, ebenso einfangen wie den besonderen Tonfall z.B. einer Sängerin: Es kommt auf den Kontext der Sendung an, auf das „Interpretationsmodell“, das der Journalist der Sendung vorgibt, worin das Essentielle besteht. Das gleiche Tondokument kann so verschieden essentialisiert werden. Die gleiche Aufnahme birgt sozusagen das Potential mehrerer O-Töne in sich.

Der Band versammelt einen durchaus heterogenen Reigen von Beiträgen zu diesem Thema, das medienpraktisch, -semiotisch und -ästhetisch höchst faszinierend ist. Da findet sich manches, das man nicht erwarten würde: Überlegungen zu „gespenstischen“

O-Tönen (Arno Meteling), zur Sensationalität der technischen Möglichkeit, originale Geräuschkulissen aufzuzeichnen (Ralf Forster), zur Stimme des Autors in der Dichterlesung als einer Frühform der Live-Performance (Harun Maye) oder als einer intermedialen Poetik (Matthias Bickenbach), zur „Oper als Versprechen einer originalen Sprache“ (Oliver Kohns), zum O-Ton als Kopie ursprünglicheren Geräuschs oder Sprechens (Jörg Löffler) oder gar zu medialen Strategien der Mystik des 12. Jahrhunderts (Stefanie Rinke). Manches vermißt man schmerzlich - so ist die O-Ton-Problematik des Films zur Gänze ausgespart, die in der Praxis der Aufnahme und schließlich der Tonmischung eine so große Rolle spielt, die für die Poetologie der Neuen Wellen so zentral gewesen ist und ohne die ganze Richtungen des Dokumentarfilms nicht möglich gewesen wären.

Dafür haben die Herausgeber dem Band eine „Archiv“ genannte Abteilung beigegeben, die näher an die Kernthematiken heranführt - einen Bericht über die Rolle der Tonaufzeichnung für die Entstehung einer Ethnomusikologie (Eric Ames), über Tonaufnahmen in Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs (Britta Lange), zur Rolle des Kassettenrekorders in der Sonderpädagogik (Karlheinz Kleinbach), zum Projekt eines „akustischen Museums“ (Uta C. Schmidt) und schließlich zum Abhören als kriminalistischer Technik und der Rolle von O-Tönen vor Gericht (Cornelius Reiber).

Ein heterogener Band, in den rundfunkbezogenen Teilen aber für Medienwissenschaftler von hohem Interesse.