
Anwesend/Abwesend

Formen der Präsenz in der Mikrophonie

Daniel Gethmann

NICHT DA ZU SEIN, WO MAN IST, aber überall dort, wo man nicht ist, hat sich als derzeit populäre Lebensform zeitgeistiger Individuen im medientechnologischen Zeitalter – von ihren Sprechakten ausgehend – entwickelt. Die Medialisierung der Stimme (ihre Übertragung, Speicherung und Digitalisierung) leitete im 19. Jahrhundert »die wahrscheinlich radikalste aller sensorischen Reorganisationen der vergangenen zwei Jahrhunderte«¹ ein. Deren Weiterführung weist gegenwärtig die Tendenz auf, dass Stimmen immer weniger diejenigen adressieren, die sich in deren Nähe aufhalten – ob in Büros, öffentlichen Verkehrsmitteln oder auf Wegen und Plätzen –, sondern stattdessen ihre Präsenz überall dort artikulieren, wohin sie mediengestützt übertragen werden. Eine derart allgegenwärtig verbreitete verbale Kommunikationssituation führt zu eigentümlichen öffentlichen Sprechformen, die ihre äußeren Umstände zugunsten ihrer stimmlichen Koexistenz im Medienraum weitgehend vernachlässigen. Je persönlicher die Details sind, die einer entfernten Person medial berichtet werden, desto weniger definiert sich der Begriff der Nähe noch räumlich durch die Umstehenden und damit durch deren Hörweite. Als äquivalente Folge dieser Entwicklung lässt sich beobachten, dass innerhalb der Nahdistanz des öffentlichen Raums die Barrieren gegen eine direkte Gesprächsaufnahme erhöht worden sind, wodurch sich das wichtigste Element im traditionellen Konzept des öffentlichen Raums, der direkte Kommunikationsaustausch, ebenfalls auf medialisierte Kommunikationsformen verschiebt. Die Auswirkungen der medialen Innovationen zur Übertragung der Stimme transformieren unterdessen selbst die gesellschaftliche Konvention, ein persönliches Leben und Erleben in direkten Gesprächen und öffentlichen Räumen zu artikulieren, so dass sich die Stimme sogar in den »eigenen vier Wänden« eher an Abwesende richtet, während die Anwesenden sich in individualisierten auditiven Umgebungen eingerichtet haben.

¹ John Durham Peters: Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme, in: Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002, S. 291 – 312, hier S. 292.

Stimmen, die in einem ständig steigenden Maße in Mikrophone von Übertragungsgeräten anstatt zu körperlich Anwesenden sprechen, erzeugen den räumlichen Effekt, die Welt zu einem medialen »Sprechsaal«² auszuweiten, in dem ortsgebundene Architekturen der Stimme – wie Studios oder Telefonzellen – zunehmend als anachronistisch erscheinen. Durch die drahtlosen Medientechniken gehen diese traditionellen Orte der Stimme vielmehr im multidimensionalen und umfassenden Medienraum der Übertragung elektromagnetischer Wellen auf, der uns gegenwärtig umgibt, wo immer wir uns aufhalten.³ Diese Entwicklung medienwissenschaftlich zu reflektieren, bedeutet, die Konsequenzen einer Medialisierung der Stimme zu ermitteln, die im vergangenen Jahrhundert einem radikalen Wandel ihrer räumlichen wie zeitlichen Verbreitung unterzogen wurde und deren Umstände weiterhin eine zentrale Herausforderung der Mediengeschichte bilden, sobald sich diese mit Stimmforschung befasst. Die hier vorliegenden Überlegungen zur Entwicklung von Medienstimmen – im Sinne der Synchronisation von Stimme und Medium – beschreiben mit dem Begriff der *Mikrophonie* eine frühe experimentelle Ausprägung solcher neuartiger Präsenzformen als Folge einer medialen Dissoziation von Stimme und Körper und suchen nach deren Entstehungsbedingungen bei der Erprobung von Sprechformen übertragener Medienstimmen während der frühen Rundfunkentwicklung sowie in den Aufführungs- und Wahrnehmungsformen ihrer Speicherung.

Welch radikalen kulturellen Wandel die Medialisierung der Stimme erzeugt hat, lässt sich schon an Thomas Bernhards kurzer Geschichte über einen Stimmenimitator ablesen: Dieser Stimmenimitator wurde nach einer ersten Vorstellung seiner Kunst »in der chirurgischen Gesellschaft« von seiner begeisterten Zuhörerschaft zu einem zweiten Vortrag »auf dem Kahlenberg« eingeladen: »Tatsächlich imitierte uns der Stimmenimitator auf dem Kahlenberg vollkommen andere oder weniger berühmte Stimmen als vor der chirurgischen Gesellschaft. Wir durften auch Wünsche äußern, die uns der Stimmenimitator bereitwilligst erfüllte. Als wir ihm jedoch den Vorschlag gemacht hatten, er solle am Ende seine eigene Stimme imitieren, sagte er, das könne er nicht.«⁴

Der Stimmenimitator beherrschte die höchste Stimmenkunst, er imitierte nicht nur zahlreiche weitere Stimmen, sondern sogar die Stimme selbst. Er konnte sich eine fremde Stimme aneignen und sie entäußern, er konnte das Fremde besitzen,

² Hans Bredow: Weihnachtsansprache an das amerikanische Volk. Aufgezeichnet in Berlin, Vox-Studios am 9. Dezember 1924, archiviert im DRA Frankfurt/M., zit. nach: Peter Dahl: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 103.

³ Vgl. zur technischen Bedingung dieses Medienraums: Daniel Gethmann und Florian Sprenger: Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung, Berlin 2014, S. 84 ff.

⁴ Thomas Bernhard: Der Stimmenimitator, Frankfurt/M. 1987, S. 9 f.

indem er es losließ, aber er konnte sich das scheinbar allzu Vertraute nicht zu eigen machen, indem er es reproduzierte; er konnte seine eigene Stimme nicht imitieren. Denn ein Stimmenimitator besitzt seine eigene Stimme nicht in einem reproduktiven Sinne, sondern nur im performativen; seine Stimmenimitationen bleiben ein Instrument der Artikulation des Fremden, sie sind nicht imstande, das Eigene als Fremdes zu reproduzieren. Die Stimme beharrt also – trotz ihrem eigentlichen Verklingen – auch auf ihrer Identität, die sie ihrer Reproduktion durch sich selbst als Anderes entzieht. Die Aussage des Stimmenimitators, dass er seine eigene Stimme nicht imitieren könne, markiert präzise die Differenz, die zwischen seinen Vorführungen und einer Medialisierung der Stimme verläuft, welcher es durchaus gelingt, die körperlichen Präsenzeffekte der Stimme durch ihre Reproduzierbarkeit zu erweitern. In ihrer Identität bezeichnet jede Artikulation der Stimme zunächst einen anwesenden, sprechenden Körper, so dass der Stimmenimitator gerade dadurch erfolgreich ist, dass seine Stimme so perfekt wie nur irgend denkbar nachahmt, aber doch immer die Geschicklichkeit seiner eigenen Stimme und deren körperliche Präsenz vorführt. Der Reiz seiner Vorführungen entsteht daraus, mit seiner eigenen Stimme wie ein Anderer zu klingen und diesen Anderen als Effekt seiner Stimme präsent zu machen. Er kann jedoch seine eigene Stimme nicht imitieren und scheitert somit daran, sich als Anwesender abwesend zu sprechen.

Als Abwesender anwesend zu werden, ist als räumlicher Medieneffekt der frühen Technologien zur Übertragung der Stimme seit der Erfindung von Sprachrohren (durch Luftschall) und des Fadentelephons (durch Körperschall) allgegenwärtig;⁵ die mediale Speicherung der Stimme fügt dieser räumlichen Präsenz den wesentlichen Effekt zeitbasierter Medien hinzu, »postum schon zu Lebzeiten«⁶ sprechen zu können. Dieser zeitliche Aspekt der Speicherung von Stimmen artikuliert sich bereits bei der ersten öffentlichen Ankündigung des Phonographen am 17. November 1877: An diesem Tag beantwortete Thomas A. Edisons Mitarbeiter Edward Johnson vordergründig die wesentliche Frage, wozu das neue Gerät denn eigentlich nützlich sei. Beiläufig entwarf er aber zudem noch einen konkreten Zeithorizont für die Aufzeichnungen dieser neuen Medientechnik, indem er sie an das Gedenken und die Erinnerung der Zeitgenossen koppelte, die eine verstorbene Stimme weiterhin hören mochten: »A speech delivered into the mouthpiece of this apparatus may fifty years hence – long after the original speaker is dead – be reproduced audibly to an audience with sufficient fidelity to make the voice easily recognizable by those who were familiar with the original.«⁷

⁵ Vgl. dazu ausführlicher Daniel Gethmann: *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Berlin/Zürich 2006, S. 45–88.

⁶ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 129.

⁷ Edward H. Johnson: Letter to the Editor of the Scientific American, in: *Scientific Ame-*

Die Stimme zu speichern, bedeutet also seit Beginn ihrer technischen Reproduzierbarkeit, auf eine raum-zeitliche Weise als Abwesende anwesend zu werden und mit den Zuhörern zu kommunizieren, wie es zuvor nur der Schrift gelungen ist. Ihren Sinn bezieht die Speicherung der Stimme im Sinne Johnsons zunächst aus ihrer Wiedererkennung, also daraus, den Angehörigen ein Dokument der Person zu hinterlassen, das deren Identität überliefert und die leibhaftige Erinnerung an sie ermöglicht. Es geht um eine Speicherung der Stimme als assoziiertem Teil des Körpers selbst, deren Klang eine Person präsent macht und keineswegs nur der Bewahrung ihrer Aussagen dient.

Interagieren die Medientechniken zur Speicherung und zur Übertragung der Stimme im frühen Rundfunk der 1920er Jahre, so leisten sie bereits das, woran Thomas Bernhards Stimmenimitator scheitern musste, und ermöglichen damit die verstörende Erfahrung, auch als Anwesender abwesend zu werden. Diese Erfahrung löst eine Kette von Irritationen aus, die all jenen vertraut sind, die einmal eine Aufzeichnung der eigenen Stimme im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit gehört haben.

Die erste Überraschung besteht darin, die eigene Stimme als eine fremde Stimme wahrzunehmen. Ein solches Erlebnis schilderte der Chefredakteur der Rundfunkzeitschrift *Funk*, Ludwig Kapeller, im Jahr 1927 an einem frühen Schallaufzeichnungsgerät, das die Stimme erstmals auf Stahlbändern (Magnetton) speicherte: Die Verwunderung war bei den Sprechern seinerzeit groß, denn ein Lautsprecher »wiederholte verständlich Wort für Wort, was wir dem Marmorblock zugerufen. Der erste, der gesprochen hatte, schüttelte den Kopf: ›Aber das ist nicht meine Stimme!‹...: wir widersprechen, einstimmig: ›Sehen Sie, man kennt sein eigenes Organ nicht, weil man es niemals objektiv hört! Denn wenn Sie selbst sprechen und sich hören, dann schwingt Ihr ganzer Körper mit, vermittelt Ihrem Ohr einen ganz anderen Schallklang als ihn ihre Mitmenschen hören!‹«⁸ Die Objektivität des Hörens wird fortan nur mehr in Abhängigkeit von Apparaturen zur Schallaufzeichnung zu erzeugen sein, die jede Selbstwahrnehmung unserer Stimme als subjektiv entlarven und an deren Pegeln sich die künftigen Medienstimmen ausbilden. Kapeller forderte 1927 daher, dass »der besprochene Draht, die gedrahtete Generalprobe, der akustische Spiegel für alle, die vor dem Mikrophon sprechen oder singen wollen«,⁹ verbindlich gemacht werde.

Durch ein solches, bereits in der Frühzeit des Rundfunks obligatorisch gewordenes Sprechtraining am ›besprochenen Draht‹ und später am Tonband konver-

rican (17.II.1877), zit. n. The Papers of Thomas A. Edison, Bd. 4, hrsg. v. Reese V. Jenkins, Baltimore u. a. 1998, S. 615–618, hier S. 616.

⁸ Ludwig Kapeller: Der Spiegel des Rundfunksprechers, in: *Funk* 4/37 (1927), S. 305 f., hier S. 306.

⁹ Ebd.

gieren die Effekte der Speicherung und Übertragung von Stimmen in ihrer Medialisierung. Eine schleichende Abwertung der auditiven Selbstwahrnehmung und ihre Kopplung an ein Abhören von Tonaufzeichnungen bildet dabei die Basis für die nach der Hörerfahrung noch weitaus verstörendere Sprecherfahrung, als Anwesender gleichfalls abwesend zu werden. Erlebt hat dies im gleichen Jahr 1927 der Kammersänger Cornelis Bronsgeest, der seit Oktober 1924 die Sendespiel-Bühne, Abteilung Oper, der *Funk-Stunde* Berlin leitete. Nachdem er eines Abends Max von Schillings Oper *Mona Lisa* gesungen hatte, war er nach seinem Konzert bei Ludwig Kapeller zu Gast, der ihn mit dem Versprechen eingeladen hatte, britische Sender empfangen zu können. Sein Gastgeber

»legte Bronsgeest die Hörer um den Kopf und beobachtete ihn; zunächst nickte er: das war London oder Daventry, denn der Ansager sprach englisch; plötzlich hob er den Kopf, wild überrascht: »Sie übertragen Berlin!«, auch die anderen Gäste schreckten auf, und alle Blicke waren auf Bronsgeest gerichtet. Der saß nun bleich, verstört und seine Augen stierten ins Ungewisse; man wurde unruhig, schüttelte den Kopf, murmelte erregte Fragen: »Was ist?« ... Bronsgeest saß und lauschte; zuweilen nickte er, ein Lächeln glitt über seine Züge, seine Augen begannen zu leuchten; dann streifte er, wie erschüttert, die Hörer vom Kopf; und als wenn er aus einem Traum erwachte, schaute er um sich: »Ich habe mich eben selbst gehört!«, und nach einem tiefen Aufatmen: »Es ist ein Rätsel ... London hat »Mona Lisa« übertragen! Und es ist gar kein Zweifel: ich habe meine Stimme deutlich erkannt, ich habe den Beifall gehört.«¹⁰

Auch diese Aufzeichnung wurde durch einen Prototyp des Stahlband-Tonbands von Curt Stille möglich, das die Formen des Radiosprechens entscheidend veränderte.

Der radikale Wandel bestand darin, die Hörerfahrung des Anwesend-Abwesend-Seins in eine Anforderung an die zu übertragende Stimme zu übersetzen, die sich aus der Leere des Studios und dem dortigen isolierten Sprechen in ein Mikrofon an einen anderen Ort zu richten hat, an dem sie nicht ist – an jeden einzelnen Lautsprecher innerhalb der Senderreichweite. Im Durchgang durch das Mikrofon erfuhren übertragene Medienstimmen eine ubiquitäre Verbreitung; gleichzeitig war an sie die Anforderung gerichtet, eigenständige radiophone Sprechformen zu entwickeln: »Wenn das Mikrofon sich auch gewissermaßen durch die Antenne nach außen gewendet sieht, so ist die ihm anvertraute Sendung doch im Grunde die Wendung nach innen.«¹¹

¹⁰ Ebd., S. 305.

¹¹ Karl Würzburger: *Er spricht / Du hörst*, Berlin 1932, S. 21

Diese Dialektik der Konstruktion von Medienstimmen hat der Pädagoge und erste Dozent für radiophone Mikrophonie an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Karl Würzburger, in ihrer Entstehung beim Sprechen im Radio verfolgt. Die monodirektionale Sprechsituation des Rundfunks brachte er im Jahre 1932 auf die Formel: »Er spricht / Du hörst«, während er das Sprechen vor dem Mikrophon als eine radikal neue Sprechform konstatierte: »Kein Künstler und kein profaner Redner, mag er von der Bühne, dem Vortragsaal oder dem Hörsaal her noch so geschult und gelehrt sein, kann sich vor dem Mikrophon behaupten, ohne von Grund auf umgelernt zu haben.«¹² Würzburger richtete deshalb seine eigene Rundfunkstätigkeit konsequent auf die Entwicklung von spezifisch radiophonem Sprechen und Schreiben aus. Er arbeitete seit Ende des Jahres 1926 bei der Deutschen Welle, wurde am 1. März 1928 Abteilungsleiter für pädagogische Sendungen und führte im Jahre 1931 gemeinsam mit seinem Kollegen Karl Graef die Probenabteilung am Sender ein, wo die im Rundfunk Vortragenden ihre Radiostimme testen und entwickeln konnten. »Der Hörer erlebt nicht nur die selbstverständliche Tatsache, dass der Redner zu ihm spricht, sondern er erlebt diese selbstverständliche Tatsache in der sehr verwunderlichen Empfindung, dass er für ihn, ja wirklich, dass er für ihn spricht.«¹³

Der Effekt einer ausgebildeten Medienstimme besteht somit in einer besonderen Körperlichkeit, die den Körper dort artikuliert, wo er nicht ist.¹⁴ Speziell die Entwicklung des Rundfunks lässt sich anhand der Art analysieren, wie er die Verbindung der Körper von Sprechern und Hörern neu synchronisiert und eigene Formen von persönlichen, vertraulichen Sprechweisen und stimmlicher Berührung der Hörer dadurch hervorbringt, dass die Stimme ihre radiophone Präsenz entfaltet. Eine solche Wahrnehmung erfordert aber einen Perspektivwechsel auf die Sprecherseite, um die Eigentümlichkeit der stimmlichen Medienanpassung zu erfassen. Bloß als ein rein klangliches Phänomen des Zuhörens betrachtet, entzieht sich die Radiostimme leicht dieser Erkenntnis, da ihr besonderes Kennzeichen, die Ebene des Sich-als-Anwesender-abwesend-Sprechens, erst durch diesen Blickwechsel auf die Performanz der Stimme und auf die eigentümlich Präsenz des Körpers andernorts, wo er nicht ist, erkennbar wird.

Lange ist die Medialisierung der Stimme in der Radioforschung wegen der Fokussierung des Mediums auf die Hörwahrnehmung weniger beachtet worden, an der Rudolf Arnheim in seinem einschlägigen Werk *Rundfunk als Hörkunst*

¹² Ebd., S. 20.

¹³ Ebd., S. 6.

¹⁴ »Die Stimme existiert nicht losgelöst vom Körper, aber in die Stimme des berufenen Sprechers, des echten Hörspielers, geht seine Körperlichkeit ein. In seiner Stimme verkörpert sich hier der Spieler.« Ebd., S. 48.

symptomatisch die »Befreiung vom Körper«¹⁵ herausstellte. Indem die Auffassung vom Rundfunk als Hörkunst und damit als ein auditives Phänomen von Karl Würzburger entscheidend ergänzt wurde um den Blick auf das stimmliche Ereignis des Sprechens im Radio, können insbesondere die Wandlungen sichtbarer werden, die sich dabei zwischen Körpern und Stimmen durch ihre Medialisierung vollziehen:

»Vor dem Mikrophon muss ich mir bewusst sein, dass am anderen Ende des Sendekreises, in den ja schließlich der Hörkreis eingeschlossen ist, ein Mensch von Fleisch und Blut sitzt, mit dem ich mich zunächst einmal darüber verständigen muss, das, was ich ihm zu sagen habe, sei auch für ihn von wesenhafter Bedeutung. Denn ich darf ja nicht vergessen, dass ich diesen Menschen bei sich zu Hause aufsuche, dass ich, sozusagen, ohne es selbst zu wissen, zu ihm ins Zimmer trete. Er wird nie die Sache allein als Sache entgegennehmen können, auch wenn er es wollte, weil die Sache zu stark in mein Wort eingeschlossen ist, weil mein Wort zu fest in meine Stimme eingeschlossen ist und weil meine Stimme körperhaft, wie aus einer anderen Welt, in sein inneres Gehör eindringt.«¹⁶

Wie aus einer anderen Welt zu sprechen und körperlich präsent zu werden, setzt auf Sprecherseite voraus, als Anwesender abwesend zu sprechen. Um diesen Sprechakt bereits ins Manuskript einer Sendung einzuschreiben, stellte sich Würzburger erst einmal seine Hörer vor: »Ich sitze an meinem Schreibtisch und – schreibe nicht. Zunächst tue ich dasselbe, was ich 14 Tage später vor dem Mikrophon zu tun haben werde: ich schweige. Und zwar schweige ich zunächst für mich und dann noch einmal vor meinen Hörern. In diesem Schweigen suche ich erst meine Hörer in einem lebendigen Bild um mich zu sammeln, und dann erst von diesem Bilde her sammle ich meine Gedanken.«¹⁷ Würzburger entwickelte sein Verfahren zur Erstellung von Rundfunkmanuskripten zu einer speziellen Methode weiter und hat diese in seinem Mikrophonie-Unterricht »so darzustellen gesucht, dass ich sagte, ich spalte mich in zwei Personen. Die eine Person spricht, und zwar spricht sie genau unter den gefühlsmäßigen und gedanklichen Voraussetzungen, die sich aus dem eben umschriebenen Einverständnis mit dem Hörer ergeben. Es ist ein Wechsel zwischen innerer Aussprache mit mir selbst und einem Auffangen der mir gefühlsmäßig natürlich bekannten Einwände der Hörer [...]. Die zweite Person, die von der ersten Person abgespalten ist [...], hat überhaupt

¹⁵ Rudolf Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst* (1933), München 1979; vgl. vor allem das Kapitel *Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper*, S. 81–120.

¹⁶ Würzburger: *Er spricht – Du hörst* (wie Anm. 11), S. 33.

¹⁷ Ebd., S. 34.

keine selbständige Funktion. Sie schreibt. Sie schreibt aber nur mit dem Verständnis des Hörenden, nicht mit dem Eigenwillen des Schreibenden.«¹⁸

Die Radiostimme kalkulierte in diesem Sinne schon in der Vorbereitung des Manuskripts damit, als Anwesender abwesend zu sprechen, indem Würzburger sich darauf trainierte, nur das zu notieren, was sein Gehör adressierte, und keineswegs einfach das aufzuschreiben, was er sagen wollte. In Abgrenzung zu Richard Kolb, der in seiner maßgeblichen NS-Hörspieltheorie, die im gleichen Jahr wie Karl Würzburgers Radiotheorie erschienen ist, die Stimme zur »körperlosen Wesenheit«¹⁹ erklärte, verwies Würzburger als Effekte des Einverständnisses der Sprecherpersönlichkeit mit den Hörern vielmehr auf ihre komplexen körperlichen Präsenzeffekte im umfassenden Medienraum der Übertragung elektromagnetischer Wellen. Er stellte somit in seiner Reflexion der Entwicklung des Sprechens im Medium Rundfunk, das bis heute weitreichenden normativen Kriterien unterliegt,²⁰ die Anteile einer Psychotechnik zur Synchronisation von Stimme und Medium heraus, die vorgibt, die eigene Stimme auch mit den Ohren der Anderen zu hören, um ihre singulären Kennzeichen als Medienstimmen hervorzubringen.

¹⁸ Ebd., S. 36.

¹⁹ Richard Kolb: *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin 1932, S. 52.

²⁰ Neben der Lexik und Phonetik gelangte auch die Semantik des simulierten freien Sprechens in den Blick der Reglementierung, vgl. dazu beispielsweise Jörg Häusermann und Heiner Käppeli: *Rhetorik für Radio und Fernsehen. Regeln und Beispiele für mediengerechtes Schreiben, Sprechen, Informieren, Kommentieren, Interviewen, Moderieren*, Aarau 1986.