

ZEITSCHRIFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm
2/2024

31

SOUND | ARCHIVE Klänge, Geräusche, Stimmen –
Koloniale Archive – Handlungsmacht des Sonischen und
Remapping akustischer Medien —————
Genozidale Medien – KI und Sprache – Medienbildung als
Teilhabe – Ästhetische Medienpraxis – Operatives Bilddenken

zfm

2/2024

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

[transcript]

ZEITSCHRIFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm

2/2024

31

**SOUND | ARCHIVE
ONLINE**

EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet immer auch, sich zu fragen, was die Voraussetzungen und Bedingungen der eigenen Forschung sind. Die Medialität von Dingen und Ereignissen wird häufig erst in der Beschäftigung mit ihrer Theorie und Geschichte, ihrer Technik und Ästhetik freigelegt. In diesem Sinne betreibt die *ZfM* eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft, die Untersuchungen zu Einzelmedien aufgreift und durchquert, um nach politischen Kräften und epistemischen Konstellationen zu fragen.

Unter dieser Prämisse sind Verbindungen zu internationaler Forschung ebenso wichtig wie die Präsenz von Wissenschaftler*innen verschiedener disziplinärer Herkunft. Die *ZfM* bringt zudem verschiedene Schreibstile und Textformate, Bilder und Gespräche zusammen, um der Vielfalt, mit der geschrieben, nachgedacht und experimentiert werden kann, Raum zu geben.

Jedes Heft eröffnet mit einem SCHWERPUNKTTHEMA, das von einer Gastredaktion konzipiert wird. Unter EXTRA erscheinen aktuelle Aufsätze, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder (wissenschafts-)politische Stellungnahmen. Die Kolumne WERKZEUGE reflektiert die Soft- und Hardware, die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitarbeiten. In den BESPRECHUNGEN werden aktuelle Veröffentlichungen thematisch in Sammelrezensionen diskutiert. Die LABORGESPRÄCHE setzen sich mit wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien und Praxisfeldern auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE. Aus gegebenen Anlässen konzipiert die Redaktion ein INSERT.

Getragen wird die *ZfM* von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft, aus der sich auch die Redaktion (immer wieder neu) zusammensetzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich an der *ZfM* zu beteiligen: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung eines Schwerpunktthemas, (2) die Einreichung von Aufsätzen und Reviewessays für das Heft und (3) von Buchrezensionen und Tagungsberichten für die Website. Alle Beiträge sind im Open Access verfügbar. Auf www.zfmedienwissenschaft.de befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen und Web-Extras, Blog-Beiträge sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

MAJA FIGGE, MAREN HAFFKE, TILL A. HEILMANN, KATRIN KÖPPERT,
FLORIAN KRAUTKRÄMER, ELISA LINSEISEN, JANA MANGOLD, GLORIA MEYNEN,
MAJA-LISA MÜLLER, BIRGIT SCHNEIDER, THOMAS WAITZ

INHALT

Editorial

SOUND | ARCHIVE

- 10 UTE HOLL / EMANUEL WELINDER
Sound | Archive Einleitung in den Schwerpunkt
- 20 JAKOB CLAUS
Stimmen hören Wissenspraktiken und restitutive Optionen
kolonialer Tondokumente
- 33 ANETTE HOFFMANN
Akustische Fragmente
- 43 REBECCA HANNA JOHN
Call and response Robert Lachmanns orientalistisches Archiv und
Jumana Mannas dekoloniale Kritik
- 55 JONATHAN THOMAS
**Koloniale Expansion und faschistische Herrschaft durch
Phonographie in Italienisch-Ostafrika**
- 68 WILLIAM FOURIE
**Exzentrische Hermeneutik und die Artikulation von
Geschichte im kolonialen Klangarchiv**
- 81 BUDHADITYA CHATTOPADHYAY
Archive hörbar machen (Postdigitale) Emanzipation kolonialer Archive
- 92 Ein Gespräch zwischen
MIGUEL BUENROSTRO und VANESSA ENGELMANN
Das Archiv aufführen Über Zuhören als situierte Praxis, Improvisation und
künstlerische Forschung im Kontext der Arbeit mit und in Soundarchiven

BILDSTRECKE

- 104 Vorgestellt von ANETTE HOFFMANN
«Hören Sie mich?»

LABORGESPRÄCH

- 114 TULI MEKONDJO / FREDERIKE MOORMANN /
LUKA MUKHAVELE und ANGELIKA WANIEK im Gespräch
mit HENRIETTE GUNKEL und KATRIN KÖPPERT
Satelliten fliegen. Masten senden. Hörner rufen
Ein Gespräch über (post-)koloniale Infrastrukturen elektrischer
Telekommunikation zwischen Namibia, Mosambik und Deutschland

DEBATTE

- Medienpraxis und Lehre (Teil II)**
128 OLIVER RUF Ästhetische Medienpraxis
- Medienwissenschaft und Bildung (Teil III)**
134 KATJA GRASHÖFER / PETRA MISSOMELIUS
Medienbildung braucht Medienwissenschaft

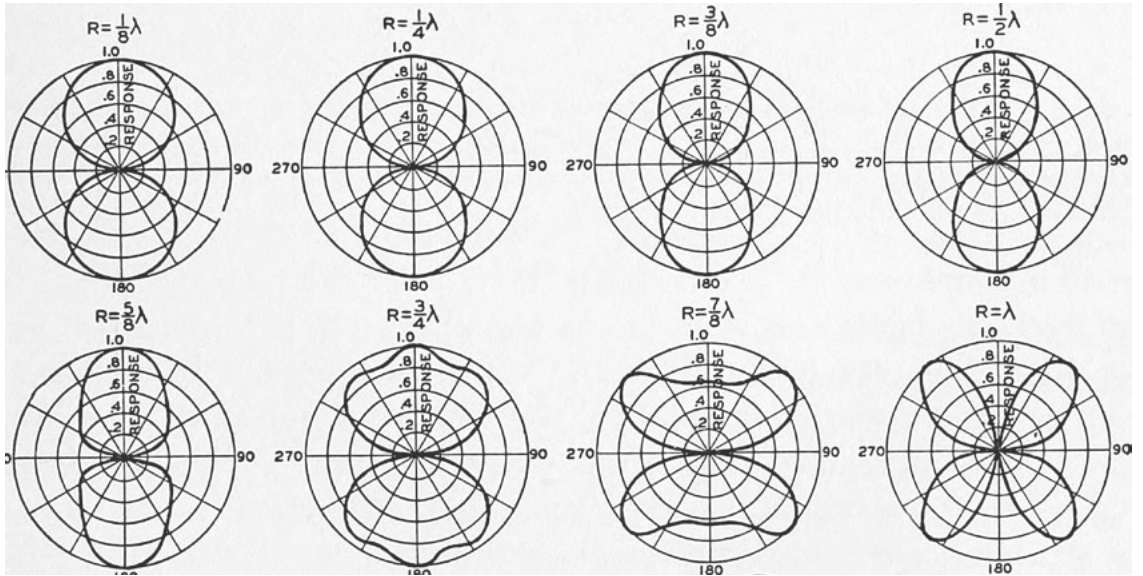
WERKZEUGE

- 143 HANNES BAJOHR Große Sprachmodelle. Machine Learning
als Lese- und Schreibermöglichkeit

BESPRECHUNGEN

- 148 VERA TOLLMANN Ein Forschungsstand: Bildbegriffe,
Bildpolitiken, Bildpraktiken
- 154 AUTOR*INNEN
- 157 BILD- UND SOUNDNACHWEISE
- 158 IMPRESSUM

—
SOUND | ARCHIVE



Skizze aus Harry Ferdinand Olson: *Elements of Acoustical Engineering* (1940, 201)

SOUND | ARCHIVE

Einleitung in den Schwerpunkt

¹ Achille Mbembe: The Power of the Archive and its Limits, in: Carolyn Hamilton u. a. (Hg.): *Refiguring the Archive*, Dordrecht 2002, 19–27, hier 19.

² Vgl. Jacques Derrida: *Archive Fever in South Africa*, in: Hamilton u. a. (Hg.): *Refiguring the Archive*, 38. Zu Aufnahmen, die im Zuge der Arbeit der Truth and Reconciliation Commission erstellt wurden, vgl. Antjie Krog: *Country of My Skull. Guilt, Sorrow, and the Limits of Forgiveness in the New South Africa*, New York 1999.

³ Vgl. Walter D. Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham 2011.

⁴ Vgl. Allan Sekula: *The Body and the Archive*, in: *October*, Bd. 39, 1986, 3–64, doi.org/10.2307/778312; Fatima Tobing Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham 1996; Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002; Keith Beattie: *Constructing and Contesting Otherness: Ethnographic Film*, in: ders.: *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*, London 2004, 44–62; Lorena Rizzo: *Photography and History in Colonial Southern Africa*, London 2020; Ariella Aisha Azoulay: *Potential History: Unlearning Imperialism*, London, New York 2019.

Irgendwo zwischen Tempel und Friedhof sei das Archiv zu verorten, schreibt Achille Mbembe, «a religious space because a set of rituals is constantly taking place there, rituals that [...] are of a quasi-magical nature, and a cemetery in the sense that fragments of lives and pieces of time are interred there».¹ Mbembe formulierte seine Überlegungen 2002 nach den ernüchternden Erfahrungen mit der Truth and Reconciliation Commission (Wahrheits- und Versöhnungskommission) in Südafrika zum Konnex von Archiv und Macht, wie ihn Jacques Derrida hinsichtlich kolonialer Archive ebenfalls dort vorgetragen hatte.² Wenn Mbembe eine insistierende Resilienz des Kolonialen in Archiven und Archivordnungen über alle politischen Umbrüche hinaus konstatiert, fordert er einerseits dazu auf, die verschiedenen Archive mit ihren konkreten Kulturtechniken und Praktiken zu untersuchen. Andererseits verweist er auf das Archiv im Singular eines Dispositivs, das in der Fragmentierung von Körpern und von historischer Zeit die Gewalt dieser Operationen zugleich verstellt, vergräbt, verschwinden lässt oder löscht. Das gilt insbesondere für jene kolonialen Archive, deren Gegenstände in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit analogen technischen Medien erzeugt wurden. Hier erweist sich Mediengeschichte, ganz im Sinne Walter D. Mignolos, als dunkle Seite der Moderne.³

Zu den grundlegenden medialen Verfahren der Kolonialisierung im 19. Jahrhundert gehören neben Statistik und früher Formen maschineller Datenverarbeitung vor allem Fotografie und Kinematografie, für deren Mechanismen des Schießens von Einzelbildern die Fragmentierung des lebendigen Körpers in der Zeit, wie Mbembe sie in seinem Text zum Archiv beschreibt, konstitutiv ist.⁴ Allerdings waren auch Medien der Akustik – Phonographie, Radio und später das Tonband – in ihren spezifischen Formen der

Bearbeitung, z. B. im Speichern, Filtern, Mischen, Montieren, und in ihren entsprechenden Infrastrukturen der Übertragung und Zirkulation von Anfang an engagiert in den Formationen kultureller Differenz und kolonialer Subjektivierung. Das galt insbesondere für Forschungen der anthropologischen Phonetik und Linguistik. Mit technischen Medien und Messungen wurde Alterität durch rassifizierende medizinische und forensische Verfahren erzeugt – galten dann jedoch als Verfahren von deren Entdeckung.⁵ Unter dem Vorwand, sogenannte *vanishing cultures*⁶ zu retten, wurden im 19. Jahrhundert ethnografische Expeditionen zur Sammlung von audiovisuellen Daten unternommen, deren Archivierung und Auswertung möglicherweise die Kulturen, nicht aber die Leute vor Genoziden gerettet hat. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Erwägungen richten sich die Beiträge dieses Heftschwerpunkts gegen die Vorstellung des Archivs als Repositorium, als Ort der einfachen Speicherung und Lagerung von Dokumenten, und begreifen es vielmehr als Ort der Produktion von Machtbeziehungen.

Ann Laura Stoler hat im Kontext ihrer Studien zu kolonialen Archiven geraten, deren Dokumente nicht einfach gegen den Strich ihrer Ordnungen, sondern vielmehr sehr genau entlang ihrer strategischen Formierung zu untersuchen: «along the archival grain».⁷ Nur dann lässt sich das Archiv nicht einfach als Tempel, als Fundgrube oder Grab der Geschichte verstehen, sondern als Ort der Produktion von Wissen: «[W]e are just now critically reflecting on the making of documents and how we choose to use them, on archives not as sites of knowledge retrieval but of knowledge production.»⁸ Die Arbeit im Archiv ist immer auch Arbeit am Archiv und an der eigenen Wahrnehmung, wie Arlette Farge sie als Bildung der Sinne beschrieben hat.⁹

Klangarchive werfen dabei ein besonderes Problem auf, das aber auch ein ästhetisches ist: Die Erfahrung, aufgenommene und reproduzierte Klänge zu hören, die Faszination und das Vergnügen, Musik, Rhythmen und Gesänge oder Alltagsgeräusche und insbesondere die partikularen und unverwechselbaren Stimmen von Vorfahren und Angehörigen in Archiven vernehmen zu können, lässt die Bedingungen, unter denen jene Stimmen und Klänge erzeugt wurden, leicht in den Hintergrund treten. Technische Verfahren, soziale Umstände, administrative und politische Prozeduren der Aufnahmen lassen sich höchstens am Rande vernehmen und müssen erst im Detail rekonstruiert werden. Das gilt für Aufnahmen aus ethnografischer Feldforschung ebenso wie für solche, die im Zuge phonetischer oder linguistischer Forschungen aufgezeichnet wurden, häufig in Gefangenenlagern, auf die mehrere Beiträge in diesem Heft eingehen. Das Affektive der Stimmen aus der Vergangenheit, die Übertragungen von Rhythmen oder Klängen tendieren dazu, die medialen Prozeduren der Dokumentation zu überdecken oder, mit Mbembe gesprochen, zu vergraben.

Allerdings dokumentieren die Aufnahmen nicht nur, sie sind stets mit handfester Appropriation verbunden. Seit der Erfindung der Klंगाufzeichnung und der damit – wie bereits von Kolonialmächten – *behaupeten* technischen

⁵ Vgl. William Pietz: The Phonograph in Africa: International Phonocentrism from Stanley to Sarnoff, in: Derek Attridge, Geoffrey Bennington, Robert Young (Hg.): *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge u. a. 1987, 263–285; Erika Brady: *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson 1999; Burkhard Stangl: *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien 2000; Anette Hoffmann: *Kolonialgeschichte hören. Das Echo gewaltsamer Wissensproduktion in historischen Tondokumenten aus dem südlichen Afrika*, Wien, Berlin 2020; Britta Lange: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019.

⁶ Vgl. Margaret Mead: *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, in: Paul Hockings (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*, Den Haag, Paris 1975, 3–12.

⁷ Vgl. Ann Laura Stoler: *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton, Oxford 2009.

⁸ Dies.: *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in: *Archival Science*, Bd. 2, 2002, 87–109, hier 90, doi.org/10.1007/BF02435632.

⁹ Vgl. Arlette Farge: *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen 2011.

Überlegenheit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Entwicklung integraler Lautsprechersysteme in den Zwanzigerjahren gehört der Einsatz akustischer Effekte (*sonic warfare*) nach Steve Goodman nicht nur zu Politik und Kriegsführung, sondern auch zur alltäglichen Regelung von Massen, Aufstandsbekämpfung sowie Raum- und Grenzkontrolle.¹⁰ Notorisch hat Francis Ford Coppola in seinem Film *Apocalypse Now* (USA 1979) den strategischen Einsatz insbesondere der Stimmen der Ahn*innen, die im Vietnam-Krieg mit PA-Anlagen (*public-address*-Anlagen) aus Helikoptern übertragen wurden, inszeniert. Das Verfahren wurde auch schon, das dokumentiert der Beitrag von Jonathan Thomas in diesem Heft, von faschistischen italienischen Truppen im zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieg geplant. Die fragmentierte und abgetrennte Stimme wird nicht nur zum Gegenstand im phonetischen Labor, sondern auch zur Waffe im kolonialen Krieg.

Bemerkenswert ist, dass auch Michel Foucault, wenn er das Archiv grundsätzlich als Regel aller «Aussagensysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits)» begreift, ausgerechnet von der Stimme ausgeht, um davor zu warnen, ein Archivdokument «als die Sprache einer jetzt zum Schweigen gebrachten Stimme» zu behandeln, «als deren zerbrechliche, glücklicherweise aber entzifferbare Spur».¹¹ Diese Spur ist nur deshalb lesbar, die Stimme nur deshalb vernehmlich, argumentiert Foucault, weil administrative und historische Formationen des jeweils Sagbaren sie erst aus allem Lärm und Geräusch evakuiert haben.¹² Nicht die Stimme gelte es zu studieren, sondern die Praktiken und Prozeduren des Archivs, die sie als subjektiviert erzeugten. Medienarchäologisch also wären Techniken und Kulturtechniken der Isolierung, der Aufzeichnung und Registratur, der Aussageformen – Formulare, Klassifikationen und Verzettelungen der Dokumente ebenso wie Formen des Ablegens, Vorlegens und Vorenthaltens – in ihrer Materialität zu untersuchen. Solchen historischen Medientechniken und -praktiken nachzugehen haben sich die Autor*innen dieses Schwerpunkts zur Aufgabe gemacht. In ihrer Quellenkritik folgen sie zuerst der programmatisch formulierten Aufforderung: «The first move in any critical discourse on sound is to denaturalize and de-essentialize it.»¹³ Diese Denaturalisierung und De-Essentialisierung wird in allen Beiträgen nicht nur begrifflich und diskursiv vorgenommen, sondern ist auch als Experiment an und mit der eigenen Wahrnehmung zu verstehen.

Foucaults Archivbegriff scheitert an Medienarchiven, weil er dem Schriftlichen und dem Verhältnis von Wörtern, Dingen und Ereignissen verpflichtet bleibt. «Für Tonarchive oder Filmrollen wird Diskursanalyse unzuständig», schreibt Friedrich Kittler nachsichtig.¹⁴ Entscheidende Aspekte des analogen Klangarchivs lassen sich eben nicht einfach in Wörtern, Buchstaben oder Ziffern fassen, sondern bleiben als elektronisches Schwingungs- oder Vibrationsgeschehen sprachloser Überschuss: Als Sonisches oder Sound kann dieser auch in jeder Hinsicht affektiv werden. Mit Sound ist einerseits das gemeint, was vom Klang in der symbolischen Ordnung von Notationen und Partituren, so

¹⁰ Vgl. Steve Goodman: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge (MA), London 2010.

¹¹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981 [1969], 14.

¹² Vgl. zur Evakuierung von geschichtsmächtigen Stimmen aus Lärm, Geschrei und Gerücht: Arlette Farge, Michel Foucault: *Le désordre des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIIIe siècle*, Paris 1982.

¹³ Gavin Steingo, Jim Sykes: *Remapping Sound Studies in the Global South*, in: dies. (Hg.): *Remapping Sound Studies*, Durham, London 2019, 1–36, hier 3.

¹⁴ Friedrich Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, 13.

unkonventionell sie sein mögen, nicht angeschrieben werden kann und den Rastern der Registrierung entgeht.¹⁵ Sound taucht sowohl im Archiv wie auch in den Notationen immer als etwas Exzessives auf. Andererseits wird Sound, auch in den folgenden Beiträgen, ebenso im Sinne von *noise*, Geräusch, Krach und Lärm verstanden – als Störung, die nach Michel Serres zugleich auf die Medialität der Kanäle hinweist und damit auf Konstellationen von Medientechniken, Medienumgebungen, Übertragungsformen und konkreten Körpern, in denen Subjektivität und Soziales erzeugt werden.¹⁶

Die Schwierigkeiten im Umgang mit frühen Phonogrammaufnahmen im Kontext der Anthropologie, Linguistik oder experimentellen Phonetik erweisen sich dabei als aufschlussreich: In der Klassifikation von Tondokumenten wurden Unterscheidungen von Sprache, Rezitation oder Gesang so systematisch diskutiert wie, zuletzt, kontingent getroffen.¹⁷ Andererseits wurden neue Parameter der Anschreibbarkeit entwickelt.¹⁸ Die Klassifikationen der Stimmen und Tondokumente sind nicht nur zu denaturalisieren. Sie sind mit Mignolo als Resultat einer «colonial matrix of power» zu identifizieren, bestehend aus «four interrelated domains: control of the economy, of authority, of gender and sexuality, and of knowledge and subjectivity».¹⁹ Wenn Klassifizierungen der frühen Tonaufnahmen in Formulare eingetragen werden, folgen sie, wie Britta Lange in ihrer Studie zeigt, einem solchen Raster, in dem genau der Sound der Tonaufnahmen als akustischer Überschuss und Irritation der Matrix kassiert ist.²⁰ Wenn die folgenden Beiträge eigensinnige Konzepte des Hörens entwerfen, dann, um in den Aufnahmen jene in der Klassifikation kassierten Elemente zu rekonstruieren. Dazu lassen sich diese Formen des Hörens über phonetische, linguistische und semantische Raster hinaus auf ein Zuhören in der Dauer der Zeit und auf eine dichte Beschreibung des Gehörten ein. Über alle kulturellen Unterscheidungen von Klang und Geräusch, Stimme und Körnung, Ton und Störung hinaus können sie dazu die von Jonathan Sterne unterschiedenen Praktiken des *bearing* und des *listening* sowie eine spezifische Form des Hinhörens, das *audiling*, produktiv machen.²¹ Die zuhörenden Interventionen gegen die Ordnungen des Soundarchivs, wie sie in den folgenden Beiträgen entwickelt werden, finden jedoch auf ganz unterschiedlichen Ebenen statt – derjenigen des Klangs, der Semantik, der Speicherung, der Übertragung, der Zirkulation – und zuletzt auch in Formen der elektronischen oder digitalen Bearbeitung von Klangmaterial aus dem Archiv. Medienspezifisch ist hier bereits impliziert, wenn bestimmte räumliche oder frequenzielle Klangstrukturen schon bei der Aufzeichnung durch die Beschränkung von Bandbreiten oder durch Filter ein- oder ausgeschlossen werden. Prozesse kolonialisierender Differenzproduktion sind damit wesentlich an technisch implementierte Verfahren delegiert. In Klangarchiven ist auf Rauschunterdrückung, *noise cancelling*, genauso zu achten wie auf andere Formen der Unterdrückung.

Im Zwischenraum von symbolischer Ordnung und akustisch evozierten Gestalten liegen auch die von Mbembe thematisierte begrabene Latenz kolonialer Klangarchive und ihr konstitutiv Gespenstisches. Der Archivar Verne

¹⁵ Vgl. z. B. Julia Kursell: «Musik der Rede»: Geräuschnotationen in der russischen Avantgarde, in: Anne Thurmman-Jajes u. a. (Hg.): *Sound Art: zwischen Avantgarde und Popkultur*, Köln 2006, 51–60; Gerd Grube: Notating African Music: Issues and Concepts, in: *The World of Music*, Bd. 47, Nr. 2, 2005: *Notation, Transcription, Visual Representation*, 87–103.

¹⁶ Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt/M. 1987.

¹⁷ Vgl. die Studien zu den berühmtesten Afrikanisten Carl Meinhof und Giulio Panconcelli-Calzia am Hamburger Kolonialinstitut von Ulrike Kiessling im Kontext des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts *The (In)Audible Past* sowie z. B. Carl Meinhof: *Die Geheimensprachen Afrikas*, in: *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*, Bd. 66, Nr. 8, 1894, 117–119.

¹⁸ Vgl. dazu Jonathan Sterne über Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel in Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, London 2003, 328 ff.

¹⁹ Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity*, 8.

²⁰ Vgl. Lange: *Gefangene Stimmen*.

²¹ Vgl. Sterne: *The Audible Past*, 96 f.

Harris notiert in seiner Studie zu Archivgespenstern, mit denen er sich auskennt: «Content can be available but unreadable for long periods of time – while the archival trace might be literal if not material, the meaning remains spectral.»²² Auch Philip Scheffner hat in seinem Film *The Halfmoon Files* (DE 2007) solche Gespenster in der deutschen Kolonialgeschichte aufgetrieben und seinen Film selbst als «ghost story» bezeichnet.²³ In Kooperation mit der Historikerin Britta Lange führt Scheffner das, was von den Stimmen Kriegsgefangener aus dem Ersten Weltkrieg noch hörbar werden kann, systematisch zurück auf archivarische Praktiken und Produktionsformen. Lange wiederum dokumentiert in ihrer Studie *Gefangene Stimmen* im Berliner Phonogramm-Archiv nicht nur die kolonialen Techniken der Klangaufzeichnung, sondern auch ihre eigenen Medien- und Archivpraktiken.²⁴ Jenseits der Architekturen, Infrastrukturen und Materialitäten des Archivs geht es um eine Auseinandersetzung mit diesen Gespenstern als akustische Hantologie, in der hörbar wird, was Archivordnungen löschen.²⁵ Dazu gehören Spuren der Vernichtung in Prozeduren des Archivs, Akte des Durchstreichens, Überschreibens und Löschens. In Kolonialarchiven sind das immer konkrete Gewalterfahrungen.

Inzwischen migrieren mit allen anderen auch die Soundarchive, werden digitalisiert, in der Cloud abgelegt, d.h. auf gigantischen Servern, die jene Landschaften, in denen vor 150 Jahren die ersten ethnografischen Expeditionen audiovisuelle Aufnahmen durchführten – «to save vanishing cultures» –, nach der ersten Landnahme durch Siedler*innen noch einmal unbewohnbar machen.²⁶ Auch das lässt sich nach Douglas Kahn immer mithören, aber es muss auf Dauer geschehen, um das Archiv als Registratur zu unterlaufen.²⁷

Das Archiv, so Mbembe mit dem Hinweis auf die Dringlichkeit historischer Forschungen, fresse die Zeit. Er nennt das «Chronophagie», ein Fressen der Zeit zwischen Latenz und Gespenstischem.²⁸ Dagegen müssen sich Forscher*innen im Klangarchiv unweigerlich Zeit nehmen, damit Dokumente erschallen, sonisch, und damit realisiert werden können. Im Hinblick auf Zeitlichkeit antworten die folgenden Archivpraktiken *erstens* auf die zeitkritischen Aufzeichnungen im Archiv, von deren Rasterung nicht zuletzt die Pegeltöne am Beginn historischer Aufzeichnungen zeugen. *Zweitens* gehen sie auf Fragen der Störung als Lärm, Geräusch oder Sound ein, auf Nebengeräusche wie Lachen oder Husten, um die Bedingungen des Archivs zu rekonstruieren. Beim Geräusch oder Rauschen als Sound oder Lärm kann es sich um die Störung der Archivordnung oder aber um eine Information über eine technische Umgebung, eine Umwelt oder einen Kanal handeln. Das Verhältnis von Störung und Signal ist außerdem historisch nicht stabil und zugleich sozial geprägt, wie Sterne in seinem Kapitel «The Social Genesis of Sound Fidelity» nachweist.²⁹ Daraus ergibt sich *drittens* die Frage, was von einer Klangaufnahme hörbar gemacht, was transkribiert werden kann – ein archivstrategisches und zugleich medientechnisches Problem, denn in technischen Anordnungen wie Mikrofoncharakteristiken sind kulturelle Diskriminierungen bereits implementiert.

²² Verne Harris: *Ghosts of Archive: Deconstructive Intersectionality and Praxis*, London, New York 2021, 61.

²³ *The Halfmoon Files*, Regie: Philip Scheffner, DE 2007.

²⁴ Vgl. Lange: *Gefangene Stimmen*.

²⁵ Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997.

²⁶ Das beschreibt Sean Cubitt z. B. für British Columbia, wo Franz Boas Aufzeichnungen erstellte, in Sean Cubitt: *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham 2016.

²⁷ Vgl. Douglas Kahn: *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley u. a. 2013.

²⁸ Mbembe: *The Power of the Archive and its Limits*, 23.

²⁹ Vgl. Sterne: *The Audible Past*, 215–285.

All diese Aspekte haben Konsequenzen auch für Fragen der Restitution. Es ist offensichtlich nicht damit getan, Tonträger oder migrierte Tondokumente aus dem Archiv dorthin zurückzuschicken, wo sie aufgenommen wurden. Vielmehr muss eine größere Ökologie medialer Infrastrukturen, Praktiken und Prozeduren geteilt werden. Das setzt nicht nur medienhistorische Expertise, sondern einen dichten Dialog zwischen Forscher*innen des Globalen Südens und des zersplitterten Nordens voraus. Wie unsere Schwerpunktausgabe auch zeigt, ist dieser Dialog, trotz aller Bemühungen, nicht so leicht herzustellen. Die versammelten Beiträge skizzieren detaillierte Gegenprogramme zur kolonialen Archivierung. Die ersten Beiträge von Jakob Claus, Anette Hoffmann, Rebecca Hanna John und Jonathan Thomas rekonstruieren mediale Verfahren in Klangarchiven als Sound|Archives. Die darauffolgenden Beiträge von William Fourie, Budhaditya Chattopadhyay wie auch das Gespräch zwischen Vanessa Engelmann und Miguel Buenrostro gehen auf zeitkritische und frequenzlogische Praktiken und eine Dekolonialisierung des Klanglichen ein, also auf Verhandlungen durch künstlerische Interventionen. Diese lassen sich in die Tradition der Praktiken eines *living archive* stellen, wie Stuart Hall sie vorgeschlagen hat.³⁰ Geräusche – und auch das Schweigen – von Geistern und Gespenstern in Tempeln und Friedhöfen sind auf diese Weise zum Gegenstand lebendiger Auseinandersetzung geworden.

JAKOB CLAUS setzt sich in seinem Beitrag mit phonographischen Aufnahmen der Hamburger Südsee-Expedition (1908–1910) aus dem Berliner Phonogramm-Archiv auseinander, einerseits in kritischer Befragung des eigenen Hörens kolonialer Tonaufnahmen, andererseits um zu untersuchen, inwiefern sich ein akustisches Aufschreibesystem als Dispositiv kolonialer Wissensproduktion erweist. Claus zeigt, dass vermeintlich technische Anleitungen zur Handhabung der phonographischen Aufnahmeapparatur zugleich epistemische Strategien sind. Wenn etwa der Musikethnologe Erich Moritz von Hornbostel, von 1906 bis 1933 Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs, im medientechnischen Vergleich mit der Kamera die Komplexität und Empfindlichkeit des Phonographen hervorhebt, setze er, so Claus, mit der Anweisung zur Erstellung von Tonaufzeichnungen nicht nur medientechnische Standards, sondern begründe eine epistemische Struktur anthropologischer Vermessung als Normierung. Das verdeutlicht sein Beitrag am Beispiel der Stimpfpeife als Test- und Pegelton. In einem beispielhaften *close listening* macht Claus vor allem auf die Hörbarkeit der technischen Aufnahmeapparatur aufmerksam, die sich im Fall digitalisierter Kopien der Originalaufnahmen zusätzlich auf die Geräusche des Medienwechsels erstreckt. Insofern können die Prozeduren der Aufnahme und Verfertigung solcher wissenschaftlichen Artefakte womöglich auch einen als dekolonial zu bezeichnenden Zugang zum Akustischen eröffnen. Eine medienwissenschaftliche Analyse archivierter Tondokumente erlaubt es, die Produktion eines bestimmten Hörens durch Aufnahmeverfahren, Infrastrukturen und Distribution von Klangmaterial offenzulegen.

³⁰ Vgl. Stuart Hall: Constituting an Archive, in: *Third Text*, Bd. 15, Nr. 54, 2001, 89–92.

ANETTE HOFFMANN untersucht in ihrem Beitrag, der zugleich einen Ausblick auf ihre umfassenden Forschungen zu Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs aus dem Berliner Lautarchiv gibt, deren mediale, epistemische und hegemoniale Bedingungen.³¹ Dabei entwickelt Hoffmann das methodische Verfahren des *close listening*, das sich auch als historiografisches *counter listening* gegen die im Interesse wissenschaftlicher Phonetik und Linguistik hergestellten Aufnahmen fassen ließe. In diesem Sinne bezeichnet Hoffmann *erstens* Dokumente aus kolonialen Klangarchiven dezidiert als Fragmente, als unzusammenhängende Teile einer kolonialen Geschichte, deren Kontext überhaupt erst wiederhergestellt werden muss. Wenn sie *zweitens* den semantischen Gehalt der Sprechakte und Gesänge freilegt, der in der Klassifikation linguistischer oder experimentalphonetischer Archive nicht vorkommt, und in dichter Kooperation mit Native Speakern das Gehörte übersetzt und rekontextualisiert, wird ein Gewaltzusammenhang wahrnehmbar, der in der kolonialen Ordnung des Archivs gelöscht wurde. Insofern begreift Hoffmann *drittens* jede historische Sprachaufnahme als <Echo> der kolonialen Aufnahmesituation. In diesen <Echos> legt sie sowohl singuläre ungehörte Botschaften frei als auch ganze Diskursformationen, die sich in der Vernetzung mehrerer Archive und Aufnahmen, die sie rekonstruiert, zusammensetzen. Diese diskursiven Netzwerke nennt Hoffmann <Repertoires>. In ihrer Vielstimmigkeit widersetzen sie sich der kolonialen Geschichtsschreibung und ihren Narrativen, darunter nicht zuletzt der Held*innenerzählung vom technischen Gerät als Garanten einer behaupteten technischen und kulturellen Überlegenheit.

Auch die Untersuchung von REBECCA HANNA JOHN nimmt ihren Ausgang in einem deutschen Gefangenenlager des Ersten Weltkriegs, wo der junge Übersetzer Robert Lachmann bei Aufnahmen mit Kriegsgefangenen assistierte, bevor er sich mit seiner Studie *Musik des Orients* von 1929 als Musikethnologe qualifizierte. In seiner Begrifflichkeit ist er, wie John zeigt, dem Orientalismus zuzurechnen, der nach Edward Said eine Allianz von wissenschaftlichen und imperialen Strategien des Kolonialismus darstellt. John allerdings schlägt vor, Lachmann als Forscher eines empathischen <Dazwischen> zu verstehen, der 1935 an die Jerusalemer Hebrew University eingeladen wurde, auf diese Weise aus Nazideutschland flüchten konnte und in seinen Arbeiten in den Dreißigerjahren in Palästina nunmehr selbst aus der Position des Geflüchteten ein Konzept des Hörens <mit Sympathie> entwickelt hat. In seinem Jerusalemer Archiv für außereuropäische Musik und in seinen Radioprogrammen für den 1936 gegründeten britischen Radiosender Palestine Broadcasting Service (PBS) versammelte Lachmann jüdische, muslimische, christliche und säkulare Gesänge und Instrumentalmusik aus Palästina quer zu der vom Sender verordneten sozialen und politischen Trennung in eine <arabische> und eine <hebräische> Sektion. Weil er sich so gegen binäre und ethnonationalistische Narrative stellte, musste Lachmann sich scharfer Kritik auch aus zionistischen Kreisen stellen. Johns eigener, vielstimmiger Text antwortet auf den

³¹ Vgl. Anette Hoffmann: *Knowing by Ear: Listening to Voice Recordings with African Prisoners of War in German Camps (1915–1918)*, Durham, London 2024, doi.org/10.1215/0781478059028.

1936 ergangenen Hilferuf des jüdischen Musikethnologen mit dem 2015 gedrehten Film *A Magical Substance Flows Into Me* (PS/DE/GB 2016), der palästinensischen Künstlerin Jumana Manna. Manna nimmt in Lachmanns Jerusalemer Archiv Spuren der Geschichte palästinensischer Musik auf. Zugleich kontert sie Lachmanns musikethnologische Klassifizierungen durch filmische Strategien der Vermischung und Überlagerung. Manna interessiert sich für transkulturelle Formen kollektiver musikalischer Praktiken und verweist damit auf die Ordnung des Archivs, die sich gerade im unhörbaren Ausschluss von hybriden und – im Sinne Lachmanns – <unreinen> musikalischen Formen manifestiert. Lachmanns Konzept eines <sympathisierenden Hörens> als Grundvoraussetzung jeder Verständigung ist damit schließlich dank Mannas Film realisiert. Historisch wurde es weder im PBS noch an der Hebrew University eingelöst.

JONATHAN THOMAS geht in seinem Text dem Einsatz des Phonographen in den italienischen Eroberungs- und Kolonialisierungsfeldzügen zwischen 1935 und 1941 in Äthiopien nach. Phonographie und Radio, argumentiert Thomas, wurden vom faschistischen Italien eingesetzt, um mit der akustischen die territoriale Raum- und Landnahme vorzubereiten. Einerseits verbreitete das Regime über Lautsprecheranlagen oder Radiosender Aufnahmen italienischer Propagandalieder in Afrika, um eine kollektive faschistische Identität in der Kolonie herzustellen. Andererseits dienten koloniale Aufnahmen Indigener Sprachen, Lieder und Gesänge, die von großen Schallplattenlabels produziert und in Italien vertrieben wurden, der Konstruktion und Exotisierung eines kolonialen, subalternen <Anderen>. Thomas zeigt, inwiefern in einer technizistisch begründeten Strategie ästhetischer Überwältigung eine Überlegenheit Italiens behauptet werden sollte. In der medientechnischen Produktion und Zirkulation von Aufnahmen wurde ein <phonographischer Imperialismus> realisiert, welcher der kriegerischen Eroberung und Expansionspolitik Italiens vorausging. Thomas' Beitrag zeigt zugleich, wie die medientechnische Außenseite des Archivs dabei zum Verschwinden gebracht wird.

Hier schließt der Beitrag von WILLIAM FOURIE an. Ausgehend von der im kolonialen Kontext entstandenen Sammlung der International Library of African Music (ILAM) in Makhanda (Südafrika), eine der bis heute weltweit größten Sammlungen afrikanischer Musik und Musikinstrumente, stellt Fourie Status und Materialität von Klangdokumenten aus dezidiert dekolonialer Perspektive zur Diskussion. An der unterschiedlichen Erzeugung von – im Sinne von Clifford Geertz – <dichten> oder aber <dünnen> Klangereignissen durch Archivierung markiert Fourie die Differenz von kolonialen und dekolonialisierenden Archivpraktiken. Der Gründer der ILAM, Hugh Tracey, hatte bereits 1954, im Jahr der Gründung des Archivs, eine Verbindung zwischen der Ausbeutung von Menschen und Bodenschätzen einerseits und der Aneignung von kulturellem Erbe, Liedern, Gesängen und Tänzen unter dem Gesichtspunkt kolonialer Herrschaft andererseits gesehen. Die Verdinglichung, die Stimmen und Musik

als Tonaufnahmen erfahren, wenn sie auf diese Weise gesammelt, fixiert und konserviert werden, entsteht laut Fourie aus einer spezifisch westlichen Hermeneutik des reduzierenden <dünnen> Hörens. Sie spreche nur der*dem westlichen Archivar*in eine Autor*innenschaft zu. Dagegen bringt Fourie eine Praxis der *ex-centric hermeneutics* in Anschlag, die Sound nach Nina Sun Eidsheim nicht als Objekt, sondern als komplexes Vibrations- oder Schwingungsgeschehen sowie als eine technische, kulturelle und soziale Praxis begreift, die Klang zum <dichten Ereignis> werden lässt. Mit dem Projekt des Künstlers und Musikethnologen Noel Lobley, der Archivmaterial der ILAM in den unmittelbar benachbarten Townships aufführt, verweist Fourie auf Möglichkeiten einer dekolonialisierenden Archivpraxis, die zugleich Autor*innenschaft und Deutungshoheit an eine Vielzahl von Hörenden und Kommentierenden restituiert. Damit werde die koloniale Historiografie des Archivs transformiert und zugleich jenseits des Archivs als akustische Verdichtung und Verflechtung realisiert.

Von Transformationen, die künstlerische Praxis in Archivsammlungen bewirken kann, geht auch der Beitrag von BUDHADITYA CHATTOPADHYAY aus. Bestürzt von der Stille der Archivobjekte, die der Autor gemeinsam mit anderen Künstler*innen des Globalen Südens bei einem Besuch des Berliner Phonogramm-Archivs wahrnahm, begann er, gegen jede Ordnung des Archivs und dessen etablierte Infrastrukturen mit akustischen Objekten zu experimentieren. Chattopadhyay verweist auf die extraktivistische Logik, die den verschiedenen Aufnahmen eingeschrieben ist, auf deren gewaltvolle Produktionsbedingungen und auf die wissenschaftliche Verwertung zu Dokumentation, Vermessung, Kontrolle und Überwachung kolonialer Subjekte. Entlang seiner eigenen künstlerischen Arbeit entwickelt Chattopadhyay ein Konzept musikalischer Bearbeitung von Archivobjekten, das in deren elektronischer Transformation neue Formen der Hörbarkeit und des Hörens und mithin neue Formen kritischer und kollektiver Ästhetiken ermöglicht. Durch digitale Verfahren des Samplens, Hackens und Re-Synthetisierens von Archivklängen in Live-Performances erweckt Chattopadhyay nicht nur die im Archiv begrabenen Dokumente zu neuem akustischem Leben, sondern er schafft auch eine neue Öffentlichkeit und ein neues Archiv, indem er Archivklänge hörbar und Aufzeichnungen zugänglich macht, sie in neue Kontexte und künstlerische Narrative einfügt und damit kolonialen Ordnungssystemen entzieht.

Fragen von Grenzen, Migration und Migrationsbewegungen beschäftigen VANESSA ENGELMANN im Gespräch mit dem mexikanischen Künstler und Filmemacher MIGUEL BUENROSTRO. In seinem Projekt *Cosmoaudiciones* greift Buenrostro Gloria Anzaldúas Konzept der *Borderlands* auf, um Grenzen nicht als Orte, sondern als Möglichkeiten unterschiedlicher transgressiver Formen von Bewegungen, Überkreuzungen und Verflechtungen zu verstehen.³² Dabei geht es ihm um ein Hören und Hörbarmachen der Grenze, um Narrative von Migrant*innen, die diese als Subjekte wahrnehmbar machen und sie gerade nicht in Kontexte der Objektivierung oder Kommerzialisierung stellen.

³² Vgl. Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2007 [1987].

Mit Carlos Lenkersdorfs Konzept der *Cosmoaudiciones* wird, so Buenrostro, ein Verhältnis zur Welt denkbar, das relationales Zuhören als Form einer situierten Ethik und als Möglichkeit grenzüberschreitender Begegnungen versteht. Zentral sind für Buenrostro dabei nicht so sehr die Materialitäten unterschiedlicher Tonaufnahmen, sondern Fragen der Performativität jenseits der Ordnungs- und Klassifikationssysteme des Archivs. Gegen eine koloniale Historiografie schlägt Buenrostro eine *listening positionality* vor, welche die Klänge aus dem Archiv, die in einer Geschichte kolonialer Gewalt zum Schweigen gebracht wurden, als relationale Konstellationen begreift und auf diese Weise gegen universalisierende Ordnungssysteme in Anschlag bringt. Ähnlich wie Fourie will Buenrostro die Tonaufnahmen aus dem Archiv herauslösen, wieder in Zirkulation bringen und dabei die Performativität der gespeicherten Klänge in den Vordergrund stellen. Die dabei entstehenden Gegennarrative legen Leerstellen offen, stellen Kategorisierungen infrage und ermöglichen neue ästhetische wie epistemische Formen, die grenzüberschreitend und vielstimmig sind.

UTE HOLL, EMANUEL WELINDER

Wir möchten der Redaktion der ZfM für die organisatorische Unterstützung und den fachlichen Austausch herzlich danken. Den kenntnisreichen Gutachter*innen des Peer-Review-Verfahrens verdankt dieses Heft konstruktive Kritik und eine Vielzahl produktiver Vorschläge. Auch möchten wir den zahlreichen Autor*innen, deren exzellente Texte aufgrund der thematischen Fokussierung nicht für den Schwerpunkt berücksichtigt werden konnten, für ihre Vorschläge und Einsendungen ebenso danken wie für ihr Verständnis. Die Arbeit an dieser Einleitung erfolgte im Rahmen des Forschungsprojekts *The (In)Audible Past* (Projektnummer 10001HL_204588), das durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) gefördert wird.

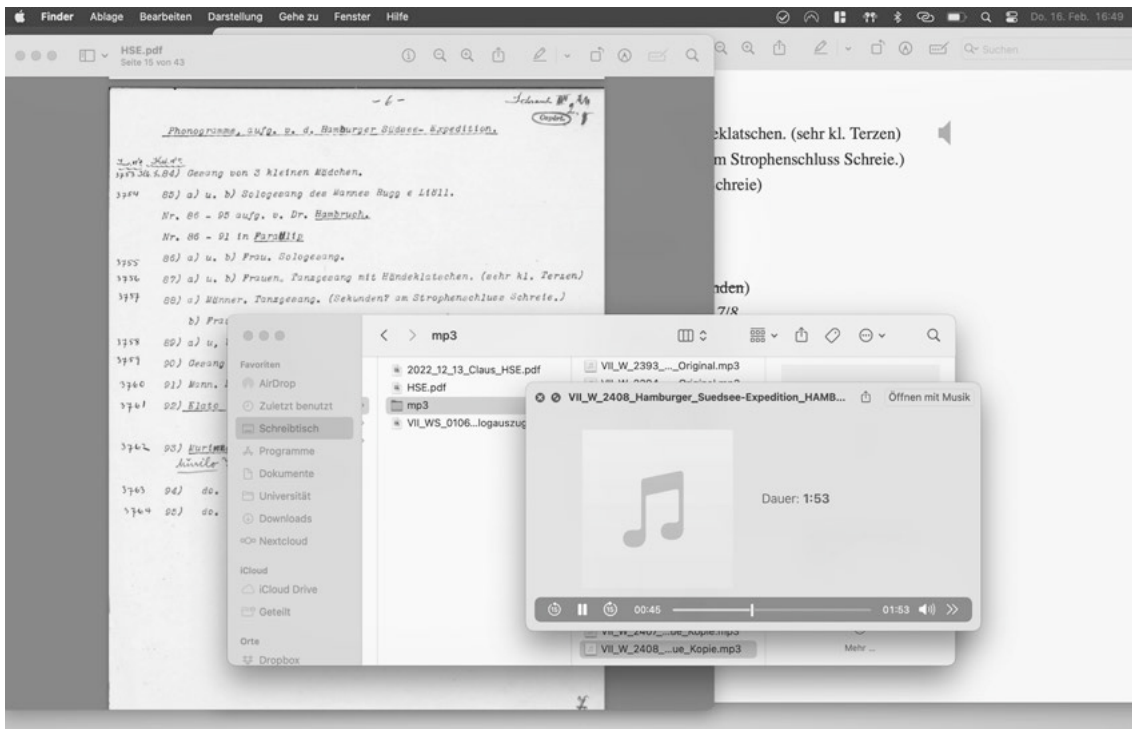


Abb. 1 Screenshot der Hörsituation im ICE (Aufnahme Jakob Claus, 2023, Orig. in Farbe)

JAKOB CLAUS

STIMMEN HÖREN

Wissenspraktiken und restitutive Optionen kolonialer Tondokumente

In der Recherche zu den medialen Praktiken der Wissensproduktion der deutschen Kolonialethnografie in Ozeanien bin ich früh auf die phonographischen Aufnahmen der Hamburger Südsee-Expedition gestoßen. Die historischen Aufnahmen haben mich nach einer Anfrage an das Berliner Phonogramm-Archiv als Downloadlink von 136 MP3-Dateien zusammen mit Katalogeinträgen und jeweils knappen Beschreibungen der einzelnen Aufnahmen erreicht. Obwohl ich nach einem Zugang zu den Aufnahmen gefragt hatte, war ich von der unkomplizierten Handhabung doch überrascht. Ist der barrierearme Zugang zu (digitalisierten) Archivalien und historischen Aufnahmen nicht eine oft formulierte Forderung an (Kolonial-)Archive? Als einem an einer deutschen Universität Forschenden wurde mir niedrigschwellig Zugang zu den Aufnahmen ermöglicht, bevor ich den physischen Ort des Archivs überhaupt betreten hatte.

Die Tondokumente habe ich zum ersten Mal im Februar 2023 im ICE zwischen Hamburg und Berlin gehört (vgl. Abb. 1) und war von den vielschichtigen auditiven Ebenen, den Stimmen und dem Rauschen schlicht überfordert. Die aufgenommenen Stimmen, Gesänge und mir unverständlichen Worte, die Spuren der Archivierung und medientechnischen Übersetzungs- und Lagerungsprozesse der Wachszyylinder haben sich bis zu den Digitalisierungstechniken in die Dateien eingeschrieben. Sie sind hörbar und situieren meine Hörerfahrung innerhalb dessen, was Ann Laura Stoler «koloniale Rekursionen» nennt.¹ Diese sind markiert «by the uneven, unsettled, contingent quality of histories that *fold back on themselves* and, in that refolding, reveal new surfaces, and new planes.»² Zugleich sind die Aufnahmen als Dokumente kolonialer Wissensproduktion befragbar, insbesondere in Hinblick auf die nicht offensichtlichen Einschreibungen, die als «enduring fissure»³ verstanden werden können und damit das Kolonialarchiv wie auch das Hören der Aufnahmen selbst bestimmen. Denn auch wenn die komplexen und gewaltvollen Aufnahmesituationen kaum abschließend aufgearbeitet und kritisiert werden können,

¹ Ann Laura Stoler: *Duress: Imperial Durabilities in our Times*, Durham 2016, 26.

² Ebd., Herv. im Orig.

³ Ebd., 6.

wie Britta Lange, Anette Hoffmann und Mèhèza Kalibani darlegt haben,⁴ bleibt doch die Möglichkeit einer Auseinandersetzung, die über die kritische Rekonstruktion der historischen Aufnahmekonstellation hinausgeht.

Dieser Beobachtung folgend werde ich meine Begegnung mit einer 1909 auf der Insel Murilo in Mikronesien entstandenen Tonaufnahme analysieren und die medientechnische Konstellation ihrer Entstehung während der deutschen Kolonialherrschaft nachvollziehen. Dabei rekonstruiere ich – ausgehend von der medienhistorischen Einordnung ethnografischer Phonographie und Archivpraktiken⁵ – zunächst die epistemischen Bedingungen der Aufnahme-dispositive und frage nach den Stimmgeber*innen und aufgenommenen Sprecher*innen. In einem zweiten Schritt beleuchte ich die Archivpolitiken und Medienwechsel zwischen Wachsylinder und digitaler Datei, um die Ordnung kolonialer Soundarchive kritisch zu befragen und darin die Materialität und Objektbiografie der angeführten Aufnahme in den Vordergrund zu rücken. Mit Daniela Agostinho analysiere ich dies als «archival encounter», womit sie die Überlagerung multipler Vergangenheiten und Kontinuitäten im Kolonialarchiv bezeichnet, um diese beschreibbar zu machen.⁶ Im Anschluss an Brian Dietrich diskutiere ich zuletzt anhand einer weiteren Tonaufnahme aus Mikronesien, die 1907 auf Uman-Inland gemacht wurde, die Möglichkeiten medialer Repatriierung kolonialer Medienobjekte⁷ und frage nach einer Ethik der Verantwortlichkeit.

⁴ Vgl. Britta Lange: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019; Anette Hoffmann: *Kolonialgeschichte hören. Das Echo gewaltsamer Wissensproduktion in historischen Tondokumenten aus dem südlichen Afrika*, Wien, Berlin 2020; Mèhèza D. Kalibani: *The Colonial Ear* [Vortrag an der Bauhaus-Universität Weimar 2022], Youtube, 8.11.2022, www.youtube.com/watch?v=LXZxpqBz5Vk (8.1.2024).

⁵ Vgl. u. a. Erika Brady: *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson 1999; Burkhard Stangl: *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien 2000; Artur Simon (Hg.): *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Berlin 2000; Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2006.

⁶ Daniela Agostinho: *Archival Encounters: Rethinking Access and Care in Digital Colonial Archives*, in: *Archival Science*, Bd. 19, Nr. 2, 2019: «To go beyond»: *Towards a Decolonial Archival Praxis*, 141–165, doi.org/10.1007/s10502-019-09312-0.

⁷ Vgl. dazu Haidy Geismars Ansatz der «visual repatriation», dies.: *Malakula: A Photographic Collection*, in: *Comparative Studies in Society and History*, Bd. 48, Nr. 3, 2006, 520–563, www.jstor.org/stable/3879436.

⁸ Die deutschen Kolonialgebiete im Pazifik umfassten 1914, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, Gebiete, die heute zu Papua-Neuguinea, den Föderierten Staaten von Mikronesien, den Marshallinseln, den Salomonen, Palau und Nauru gehören.

Phonographisches System

Die von Georg Thilenius initiierte Hamburger Südsee-Expedition von 1908 bis 1910 folgte unterschiedlichen politischen und ökonomischen Interessen und wissenschaftlichen Vorannahmen über die Menschen und Kulturen der Pazifikinseln. Das Vorhaben war eine von zahlreichen als «wissenschaftlich» gerahmten Expeditionen, die in die ab 1884 sukzessive unter deutsche Herrschaft gestellten Gebiete im Pazifik gesandt wurden.⁸ Die Expedition sollte im Zuge der ethnografischen Erschließung deutscher Kolonialgebiete die Indigene Bevölkerung und deren materielle Praktiken erforschen sowie zum Aufbau einer ethnografischen Sammlung für das damalige Museum für Völkerkunde Hamburg beitragen. Dafür verließen sich die Teilnehmenden nicht zuletzt auf eine umfangreiche Ausstattung medientechnischer Aufzeichnungsapparate. Neben meteorologischen und kartografischen Messgeräten, einem Kinematografen, mehreren Fotoapparaten und einem Fotostudio waren auch Phonographen und Wachsylinder an Bord des Expeditionsschiffs. Um Sprachbeispiele und Gesänge Indigener Personen akustisch aufnehmen zu können, bedurfte es ausgiebiger Vorbereitungen und umfassender Kenntnisse über die medientechnischen Voraussetzungen und Beschränkungen der Aufzeichnungsmöglichkeiten. Aus einem Briefwechsel zwischen Thilenius und Wilhelm Müller-Wismar, der neben anderen Teilnehmenden für die

phonographischen Aufnahmen zuständig war, lassen sich die Vorbereitungen nachvollziehen. Außer für den Erwerb eines kostspieligen Edison-Phonographen für die Expedition, dem bessere Reproduktionen als magnetischen Aufnahmeverfahren nachgesagt wurden, plädierte Müller-Wismar bei Sprachaufnahmen für die Verwendung des kleineren Exzelsior-Phonographen.⁹ Zusätzlich zu den Aufnahmegeräten und Stimpfpeifen veranschlagte er für die phonographische Ausrüstung der Expedition zudem rund 300 Wachswalzen.¹⁰ Von diesen Walzen kamen später jedoch lediglich 95 bespielt im Berliner Phonogramm-Archiv an.¹¹ Die geringe Zahl der bespielten Zylinder lässt sich einerseits auf ihre empfindliche Konstruktion zurückführen, aufgrund derer einige während der Expedition oder bei den Aufnahmen kaputt gegangen sein dürften. Andererseits könnte es schlicht an Gelegenheiten und personellen Ressourcen für Aufnahmen gemangelt haben. Die sensiblen Apparate und Materialien für phonographische Aufnahmen auf Forschungsreisen um 1900 gleichen, gemessen an ihren technischen Anforderungen, einem Feldlabor, dessen Betrieb präziser Anleitung und Durchführung bedarf, um als Teil eines Aufschreibesystems eingesetzt werden zu können. Als Möglichkeit zur Aufzeichnung von Klang, Geräuschen und Sprache implizieren phonographische Aufnahmen immer auch den Versuch, fokussierte, ausgewählte und möglichst isolierte Geräusche und Sprache zu fixieren, aus ihrem Kontext zu lösen und mobil zu machen.

Der Musikethnologe Erich Moritz von Hornbostel, ab 1906 Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs, formulierte für Forschungsreisende eine detaillierte Anleitung zur materiellen Anordnung und den zur Bedienung der Geräte nötigen Handgriffen. Denn der Phonograph, so von Hornbostels belehrende Bemerkung, sei keine Kamera:

Der Apparat ist auf einer stabilen, nicht resonierenden Unterlage in bequemer Höhe aufzustellen [...]. Aufnahmen aus freier Hand sind bei großer Vorsicht möglich, man darf aber nie vergessen, daß der Phonograph keine Camera ist und kein phonographisches Verfahren improvisierte oder gar heimliche <Momentaufnahmen> erlaubt.¹²

Auch Felix von Luschan verfasste in der *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien* einen ausführlichen Abschnitt zu phonographischen Aufnahmen.¹³ Die Handreichung für Forschungsreisende verdeutlicht die damaligen Bestrebungen, ethnografische Forschung und medientechnische Aufnahmen möglichst standardisiert und umfassend zu dokumentieren, um diese im Nachhinein <wissenschaftlich> auswerten zu können. Die Anleitungen legten somit einen besonderen Fokus darauf, möglichst <vollständige> Daten aller aufgenommenen Personen, Stimmen und Geräusche zu erfassen. Nicht nur manifestierte sich darin die Überzeugung, überhaupt akustisch umfassend <sammeln> zu können, sondern auch der wissenschaftliche Anspruch, normierte und quantifizierbare Daten zu erzeugen.¹⁴ Die Phonographen boten die Möglichkeit, <fremdes Sprechen>, Gesänge und Musik <zu

⁹ Vgl. Brief von Wilhelm Müller-Wismar an Georg Thilenius, 28.1.1908, Archiv des Museums am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK-Archiv) I 1050.

¹⁰ Vgl. Brief von Georg Thilenius an Wilhelm Müller-Wismar, 30.1.1908, MARKK-Archiv I 1050.

¹¹ Vgl. Brief von Georg Thilenius an Erich Moritz von Hornbostel, 19.7.1911, Berliner Phonogramm-Archiv, VII WS 106.

¹² Erich Moritz von Hornbostel: Phonographische Methoden, in: Emil Abderhalden (Hg.): *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*, Abt. V, Teil 7.1., Berlin 1930, 419–438, hier 424.

¹³ Vgl. Felix von Luschan: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*, Berlin 1908 [1899].

¹⁴ Vgl. Stangl: *Ethnologie im Ohr*, 67–74.

fixieren»,¹⁵ zu archivieren, wieder abzuspielen und mit anderen Tondokumenten vergleichen zu können. Ebenso aber schwingt in den Anleitungen das Wissen um die Fragilität von Medien, technischen Apparaturen und der Indexikalität einzelner Aufnahmen mit, der mit der Überlagerung von Klang und Schrift, Akustik und Text zu begegnen versucht wurde. Mehr noch: Zur Absicherung und wissenschaftlichen Verwendbarkeit der Aufnahmen plädierte von Luschan für eine schriftliche Verdoppelung durch Metadaten in Form von Notizen zu den aufgenommenen Personen wie zum Inhalt und Kontext der Aufnahme-situation.¹⁶ Dazu zählte auch das Einspielen einer Stimmpeife zur späteren Bestimmung der korrekten Wiedergabegeschwindigkeit der Walzen. Der standardisierte Ton sollte die originalgetreue Wiedergabe der Tonhöhe von Stimmen und Gesängen ermöglichen. Von Hornbostel betont, dass die Stimmpeife erst im Anschluss an die Aufnahme einzuspielen sei, da sie sonst die Intonation der Sprechenden oder Singenden beeinflussen könne.¹⁷ Ungeachtet dessen sind auf vielen Tonaufnahmen der Hamburger Südsee-Expedition die Töne der Stimmpeifen zu Beginn der Aufnahme zu hören – oder überhaupt nicht aufgenommen worden. Vergleichbar mit dem epistemischen Anspruch des (wortwörtlichen) Maßstabs und «neutralen Hintergrunds» auf anthropometrischen Fotografien fungierte die Stimmpeife auf phonographischen Aufnahmen als Normierung und externe Referenz. Das medientechnische Ideal des phonographischen Dispositivs in der kolonialetnografischen Reise- und Feldforschung ließe sich so auch als Fortführung anthropometrischer Messungen im Bereich des Auditiven verstehen. Denn in dem Versuch, Indigene Stimmen möglichst vollständig zu erfassen, brauchte es ein umfassendes Netz von Referenzen und Vergleichswerten, um diese schließlich in europäischen Museen und Archiven abspielen, aufführen und als wissenschaftliche Hörgegenstände¹⁸ konzeptualisieren zu können. Tonaufnahmen bedürfen einer multimedialen Stabilisierung und Standardisierung, um als Dokument und Wissenschaftsobjekt Aussagekraft zu erhalten.¹⁹

Esatanal hören

In einem «close listening», wie es Hoffmann für den Umgang mit kolonialen Tonaufzeichnungen als akustischen Dokumenten entwickelt hat,²⁰ habe ich eine Aufnahme vom Dezember 1909 gehört, um ausgehend von der Hörerfahrung auf die dokumentierten Stimmen und die Aufzeichnungskonstellationen wie auch die Grenzen meines Ansatzes einzugehen. Im Verlauf der Hamburger Südsee-Expedition wurden die Handreichungen und Erwartungen der deutschen Institutionen nur teilweise beachtet und umgesetzt. Der für den – euphemistisch bezeichneten – «Erwerb» materieller Gegenstände zuständige Franz Emil Hellwig notierte die Begegnung mit dem Indigenen Jungen Esatanal auf Murilo, einer Insel des heutigen mikronesischen Bundesstaats Chuuk:

¹⁵ Georg Thilenius: Denkschrift an Herrn Woermann, 1905, in: *Deutsche Südsee-Expedition, 1905–1909*, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, I/MV 1286, 43.

¹⁶ Vgl. von Luschan: *Anleitung*. Von Luschan führt darin umfassend Hinweise wie u. a. Notizen zur Körperhaltung, Übersetzung der gesungenen Texte, aber auch Fotografien der verwendeten Instrumente an, die den Aufnahmen hinzuzufügen seien.

¹⁷ Von Hornbostel: *Phonographische Methoden*, 427.

¹⁸ Vgl. Lange: *Gefangene Stimmen*, 20.

¹⁹ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Das «Epistemische Ding» und seine technischen Bedingungen*, in: ders. (Hg.): *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg a. d. Lahn 1992, 67–86, hier 70.

²⁰ Anette Hoffmann: *Close Listening: Approaches to Research on Colonial Sound Archives*, in: Michael Bull, Marcel Cobussen (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York 2021, 529–542; vgl. auch Irene Hilden: *Absent Presences in the Colonial Archive: Dealing with the Berlin Sound Archive's Acoustic Legacies*, Leuven 2022, v. a. 123–201.

Ein kleiner intelligenter Junge Esatanal mit Namen, ein fideler kleiner Schwatzkasten, der überall gern gesehen war führte mich durch den Busch u. von Haus zu Haus, wo er Erwerbungen für mich einleitete z. B. Körbe flechten ließ; im Übrigen eignete sich seine klare Stimme vorzüglich zum Vorsprechen der Vokabeln.²¹

Hier deutet sich das teils opportunistische und situative Vorgehen der Forschenden an: Einerseits verließen sich diese auf die deutsche Kolonialinfrastruktur und -verwaltung, waren andererseits aber gleichermaßen auf die Unterstützung von Informant*innen und lokalen Wissensakteur*innen angewiesen, um möglichst <einfachen> Zugang zur Indigenen Bevölkerung und damit Gelegenheiten für phonographische Aufnahmen zu erhalten. Paul Hambruch hat im Dezember 1909 auf Murilo Gesänge und Sprache aufgezeichnet, doch gibt es weder in seinem Tagebuch noch in den Publikationen genauere Hinweise auf den Inhalt der Gesänge, die aufgenommenen Personen oder die Umstände der Aufnahmen. Bei dem nicht weiter spezifizierten «Knabengesang» auf Walze 95 lässt sich jedoch vermuten, dass Esatanal zusammen mit anderen Männern aufgenommen wurde.²²

Die knapp zwei Minuten lange Audiodatei «VII_W_2408_Hamburger_Suedsee-Expedition_HAMB_SUEDSEE_95_Neue_Kopie» ist die zwischen 1998 und 2003 im Berliner Phonogramm-Archiv digitalisierte Version der Aufnahme von Murilo. Die Datei beginnt mit der Stimme des Kurators und Archivars Albrecht Wiedmann: «Es folgt Walze 95». Kurz darauf setzt ein zunehmend lauter werdendes rhythmisches Rauschen der Walzenumdrehung ein, das über die Dauer der knapp zwei Minuten ein sich rhythmisch verschiebendes und modulierendes Geräusch bleibt. Nach ca. 30 Sekunden höre ich hinter dem weiterhin vordergründigen Rauschen einen lauter werdenden Gesang, der für ca. weitere 30 Sekunden anhält und dann abrupt endet. Es sind mehrere Stimmen zu erkennen, die langgezogene Rhythmen singen, kontrastiert von einer einzelnen Stimme, die die Gruppe immer wieder übertönt und dabei zu kommentieren und ergänzen scheint. Die Melodie der Gesänge ist für mich hörbar, die einzelnen Wörter auf Chuukese jedoch nur schwer voneinander zu unterscheiden. Nach weiteren 40 Sekunden unterbricht die Aufnahme kurz, bevor erneut mehrstimmiger und diesmal für mich klarer wahrnehmbarer Gesang mit einer ähnlichen, jedoch tonal höheren Melodie zu hören ist. Auch hier ist für kurze Momente eine einzelne sich abhebende Stimme zu erkennen, die den Gesang ergänzt und durchkreuzt. Der Gesang wird vom lauter werdenden Rauschen und einem kurzen Schrei beendet. Lediglich das rhythmische Rauschen des Materials ist für einige Sekunden zu hören, bevor die digitale Datei endet. Für mich hörbar sind – neben den Stimmen und den Eigengeräuschen des Wachszyinders und des Phonographen – ebenso die später erstellten Kopien, wie Wiedmann in seinen Erläuterungen zur Digitalisierung bemerkt. Entsprechend den materiellen Eigenschaften von Wachs, Graphit, Kupfer, DAT-Kassetten und

²¹ Franz Emil Hellwig: Tagebucheintrag vom 26.12.1909, MARKK-Archiv SÜD 15, 3.1.9, 45, fehlende Zeichensetzung im Orig.

²² Vgl. zum «Knabengesang» den Abschnitt «106 Hamburger Südsee-Expedition» aus dem Katalog der Wachszyinder des Berliner Phonogramm-Archivs, VII, WS 0106, 230. Diettrich hat darauf hingewiesen, dass sich die Stimmen aufgrund der komplexen Gesangstechnik und Stimmlagen nur schwer voneinander unterscheiden lassen und sich auch aufgrund der Aufnahmequalität nicht mehr eindeutig nachvollziehen lässt, ob tatsächlich ein Junge aufgenommen wurde (E-Mail an den Autor vom 7.11.2023).

MP3-Komprimierungen entsteht neues Rauschen, wird vorhandenes beeinflusst, verstärkt oder überschrieben.²³ Bevor für mich singende Stimmen, Geräusche und Rhythmen zu hören sind, haben sich das Material, die Lagerung und die Stimme des Archivars eingeschrieben.

Das Kolonialarchiv verrät außer der Existenz der Aufnahme und einem assoziierten Namen keine weiteren Details und lässt für mich kaum Rückschlüsse auf den Kontext und die Bedeutung der aufgenommenen Stimmen und Gesänge für die Menschen auf Murilo zu. Ich begegne während des ersten Hörens auf der Zugfahrt der asymmetrischen Ordnung des Kolonialarchivs, die mir über die Präsenz der archivierten Daten hinaus wenig über die Aufnahmesituation und ihren Bezugsrahmen vermitteln kann. «Koloniale Wissensproduktion», so schreibt Hoffmann, mache es möglich, «dass die gesprochenen Worte von Menschen, die als <Eingeborene> wahrgenommen und phonografiert wurden, letztlich absent bleiben.»²⁴ Das Ausbleiben der medientechnischen Stabilisierung der Gesangsaufnahme und die Tatsache, dass ich in der Begegnung mit dem Archiv nichts Genaueres über die Stimmgeber*innen, über Esatanal und den tatsächlichen <Inhalt> der Aufnahme erfahre, ist Ausdruck der Asymmetrie kolonialer Wissensproduktion und prägend für meine Forschungserfahrung.

Die Aufnahme findet jedoch an anderer Stelle im Kontext musikethnologischer Analyse Erwähnung. Der Musikethnologe Georg Herzog, ab 1922 Assistent am Berliner Phonogramm-Archiv bei Stumpf und von Hornbostel, geht in seiner vergleichenden Analyse der Tonaufnahmen aus der Region Chuuk kurz auf die hier erwähnte Aufnahme ein. Bezugnehmend auf Ähnlichkeiten und Unterschiede in Rhythmus und Tonalität verschiedener Melodien und Gesänge der Region, führt Herzog die Aufnahme vom Dezember 1909 aus Murilo an:

Zur Illustration sei noch eine Melodie aus Murilo [...] mitgeteilt (Nr. 26), die ebensogut aus Truk [ehemalige Bezeichnung für Chuuk, JC] stammen könnte. Ähnliche Melodien von andern östlichen Karolinen-Inseln sind in der phonographischen Sammlung der Hamburger Südsee-Expedition enthalten. Der ostkarolinische Stil scheint, soweit sich dies nach dem verfügbaren Material beurteilen lässt, auf Truk am reichsten ausgebildet.²⁵

Blättere ich weiter zu besagter Nr. 26,²⁶ stoße ich auf Herzogs Übersetzung von Melodie und Rhythmus der Aufnahmen in das europäische Notationssystem. Neben Taktangabe und Tempo enthält die Notation Angaben zum Tonspektrum. Weitere Informationen zu Inhalt und Bedeutung des Stückes teilt Herzog in seiner Analyse nicht mit. Bezeichnend für die Praxis der kolonialen Wissensproduktion sind hier Vermittlungsschritte und Format- wie Medienwechsel, die als fragile Referenzen auf einen geografischen Ort, ein Datum und eine Situation verweisen, die quasi eine Garantie der vermeintlichen Authentizität der Aufnahme für den musikwissenschaftlichen Vergleich liefern.

²³ Vgl. Albrecht Wiedmann: Einige technische Bemerkungen zur digitalen Konservierung der alten Bestände des Berliner Phonogramm-Archivs, in: Artur Simon (Hg.): *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Berlin 2000, 203–208.

²⁴ Hoffmann: *Kolonialgeschichte hören*, 46.

²⁵ Georg Herzog: Die Musik auf Truk, in: Augustin Krämer: *Truk* (II. Ethnographie: B. Mikronesien, Bd. 5 der *Ergebnisse der Südsee-Expedition*, hg. v. Georg Thilenius), Hamburg 1932, 384–404, hier 393.

²⁶ Ebd., 404.

Während die Aufnahmesituation mit Esatanal, den Bewohner*innen des Atolls, bei Hambruch und Hellwig selbst keine Kontextualisierung oder Reflexion erfährt, werden die auf Wachs fixierten Tonaufnahmen nachträglich zu ethnografischen Beobachtungen und fabrizierten ethnografischen Fakten im Sinne Bruno Latours verwissenschaftlicht.²⁷ Auch Lange spricht von akustischen Aufnahmen als wissenschaftlichen Artefakten und «verfertigte[n] Dokumente[n], die einen wissenschaftlichen Hörgegenstand herstellen».²⁸ Als Archivobjekte zirkulieren die Aufnahmen im europäischen Wissenssystem, als vergangenes Erlebnis einer Forschungsreise, als Erwähnung und Anekdote in einer Monografie und Dokument einer kolonialen «Sammelwut» und krisenhaften Moderne, wie Rebekka Habermas in Bezug auf «ethnografische Objekte» schreibt.²⁹ Mein Versuch, die Aufnahmen als mediale Konstellationen zu beobachten, stößt spätestens hier an eine Grenze: Die Kolonialarchive sind durchzogen von Leerstellen. Ich stehe den Fragmenten einer Wissenspraxis gegenüber, deren kritische Analyse neben der historisch-rekonstruktiven Lektüre des enzyklopädischen Anspruchs andere Herangehensweisen erforderlich machen. Wie lassen sich Ansätze entwickeln, die über eine wissenschaftliche Begegnung mit den Aufnahmen und deren Analyse hinausweisen und die Aufnahme als Akteurin in kolonialen Rekursionen ernst nehmen? Inwiefern impliziert die Digitalisierung der Aufnahmen eine Reformulierung von Zugänglichkeit?

Archival encounter

In ihrer Argumentation für einen kritischen Umgang mit Kolonialarchiven sowie den zunehmenden Digitalisierungsinitiativen und -debatten entwickelt Daniela Agostinho den Begriff des «archival encounter». Sie verweist damit auf die Verschränkung von Kolonialität, analogen Ordnungssystemen und Digitalität, die anhand des Zugangs zu sowie der Verantwortlichkeit für Archive und deren Objekte zu verhandeln seien. Dabei versteht Agostinho die Digitalisierung nicht allein als mediale Erweiterung des Archivs, sondern ebenso als politisches Problem und eigenständige Form der Wissensproduktion.³⁰ Aktualisierte Bedingungen von Zugänglichkeit würden sich im Kontext kolonialer Wissensproduktion und der darin eingeschriebenen Gewalt auch gegenwärtig als Fortführung derselben zeigen. Unter Verweis auf Stefano Harney und Irit Rogoff plädiert Agostinho dafür, Digitalisierung immer auch als registrierende und extrahierende Praxis des «being accessed» von Wissensobjekten zu verstehen.³¹ Denn historische Archivobjekte werden durch ihre Digitalisierung mitunter einfacher zugänglich gemacht. Aber gerade der niedrighschwellige Zugang erscheint in Hinblick auf die Gewaltgeschichte der Archive und ihr teils verletzendes Material als fragwürdige Verfügbarmachung.³² Temi Odumosu stellt in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit von Sensibilität und Sorge für den Umgang mit digitalen

²⁷ Vgl. Bruno Latour: Überraschungsmomente des Handelns. Fakten, Fetische und Faitiches, in: ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchung zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 2002, 327–359.

²⁸ Lange: *Gefangene Stimmen*, 20.

²⁹ Rebekka Habermas: Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus: Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat, in: Thomas Sandkühler, Angelika Epple, Jürgen Zimmerer (Hg.): *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, Wien u. a. 2021, 79–99; vgl. auch Hoffmann: *Close Listening*.

³⁰ Vgl. Agostinho: *Archival Encounters*, 143, 157.

³¹ Ebd., 153.

³² Vgl. dazu Mary Shnyayen: Sichere Räume, reparative Kritik. Überlegungen zum Arbeiten mit verletzendem Material, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 14, Nr. 26 (1/2022): X | Kein Lagebericht, 54–65, doi.org/10.25969/mediarep/18126.

Archivobjekten heraus, wenn sie danach fragt, «how sensitivity is required, not as an optional stance but as a prerequisite for the digital encounter».³³ Ähnlich spiegelt sich diese Problematik in meiner Begegnung mit den Aufnahmen wider, die mir als digitale Dateien von der Institution des Archivs zur Verfügung gestellt wurden. Als Wissenschaftler konnte ich unkompliziert auf die Stimmen der Aufgenommenen zugreifen. Mir wurde Zugang zu Informationen gewährt, deren Leerstellen und Kolonialität sich für mich im Hören aktualisieren. Erst im Nachhinein konnte ich meine Erwartungshaltung und die scheinbar unproblematischen Voraussetzungen der Zugänglichkeit kritisch reflektieren. Odumosus Frage aufgreifend zeigt sich hier, dass die Sensibilität des «digital encounter» nicht einfach gegeben ist, sondern vor allem die digitale Verfügbarkeit der Aufnahmen die situierte Begegnung zwischen mir und dem Archiv bestimmt.

In den Leerstellen der Aufnahmen der Hamburger Südsee-Expedition zeigt sich die Möglichkeit, die Machtdynamiken der Archive aufzubrechen und sie zu den Menschen selbst und ihren Stimmen hin zu verlagern.³⁴ In diesem Sinne kann es jedoch nicht nur darum gehen, verblasste Spuren freizulegen, sondern es muss über die Adressierung der Leerstellen kolonialer Wissensproduktion hinaus nach kritischen Anschlüssen gefragt werden. Wie Achille Mbembe feststellt, weist das (Kolonial-)Archiv über sich hinaus. Die wissenschaftsgeschichtliche Macht des Archivs bestehe, so Mbembe, in dem Verweis auf ein Außen: «[The archive] is proof that a life truly existed, that something actually happened, an account of which can be put together. The final destination of the archive is therefore always situated outside its own materiality, in the story that it makes possible.»³⁵ Diese Geschichte, so möchte ich mit Agostinho ergänzen, lässt sich mit einem sensiblen Zugang lesen, der Raum für Affekte und Emotionen schafft, die die Archivobjekte umgeben und sie für Wissensformen öffnen, die nicht durch die Ordnung der Kolonialarchive strukturiert sind.³⁶ Dabei fordert eine reparative Auseinandersetzung mit kolonialen und von Gewaltgeschichte durchzogenen digitalisierten Archiven dazu auf, die Arbeit an den Leerstellen als Praxis möglicher Wiederherstellung von Subjektivität und Wissen zu begreifen.³⁷ Für den kritischen Zugang zu den Tonaufnahmen aus Mikronesien kann dies bedeuten, die isolierende und extrahierende Wissensproduktion zu irritieren und die Aufnahmen, Klänge und Sprechakte aus ihrer Isolation als Archivobjekt zu lösen. Dies impliziert dann auch eine Abwendung von der medialen Objektgeschichte hin zu einer Geschichte des Akustischen, der Stimmen und des situierten Hörens.

Resozialisieren

Um eine solche Bewegung zu vollziehen, wende ich mich der Aufnahme eines Brotfruchtanzesangs zu, die ebenfalls während der deutschen Kolonialherrschaft in Chuuk entstanden ist.³⁸ Die im Januar 1907 von Augustin

³³ Temi Odumosu: The Crying Child: On Colonial Archives, Digitization, and Ethics of Care in the Cultural Commons, in: *Current Anthropology*, Bd. 61, Nr. 22, 2020, 289–302, hier 298, doi.org/10.1086/710062.

³⁴ Vgl. Agostinho: *Archival Encounters*, 154.

³⁵ Achille Mbembe: The Power of the Archive and its Limits, in: Carolyn Hamilton u. a. (Hg.): *Refiguring the Archive*, Dordrecht 2002, 19–26, hier 21.

³⁶ Vgl. Agostinho: *Archival Encounters*, 157.

³⁷ Vgl. Nanna Bonde Thylstrup u. a.: *Infrapolitics, Archival Infrastructures and Digital Reparative Practices*, in: Susan Schreibman, Lisa Rhody (Hg.): *Feminist Digital Humanities*, Champaign 2024 (im Erscheinen).

³⁸ Im Berliner Phonogramm-Archiv ist die Aufnahme als Digitalisat unter «VII W 2949 Krämer-Expedition, Karolinen, Walze 63» auffindbar. Die Aufnahme wurde zudem 2014 vom Berliner Phonogramm-Archiv auf der Audio-CD *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv (1900–2000)*, Museum Collection Berlin 2014, veröffentlicht.

Krämer gemachte Tonaufnahme stammt von Uman-Island und unterscheidet sich von der oben beschriebenen Aufnahme aus Murilo in mehrfacher Hinsicht: Nach der sprachlichen Markierung der Walzennummer durch Wiedmann und vor dem Einsetzen des Gesangs ist Krämers Stimme – vom rhythmischen Rauschen des Materials überlagert – zu hören, die in militärischer Intonation die Aufnahme lokalisiert. «Brotfruchtanzgesang, gesungen von Essep in Uman» (vgl. Tonbeispiel am Textende). Den oben erwähnten Anleitungen entsprechend, schreibt sich Krämers Stimme mit Angaben zu der aufgenommenen Sequenz selbst mit ein. Wie Mathias Boström feststellt, kann eine solche mediale Einschreibung westlicher Ethnograf*innen auch als Ausdruck von Besitz- und Geltungsansprüchen verstanden werden: «The voices of the collectors announcing the recordings can be seen as a desire to be acknowledged as the creators of a phonogram whose contents they sanctioned and had ethnographic authority over.»³⁹ Zudem markiert die Nennung des Namens der aufgezeichneten Stimme die Person, die zentraler Akteur der Aufnahme ist. Essep wurde während Krämers Aufenthalt auf Uman fotografiert und das Foto in einer späteren Publikation neben anderen aufgenommenen Personen auf einer Bildtafel gezeigt (vgl. Abb. 2). Zuletzt unterscheidet sich die Aufnahme auch darin, dass sie entgegen der archivari-schen Ordnung relokalisiert und im Zusammenhang kultureller Praktiken auf Uman situiert wurde.

Statt hier erneut die phonographische Situation zu rekonstruieren, folge ich dem Musikethnologen Brian Diettrich, der in seiner Forschung Praktiken kollektiven Hörens mit Personen aus Chuuk erarbeitet und dabei auch Esseps Stimme und Gesang neu verortet hat. In seiner ethnologischen Praxis und Forschung zur Musik aus Chuuk hat Diettrich für historische Aufnahmen deutscher Kolonialethnograf*innen in gemeinsamen Hörsituationen mit Indigenen Communitys und Studierenden neue Perspektiven der «Resozialisierung» kolonialer Tondokumente erprobt.⁴⁰ Diettrich konzeptualisiert das gemeinsame Hören als sozialen Prozess und kollektive Situation, die über die technischen und materiellen Aspekte von Rückgabe und Eigentum hinausreichen. «[T]he repatriation of audio recordings is more meaningful and personal than the mere relocation of sound <objects> and more consequential than the transfer of historical musics and media from the shelves of archival collections.»⁴¹ Die Praxis und Wiederaneignung von Tonaufnahmen versteht Diettrich als Neuinterpretation kolonialer Erfahrungen der Bewohner*innen von Chuuk. In seiner Argumentation für ein situiertes Hören in Chuuk perspektiviert Diettrich die historische Aufnahme als Verweis auf die Beziehung zwischen der Brotfruchternte, ökologischem Wissen und musikalischer Performance.⁴² Esseps Stimme ist hier kein historisches Echo einer kolonisierten Person, sondern Äußerung eines *sowuyótoomey*, einer Person, die mit spezifischem Wissen (*roong*) rituelle Erntegesänge aufführt und als «breadfruit summoner» auftritt.⁴³

³⁹ Mathias Boström: Creating Audiences, Making Participants: The Cylinder Phonograph in Ethnographic Fieldwork, in: Anders Ekström u. a. (Hg.): *History of Participatory Media: Politics and Publics, 1750–2000*, New York, London 2014, 49–62, hier 56.

⁴⁰ Vgl. Matthias Lewy, Bernd Brabec: Resocializing Recordings: Collaborative Archiving and Curating of Sound as an Agent of Knowledge Transfer, in: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, Bd. 28, Nr. 3, 2023, 193–205, doi.org/10.1111/jlca.12679.

⁴¹ Brian Diettrich: Returning Voices: Repatriation as Shared Listening Experiences, in: Frank Gunderson, Robert C. Lancefield, Bret Woods (Hg.): *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, Oxford 2018, 161–178, hier 162.

⁴² Vgl. Brian Diettrich: «Summoning Breadfruit» and «Opening Seas»: Toward a Performative Ecology in Oceania, in: *Ethnomusicology*, Bd. 62, Nr. 1, 2018, 1–27, hier 11, doi.org/10.5406/ethnomusicology.62.1.0001.

⁴³ Ebd., 10.

Krämer, Truk, Tafel 6.



a



b



c



d

Häuptlinge und Sänger von Uman.

a) Ngéniman von Mälékun.
c) Aurfana.

b) Vaiso von Békén.
d) Essep.

Verlag Friedrichsen, de Gruyter & Co. n. S. H., Hamburg.

Abb. 2 Fotografie einer Bildtafel aus Augustin Krämer: *Truk*, 1932 (Orig. in Farbe)

Die Tonaufnahme wird von Diettrich so außerhalb ihrer archivarischen Klassifizierung in einem Netz sozialer Praktiken in Chuuk verortet und das mediale Objekt und Dokument kolonialer Wissensproduktion tritt zugunsten situierter Hörsituationen in den Hintergrund. Laut Diettrich sticht die Aufnahme von Essep hervor, da er Wissen performativ in Szene setze, das in anderen Fällen nur schriftlich reproduziert und (westlichen) Ethnograf*innen und anderen Wissensakteur*innen zugänglich gemacht worden sei.⁴⁴ Ohne die historische Aufnahmesituation zu rekonstruieren, zeigt Diettrich dabei, inwiefern die Tonaufnahme einen kritischen Zugang zu historisch-kulturellen Praktiken ermöglicht, die während der langen Kolonialgeschichte teils vergessen wurden.⁴⁵ Hier weisen die kolonialetnografischen Tonaufnahmen auf ein <Außerhalb> des Archivs hin und lösen es aus dem Kontext deutscher Kolonial-, Archiv- und Wissensgeschichte. Die digitale Verfügbarmachung der Aufnahme ermöglicht somit eine über das Archiv und die wissenschaftliche Auseinandersetzung hinausgehende Perspektive. Die Tonaufnahmen lassen die aufgenommene Person hörbar werden, wobei sie als mediale Objekte nur eine sekundäre Rolle spielen.

Sound recordings, however, are more than media objects. When played (and heard), the disembodied voices of remembered and forgotten people become much more socially meaningful for listeners than the recorded media itself. This particular social and subjective quality of the heard recorded voice has profound implications for how can we [sic] understand repatriation with recorded sound. [...] The subjective potential of audio recordings is found in the voices themselves, which literally speak to us, and we may respond to them in turn.⁴⁶

Die Resozialisierung kolonialzeitlicher Aufnahmen, die über die materielle Restitution medialer Objekte hinausgeht, zielt dabei keineswegs auf eine Schließung der lückenhaften Geschichte und Objektbiografie der Aufnahme, indem diese in einen vermeintlich <ursprünglichen> sozialen Kontext eingeordnet wird. Die Begegnung mit Dokumenten kolonialer Wissensproduktion ermöglicht vielmehr, die Bedingungen und Umstände der Wissensproduktion zu reflektieren und als komplexen Raum zu begreifen, «where past and ongoing coloniality can be meaningfully acknowledged and confronted».⁴⁷ So ließe sich die kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Aufnahmen, ihren Möglichkeitsbedingungen, Objektbiografien und dekolonialen Lesarten als Umgang mit dem Wissen und den Konsequenzen historischer Tonaufnahmen verstehen. Im Wissen um den für mich institutionell unkomplizierten, aber dennoch begrenzten Zugang zu den Tondokumenten wird deutlich, inwiefern auch das Fortleben akustischer Dokumentationspraktiken extraktivistisch strukturiert ist. Nicht nur die Existenz der Aufnahme, sondern auch der wissenschaftsgeschichtliche Kontext phonographischer Praxis sowie die archivarische Ordnung und Stillstellung von Stimme und Gesang als Objekte sind Ausdruck asymmetrischer Machtverhältnisse, in die ich mich einschreibe. Mit

⁴⁴ Vgl. Brian Diettrich: Listening Encounters: Sound Recordings and Cultural Meaning from Chuuk State, Micronesia, in: Richard Moyle (Hg.): *Oceanic Music Encounters: The Print Resource and the Human Resource: Essays in Honour of Mervyn McLean*, Auckland 2007, 47–58, hier 49.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Diettrich: *Returning Voices*, 163.

⁴⁷ Agostinho: *Archival Encounters*, 162.

dem Vorschlag einer dekolonial-rekonstruktiven Lektüre und einer resozi-
sierenden Praxis geht nicht nur der Versuch einer kritisch-sensiblen Begeg-
nung mit historischen Tondokumenten einher, sondern auch das Wissen um
die räumliche Dimension der Begegnung. Denn diese spannt sich zwischen
meinen subjektiven Orten des Hörens, der Örtlichkeit des Archivs und dem
Ort der Aufnahme und Resozialisierung auf Chuuk auf. Vergangene und ge-
genwärtige Konsequenzen kolonialer Wissensproduktion durchziehen so mei-
ne Begegnung mit den hörbaren Stimmen und weisen zugleich auf Ansätze
medialer Repatriierung hin.

Ich danke Hannah Schmedes, Richard Groß, den anonymen Gutachtenden
und der Redaktion für die hilfreichen Anmerkungen und Hinweise.



https://zfmedienwissenschaft.de/ZfM31_SPo1_Claus

Tonbeispiel: «Brotfruchtanzesang», gesungen von Essep,
aufgenommen von Augustin Krämer, Uman-Inland, Chuuk, Mikronesien, 1907

ANETTE HOFFMANN

AKUSTISCHE FRAGMENTE

As I began developing parts out of pieces, I found that I preferred them unconnected – to be related but not to touch – to circle but not to line up, because the story of this prayer was the story of a shattered, fractured perception resulting from a shattered, splintered life.¹

Fragmentation – that maverick which breaks into Clio's estate from time to time, stalls a plot in its drive to a denouement and scatters its parts.²

Der Begriff Fragment, vom lateinischen *fragmentum*, bezeichnet oft ein Überbleibsel, etwas, das immer schon gebrochen oder von einem größeren Ganzen abgetrennt ist.³ Das verwandte Verb *frangere* (dt. brechen) verweist auf Einwirkung, auf etwas Unvollkommenes, Unvollständiges, von einem größeren Ganzen Abgebrochenes, vielleicht auf fehlende Teile, auf irreversiblen Verlust, aber auch auf *suspense*. Toni Morrison schreibt, dass sie in ihren Romanen Fragmenten den Vorzug gegeben hat, statt nach <Ganzheit> zu streben – wie beim Aufwachen aus einem Traum, bei dem man sich an «alles erinnern möchte, obwohl das Fragment, an das wir uns erinnern, vielleicht – sehr wahrscheinlich – das wichtigste Stück des Traumes ist».⁴ Für die Geschichtswissenschaften ist die Frage, ob die Fragmente, die wir in den Archiven vorfinden, die bedeutenderen Teile einer längeren Erzählung oder einer diskursiven Formation sind, oft schwer zu entscheiden. Textfragmente, die in einem Archiv auftauchen, können auch den Charakter eines Ausreißers (*maverick*) haben, wie Ranajit Guha in seinem Essay «Chandra's Death», einem der grundlegenden Texte der Subaltern Studies, schreibt.⁵ Während historische Tonaufnahmen als akustische Fragmente sprechen oder singen, auch wenn sie, wie archäologische Scherben, aus einer anderen Zeit stammen und in einiger Hinsicht unvollständig sind, verweigern sie sich gleichzeitig dem Wunsch nach Kohärenz und Kontext.

Von den historischen Tonaufnahmen des Berliner Lautarchivs, auf denen afrikanische Sprecher⁶ zu hören sind, die in deutschen Gefangenlagern des

¹ Toni Morrison: *Memory, Creation and Fiction*, in: dies: *Mouth Full of Blood: Essays, Speeches, Meditations*, London 2019, 326–333, hier 330.

² Ranajit Guha: *Chandra's Death*, in: ders. (Hg.): *Subaltern Studies V. Writings on South Asian History and Society*, Delhi 1987, 135–165, hier 139.

³ Dieser Beitrag ist eine gekürzte, geänderte Fassung der Einleitung meines kürzlich erschienenen Buchs *Knowing by Ear. Listening to Recordings with African Prisoners of War in German Camps (1915–1918)*, Durham, London 2024. Die Transkriptionen und Übersetzungen aller hier nur kurz besprochenen Texte sind dort zu finden.

⁴ Morrison: *Memory, Creation and Fiction*, 330, Übers. AH.

⁵ Guha: *Chandra's Death*, 135–165.

⁶ Es handelt sich ausschließlich um männliche Gefangene.

Ersten Weltkriegs aufgenommen wurden, können viele als Fragmente gehört werden. Die insgesamt 450 Aufnahmen, die zwischen 1915 und 1918 produziert wurden und von denen ich in meinem Buch *Knowing by Ear* (2024) einige bespreche, werden von der opportunistischen Praxis einer Wissensproduktion mit Kriegsgefangenen zusammengehalten. Erst wenn die Aufnahmen selbst und das Hören dieser Aufnahmen als historische Quellen im Vordergrund stehen, ist die Geschichte dieses Tonarchivs nicht länger die oft wiederholte Heldenerzählung, die von den wunderbaren Errungenschaften der Aufnahmetechnik und den pionierhaften Praktiken der Königlich Preussischen Phonographischen Kommission erzählt. Wenn wir es uns mit Donna Haraway und Ursula K. Le Guin herausnehmen, diese Heldengeschichte, in der alle anderen Beteiligten systematisch zu «prop or prey» herabgewürdigt wurden,⁷ zu demontieren, landen wir in einem außerordentlichen Gewirr von Texten und bei den Spuren von narrativen und wissensbezogenen Praktiken in afrikanischen Sprachen. Dann geht es nicht mehr nur um das Aufnehmen, sondern vor allem um das Sprechen, den performativen Gebrauch von Stimme, das Erzählen, Kommentieren und Kommunizieren, das intertextuelle Verweben von gesprochenen oder gesungenen Texten mit vorhandenen Archiven und Repertoires, die mit dem Lautarchiv wenig zu tun haben. Das genaue Zuhören, oder «close listening»,⁸ konzentriert sich auf Sprecher*innen, ihre Texte und Performanz. Sie werden dann zu den Produzent*innen des Archivs, das spezifische akustische Spuren etwa zum Ersten Weltkrieg und zur Kolonialgeschichte enthält.

Das Archiv verändert sich durch Zuhören

Mit der Fokussierung unserer Aufmerksamkeit auf das Zuhören wird die Sammlung der Kriegsgefangenenaufnahmen im Lautarchiv zu einem durchlässigen, vielleicht undichten Gefäß, das gesprochene Erzählungen und Lieder enthält, und zu einer – zumindest in Deutschland – unerwarteten Sammlung von performativen Textfragmenten. Diese geben erst mit dem genauen Hören und (für die meisten Hörer*innen) mit ihrer Übersetzung und der retrospektiven Kontextualisierung ihre Bedeutungen, Sprecher*innenpositionen und erzählerischen Strategien preis. Wenn die Sprachbeispiele dieses Archivs als gesprochene, semantisch bedeutsame Texte wahrgenommen werden, zeigt sich ihr fragmentarischer Charakter.

Für die Königlich Preussische Phonographische Kommission – eine Gruppe von Philologen, Linguisten, Musikwissenschaftlern und Anthropologen –, die diese Aufnahmen zusammen mit den Kriegsgefangenen produziert hatte, waren die semantischen und performativen Inhalte der Aufzeichnungen von gesprochenen und gesungenen Texten, die zur Sprach- und Musikforschung archiviert werden sollten, mehr oder weniger irrelevant. Das Projekt der Kommission sah vor, alle in den Internierungslagern in Deutschland gesprochenen Sprachen

⁷ Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, 118; vgl. auch Ursula K. Le Guin: *The Carrier Bag Theory of Fiction*, London 2019, 25–37.

⁸ Anette Hoffmann: *Close Listening: Approaches to Research on Colonial Sound Archives*, in: Marcel Cobussen, Michael Bull (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York 2021, 529–542.

aufzuzeichnen. Die Aufnahmen wurden daher bei der Ordnung, Registrierung und Archivierung nach fiktionalen Sprechergruppen und Sprachen und damit als Objekte und nicht als Texte und entsprechend nicht nach dem Pertinenzsystem geordnet. Das bedeutet, dass die heute noch existierende Ordnung dieser Sammlung die unmittelbare Folge eines epistemologischen Ansatzes ist, der von den Aufnehmenden festgelegt worden war. Die schriftliche Registrierung der Aufnahmen führte daher in vielen Fällen zu einer dauerhaften Verzerrung des semantischen Inhalts der Aufnahmen in der schriftlichen Dokumentation des Lautarchivs. Dieses Ordnungssystem der kolonialen Linguistik macht es zudem auch heute noch unmöglich, über den Katalog des Archivs nach den Themen der Äußerungen der gefangenen Sprecher zu suchen. Um die Inhalte der gesprochenen oder gesungenen Texte zu ergründen, müssen Interessierte sich die Aufnahmen anhören.

Knowing by Ear stellt die Sprecher mit ihren Aufnahmen und deren Inhalten in den Vordergrund. Zum Beispiel anhand der Aufnahmen Josef Ntwanumbis, eines Matrosen vom Eastern Cape in Südafrika, der als männlicher Ausländer während des Krieges im sogenannten <Engländerlager> in Ruhleben bei Berlin interniert war. Seine Sprachaufnahmen wurden 1917 in den Odeon-Aufnahmestudios in Berlin produziert. Für eine seiner Aufnahmen griff er auf spezifische Genres aus dem isiXhosa zurück, um seine Erfahrungen der Gefangenschaft in Deutschland mit der Phase der Isolierung von jungen Männern während der Riten der Beschneidung zu vergleichen. Er vermittelte damit seine Lesart des Zustands des Wartens, des Mangels und der Unsicherheit im Internierungslager.⁹ Ein anderer Sprecher, Albert Kudjabo, ein kongolesischer Soldat der belgischen Armee, wurde im März 1917 aufgefordert, Trommelsprache auf einer melanesischen Sprachtrommel vorzuführen, die dazu eigens ausgeliehen und in das Kriegsgefangenenlager in Soltau gebracht worden war. Abgesehen von den Trommelaufnahmen nutzte er ein bestimmtes Genre des Erzählens aus dem Kibira, um seine Kritik an der Extraktion von Gold aus seiner Heimatregion zu vermitteln. Er hatte die Gewalt kolonialer Extraktion selbst erlebt.¹⁰

Diese und viele andere Sprechakte, Lieder, Bitten, Äußerungen, Bemerkungen, Kommentare, Geschichten, Gedichte und Gebete, die im Berliner Lautarchiv aufbewahrt werden, gehören auch zu den akustischen Spuren der imperialen Wissensproduktion, die den heutigen Hörer*innen als Teil des kolonialen Archivs hinterlassen wurden. Dabei verstehe ich das koloniale Archiv im Allgemeinen als eine Verflechtung des diskursiven Begriffs des <Archivs>, das als Teil imperialer Formationen¹¹ bestimmt hat, was gesagt, geschrieben, veröffentlicht, archiviert und zu Wissen (verschiedener Art) wurde, mit den <Archiven> als spezifischen Orten, Sammlungen und Institutionen. Das Kolonialarchiv basiert auf Paradigmen und epistemischen Konstellationen, die bei der Erforschung, Beschreibung, Visualisierung und Inventarisierung von unterworfenen Territorien, Ressourcen und Menschen am Werk waren. Dazu gehören nicht bloß die

⁹ Vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, 98–100; dies., Phindezwa Mnyaka: *Hearing Voices in the Archive*, in: *Social Dynamics*, Jg. 41, Nr. 1, 2015, 140–165, doi.org/10.1080/02533952.2014.985467.

¹⁰ Die hier nur angedeuteten Inhalte werden zusammen mit weiteren archivalischen Spuren der Sprecher in meinem Buch besprochen, vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, 101–117.

¹¹ Vgl. Ann Laura Stoler: *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Durham, London 2016.

Erforschung von Sprachen und Musikformen bestimmter Gruppen, sondern auch <Rassenfantasien>, auf deren Grundlage die Untersuchung der Körper von Kriegsgefangenen vorgenommen wurde. Sowohl das koloniale Archiv im Allgemeinen als auch spezifische Archive als Aufbewahrungsorte von Dokumentensammlungen und materialisiertem Wissen, die durch und für das koloniale Projekt geschaffen wurden, lenken aktiv die Arbeit von Forscher*innen, die sich mit der Kolonialgeschichte beschäftigen.¹² Kolonialgeschichte ist in diesem Sinne nicht nur die Geschichte ehemaliger Kolonien, sondern die Geschichte all dessen, was von imperialen Formationen berührt wurde. Die Frage, wie Geschichte in der Gegenwart geschrieben werden kann, wie versucht werden kann, den epistemischen Rahmen zu verlassen, der durch koloniale Diskurse und Dokumentationen geschaffen wurde, ist in den letzten Jahrzehnten ausgiebig untersucht und diskutiert worden.¹³ Und während das Interesse an audiovisuellen Sammlungen ebenfalls gewachsen ist, haben die Debatten um das koloniale Archiv bisher selten akustische Sammlungen einbezogen. Dabei können besonders historische Sprachaufnahmen, die es den Hörer*innen erlauben, Momente der kolonialen Wissensproduktion nachzuhören, ein Verständnis subalternen Sprechpositionen innerhalb von Projekten der imperialen Wissensproduktion vermitteln.¹⁴

Auf den inzwischen digitalisierten Tondateien des Berliner Lautarchivs sind gesprochene Wortlisten, Silbenviederholungen, Zählbeispiele, Beispielsätze und Momente von <freier Rede> (im grammatikalischen Sinne) zu hören. Manchmal werden diese Aufnahmen durch Husten oder gedämpftes Lachen unterbrochen, manchmal deutet die Veränderung der Stimme auf spezielle, performative Ausdrucksweisen hin.¹⁵ Viele dieser Aufnahmen überliefern Aspekte von Repertoires, die durch ihre archivalischen Konfigurationen zu Sprachbeispielen reduziert wurden. In manchen dieser akustischen Dokumente sind Gesprächssplitter zu hören, die auf die Machtverhältnisse in den Projekten, die sie hervorgebracht haben, verweisen. Die verspätete Aufmerksamkeit für die Inhalte dieser Texte, jenseits ihrer Funktion als Sprachproben, beflügelt die Hoffnung, <unerzählte Geschichten> finden zu können. Doch oft beantwortet das vielstimmige Echo der Sprecher*innen aus den Trümmern der imperialen Wissensproduktion die Fragen gegenwärtiger Forscher*innen nicht. Wenn heutige Hörer*innen versuchen, den Bedeutungen von historischen Aufnahmen aus der Sammlung des Lautarchivs auf die Spur zu kommen, werden die dort zusammengetragenen diversen Sprechakte zu einem kaum durchdringbaren Konvolut semantischer Fragmente, die weniger durch den Phonografen als vielmehr durch den Krieg als Gelegenheit zur wissenschaftlichen Ausbeutung von Gefangenen als Informanten zusammengehalten werden.¹⁶ Die heterogene Mischung von Themen und Genres, die sich aus der Aufforderung, in den Aufnahmetrichter zu sprechen, ergaben, sind ganz klar dem Versuch geschuldet, *langue* (und nicht *parole*) aufzunehmen. In der Aufnahmesituation wurde, zumindest vonseiten der Linguist*innen, die

¹² Vgl. Liza Lowe: *The Intimacies of Four Continents*, Durham 2015; Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston 1995.

¹³ Vgl. Carolyn Hamilton u. a. (Hg.): *Refiguring the Archive*, Dordrecht 2002.

¹⁴ Vgl. Anette Hoffmann: *Kolonialgeschichte hören. Das Echo gewaltsamer Wissensproduktion in historischen Tondokumenten aus dem südlichen Afrika*, Wien, Berlin 2020.

¹⁵ Vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, 52–58.

¹⁶ Vgl. dazu z. B. die von der Autorin kuratierte Ausstellung *Der Krieg und die Grammatik. Ton- und Bildspuren aus dem Kolonialarchiv*, die vom 23.10.2019 bis zum 23.2.2020 im Museum am Rothenbaum in Hamburg zu sehen war: [markt-hamburg.de/ausstellungen/der-krieg-und-die-grammatik](https://www.markt-hamburg.de/ausstellungen/der-krieg-und-die-grammatik) (25.5.2024), sowie Anette Hoffmann: *Vom Kolonialinstitut zur Universität* [Aufsatz auf der Projektseite *ReMapping Memories – Lisboa*], [o. Datum], re-mapping.eu/de/erinnerungsorte/text/reisende-sollten-unterstutzt-werden-nicht-belastigt-oder-gar-bedroht (24.5.2024).

Kommunikation suspendiert. Die schriftliche Dokumentation der Aufnahmen bezeugt Sprachbarrieren, disziplinäre Paradigmen und das inhaltliche Desinteresse der Forscher*innen.

Ein typisches Resultat dieser Situation, in der die Linguist*innen weder die Sprachen verstanden, die sie aufzeichneten, noch den Moment der Aufzeichnung als Bestandteil eines Dialogs betrachteten, ist die dringende Bitte Abdoulaye Niangs, nicht in ein anderes Lager deportiert zu werden:

Ich mache mir Sorgen, es ist kalt und unangenehm hier. Heute Morgen wurden wir aufgestellt, der Leutnant hat die Gefangenen versammelt, unsere Sachen wurden durchsucht, auf der Suche nach Geld. Ein Mann namens Alexandre hatte 16 Francs in seinem Koffer. Hören Sie? Die Kälte ist gerade fürchterlich, und jetzt sollen wir nach Rumänien, und wir wissen nicht, was wir dort vorfinden werden. Wir würden lieber hierbleiben. Abgesehen von unserem nächsten Aufenthaltsort, hier kennen wir uns wenigstens aus, und wir kommen auch mit der Kälte zurecht. Wenn dieser Krieg doch nur enden würde, so dass wir zu unseren Eltern zurückkehren und unsere Arbeit wieder aufnehmen können und sie wertschätzen. Dieser Ort hier ist eisig, wir kennen dieses Wetter nicht, wir sind das nicht gewöhnt.¹⁷

Da diese Aufnahme in der schriftlichen Dokumentation des Lautarchivs als <Erzählung> erscheint, ist sie dort als Appell an die Linguist*innen unauffindbar. Abdoulaye Niangs dringende Bitte blieb ein Jahrhundert lang unübersetzt; die Aufnahme wurde aber 1943/44 in Berlin von Fritz Bose auf die von ihm fantasierten «Rassenmerkmale» von Stimmen hin untersucht.¹⁸ Was diese und andere Aufnahmen im kolonialen Archiv betrifft, so ist deren epistemologische und archivarische Konfiguration bemerkenswert langlebig und wurde in die digitalisierten Files des 21. Jahrhunderts übertragen.

Damit dürfte klar sein, dass die Digitalisierung die akustischen Sammlungen nicht auf magische Weise dekolonisieren kann. Obwohl sich mir oft der Verdacht einer absichtlichen Verschleierung aufdrängte, gibt es für das reguläre Desinteresse an der semantischen Bedeutung historischer Sprachaufnahmen meist keinen anderen Grund als die Interessen der kolonialen Linguistik. Das Plädoyer des verzweifelten *tirailleurs* bleibt in der schriftlichen Dokumentation bis heute <eine Erzählung>. Gleichzeitig ist es anhand der Tonaufnahmen selbst möglich, die gesprochenen Texte nachzuhören, deren Bedeutung die schriftliche Dokumentation unterschlagen oder verzerrt hat. Diejenigen, die sich für die Inhalte der Aufnahmen interessieren, sind damit zum Hören aufgefordert: im besten Falle zu einem *close listening*, das kollektives Hören sein sollte, mit Aufmerksamkeit für die Performativität der Stimme, für die Möglichkeiten von sprachlichen Genres und für die zeitliche Anordnung von Aufnahmen, die es erlaubt, Themen in bestimmten Aufnahmesessions, an denen verschiedene Sprecher teilnahmen, nachzuverfolgen.¹⁹ Das bedeutet auch, dass die immer noch hörbaren Aufnahmen nie vollständig durch die Absichten der Forscher*innen und die Praktiken des Archivs überschrieben wurden.

¹⁷ Aufnahme PK 1114/2, Übers. aus dem Wolof von Serigne Matar Niang und Fatou Cissé Kane und aus dem Französischen von der Autorin, vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, 51.

¹⁸ Fritz Bose: Klangstile als Rassenmerkmale I, in: *Zeitschrift für Rassenkunde und die vergleichende Forschung am Menschen*, Bd. 14, Nr. 1, 1943, 78–97; ders.: Klangstile als Rassenmerkmale II, in: *Zeitschrift für Rassenkunde und die vergleichende Forschung am Menschen*, Bd. 14, Nr. 2, 1944, 208–224.

¹⁹ Vgl. Irene Hilden: *Collective Listening: Tracing Colonial Sounds in Postcolonial Berlin*, in: Kylie Crane u. a. (Hg.): *The Minor on the Move: Doing Cosmopolitanisms*, Münster 2021, 200–223.

Hinsichtlich ihres textlichen, diskursiven Inhalts können viele historische Tonaufnahmen als akustische Fragmente bezeichnet werden, denn wie die von Guha untersuchten Textfragmente verweigern sie oft die Kontextualisierung einer Situation oder eines Moments, dessen späte Zeug*innen wir als Zuhörer*innen werden.²⁰ Die im Lautarchiv vorhandenen Spuren der afrikanischen Sprecher sind unterschiedlich stark verwischt; oft konnte ich nicht mehr finden als das, was die schriftlichen Akten des Archivs dokumentieren, und dazu beispielsweise einen Ausschnitt aus der Dokumentation des Roten Kreuzes für die Kriegsgefangenen in Deutschland oder einen Kommentar eines Kommissionsmitglieds zu einer Aufnahme oder einem der Sprecher.

Das vielstimmige Echo der Stimmaufnahmen

Die Umstände der Entstehung der Tonaufnahmen im Kolonialarchiv und der oft rätselhafte Inhalt der aufgezeichneten Sprechakte erinnern an Michel Foucaults Beschreibung von Archivschnipseln, auf die er zufällig in den Archiven stieß: jene Vignetten, die «kurz, prägnant, oft enigmatisch» waren und die ein Schlaglicht auf das «Leben infamer Menschen» warfen oder die sie vielleicht überhaupt erst «infam» (*infamous*) erscheinen ließen.²¹ Doch die Unterschiede sind unüberhörbar: Die akustischen Fragmente – die Gegenstand meines genauen Zuhörens und Ausgangspunkt meines Projekts des Zusammensetzens archivalischer Spuren sind – wurden nicht produziert, um Ungehorsam, die Übertretung von Gesetzen oder Verstöße gegen die gesellschaftliche Moral zu dokumentieren oder zu thematisieren; auch sprechen sie nicht über umstrittene Definitionen von Vernunft. Nur wenige der Aufnahmen des Lautarchivs enthalten autobiografische Hinweise oder Erfahrungsberichte, die das Markenzeichen späterer Versuche waren, gesprochene Archive zur Sozialgeschichte anzulegen. Stattdessen wurden die Aufzeichnungen gemacht, um die Grammatiken, Phonetiken und Lexikografien von Sprachen zu erfassen, zu systematisieren und zu beschreiben. Dazu wurden alle Sprecher*innen in den Personendateien des Lautarchivs registriert. In einigen Fällen sind ihre Fotografien und die Ergebnisse von anthropometrischen Messungen der «Rassenforschung» zu finden, die ebenfalls in den Lagern stattfanden.²² Auf den Tonaufnahmen hört man die Sprecher (meistens) mit ihren eigenen Stimmen sprechen und singen. Diese akustischen «Stimmen» sind aufgezeichnete, also medialisierte Stimmen; sie wurden in Prozessen relationaler Wissensproduktion produziert und daher definitiv nicht gesammelt. Sie sind das mediale Echo historischer Stimmen und nicht immer mit der politischen Stimme der Sprecher identisch. Das bedeutet, dass besonders Aspekte aus mündlich weitergegebenen Repertoires oftmals vielstimmig sind, weil sie auf mehr als eine*n Autor*in zurückgehen, auch wenn sie nur von einer Person gesprochen oder gesungen werden. Auch als Aufzeichnung vermittelt die menschliche Stimme, absichtlich oder ungewollt, Bedeutungen,

²⁰ Vgl. Britta Lange: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2020.

²¹ Michel Foucault: *Lives of Infamous Men*, in: ders.: *Power: The Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984*, Bd. 3, hg. v. James Faubion, New York 1967, 157–175, hier 161, Übers. AH. In der Übersetzung von Michael Bischoff u. a. heißt es «kurze, einschneidende, oft rätselhafte [...] Spuren» (Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III (1976–1979), hg. v. Daniel Defern und François Ewald, Frankfurt/M. 2003, 209–332, hier 318).

²² Vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, Kap. 1, 23–65; Britta Lange: *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, Wien 2013.

die über die der Wörter selbst hinausgehen – ein Effekt, der sich der Neutralisierung oder Reduktion der akustischen Spur in der Linguistik entziehen kann.²³ Mit ihren performativen Möglichkeiten – der Intonation, den Pausen, dem Rhythmus oder der Tonhöhe – erzeugt die Stimme einen Bedeutungsüberschuss, der auch in der Aufnahme nicht auf das reduziert werden kann, was sich transkribieren lässt:²⁴ «[Lachen]» zu lesen ist nicht dasselbe, wie Lachen zu hören.

Wenn wir die Stimme als ein Phänomen an der Schwelle zwischen Ästhetik und Logos verstehen, als immer performativ und bedeutungsvermittelnd, und damit die semantische und affektive Qualität der akustischen Stimme einbeziehen, wie Doris Kolesch und Sybille Krämer²⁵ es vorschlagen, dann wird Stimme zu mehr als nur einem Vehikel der Sprache. Sie ist Teil der historischen Widerspenstigkeit von Aufnahmen, die nicht auf ein Sprachbeispiel reduzierbar sind und damit – wie bei einem opaken Text – Mehrdeutigkeit zulassen. Das Vorhandensein einer aufgezeichneten Stimme verweist dabei nicht unbedingt auf die Subjektivität oder die Präsenz einer Person. Daher schlage ich vor, historische Sprachaufnahmen als Echos zu hören, die das wiedergeben, was gesagt oder gesungen wurde, und die Bedeutung jenseits des Textes vermitteln, auch wenn viele der Sprecher*innen nahezu unbekannt bleiben und die uneindeutige Quelle der Echos die Kontextualisierung erschwert.²⁶ Beinahe jedes mir bekannte akustische Fragment im Berliner Lautarchiv wurde durch die Aufnahmepraktiken und Vorgaben geformt, verkürzt und deformiert. Die oftmals gewaltsamen Situationen, in denen sich die Sprecher in den Gefangenenlagern befanden, beeinflussten die Sprechsituation immer, aber sie gaben nicht immer das Thema vor: Während einige der Aufnahmen mit Kriegsgefangenen von der Gefangenschaft, den Rekrutierungspolitiken Frankreichs in Afrika, vom Krieg und von den zuhause Zurückgelassenen sprechen, lassen andere Sprecher, die im Lautarchiv zu hören sind, diesen direkten situativen Bezugsrahmen hinter sich und sprechen von anderen Dingen. Auf diese Weise können akustische Fragmente von Positionen aus sprechen, die jenseits der extraktiven Praktiken liegen, die zu ihrer Produktion als Aufnahme geführt haben, und auf die Repertoires und Diskurse verweisen, die nicht in ihrer Gesamtheit erfasst wurden.

Mein Versuch, die oft versprengten Spuren der Sprecher, die im Lautarchiv zu hören sind, wieder zusammenzuführen, wurde von der Praxis des *close listening* geleitet, dem genauen Zuhören zusammen mit Übersetzer*innen, die sich intensiv mit den Genres und der Performativität dieser gesprochenen und gesungenen Texte befassten. Das Zuhören, das Wiederverbinden einzelner Spuren und das Übersetzen – aber auch die Diskussionen, die die Prozesse des Übersetzens begleiteten – wurden dabei zu einer kollektiven Strategie der Reaktivierung der akustischen Fragmente. Dieser Prozess hat auch mein Verständnis der Indexikalität der Stimme selbst verkompliziert. Ein eindrucksvolles Beispiel für die Bedeutungsverschiebung, die mit dem genauen Hören einherging,

²³ Vgl. Jenny Schrödl, Doris Kolesch: Stimme, in: Daniel Morat, Hansjakob Ziemer (Hg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 223–229.

²⁴ Vgl. Mladen Dolar: *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA) 2006; Amanda Weidman: voice, in: David Novak, Matt Sakakeeny (Hg.): *keywords in sound*, Durham 2015, 232–246.

²⁵ Doris Kolesch, Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen, in: dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M. 2006, 7–16.

²⁶ Vgl. Hoffmann: *Kolonialgeschichte hören*.

bezieht sich auf Aufnahmen, auf denen sich So, eine westafrikanische Gottheit, durch den Sprecher Stephan Bischoff äußerte. Diese besonderen Aufnahmen in einer *spirit language*²⁷ zeigen, dass das genaue Zuhören, das Übersetzen und das Verbinden von akustischen Fragmenten mit ihren Kontexten außerhalb des Archivs westliche Vorstellungen von Evidenz und der Vorstellung der Stimme als einer indexikalischen Spur einer Person destabilisieren kann. Die Aufnahmen, in denen eine Gottheit aus einem kolonialen Archiv spricht, stellen auch ein Echo dar, mit dem sich im Lautarchiv finden lässt, was Toyin Falola als rituelle Archive bezeichnet hat: Beschwörungen und Anrufungen und damit spirituelle Aspekte afrikanischer Geschichte, deren Vorhandensein im kolonialen Archiv Falola kaum erwartet hatte.²⁸

Die aufgezeichneten Echos von Stimmen, mit denen ich mich in meinem Buch beschäftige, übermitteln fragmentierte Inhalte, Antworten auf Fragen oder Aufforderungen, von etwas zu sprechen, das wir nur erraten können. Sie treiben in einem Meer von akustischen Spuren und sprechen von weit entfernten Orten, oder – wenn wir das Berliner Lautarchiv als Zentrum des Unterfangens der Königlich Preußischen Phonographischen Kommission betrachten – aus ebendiesem Zentrum. Sie wurden aus Gründen aufgenommen, die oft wenig mit den Diskursen, Repertoires oder mündlichen Archiven zu tun hatten, die in und durch sie hörbar werden. Während akustische Fragmente unauslöschlich die «Wasserzeichen» der Macht des Archivs oder des Feldes der imperialen Wissensproduktion, das sie mitproduziert hat, tragen, sind sie nie vollständig von diesen Prozessen hervorgebracht worden und können daher auch nicht allein anhand dieser verstanden werden.²⁹

Die Aufnahmetechnik hat die Lieder und Sprechakte konserviert. Sie hat sie damit der Flüchtigkeit entrissen, sie dem Lautarchiv als sammelbare, akustische Objekte hinzugefügt und sie in einer potenziell endlosen Schleife der Wiederholbarkeit fixiert. Die Aufzeichnung als Archivierung hat auf diese Weise die Praktiken des *versioning*, die die meisten oralen Literaturen pflegen, eingefroren und sie damit aktiv verändert. Als akustische Aufnahmen, die in einem deutschen Archiv aufbewahrt werden, sind damit Teile des Schwarms oraler Texte von der fortwährenden Re-Theoretisierung abgetrennt worden, die sie sonst im Laufe der Zeit in wiederholten Performances filtern, neu erfinden und verändern.

Die Sprachaufnahmen im Lautarchiv sind Teil des Trümmerhaufens der kolonialen Wissensproduktion; sie sind auch Fragmente oder Bestandteile größerer Einheiten: Sie können Aspekte eines diskursiven Feldes sein oder Elemente eines Repertoires von Liedern und Geschichten. Der Begriff Repertoire deutet hier nicht auf Sequenzialität hin – als eine frühere, «primitive» Version eines Archivs. Stattdessen existieren Repertoires synchron zu Praktiken, die das Schreiben beinhalten; sie sind weder die kleinen Schwestern eines allumfassenden Archivs noch stellen sie grundsätzlich eine antihegemoniale Herausforderung für das Archiv als Ort der «Schreibkultur» der Macht dar. Repertoires

²⁷ Vgl. Hoffmann: *Knowing by Ear*, Kap. 3, 101–145; Anne Storch: *Secret Manipulations: Language and Context in Africa*, Oxford 2011.

²⁸ Toyin Falola: *Ritual Archive* [Vortrag am Thabo Mbeki African Leadership Institute], Youtube, 1.3.2017, [youtube.com/watch?v=wX04oKAZKuo](https://www.youtube.com/watch?v=wX04oKAZKuo) (25.5.2024).

²⁹ Vgl. Ann Laura Stoler: *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton 2009.

enthalten zwar nonverbale Praktiken wie Tanz, Performance und eine Reihe kulturell geprägter Gesten, sie sind aber nicht der Gegenpol zum Archiv als Aufbewahrungsort von Texten und Bildern.³⁰

Ein Großteil meiner Auseinandersetzung mit Sprachaufnahmen beschäftigt sich mit Wörtern und Texten in aufgezeichneten, performativen Formen. Akustische Fragmente, die zu einem bestimmten Repertoire der *orature* gehören, können Themen und Fragestellungen enthalten, die auch in schriftlichen Texten oder anderen Kunstwerken zu finden sind. Als Elemente eines Repertoires oder als Elemente eines Diskurses verstehe ich die semantischen Inhalte vieler akustischer Fragmente als Teil eines Schwarms von Äußerungen, die einst die miteinander verbundenen, flexiblen Teile einer Formation waren. Erst der «Prankenhieb» der Macht, von dem Foucault spricht³¹ – hier der der kolonialen Wissensproduktion –, die vom Willen geleitet wurde, die Sprachen kolonisierter Gebiete zu kennen und die sprachliche Welt vom kolonialen Zentrum aus zu systematisieren, hat diese Fragmente aus der Mitte eines oszillierenden Schwarms von Äußerungen gefischt und aus ihm herausgelöst. Im Archiv verknöchern die Fragmente. Nur manchmal bleibt ein Schimmer dessen, was einmal ein klingender Schwarm war. Die historischen Aufzeichnungen des Lautarchivs bewahren verkürzte und medial formatierte Aspekte von *orature*, von Liedern oder Erzählungen. Es sind akustische Momentaufnahmen eines bestimmten Augenblicks der Intonation und Performance. Alle Aufnahmen wurden jedoch produziert, nicht gesammelt; sie waren in genau dieser Form vor der Aufnahme nicht vorhanden. Das bedeutet auch, dass sie zwar zu einer diskursiven Formation gehörten, aber weder der *orature* noch dem Repertoire einer Gruppe von Sprecher*innen oder einem Ort entrissen wurden. Nach den akustischen Aufnahmen fehlen dem Repertoire keine wesentlichen Elemente; der Schwarm von Äußerungen, die eine diskursive Formation (mündlich oder schriftlich) ausmachen, hat keine Komponente verloren.

Heute bilden die Aufnahmen in afrikanischen Sprachen im Berliner Lautarchiv ein vielstimmiges Echo der Anwesenheit afrikanischer Männer in Deutschland während des Ersten Weltkriegs. In meinem Buch *Knowing by Ear* folge ich einigen ihrer akustischen Spuren in andere Archive, entlang historischer Erzählungen, anhand der Netzwerke von Forscher*innen und der Verflechtung der Forschungen zu Sprachen und der Fiktionen von «Rasse» in der deutschen Koloniallinguistik. Mit der Zusammenführung akustischer, visueller und schriftlicher Spuren, durch genaues Zuhören, durch die Arbeit des Übersetzens, die mir nur mit Übersetzer*innen der jeweiligen Sprachen möglich war, wird die historische Erzählung vom Lautarchiv ungültig: Es ist nicht mehr die Geschichte weißer Männer und ihrer Apparate oder eine weitere Erzählung von den bahnbrechenden Praktiken der Forschung und Archivierung. Das Projekt meiner Forschung besteht auch darin, die akustischen Spuren afrikanischer Soldaten, die es während des Ersten Weltkriegs nach Deutschland verschlug, als Fragmente einer vielstimmigen Kolonialgeschichte zu hören,

³⁰ Vgl. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.

³¹ Vgl. Foucault: *Lives of Infamous Men*, 161.

die in diesem speziellen Archiv erscheinen. Erst in Verbindung mit weiteren Spuren, die die Kriegsgefangenen in anderen Archiven hinterlassen haben, wird ihr Echo lauter und deutlicher. Auf diese Weise tauchen die Reisen der Sprecher in den Zwischenräumen von Aufzeichnungen, entlang archivari-scher Netzwerke und im Schatten von Forschungspraktiken auf, die zu diesem Zeitpunkt bereits gelernt hatten, die Kolonisierung zu nutzen. Mein Buch ordnet die Geschichte des Lautarchivs um die Sprecher als historische Per-sonen herum neu an. Es folgt ihren Spuren und versucht, die gesprochenen und gesungenen Texte mit historischen Ereignissen in Verbindung zu brin-gen. Abdoulaye Niang, Mohamed Nur, Stephan Bischoff und Albert Kudjabo führen damit durch die Geschichte des Lautarchivs. Ihre audiovisuellen Spu-ren erzählen von Krieg und Kolonialismus, von der Ausbeutung ihrer Präsenz in Wissenschaft und Kunst, aber auch von der Nutzung ihrer Position als Sprecher für ihre eigenen Zwecke; von Genres des Sprechens, des Singens und Trommelns; von ihrer Migration nach Europa und dem Wunsch, es bald wieder zu verlassen.

REBECCA HANNA JOHN

CALL AND RESPONSE

Robert Lachmanns orientalistisches Archiv und Jumana Mannas dekoloniale Kritik

In no other country, perhaps, the need for a sound understanding of it [oriental music, RHJ] and the opportunity of studying it answer each other so well as they do in Palestine. For the European, here, it is of vital interest to know the mind of his Oriental neighbour; well, music and singing, as being the most spontaneous outcome of it, will be his surest guide provided he listens to it with sympathy instead of disdain.¹

Diese Aussagen zur Notwendigkeit eines Verständnisses der Musik im Nahen Osten stammen aus der ersten Sendung des Radioprogramms *Oriental Music* des deutsch-jüdischen Musikethnologen Robert Lachmann von 1936. Von der Palestine Broadcasting Station aus kündigt er hier seinen europäischen Zuhörer*innen an, ihnen anhand herausragender Beispiele die Musik und dadurch den <Geist> ihres «Oriental neighbour» näherbringen zu wollen – wobei er das Publikum dazu ermuntert, der Musik <mit Wohlwollen statt mit Geringschätzung> zuzuhören. Dank Ruth Davis lassen sich die vollständigen Transkripte der insgesamt zwölf Radiosendungen Lachmanns von November 1936 bis April 1937 inklusive kontextualisierender Fußnoten und weiterer Kommentierungen der Autorin nachlesen.² In der eingangs zitierten Passage erkennt Davis die auf Johann Gottfried Herders Konzept des Volkslieds zurückzuführende romantische Idee, die oralen Musiktraditionen ländlicher Bevölkerungsgruppen seien spontane Ausdrucksformen einer kollektiven Psyche – eine Ansicht, welche die Volksmusikforschung des 19. Jahrhunderts prägte und dabei zu zahlreichen musikalischen Nationalismen führte, wie Philip Bohlman herausgestellt hat.³ Jedoch betont Davis auch, dass Lachmann hier den musikalischen Nationalismus auf den Kopf stellt, indem er die Musik als Mittel der Verständigung zwischen einander fremden Nachbar*innen bewirbt.⁴

¹ Robert Lachmann: Program 1: «On first hearing a genuine piece of Oriental music», 18.11.1938 [Transkript Radioprogramm], in: Ruth Davis (Hg.): *Robert Lachmann: The «Oriental Music» Broadcasts, 1936–1937: A Musical Ethnography of Mandatory Palestine*, Middleton 2013, 3–6, hier 6.

² Im Dezember 1990 entdeckte Ruth Davis die Radiosendungen während eines Lehraufenthalts am Musikinstitut der Hebräischen Universität in Jerusalem und setzte sich für ihre Digitalisierung und Transkription ein. Ruth Katz publizierte bereits 2003 Ausschnitte aus Lachmanns Manuskripten in Ruth Katz: «The Lachmann Problem»: *An Unsung Chapter in Comparative Musicology*, Jerusalem 2003.

³ Vgl. FN 7 in Davis: *Robert Lachmann*, 6. Sie bezieht sich auf Johann Gottfried Herder: «Stimmen der Völker in Liedern»: *Volkslieder. Zwei Teile 1778/1779*, hg. v. Heinz Rölleke, Stuttgart 1975; Philip Bohlman: *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, Oxford 2011.

⁴ Vgl. Davis: *Robert Lachmann*, 6. Davis merkt an, dass er für diese Umkehrung nationalistic Ansichten Vorgänger*innen hatte, wie Frances Denmore: *The American Indians and their Music*, New York 1926.



Abb. 1-6 (diese und nachfolgende Seiten) Videostills aus *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), Orig. in Farbe

Es ist unter anderem diese Idee der Verständigung durch Musik, die Lachmanns Forschung trotz ihres orientalistischen Blicks viele Jahre später zur Grundlage einer Arbeit der palästinensischen Künstlerin Jumana Manna werden ließ: Die Manuskripte und Audioaufnahmen zu Lachmanns Radioprogramm bildeten den Ausgangspunkt für Mannas Film *A Magical Substance Flows Into Me* (PS/DE/GB 2016), der 2016 auf der Berlinale gezeigt wurde. Gil Hochberg sieht darin die Wiederbelebung eines «minor archive»,⁵ wobei sie auch die dem Archiv zugrunde liegende Ambiguität benennt: «an archive functioning both as a patronizing Western construction of the Orient and as a valuable source of historical documentation.»⁶

Lachmanns Archiv beinhaltet neben Briefen, Fotografien, Manuskripten seiner Radiosendung und Notizen eine Vielzahl an Audioaufnahmen, die er für sein *Oriental Music*-Archiv zunächst in Berlin, und nach seiner Emigration in Jerusalem zusammengetragen hatte.⁷ Durch ihre israelische Staatsbürgerschaft hatte Manna nicht nur Zugang zur National Library of Israel in Jerusalem, in der Lachmanns Archiv heute verwahrt wird, sondern konnte aus diesem Archivfund auch eine filmisch-musikalische Recherche durch Jerusalem, das Westjordanland, Galiläa und die Negev-Wüste entwickeln und dabei Lachmanns Arbeit weiterdenken. Der Film kann als ein Vorschlag dazu gelesen werden, wie heute mit orientalistischen Archiven auf eine ebenso behutsame wie kritische Weise umgegangen werden kann. Obwohl sich ihre Lebenswege nicht kreuzten – Lachmann starb 1939 und Manna wurde 1987 geboren –, sehe ich in Mannas Film eine die Zeiten durchquerende, posthume Form der Zusammenarbeit im Sinne eines *call and response* – zwischen einem Orientalisten und einer Orientalismus-Kritikerin –, die hier in ihrem dekolonialen Potenzial näher beleuchtet werden soll. Mit *call and response* ist hier nicht die konkrete historische Praxis der Black Music gemeint, sondern das Strukturelement, das Gemeinschaft über Differenzen (klassischerweise zwischen Solist*in und Chor oder Prediger*in und

⁵ Gil Hochberg: *Archival Afterlives in a Conflict Zone: Animating the Past in Jumana Manna's Cinematic Fables of Pre-1948 Palestine*, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Bd. 38, Nr. 1, 2018, 30–42, hier 31, doi.org/10.1215/1089201X-4380955.

⁶ Ebd., 32.

⁷ Sowohl das Musikarchiv, das er während seiner Zeit an der Hebrew University in Jerusalem aufbaute, als auch seine in diesem Kontext konzipierte Radiosendung für den Palestine Broadcasting Service (PBS) betitelte Lachmann mit *Oriental Music*. Mannas Film wie auch dieser Artikel beziehen sich vorrangig auf die Radiosendung, die jedoch paradigmatisch für sein ganzes Archivprojekt steht.

Gemeinde) hinweg stiftet. Bevor ich zur Analyse dieser Zusammenarbeit rund um das *Oriental Music*-Archiv komme, widme ich mich am Beispiel von Lachmann zunächst dem viel diskutierten Begriff des <Orient> und dem Potenzial einer Neu-Betrachtung orientalistischer Forschung für eine heutige dekoloniale Kritik im Kontext der Arbeit mit Musik- und Soundarchiven.

Den orientalistischen Blick dekolonisieren?

<Der Orient> ist, wie wir spätestens seit Edward W. Saids 1978 erstmals erschienener Schrift *Orientalism* wissen, kein neutraler Begriff zur Bestimmung einer geografischen Region, sondern eine historische Konstruktion, deren Bedeutung ganz unterschiedlich definiert wurde. Der damit verbundene europäische Blick auf <das Andere> wurde seitdem über Disziplinengrenzen hinweg problematisiert. Saids Analyse des Orientalismus zielt nicht nur auf eine Denkweise, <die sich auf eine ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen <dem Orient> und (in den meisten Fällen zumindest) <dem Okzident> stützt>,⁸ sondern auch auf die Verbindung zwischen der Orientalistik als akademischer Disziplin und der französischen und britischen Kolonialherrschaft, wenn er konstatiert, der Orientalismus sei «ein gewisser *zielstrebig*er Wille, eine offenkundig andere (alternative und neuartige) Welt zu verstehen, mitunter auch zu beherrschen, zu manipulieren und zu vereinnahmen».⁹

Dass Saids *Orientalism* durch diesen Fokus auf britische und französische Kolonialnetze den deutschen Orientalismus weitgehend ausklammerte, obwohl dieser wissenschaftlich eine große Rolle spielte, wurde früh kritisiert.¹⁰ Robert Lachmann war einer der Vertreter*innen der von Said kaum beachteten deutschen Orientalistik, die einen weniger direkten Bezug zur kolonialen Expansion hatte als die französische und britische Orientalistik.¹¹ Sein Interesse an außereuropäischer Musik begann dennoch im kolonialgeschichtlichen Kontext, als er während seines Einsatzes als Dolmetscher im Ersten Weltkrieg im sogenannten Halbmondlager in Wünsdorf auf Kriegsgefangene aus verschiedenen Ländern Asiens und Nordafrikas traf. Seine 1922 publizierte Doktorarbeit *Die Musik in den tunesischen Städten* basierte nicht nur auf den Aufnahmen, die Georg Schünemann im Lager für das Berliner Phonogramm-Archiv machte, sondern auch auf seiner eigenen Feldforschung im Lager: Er beobachtete die Musikpraktiken, erlernte selbst viele der Lieder, musizierte gemeinsam mit den nordafrikanischen Gefangenen und transkribierte ihre Musik.¹²

In seiner 1929 veröffentlichten Studie *Musik des Orients* versteht Lachmann unter selbigem «Asien und den Nordrand Afrikas»¹³ – Gebiete, die damals von Großbritannien und Frankreich kontrolliert wurden und die er im Gegensatz zu vielen seiner Berliner Kolleg*innen mehrfach bereiste. Das Vorwort zu *Musik des Orients* beginnt entsprechend mit einem Plädoyer für die «Beobachtung der Praxis» im Rahmen von Feldforschungen.¹⁴ In der sich daran anschließenden Einleitung präzisiert Lachmann, dass es in seiner Betrachtung der in Asien und

⁸ Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 2010, 11.

⁹ Ebd., 22, Herv. im Orig.

¹⁰ Vgl. Sheldon Pollock: *Deep Orientalism? Notes on Sanskrit and Power Beyond the Raj*, in: Carol Appadurai Breckenridge, Peter van der Veer (Hg.): *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia*, Philadelphia 1993, 76–133; Robert Irwin: *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*, Woodstock, New York 2006; vgl. auch María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: *Die Orientalismus-Kontroverse, in: dies.: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, 104–119. Said bezeichnete die Kritik an der Vernachlässigung des deutschen Orientalismus als oberflächlich und sah keinen Anlass, auf sie zu reagieren, Edward W. Said: *Orientalism Reconsidered*, in: *Cultural Critique*, Nr. 1, Herbst 1985, 89–107, hier 90, doi.org/10.2307/1354282.

¹¹ Vgl. Said: *Orientalismus*, 10.

¹² Vgl. Ruth Davis: *Ethnomusicology and Political Ideology in Mandatory Palestine*, in: *Music and Politics*, Bd. 4, Nr. 2, 2010, doi.org/10.3998/mp.9460447.0004.205; dies.: *From Wax Cylinder to Metal Disc: Transplanting Robert Lachmann's «Oriental Music» Project from Berlin to Jerusalem on the Eve of World War II*, in: *The World of Music (New Series)*, Bd. 12, Nr. 2, 2023, doi.org/10.59998/2023-12-2-1428. Die Tonaufnahmen verschiedener Forschender, die in diesem Kontext entstanden, befinden sich im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin und sind nicht nur Untersuchungsgegenstand von Forschungsprojekten wie Britta Langes *Gefangene Stimmen*, sondern haben ferner Künstler*innen und Musiker*innen Anlass gegeben, diese kolonialgeschichtliche Sammlung kritisch aufzuarbeiten. Vgl. Britta Lange: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019.

¹³ Robert Lachmann: *Musik des Orients*, Dresden 2016 [1929], 7.

¹⁴ Ebd., [o. S.].

Nordafrika verbreiteten Musik der «jetzt noch lebenden Hochkulturen» darum gehe, jene gemeinsamen Merkmale hervorzuheben, «durch die sie orientalische Kunstmusik ist und sich einerseits von der Musik der Naturvölker, andererseits von der des Abendlandes unterscheidet».¹⁵ Lachmann zeigt sich mit solchen Formulierungen eindeutig als Orientalist im akademischen Sinne, der, wie Said in der Einleitung zu *Orientalismus* schreibt, «sich in Lehre, Schrifttum und Forschung mit speziellen oder allgemeinen Fragen des Orients befasst» und dabei von einer westlichen Souveränität ausgeht.¹⁶ Dennoch kann die von ihm entwickelte ethnografische Methode, die sich im Unterschied zum philologischen Quellenstudium und zur philosophischen Abstraktion auf empirische Beobachtung stützt und dabei Praktiken des Musizierens, des Zuhörens und der Weitergabe von Wissen sowie die Idee der transkulturellen Verständigung ins Zentrum stellt, auch für heutige dekoloniale Perspektiven noch von Interesse sein. Ich möchte hier weder die Verbindung von Orientalistik und Politik in Frage stellen noch die deutsche Orientalistik unhinterfragt als Begründerin eines transkulturellen Paradigmas verklären.¹⁷ Dennoch möchte ich versuchen, das Potenzial von Lachmanns Projekt herauszuarbeiten, auf das Jumana Manna in ihrer künstlerischen Arbeit *A Magical Substance Flows Into Me* ebenso antwortet wie auf die sein Archiv kennzeichnenden Machtverhältnisse, Ambiguitäten und Lücken.

Von der Ost-West-Dualität zum Potenzial der Situierung im Dazwischen

Für die Auflösung der binären Logik von Ost und West – die explizites Ziel Suids war, obwohl von Kritiker*innen moniert wurde, er habe die Dualität selbst noch verstärkt¹⁸ – sehe ich ein Potenzial in der Betrachtung von Wissenschaftler*innen des 19. und 20. Jahrhunderts, die durch ihre eigene Biografie und (Feld-)Forschung in einem stetigen *Dazwischen* situiert waren.¹⁹ Ich schlage daher vor, mit dem komparatistischen Musikethnologen Lachmann, 1892 in Berlin geboren und 1939 in Jerusalem verstorben, den Blick auf einen sich zwischen Europa und Asien bewegenden Wissenschaftler zu werfen, dessen Rolle ständig zwischen Insider und Outsider changierte. Die Betrachtung Lachmanns ermöglicht es meines Erachtens, das Bild des Orientalisten wie auch des «Orients» aufzubrechen. Sein Archiv war für Manna nicht nur eines von vielen Beispielen, anhand dessen orientalistische Archivlogiken problematisiert werden können; es war auch deshalb untersuchenswert, weil hier im Gegensatz zu ethnonationalistischen Narrativen die soziokulturelle wie musikalische Diversität Palästinas vor 1948 zutage tritt. Da Lachmann als deutsch-jüdischer Forscher nach dem sogenannten Berufsbeamtengesetz vom 7. April 1933 seine Arbeit an der Staatsbibliothek zu Berlin verlor, 1935 selbst zum Flüchtling wurde und mit seiner Vision einer religionsübergreifenden und zwischen den Gruppen vermittelnden Musikforschung im zionistischen Umfeld der Hebräischen Universität in Jerusalem schlussendlich scheiterte, bietet auch seine Biografie die Grundlage für eine Kritik an ethnonationalistischen Ideologien.

¹⁵ Ebd., 7.

¹⁶ Said: *Orientalismus*, 10, 17.

¹⁷ Vgl. Suzanne L. Marchand: *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, Washington, Cambridge (UK) 2009; sowie die Rezension von Sabine Mangold, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 22.7.2011, www.connections.clio-online.net/publicationreview/id/reb-15151 (23.2.2024).

¹⁸ Said wurde dafür kritisiert, ein umgekehrtes essentialistisches Bild der westlichen Kultur geschaffen zu haben, vgl. Irwin: *Dangerous Knowledge*; Daniel Varisco: *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Seattle 2007.

¹⁹ Auch Said untersucht die Doppelrolle von *insider* und *outsider*, vgl. Edward W. Said: *Freud and the Non-European*, London 2003.



Trotz der Verschränkung von Wissen und Macht, Orientalismus und Kolonialgeschichte erscheint mir die Figur Lachmanns, die sich nicht durchweg in einer «Position der Überlegenheit» befand,²⁰ daher Anlass zu geben, genauer hinzuschauen. Denn auch wenn die Kritik am essentialistischen Universalismus, die Saids *Orientalismus* zugrunde liegt, für eine dekoloniale Kritik wichtig bleibt und Lachmanns orientalistischer Blick heute durchaus problematisiert wird,²¹ birgt seine Forschung dennoch Potenziale für eine heutige dekoloniale Kritik. Und obwohl Kritiker*innen Saids dies häufig missverstanden haben, war es auch sein Ziel, solche Potenziale ausfindig zu machen.²²

Lachmann und seine Flucht an die Hebräische Universität in Jerusalem

Nachdem Lachmann 1935 der Einladung von Judah Leon Magnes an die Hebräische Universität in Jerusalem, damals im britischen Mandatsgebiet Palästina gelegen, gefolgt war, zielten seine Bemühungen auf den Aufbau eines Archivs außereuropäischer Musik in Jerusalem. Für Lachmann wie auch für viele weitere jüdische Forschende war eine Einladung nach Jerusalem nicht nur ein Karriereschritt, sondern ermöglichte eine existenzrettende Flucht.²³ Der Grundstein der Universität in Jerusalem, die für die zionistische Bewegung zu einer der wichtigsten Institutionen und für Lachmann bis zu seinem frühen Tod eine neue Heimat werden sollte, war bereits 1918 gelegt worden. Die zionistischen Bestrebungen führten jedoch zu Konflikten über die Definition einer solchen «Universität des jüdischen Volkes», so Ruth Katz.²⁴ Die Diskussionen um die Ausrichtung der neuen Universität schlugen sich auch in den geisteswissenschaftlichen Instituten nieder: Einerseits gab es das Institut für die Wissenschaft des Judentums, «das jeden Zweig der geistigen Erbschaft des jüdischen Volkes» erforschen sollte, andererseits das Orientalistische Institut, «in dem arabische Sprache und Literatur, Kunstgeschichte und Archäologie des

²⁰ Said: *Orientalismus*, 16, Herv. im Orig.

²¹ Hochberg kritisiert, dass der Orient selbst in Lachmanns Vision der Verständigung zwischen den Völkern ein Untersuchungsobjekt für den Westen bleibe, vgl. Gil Hochberg: *Revisiting the Orientalist Archive: Jumana Manna's Re-Mapped Musical Archive of Palestine*, in: dies.: *Becoming Palestine: Towards an Archival Imagination of the Future*, Durham, London 2021, 37–52, hier 38, doi.org/10.1515/jo781478022138-004, 47 f.

²² Vgl. Said: *Freud and the Non-European*, 24.

²³ Im Jahr 1939 waren es insgesamt 50 aus Deutschland geflüchtete Forschende, denen die Hebräische Universität ermöglichte, ihre Forschung weiterzuführen, vgl. o. A.: *The Hebrew University, Jerusalem*, in: *Nature*, Nr. 3639, 29.7.1939, 187.

²⁴ Vgl. Katz: «The Lachmann Problem», 47.

Vorderen Orients, Geschichte des Islam und der islamischen Völker, Ägyptologie, Assyrisch und andere orientalische Sprachen gelehrt wurden».²⁵ Diese in Jerusalem vorgenommene Untergliederung der Geisteswissenschaften in Orientalistische und Jüdische Studien zeigt einerseits die Schwammigkeit des in Europa verbreiteten Begriffs des <Orientalischen>. Andererseits stellte die Untergliederung eine Herausforderung für Lachmann dar, der außereuropäische Musik über religiöse, sprachliche und ethnische Grenzen hinweg studierte. Er versuchte, sich in das Orientalistische Institut in Jerusalem einzugliedern, was mit Blick auf den verstorbenen Gründer des Instituts, Josef Horowitz, kein aussichtsloses Unterfangen schien. Horowitz, der in Frankfurt eine Professur für Semitistik inne hatte, untersuchte die Wechselbeziehungen zwischen islamischer und jüdischer Tradition.²⁶ In Jerusalem war er bemüht, die Universität zu einem Ort der wissenschaftlichen Zusammenarbeit zwischen arabischen und jüdischen Student*innen und Forscher*innen zu machen: Das von ihm begründete Institut sollte «als Nukleus einer reinen Bildungs- und Forschungsanstalt in einem bikulturellen jüdisch-arabischen Palästina dienen».²⁷ Es sollte hier die verflochtene Kultur des <Orients> gemeinsam erforscht werden, anstatt im Zeitalter des Nationalismus weitere kulturelle und nationale Separierungen voranzutreiben.²⁸ Horowitz verstarb 1931, also vor Lachmanns Emigration, und sein Versuch, das Institut im Sinne einer zweckfreien Wissenschaft von jeglichem Nationalismus freizuhalten und jüdische wie arabische Studierende und Lehrende zusammenzubringen, ließ sich schließlich nicht durchsetzen.²⁹

²⁵ O. A.: Die Hebräische Universität Jerusalem, 1937/1938, 7–8. Es handelt sich um eine Broschüre, die über die Datenbank *Deutsch-jüdische Quellen aus Palästina/Israel* als Volltext einsehbar ist: www.degruyter.com/database/QPI/entry/japi_71/html (14.06.2024).

²⁶ Vgl. Sabine Mangold-Will: Josef Horowitz und die Gründung des Instituts für Arabische und Islamische Studien an der Hebräischen Universität in Jerusalem. Ein Orientalistisches Seminar für Palästina, in: *Naharaim*, Bd. 10, Nr. 1, 2016, 7–37, hier 32, doi.org/10.1515/naha-2016-0002.

²⁷ Ebd., 11.

²⁸ Laut Mangold-Will stand er der Vereinnahmung der Hochschule durch die zionistische Bewegung kritisch gegenüber und gehörte der Fraktion an, die für eine binationale Lösung plädierten, sich aber schließlich nicht durchsetzen konnten. Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., 36.

³⁰ Robert Lachmann: Section for the Study of Non-European Music. First Report, abgedruckt in: Katz: «The Lachmann Problem», 111 f.

³¹ Vgl. Robert Lachmann: National und International in der orientalischen Musik, Vortrag an der Beth Levi'im, Tel Aviv, 12.2.1936, zit. n. Davis: Robert Lachmann.

Lachmanns wissenschaftliche Herangehensweise und ihr Scheitern

In seinem ersten Bericht aus Jerusalem vom 14. Juni 1935 schreibt Lachmann von seiner Hoffnung, jüdische, christliche, islamische und säkulare Musiktraditionen vergleichend studieren zu können:

It may be hoped that in the course of time it will be possible to study the ritual song not only of the different Jewish traditions, but also of the Christian Oriental communities of Palestine and, perhaps, recitations of the Koran, all of them in reliable renderings. Moreover, there still exists a wealth of secular song and instrumental music especially on the part of Arab peasants and Bedouins.³⁰

Da er religionsübergreifend Musiktraditionen aller ethnischer Gruppen erforschte, war seine Arbeit nicht eindeutig einem der zwei oben genannten geisteswissenschaftlichen Institute zuzuordnen. Weder war er daran interessiert, eine rein jüdische Musikwissenschaft zu betreiben, noch bedeutete orientalistische Forschung für ihn eine Beschränkung auf islamisch geprägte Musiktraditionen.³¹ Mit seinen grenzüberschreitenden wissenschaftlichen Idealen fand Lachmann an der zionistisch geprägten Universität jedoch nur wenige Gleichgesinnte. Dies mag einer der Gründe sein, weswegen er lediglich den Status des *research fellow* innehatte und nicht Teil des permanenten

Lehrkörpers am Orientalistischen Institut wurde.³² Parallel zu seiner Forschung und dem Aufbau seines Archivs produzierte Lachmann auch seine Sendung *Oriental Music* für den 1936 von den Briten ins Leben gerufenen Radiosender *Palestine Broadcasting Service* (PBS). Dieser sollte als staatliche Radiostation des Mandatsgebiets Palästina fungieren. Ähnlich hitzig wie an der Universität wurde auch hier darüber debattiert, was dies im Detail bedeuten sollte:

[T]he establishment of the PBS created a new space for the ongoing contestations between Palestine's Arab and Zionist populations, facilitating debates over what language the station would use, which times and days it would be on air, who would be in charge of its administration, and who would shape its political and cultural identity.³³

Das von der britischen Regierung etablierte dreiköpfige Broadcasting Committee entschied schließlich, ein Programm in drei Sprachen – Arabisch, Hebräisch und Englisch – zu senden, dessen verschiedensprachige Segmente auf verschiedene Tageszeiten verteilt wurden.³⁴ Im Juli 1935 veröffentlichte die Regierung ein entsprechendes Communiqué, das eine soziale Trennung entlang der Sprachgrenze hervorhob und damit konträr stand zu Lachmanns Idee einer Musik-basierten Verständigung: «Arabs would listen to the Arabic section, Jews would listen to the Hebrew section, and everyone would enjoy light classical music.»³⁵ Andrea Stanton beschreibt in ihrer Studie zum PBS diese Sprachtrennung als eine der nachhaltigsten Auswirkungen des Senders auf das Mandatsgebiet, verstärkte sie doch die Vorstellung von zwei getrennten Gemeinschaften. So dämmte der Sender die bestehenden Konflikte nicht ein, die nur wenige Wochen nach seiner Gründung in den drei Jahre andauernden arabischen Aufstand (1936–1939) mündeten, im Zuge dessen die Britische Regierung 1937 erstmals die Teilung Palästinas in einen jüdischen und einen arabischen Staat vorschlug.

All dies bot einen denkbar ungünstigen Boden für das *Oriental Music*-Programm, in dem Lachmann seine grenzüberschreitende Musikforschung einer breiteren Hörer*innenschaft zugänglich machen wollte. Die insgesamt zwölf Sendungen wurden zwischen November 1936 und April 1937 ausgestrahlt: auf Englisch präsentierte er die Musik von marokkanischen, kurdischen und jemenitischen Juden, städtischen und ländlichen arabischen Bevölkerungsgruppen, Samaritanern, Beduinen und Kopten, die er für Live-Performances ins Studio einlud. Lachmann verstarb im Mai 1939, wenige Monate vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. So erlebte er weder die Staatsgründung Israels 1948, die für die Palästinenser*innen mit massenhafter Vertreibung und Enteignung einherging und als bis heute andauernde *Nakba* (Katastrophe) erinnert wird, noch die Gründung einer Musikabteilung an der Hebräischen Universität,³⁶ die erst 1965 erfolgte. Es ist jedoch insbesondere vor dem Hintergrund der *Nakba* zu betonen, dass Lachmanns *Oriental Music*-Archiv – trotz seines

³² Vgl. Brief von Dr. Schlesinger, Mitglied des Vorstands der Universität, vom 16.7.1935, abgedruckt in Katz, «The Lachmann Problem», 125 f.

³³ Andrea L. Stanton: «This Is Jerusalem Calling». *State Radio in Mandate Palestine*, Austin 2013, 13.

³⁴ Vgl. ebd., 17.

³⁵ Ebd., 20.

³⁶ Nach Lachmanns Tod verschwand Musik zunächst von den Lehrplänen der Hebräischen Universität und erst 1965 wurde das Jewish Music Research Center an der Universität gegründet, vgl. Katz: «The Lachmann Problem», 236 f.

orientalistischen Charakters – heute eine wichtige (musik-)historische Quelle darstellt, um die kulturelle, religiöse und ethnische Diversität des historischen Palästinas zu ergründen. Und es ist neben seiner Idee der Verständigung durch Musik genau diese von ihm archivierte Diversität, die seinen Nachlass für die Künstlerin Jumana Manna Jahrzehnte später zu einer vielversprechenden Entdeckung machte.

Jumana Mannas dekoloniale Kritik an Lachmanns Archiv

Zum ersten Mal hörte Jumana Manna von Robert Lachmann in den Memoiren des palästinensischen Oud-Spielers Wasif Jawhariyyeh.³⁷ In seiner Erzählung zur Geschichte Jerusalems von der Jahrhundertwende bis in die 1960er Jahre beschrieb dieser auch seine Begegnung mit Robert Lachmann, mit dem er über die Zukunft der arabischen Musik diskutierte: Lachmann kritisierte die <Verunreinigung> durch die Einführung westlicher Instrumente oder Notationssysteme, wohingegen Jawhariyyeh argumentierte, dass arabische Musik von derartigen neuen Einflüssen profitiere und sich notwendigerweise weiterentwickeln werde.³⁸ Das Interesse der Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit mit den Paradoxien des Strebens nach Bewahrung und Archivierung befasst, war geweckt. Ihre Suche nach Audioaufnahmen von Jawhariyyeh war zwar vergebens – ein erster Hinweis auf die archivalische Macht und die Frage, was archiviert wird und was nicht –, jedoch fand sie in der israelischen Nationalbibliothek³⁹ die Audioaufnahmen und Transkripte von Lachmanns Radioprogramm. Dass diese Lücke im Archiv kein Zufall ist, wird von Hochberg mit Verweis auf die Plünderung und Zerstörung palästinensischer Archive betont.⁴⁰ Ferner hebt sie die Ungleichheit der Zugänge zum Archiv hervor, da Lachmanns Aufnahmen in der Hebräischen Universität für Palästinenser*innen, die nicht wie Manna die israelische Staatsbürgerschaft besitzen, nicht zugänglich sind.

Die im Archiv befindlichen Manuskripte und Musikaufnahmen zu Lachmanns Radiosendung boten sich auch aufgrund dieser sich bereits in den Zugängen abzeichnenden archivalischen Asymmetrien für Manna als ein vielschichtiger Ausgangspunkt für einen architekturkritischen Film an. Angelehnt an Michael Taussigs Text «A Beautiful Blue Substance Flows into Me»⁴¹ sowie Lachmanns Vorstellung der Magie von Musik nannte sie ihren Film *A Magical Substance Flows Into Me*. Darin sucht sie heutige Vertreter*innen der von Lachmann dokumentierten Musiktraditionen und zeichnet eine Art musikalische Landkarte, die sich als eine Form des *reclaiming*⁴² oder der kritischen Antwort auf Lachmanns Archiv beschreiben ließe. Sie nimmt uns mit auf ihre Recherche, die in der National Library in Jerusalem beginnt: Wir sehen, wie die Künstlerin das Archivmaterial sichtet, und begegnen Lachmann indirekt durch die Manuskripte zu seiner Radiosendung. Vorgelesen von der Künstlerin hören wir seine Worte zur Bewahrung dessen, was er als <reine> arabische Musiktraditionen

³⁷ Vgl. Manna: «A Magical Substance Flows Into Me» Q&A, Jumana Manna, *Art of the Real* 2016 (Film Society des Lincoln Center), Youtube, 13.5.2016 (TC: 00:00:25–00:00:40), www.youtube.com/watch?v=jibreq3sxDQ (25.2.2024). Vgl. Wasif Jawhariyyeh: *The Storyteller of Jerusalem: The Life and Times of Wasif Jawhariyyeh*, 1904–1948, hg. v. Salim Tamari, Issam Nassar, Northampton 2014.

³⁸ Davis legt dar, dass Lachmanns Haltung weniger radikal war als von Jawhariyyeh dargestellt und er weder Notationssysteme noch die Weiterentwicklung arabischer Musik durchweg ablehnte, vgl. Davis: *Cycles of Encountering*, 232 f.

³⁹ Die National Library of Israel (ehemals Jewish National and University Library) befand sich zur Zeit von Mannas Recherche noch innerhalb des Givat Ram Campus der Hebräischen Universität.

⁴⁰ Vgl. Hochberg: *Revisiting the Orientalist Archive*, 49. Sie verweist in FN 24 auf die diesbezügliche Forschung von Gish Amit und Rona Sela.

⁴¹ Michael Taussig: *A Beautiful Blue Substance Flows into Me*, in: ders.: *What Color Is the Sacred?*, Chicago, London 2009, 62–68.

⁴² Vgl. Hochberg: *Archival Afterlives*, 38.



bezeichnet. In diesem Punkt entspricht er Sais Beschreibung des Orientalisten, der in Palästina das von der Moderne unberührte biblische Land sehen wollten. Jedoch gibt Mannas Film auch den Zweifeln und Brüchen in Lachmanns Arbeit und Leben Raum. In der Eingangsszene – die ich als den *call* verstehe, auf den Manna antwortet – hören wir ihn in einer knarzenden Audioaufnahme während einer Ausschusssitzung des Palestine Broadcasting Service im Dezember 1936. Dieser Ausschnitt gibt uns Hinweise auf die Kritik, der sich Lachmann ausgesetzt sah:

Gentlemen, I have invited you because of the shocking attacks and protests directed against our program and especially our musical program, both by the Arab and the Hebrew newspapers. You know that we have spared no trouble in securing the very best and noblest representants of music to be found in Palestine. Still our ardent efforts have been met with ill feeling and with insulting criticism. I would ask you now, to give me your most valuable advice as to possible changes in our programs and our method.⁴³

Manna startet ihren Film bewusst mit diesem Hilferuf Lachmanns, mit dem er auf die Kritik an seinem Radioprogramm reagierte. Ihre sich daran anschließende filmische Reise, die den Spuren aus Lachmanns Archiv durch das heutige Israel/Palästina und den dortigen Musiktraditionen folgt und dabei die Leerstellen erfahrbar macht, lese ich als eine Antwort auf Lachmanns Frage nach möglichen methodischen Veränderungen seiner Arbeit: Manna zeigt sich in auto-ethnografischen Szenen als Privatperson im eigenen Elternhaus in Jerusalem und setzt auch auf ihrer musikalischen Forschungsreise den Schwerpunkt auf die Momente der Begegnung mit den verschiedenen Musizierenden in ihrem alltäglichen Umfeld, denen sie Lachmanns Aufnahmen aus den Radiosendungen vorspielt. So fügt sie der Diversität, die auch bei Lachmann im Vordergrund stand, eine affektive Ebene hinzu: Es wird nicht nur musiziert, sondern es werden auch Erinnerungen geteilt und Pflanzen gegossen, es wird Kaffee gekocht, gebetet, gescherzt und getanzt. Diese Begegnungen werden zwar filmisch hoch ästhetisch in Szene gesetzt, jedoch von Manna nicht in ethnografischer Manier erklärt, kategorisiert und eingeordnet. Die Aussagen und musikalischen Performances stehen für sich.

Im Verlauf des Films trägt Manna Ausschnitte aus Lachmanns orientalistisch geprägten Radiotexten zur <Reinheit> der zu bewahrenden Musiktraditionen vor, doch bekommen wir auch einige seiner Manuskripte im Close-up zu lesen, die das von Said produzierte Bild des Orientalisten erneut brüchig werden lassen. An einer Stelle heißt es: «Although I am still a stranger to this country, I will say a few words about Arab music. If there is anything that entitles me to speak about this topic, it is my love of Arab song and knowledge of its history.» Wenn wir seine Handschrift in dieser Einstellung des Films genauer betrachten, dann sehen wir, dass der Zusatz «~~and the fact that I have been studying it~~» durchgestrichen wurde. Beim Hören und Betrachten dieser Sätze lässt sich

⁴³ Lachmann in *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), (TC: 00:00:12–00:01:10).



nachempfinden, wie Lachmann nach Worten gesucht, gehadert und mehrfach versucht haben muss, sein neues Publikum angemessen zu adressieren. Bereits in diesen wenigen Einstellungen am Anfang des Films entsteht ein ambivalentes Bild des deutsch-jüdischen Orientalisten, der sich mit seiner eigenen Position als Fremder in Palästina auseinandersetzt.

Die weiteren Szenen aus Mannas filmischer Reise zu den heutigen Nachfahr*innen der Musiker*innen von damals lese ich als eine Antwort auf jenen Hilferuf Lachmanns von 1936. Dabei werden jedoch nicht nur die blinden Flecke und Einseitigkeiten in Lachmanns orientalistischer Perspektive deutlich, sondern ähnlich wie der Forscher stellt auch die Künstlerin der simplifizierenden Opposition von arabischer und jüdischer Musik eine Vielfalt sowie die Verschränkung der Kategorien entgegen. Besonders prominent geschieht dies in einer Szene in der Mitte des Films, in der die bekannte Sängerin Neta Elkayam die für sie untrennbare Verbindung von jüdisch-marokkanischer Kultur und Arabischsein thematisiert. Dieses Gespräch spielt sich in Elkayams Küche ab, die Sängerin trägt eine Kochschürze, bereitet eine Tajine zu und singt dabei. Sie singt, rührt und würzt und wird dabei von ihrem Partner Amit Hai Cohen, der am Küchentisch sitzt, auf der Mandoline begleitet (vgl. Tonbeispiel am Textende). Diese Szene ist eine vielschichtige Antwort auf Lachmanns ethnografische Herangehensweise: Einerseits tritt die Intimität der eigenen vier Wände an die Stelle der Anonymität des Aufnahmestudios, in das er die Musiker*innen für seine Radiosendung einlud. Andererseits performt die Musikerin ihren Gesang nicht nur selbstbestimmt, sondern kontextualisiert ihn auch in einer daran anschließenden Interviewszene – und wird damit nicht in akademisch trainierter Manier eingeordnet. Dieser von Mannas Inszenierung hervorgehobene Kontrast zwischen Lachmanns Archivprojekt und ihrem Archivfilm verdeutlicht das Machtgefälle, das durch Archive wie Lachmanns entsteht, und setzt ihm eine alternative Form entgegen.

Hochbergs Analyse, die in Mannas Film neben einer Kritik an orientalistischen Repräsentationsformen einen gelungenen Versuch sieht, Lachmanns Idee der arabisch-jüdischen Verständigung durch Musik in einen vorsichtigen Vorschlag zu einer möglichen Co-Existenz abzuwandeln,⁴⁴ schließe ich mich an und würde an dieser Stelle noch hinzufügen, dass der Film einer Idee des *call and response* folgt, jedoch fernab von seiner ursprünglichen Verwendung in Spirituals: In Lachmanns Stimme am Anfang des Films lässt sich eine Art brüchiger *call for help* heraushören, auf den sowohl Manna als auch die verschiedenen Musiker*innen im Laufe des Films auf je eigene Weise antworten, wodurch sich eine vielstimmige *response* zu Lachmanns orientalistischem Archiv ergibt. In diesem Prozess, der die Leerstellen in Lachmanns Archiv nicht einfach füllt, sondern kritisch darauf antwortet, überlagern sich verschiedene vergangene und heutige Stimmen und Bilder in einer Form, die nicht abgeschlossen scheint, sondern konstant weiterlaufen könnte – eine Art *call and response* zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der Film findet damit nicht nur eine Form für die Vielstimmigkeit, die bereits Lachmann als bedroht erachtete, sondern die Archivmacht wird hier auf ebenjene Vielzahl an Stimmen verteilt. Für Manna ist es auch eine Arbeit der zeitlichen wie räumlichen Grenzüberschreitung, in der sie angesichts der fortschreitenden Zerstörung und Zersplitterung dessen, was vom historischen Palästina übrig geblieben ist, nicht nur Existierendes sammeln und bewahren, sondern auch eine andere Realität imaginieren will, «going beyond the logic of segregation and separation».⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Hochberg: Archival Afterlives, 32.

⁴⁵ Jumana Manna in Katie Guggenheim: Chisenhale Interviews: Jumana Manna [anlässlich der Ausstellung *Jumana Manna: A Magical Substance Flows Into Me*, 18.9.–13.12.2015, Chisenhale Gallery, September 2015, chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale_Interviews_Jumana_Manna-1.pdf (19.3.2020).



<https://cineuropa.org/Files/2016/02/09/1455044469412.mp4?1455048078150>

Filmausschnitt: *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), Neta Elkayam (Stimme) und Amit Hai Cohen (Mandoline), TC 00:00:10–00:01:27

JONATHAN THOMAS

KOLONIALE EXPANSION UND FASCHISTISCHE HERRSCHAFT DURCH PHONOGRAPHIE IN ITALIENISCH-OSTAFRIKA

Versteht man Phonographie als die Gesamtheit soziotechnischer Apparate und Praktiken, betrifft sie nicht nur die Bearbeitung, Aufzeichnung und Übertragung von Klang, d. h. das Entwerfen und Herstellen eines wahrnehmbaren und oft ergreifenden Augenblicks, sondern sie vermittelt auch die <Anderen> als sonische Körper. Die vokalen oder instrumentalen Aufzeichnungen einer Person repräsentieren diese, egal, ob sie freiwillig oder unter Zwang zustande gekommen sind. Bei den Hörer*innen erzeugen sie Vorstellungen eines phonographisch <Anderen>, die sich in Bezug auf die Vorstellungen bilden, die Hörer*innen bereits haben und die sie mit dem, was sie hören, verbinden. Diese Vorstellungen des <Anderen> entstehen also sowohl aus den Vertonungen, die im weitesten Sinne von den Produzent*innen der Aufnahme ausgewählt und gestaltet wurden, als auch aus den individuellen und kulturellen Kontexten der Hörer*innen, die jenes akustisch <Andere> lieben, hassen, wertschätzen oder abwerten können. Die Figuren des <Anderen> können die Sänger*innen, Musiker*innen oder Sprecher*innen der Aufnahme sein, aber auch jeder anderen Person oder Gruppe entsprechen, die durch den Klang evoziert wird, ohne direkt aufgenommen worden zu sein. Die Menschen werden so Teil einer Kommunikation, die rein imaginär ist. Die Urheber*innen dieser Kommunikation können die Menschen als Publikum betrachten, deren Unterstützung sie suchen: Die <Anderen>, hervorgerufen durch die Aufnahme, sind dann diejenigen, mit denen die Urheber*innen in Kontakt treten wollen. Sie können sich diese Menschen aber auch als Teil eines größeren Imaginären vorstellen, in dem die evozierten <Anderen> die Hörer*innen bleiben müssen. Die besondere Eigenschaft der Phonographie, das <Andere> aufrufen und verbreiten zu können, prädestiniert sie für den

politischen Gebrauch, sei es, um den Charakter von Redner*innen durch die Stimme, eine Partei durch ihre Lieder, proletarische Kämpfer*innen durch ihre Gesänge oder die Feind*innen eines politischen Regimes durch die Karikatur ihres Sounds zu repräsentieren.

Schon 1878, im Jahr ihrer Einführung, wurden Phonographen und Tonträger (Walzen, Schallplatten) als politische Werkzeuge begriffen. In den folgenden Jahrzehnten wurden sie zunehmend dazu verwendet, politische Lieder und Reden zu verbreiten und damit entweder zur Unterstützung oder im Namen politischer Projekte bestimmte Darstellungen von Menschen zu vermitteln.¹ Die Aufnahmen wurden verwendet, um Soldat*innen zu mobilisieren, Macht zu ergreifen und Zustimmung zu erlangen wie auch zur Kolonialisierung und zur Verwaltung von Kolonien. Auf diesen letzten Punkt will ich im Folgenden am Beispiel des faschistischen Regimes in Italien zwischen 1922 und 1943 eingehen, und zwar im Zusammenhang der Vorbereitungen zum zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieg (Oktober 1935–Mai 1936) und der Errichtung des kurzlebigen italienischen Kolonialreichs und Italienisch-Ostafrikas (1936–1941). Die Weise, wie Phonographie dabei verwendet wurde, zeigt sehr anschaulich ihren Einsatz bei der Kolonialisierung – indem sie das imaginäre <Andere> sowohl durch die Tonaufnahmen von Kriegspropaganda-Liedern als auch durch Aufzeichnungen von Musik und Sprachen aus den Kolonialgebieten verbreitete und steuerte.

Propagandalieder und koloniale Tonaufnahmen stützten den faschistischen Imperialismus auf unterschiedliche Weise. Während die Vertonungen der italienischen Liedermacher*innen und Komponist*innen die Expansionspläne des Kriegs und der Kolonisierung in Musik übersetzten, ist die Auswahl kolonisierter Musik und Musiker*innen ein Produkt kultureller und territorialer Aneignung und Beherrschung. Die Aufnahmen erschienen bei den italienischen Niederlassungen großer internationaler Plattenfirmen, etwa bei La Voce del Padrone (His Master's Voice), Columbia und Odeon, aber auch bei den italienischen Firmen Fonit oder Cetra, letztere 1933 als Ausgründung der faschistischen Rundfunkanstalt Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR). Viele Propagandalieder, die häufig im Radio gesendet oder auf dem heimischen Grammophon gespielt wurden, wie z. B. «Faccetta nera» («Schwarzes Gesichtchen»), waren äußerst populär und gelten heute als emblematisch für den italienischen Kolonialrassismus und die Unmenschlichkeit der italienischen Okkupation Äthiopiens. Dieses Liedrepertoire sowie die Herstellung kolonialer Tonaufnahmen sind in letzter Zeit in den Fokus der Wissenschaft gerückt, was die Untersuchung der akustischen Dimension eines lange vernachlässigten kolonialen Rassismus dieses Abschnitts der italienischen Geschichte ermöglichen wird.² Isabella Abbonzio hat erörtert, wie das Regime aufgezeichnete und gesendete Musik nutzte, um seine Kolonialpolitik zu befördern.³ *Listening to Italian Colonialism*, ein Forschungsprojekt von Gianpaolo Chiriaco, Emilio Tamburini und Alessandra Ferlito, hat das Ziel, Soundarchive

¹ Vgl. Jonathan Thomas: *Bringing Audible Propaganda into the Everyday: The Politicization of the Phonograph Record from Its Origins to the SERP, 1888–2000*, in: Christopher Fletcher (Hg.): *Everyday Political Objects: From the Middle Ages to the Contemporary World*, London, New York 2021, 219–236; ders.: *Une histoire du disque politique français des années 1930*, in: *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Bd. 69, Nr. 4, 2022, 83–113, doi.org/10.3917/rhmc.694.0085.

² Vgl. Marie-Anne Matard-Bonucci: *D'une persécution l'autre: racisme colonial et antisémitisme dans l'Italie fasciste*, in: *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Bd. 55, Nr. 3, 2008, 116–137, hier 120, doi.org/10.3917/rhmc.553.0116.

³ Isabella Abbonzio: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922–1943)* [Dissertation, Università degli studi di Roma Tor Vergata], Rom 2010, hdl.handle.net/2108/1196.

zu entkolonialisieren, indem die rassistischen und essentialistischen Bedeutungen der Texte und Melodien von Propagandaliedern freigelegt und die Herkunft, Bearbeitung und Weitergabe kolonialer Aufnahmen untersucht werden.⁴ Das Forschungsinteresse am kolonialen Imaginären der Phonographie können auch Renée Altergotts Untersuchungen zur französischen Expansionspolitik in Westafrika Ende des 19. Jahrhunderts belegen.⁵

Ausgehend von diesen Forschungen will dieser Artikel die (zeitgenössischen) Presseartikel und Fachpublikationen als Quellen diskutieren und daraufhin befragen, wie das politische Imaginäre und die Medialität der Phonographie die Kolonialpolitik des italienischen faschistischen Regimes symbolisch wie auch ganz konkret gestützt hat. Dabei wird Phonographie als Instrument der Expansion begriffen, das Herrschaft durch die Manipulation von Identitäten sichert, sei es die Identität des äthiopischen <Anderen> oder die Identität der italienischen Kolonist*innen selbst. Zunächst soll gezeigt werden, wie Darstellungen soundtechnischer Geräte dazu beitragen, die italienische Identität im Vergleich zum rassistisch formierten afrikanischen <Anderen> als die einer mächtigen modernen Kultur zu definieren. Danach werde ich diese akustisch erzeugte italienische Identität aus der symbolischen und konkreten Verwendung der Phonographie als Instrument kolonialer Expansion ableiten, nämlich aus den Liedern des zweiten Italienisch-Äthiopischen Kriegs. Anschließend werde ich mich mit den kolonialen Aufnahmen befassen, die mit dem Italienischen Empire entstanden sind und als Mittel dienten, das afrikanische <Andere> zu unterwerfen und zu beherrschen. Zuletzt thematisiere ich die Phonographie aber auch als ambivalentes Werkzeug, das denjenigen, zu deren Unterwerfung es eingesetzt werden sollte, zugleich eine gewisse Macht verleiht.

Identität

Italien begann seine koloniale Expansion in Ostafrika 1869 in Assab (Eritrea) und drang von dort aus nach Abessinien und Tigray vor, bis die Schlacht von Adua 1896 Italiens Niederlage im ersten Italienisch-Äthiopischen Krieg besiegelte. Schon 1889 war in Somalia ein italienisches Protektorat errichtet worden. 1911 besetzte Italien im Krieg gegen das Osmanische Reich zudem Tripolitanien und die Cyrenaika – später Italienisch-Libyen – und untermauerte damit seine kolonialen Ansprüche auf ein Gebiet, das freilich immer noch viel kleiner war als die Kolonialreiche Frankreichs oder Englands. Im Ersten Weltkrieg schlug sich Italien, das zunächst neutral geblieben war, auf die Seite der Gegner Deutschlands und Österreich-Ungarns, weil es sich im Gegenzug größere Gebietszugewinne in Europa versprach. Nach dem Sieg ging Italien jedoch leer aus. Dieser *vittoria mutilata* (<verstümmelte Sieg>) erzeugte eine enorme Frustration, erschütterte das italienische Nationalgefühl in seinen Grundfesten und förderte die Entstehung der faschistischen Bewegung im Jahr

⁴ Mehr Informationen zum Forschungsprojekt *Listening to Italian Colonialism* auf der zugehörigen Seite vimeo.com/user29970942 (15.7.2024), vgl. außerdem den von den Autor*innen herausgegebenen Heftschwerpunkt der Zeitschrift *From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, Nr. 11, 2022: *How Do We Listen to Italian Colonialism?*

⁵ Renée Altergott: *Samori Touré and the Portable God: Imagining the Phonographic Conquest of West Africa*, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Bd. 50, Nr. 3/4, 2022, 151–169, doi.org/10.1353/ncf.2022.0008.

1919. Es ist denn auch wenig verwunderlich, dass Mussolini von Anfang an die Eroberung von Kolonien im Mittelmeerraum und Ostafrika anstrebte, um ein neues italienisches Imperium zu errichten und dadurch Italiens Status als europäische Großmacht auszubauen.⁶

Das italienische Interesse an Afrika wurde begleitet durch die öffentliche Verbreitung rassistischer Darstellungen des afrikanischen <Anderen>. Derartige Darstellungen sind Konstruktionen von Andersheit in Bezug auf die Identität und den kulturellen Rahmen derer, die sie konzipieren und einsetzen, und sie eröffnen einen sicheren Raum, in dem sich mit dem <Anderen> in Kontakt treten lässt, um eine Herrschaftsbeziehung zu etablieren.⁷ Als Begleiterscheinung der Kolonisierung trugen sie dazu bei, die künftigen Beziehungen der Kolonist*innen mit den kolonisierten Bevölkerungen in die gewünschten Bahnen zu lenken. Im faschistischen Italien waren sie Teil einer Propagandakampagne, die eine behauptete Überlegenheit der Italiener*innen gegenüber den Afrikaner*innen betonte. Sie sollten die öffentliche Meinung zugunsten der Kolonisierung beeinflussen und Mussolinis Kolonialpolitik aktuellen Entwicklungen anpassen. Unter diesem Aspekt sei hervorgehoben, dass Soundtechniken und ihr Imaginäres als Herrschaftsmittel eingesetzt wurden, um rassistische und koloniale Darstellungen des afrikanischen <Anderen> zu formen.

Expansion

Den Begriff <Phonographischer Imperialismus> hat Renée Altergott geprägt, um das politische Imaginäre der Phonographie in Frankreich zur Zeit des <Wettlaufs um Afrika> Ende des 19. Jahrhunderts zu fassen, das Stimm- aufnahmen die Macht verlieh, die Indigene Zuhörer*innenschaft zu verzaubern und sich untertan zu machen.⁸ Vier Jahrzehnte später, im Kontext der italienischen Kolonisierung Äthiopiens, ist dieses Imaginäre offenbar immer noch am Werk. Zwei Monate nach Beginn des zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieges zeigt eine Reklame für einen Radiophonographen der italienischen Firma Phonola die fotografierten Gesichter zweier Schwarzer Kinder, die als äthiopisch gelesen werden können und sich anscheinend in einem Zustand der Verzückung befinden.⁹ Sie tragen obendrein genau die Art von Kopfbedeckung, die auch die Balilla, die Mitglieder der faschistischen Jugend, trugen. Der Werbespruch lautet: «La voce che esalta e la voce che incanta» (<Die Stimme, die begeistert, und die Stimme, die verzaubert>) – eine erstaunliche Übereinstimmung mit Altergotts These. Doch beschränkte sich die Nutzung der Phonographie durch das faschistische Regime nicht auf die Unterwerfung der Einheimischen. Im Zuge der italienischen Expansion diente die Phonographie zunächst zur Vorbereitung auf den Krieg, um dann, unter Rückgriff auf ein zu diesem Zweck konzipiertes Repertoire, die militärische Eroberung auf symbolischer Ebene zu unterstützen und schließlich in

⁶ Vgl. Robert Mallett: *Mussolini in Ethiopia, 1919–1935. The Origins of Fascist Italy's African War*, New York 2015, 1–32; Aristotle A. Kallis: *Fascist Ideology: Territory and Expansionism in Italy and Germany, 1922–1945*, London, New York 2000, 122 f.

⁷ Vgl. Rosetta Giuliani Caponetto: *Fascist Hybridities: Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures under Mussolini*, New York 2015, 9.

⁸ Altergott: *Samori Touré and the Portable God*, 151–153.

⁹ Vgl. *Radiocorriere*, Jg. 11, Nr. 50, 8.–15.12.1935, hier 1, www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1935%7C50%7C000%7CP (2.6.2024).

einem Medienverbund mit Kino und Radio eingesetzt zu werden.

Die Phonographie ist ein Mittel der Expansion, weil sie akustische Zeichen zeitlich und räumlich von ihrem Entstehungsort und -kontext isolieren kann. In diesem Fall ist es eine Verschiebung vom kulturellen Kontext des Faschismus und seinem Vorstellungsrepertoire des afrikanischen «Anderen» in den Kontext des Äthiopienkriegs, zuerst imaginär, während der Kriegsvorbereitung, dann ganz konkret während des Kriegsverlaufs. Die Indiennahme der akustischen Zeichen für das kulturelle und politische Dogmatische dient nicht nur dazu, die Bevölkerung für die italienische Kolonialpolitik einzunehmen oder mehr Unterstützung dafür zu gewinnen, sondern auch dazu, die Haltung der künftigen oder bereits kämpfenden Soldaten zu beeinflussen. Mit diesem Vorgehen kann man vor allem den politischen und kulturellen Bedeutungsgehalt der akustischen Zeichen auf die äthiopische Gesellschaft wirken lassen, um diese zu italianisieren oder sogar für den Faschismus zu gewinnen.

Unter den Schallplatten, die im Dezember 1935 bei La Voce del Padrone erschienen, waren sechs unter dem Titel «Natale in Africa» («Weihnachten in Afrika») zusammengefasst, die einige der bekanntesten Lieder des neuen Propagandarepertoires enthielten («Faccetta nera», «Ti saluto [vado in Abissinia]», «Adua», «Tarantella imperiale», «Chissà il Negus che cosa dirà ...»). Die Firma warb damit, die Schallplatten für 100 Lire nach Ostafrika zu schicken,¹⁰ um in einem christlich geprägten Umfeld mit alter eigener Weihnachtstradition die gelungene Durchführung einer «echt italienischen», faschistischen Weihnachtsfeier zu gewährleisten. Ein anderes Beispiel für Expansion mittels Tonaufnahmen aus dem kulturellen Bereich ist der Text von «Din don della – La leggenda del Negus» («Din don della – Die Legende des Negus»), eines Kriegslieds aus dem Frühjahr 1936. In einem Spottgesang auf den äthiopischen Kaiser Haile Selassie heißt es, eines Tages, schon bald, werde La Voce del Padrone ein Aufnahmestudio in Addis Abeba einrichten. Als ein Zeichen für die fortgeschrittene Italianisierung Äthiopiens eröffne eine solche Niederlassung, wie Chiriaco anmerkt, auch die Aussicht, Platten mit äthiopischer Musik zu produzieren – doch genauso auch ein koloniales Repertoire rein aus Kolonist*innenhand, wie man erwidern möchte.¹¹

Das Italienische der phonographischen Aufnahmen wird auch in einer Werbeanzeige der Plattenfirma Cetra thematisiert (vgl. Abb. 1). Kurz nach Kriegsende in Äthiopien publiziert, zeigt sie einen tragbaren Plattenspieler vor



Abb. 1 Werbeanzeige aus der Fernsehzeitschrift *Radiocorriere*, 17.5.1936

¹⁰ *Radiocorriere*, Jg. 11, Nr. 51, 15.–21.12.1935, hier 2, www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1935%7C51%7C000%7CP (2.6.2024).

¹¹ Gianpaolo Chiriaco: *Abdi's Shop and the Duka Azmari House: Musical Traces of the Italian Colonial Project in Addis Ababa and in Italy*, in: *From the European South*, Nr. 11, 2022, 48–63, hier 55, fesjournal.eu/numeril/general-issue-4/abdis-shop-and-the-duka-azmari-house-musical-traces-of-the-italian-colonial-project-in-addis-ababa-and-in-italy/ (11.6.2024).

einem Rutenbündel, *fascio*, dem Emblem des Faschismus. Rechts daneben markiert die römische Zahl <XIV> das Jahr 14 der faschistischen Ära, darum steht ringförmig der Schriftzug «Sanzioni contro sanzioni» («Sanktionen gegen Sanktionen»). Weiter unten ist zu lesen: «100% Italiano portatile Cetra» («100% italienisch, tragbarer Cetra»). Gemeint sind die Wirtschaftssanktionen, die der Völkerbund nach der Invasion in Äthiopien gegen Italien verhängt hatte, auf die das Regime mit einer Politik der Autarkie reagierte. Die Darstellung des Phonographen als moderner, kraftvoller, «zu 100% italienischer» Gegenstand machte ihn für das Regime zu einem Mittel gegen Kräfte, die die koloniale Expansion infrage stellten. Auf diese Weise wurde die symbolische Bedeutung des Phonographen als Zeichen nationaler Größe unterstrichen, das zwar eines unter vielen war, dessen spezifische Merkmale ihm aber eine gewisse Sichtbarkeit garantierten. Dazu zählte nicht nur das Merkmal der Tragbarkeit, das es erlaubte, mit dem Phonographen überall und jederzeit Szenen kolonialer Propaganda zu entwerfen, sondern auch die technische Möglichkeit des Tonträgers, der Schallplatte, ein großes musikalisches Repertoire zu speichern.

Auch das Repertoire an äthiopischen Kriegs- und Vorkriegsliedern ist Gegenstand von Übertragung und Expansion. Den Auftakt zu einer Produktion von über hundert Liedern bildete im Sommer 1935 das Lied «Serenata a Selassìe» von E.A. Mario.¹² Diese Lieder, so Chiriaco, «erzählten nicht nur von jenem Äthiopien, das Soldaten und Reporter vermutlich erwartete. Sie spekulierten auch, wie die künftige Kolonie Äthiopien aussehen und wie das Leben der Äthiopier*innen sich verändern würde, sobald Italien seine Pläne umgesetzt hätte».¹³ Die Aufnahmen stammen von den großen Schallplattenfirmen La Voce del Padrone, Odeon, Columbia, Cetra und Fonit, die mindestens 80 Tonträger mit dementsprechend mindestens 160 Liedern herausbrachten.¹⁴ Im Februar 1936 sinnierte *La Stampa Sera*, die Abendausgabe von *La Stampa*, einer der wichtigsten italienischen Tageszeitungen, dass diese «Kriegs gesänge eines marschierenden Volkes» genau wie die Lieder aus dem Ersten Weltkrieg untrennbar zu Italiens jüngster Geschichte gehörten, aus deren vereitelten Hoffnungen sich Italiens Anspruch auf territoriale Erweiterung und nationale Größe nähre.¹⁵ Diese Lieder erfuhren massenhafte Verbreitung, zirkulierten sie doch nicht nur auf Schallplatte und im Radio, sondern auch als billiges Notenmaterial. Doch nur mit der Schallplatte ließ sich jederzeit ein und dieselbe Klanggestalt präsentieren, z. B. in der Darbietung einer Berühmtheit wie Daniele Serra, dessen unverwechselbare Intonation, untermalt von satterm Orchesterklang, äußerst überzeugend ein Kapitel italienischer Kolonialgeschichte und Vorstellungswelt heraufbeschwört. Viele dieser Lieder waren satirisch und Ausdruck des aktuellen kolonialen Imaginären, etwa der Text von «Din don della», den Emanuele Mastrangelo zitiert: «Ich hörte selbst das Weib des Negus hat 'ne Platte mit «Faccetta nera»».¹⁶ Damit wird sowohl auf die allgegenwärtige Verbreitung des Liedes angespielt als auch die Einpflanzung der kolonialen Vorstellung des äthiopischen

¹² Emanuele Mastrangelo: *I canti del Littorio. Storia del fascismo attraverso le canzoni*, Mailand 2006, 116.

¹³ Chiriaco: *Abdi's Shop and the Duka Azmari House*, 55.

¹⁴ Diese Zahlenangabe basiert auf einer nicht vollständigen Diskografie von 685 Schallplatten, zusammengestellt aus den Katalogen italienischer Plattenfirmen aus der Zeit zwischen 1928 und 1942.

¹⁵ Antonio Barretta: *Da Addio mia bella addio... a Faccetta nera. Canzoni di guerra di un popolo in marcia*, in: *La Stampa Sera*, Jg. 70, Nr. 28, 1.2.1936, 4, archive.org/details/stampa-sera_1936-02-01/page/n3/mode/2up (6.6.2024).

¹⁶ «M'han detto che del Negus, perfino la mogliera ... ha ricevuto un disco con su «Faccetta nera»» Mastrangelo: *I canti del Littorio*, 117.

«Anderen» mittels Phonographie in die höchsten Kreise der einheimischen Macht benannt: Die Ehefrau des Negus wird ihres gesellschaftlichen Rangs beraubt und auf das Bild der rückständigen äthiopischen Frau reduziert, denn «Faccetta nera» verspricht den abessinischen Frauen Befreiung von der Sklaverei, Liebe, Faschisierung und Italianisierung, die ihnen die italienischen Siedler*innen bescheren würden.

Die Phonographie wird so als ein Mittel kolonialer Expansion vorgestellt, wie sie durch die Projektion kultureller Muster, konstruiert als klangliche Gestaltung eines Konzepts des «Anderen», durchgesetzt wird. Ihre textlichen und musikalischen Parameter sind dabei so angeordnet, dass sie die Hörer*innen in den Bann ziehen – und auf diese Weise erst ein imaginäres und dann das konkrete Territorium erobern. Verstärkt wird diese Form der Expansion durch das Radio, ein weiteres Medium extraterritorialer Projektion, auf das das Regime ab Mitte der Zwanzigerjahre zunehmend setzte. Eine Werbeanzeige für Radiogeräte und Radiophonographen der Firma Fada, die im April 1936 in der Zeitschrift *L'illustrazione coloniale* erscheint, illustriert die strategische Bedeutung dieser Projektionsfähigkeit mit dem Slogan: «[Fada liefert] die Insignien von Italiens Schöpferkraft sogar in die Kolonien».¹⁷ Unter Insignien sind hier Nachrichtensendungen oder musikalische Livesendungen zu verstehen, aber eben auch Schallplatten. Zwar nahm die Bedeutung der Phonographie mit dem Erfolg der Massenmedien Radio und Kino erheblich ab, doch bildeten alle drei zusammen ein Mediennetzwerk, dessen Komponenten bei der Verbreitung von Propaganda, aber auch von spezifisch italienischer Sound- und Bildkultur auf bestmögliche Weise ineinandergriffen. Anlässlich der achten Fiera del Levante in Bari, einer Messe, bei der die italienische Wirtschaft sich dem gesamten Mittelmeerraum präsentierte, erschien im Oktober 1937 ein Artikel in *L'illustrazione coloniale*, der die phonographische Industrie in ihrer Botschafter*innenfunktion für die nationale Außendarstellung beleuchtete. Darin heißt es, Italiens phonographische Industrie habe in den vergangenen Jahren aufgrund der beschleunigten Verbreitung von Musik via Radio und der Popularisierung von Liedgut durch das Kino beträchtliche Fortschritte erzielt. Der Messestand der großen italienischen Plattenfirma Fonit habe zahlreiche Besucher*innen aus dem Ausland und den Kolonien angezogen und somit deren Sympathie für die «nationale Produktion» unter Beweis gestellt. Zudem hebt der Artikel die ausgezeichnete technische und künstlerische Qualität dieser Schallplatten hervor. Zu finden seien auf ihnen:

erstklassige Sänger, namhafte Solisten, namhafte Orchester mit namhaften Dirigenten und charismatischen Musikern. Musikliebhaber finden dort alles, was sie schätzen: Oper, symphonische Musik, Romanzen, Solodarbietungen und Konzerte für Klavier, Geige und Akkordeon, Musikstücke aller Art, patriotische Hymnen, Tanzmusik von heute und aus alten Zeiten, Chansons, Lieder und Stücke bekannter Filmmusik. Das Unternehmen hat auch tragbare Phonographen von allerhöchster Klangqualität im Angebot, die genauso wertvoll sind wie die Schallplatten.¹⁸

¹⁷ Anche in colonia portano vittoriosamente i segni della potenza creative d'Italia [Werbeanzeige von Fada], in: *L'illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana*, Nr. 3, 4.4.1936, 4.

¹⁸ O. A.: Partecipazioni alla VIII fiera del Levante, in: *L'illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana*, Nr. 10, Oktober 1937, 74.

Die Phonographie kann so zwei Zeiten und zwei Rhetoriken des Italienischen in der Expansion miteinander verbinden: Durch die Aufzeichnungen und ihre Archivierung in Soundarchiven kann sie behaupten, dass die imaginäre Italiasierung gleichzeitig zeitlos und doch immer im Werden begriffen sei. Auf der einen Seite steht das Repertoire der Propaganda, das in der Presse und in Fachpublikationen unter dem Stichwort <Aufzeichnungen des Tagesgeschehens> läuft – ein archivalisches Ensemble des Unmittelbaren, Kurzzeitgedächtnis für politische Kommentare zum Krieg in gesungener und demnach ästhetisierter Form, singulär gemacht durch die Tonaufnahme. Das Repertoire, das eigens für die kolonialfaschistische Inszenierung entwickelt wurde, wirkt durch die Rundfunkübertragung, das ideale Live-Medium, noch näher und lebendiger. Auf der anderen Seite wird im diskografischen Repertoire, das beweisen soll, wie ausgezeichnet italienische Musik ist – besonders Opern und patriotische Hymnen –, eine allgemeine, fast zeitlose kulturelle Norm behauptet. Solchermaßen sollen die Möglichkeit der symbolischen Herrschaft, vor allem aber die koloniale Expansion selbst durch eine historische und nationale Tiefe italienischer Identität gerechtfertigt werden. Im Italien der späten Dreißigerjahre wurde diese kulturelle und politische Technik der nationalen, ja imperialen Repräsentation des faschistischen Regimes auf libysche, somalische und äthiopische Musik übertragen. Sie wurde zu einer Technik kolonialer Vorherrschaft.

Unterwerfung

Sind Territorien einmal kolonialisiert, kann man die Phonographie auf vielfältige Weise zu ihrer Unterwerfung einsetzen. Zunächst kann sie in den Kolonien zur Agentin «akustischer Territorialisierung» durch «Desintegration und Rekonfiguration» werden¹⁹ und die ursprüngliche akustische Kulisse eines Gebiets mit Tonaufnahmen der Kolonialmacht in der Intention beschallen, fremde kulturelle und politische Zeichen zu importieren. Es stellt sich die Frage nach der Verbreitung des Klangs und ebenso nach dem Medienverbund, der die Phonographie mit Radio und Kino verbindet. Dabei sollten wir auch die Funktion des Lautsprechers und – um einen von Julian Henriques vorgeschlagenen Begriff aufzugreifen – die «sonische Unterwerfung» auf struktureller Ebene diskutieren. Sonische Unterwerfung bezeichnet nach Julian Henriques die Auswirkungen von sehr lauten Klangübertragungen, bei denen die Hörenden Sounds ausgesetzt werden, die deren visuelle Wahrnehmung, so die Annahme, stört und jedes vernünftige Denken behindert.²⁰

Im Europa der Zwischenkriegszeit war der Sound der Lautsprecher bereits Bestandteil der Macht und wurde wohl eingesetzt, um koloniales Territorium zu markieren. Eine Fotografie in *La Stampa Sera* vom 19. April 1937 zeigt «eine Gruppe Indigener vor Lautsprechern in Addis Abeba», die faschistischen Reden und Nachrichtensendungen lauschen (vgl. Abb. 2). Selbst wenn es

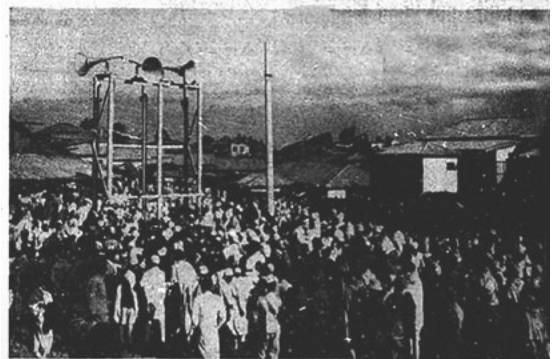
¹⁹ Brandon LaBelle: *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, London 2010, xxiii.

²⁰ Julian F. Henriques: *Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session*, in: Michael Bull, Les Back (Hg.): *The Auditory Culture Reader*, Oxford 2003, 451–480, hier 451 f.

sich nicht um die Extremerfahrung von sonischer Unterwerfung handelt, ist das vom Sound dieser Lautsprecher beschallte Territorium schon darum kolonisiert, weil die akustischen Signale der Siedler*innen die Aufmerksamkeit der Indigenen beanspruchen und deren Körperhaltungen und Positionen im Raum ausrichten. Für das faschistische Regime ist der Lautsprecher das zentrale Instrument, «um den Massen» in Italienisch-Ostafrika «die Stimme und den Willen Italiens aufzuzwingen».²¹ Im Jahr 1938 war geplant, Flugzeuge mit Lautsprechern auszustatten und so «über ein mobiles Mittel zu verfügen, [um] die äthiopische Bevölkerung zu beeindrucken» und «um sie sogar in den weit entferntesten Gebieten zu erreichen, wo weder militärische Aktionen noch Regierungsaktionen stattgefunden haben».²² Für die faschistischen Behörden war eine solche Propaganda ein Mittel, «das militärischen Aktionen vorausgehen und sie fördern» sollte.²³ Entsprechend bereiteten Lautsprecher den Weg zur Expansion kolonialer Herrschaft, indem sie die Territorien bereits klinglich aus übermenschlicher Höhe eroberten.

Die Phonographie verstärkt auch die Politik der kolonialen Unterwerfung, indem sie die Verlautbarungen der Kolonisierten durch Tonaufnahmen deformiert und dekontextualisiert. Abbonizio berichtet, dass Ende der Dreißigerjahre Radiübertragungen von Aufnahmen traditioneller und religiöser Lieder in Italienisch-Libyen zu kulturellen Aufständen führten, die Faschist*innen für Spekulationen über die vermeintliche Rückständigkeit der lokalen Bevölkerung nutzten. In der phonographischen Herauslösung dieser Gesänge, die nur zu bestimmten Anlässen aufgeführt wurden, aus ihren räumlichen und zeitlichen Kontexten zeigte sich die technische Überlegenheit der Kolonialmacht Italiens, weil sie die Vormacht über den Klang und seine Verbreitung innehatte.²⁴

Wir sollten uns von Abbonizios Ausführungen leiten lassen, wenn wir uns dem umfangreichen Korpus kolonialer Schallplattenaufnahmen zuwenden, das nach Errichtung des italienischen Kolonialreichs entstand. Bereits 1936 kamen zehn Schallplatten mit Amharisch- und Oromo-Sprachkursen (zwei der verbreitetsten Sprachen in Äthiopien) bei La Voce del Padrone in den Verkauf und tauchten im Katalog von Januar 1937 unter der Rubrik «Lingue coloniali» («Kolonialsprachen») auf.²⁵ Auch die Gesellschaft Durium, die 1935 gegründet wurde und Schallplatten auch unter dem Namen La Voce dell'Impero («Die Stimme des Imperiums») veröffentlichte, hatte acht Schallplatten mit Amharisch-Unterricht im Angebot. Im Jahr 1937 heuerte Columbia Indigene Musiker an, um im Mailänder Studio zehn Schallplattenaufnahmen mit



Folla di indigeni attorno agli altoparlanti di Addis Abeba
 Addis Abeba, mentre continua il suo magnifico riordinamento edilizio ed è in pieno sviluppo la sua formazione industriale e commerciale, è ormai fornita di tutti i moderni accessori della vita civile, sconosciuti durante l'epoca buia della tirannia negusista. Benchè gli altoparlanti trasmettano in tutta la città, a cura della Federazione Fascista, i discorsi e le notizie non siano più una novità, gli indigeni provenienti dalle varie regioni dell'Impero continuano ad affollarsi attorno ad essi con vera curiosità. Eccone un esempio.

Abb. 2 Menschenmasse vor Lautsprechern in Addis Abeba, aus *La Stampa Sera*, 19.4.1937

²¹ O. A.: Compiti della stampa e propaganda in Etiopia, Sezione 443 – Africa Orientale Italiana, Box 72, Fondo Ministero della Cultura Popolare – Gabinetto, [o. Datum], zentrales Staatsarchiv der Italienischen Republik, Rom, 1.

²² Ebd., 2.

²³ Ebd.

²⁴ Abbonizio: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista*, 121 f.

²⁵ Vgl. *Catalogo generale Dischi. La Voce del Padrone* [Schallplatten-Gesamtkatalog des Labels La Voce del Padrone], Mailand 1937.

<arabo-tripolitanischen> Liedern und zehn mit <Kiswahili-Gesängen> zu produzieren, die in einem Katalog von 1938 als «Canti d’Africa» (<Lieder aus Afrika>) gelistet waren.²⁶ 1939 veröffentlichte Cetra fünf Schallplatten auf Arabisch, gefolgt von 32 Schallplatten mit traditioneller sakraler und weltlicher Musik auf Arabisch und Amharisch im Jahr 1940.²⁷ Wie Guglielmo Barblan in seinem 1941 erschienenen Buch über Musik und Musikinstrumente aus Italienisch-Ostafrika berichtet, wurden 1939 im Rahmen eines Wettbewerbs in Addis Abeba mit einigen Dutzend Musiker*innen aus ganz Äthiopien 248 Aufnahmen für La Voce del Padrone erstellt. Der Wettbewerb wurde von dem eritreischen Kaufmann Salah Ahmed Checchia auf Initiative eines Giovanni Silletti und des Studienbüros der Triennale in Übersee (Ufficio Studi della Triennale d’Oltremare) veranstaltet. Barblan erwähnt außerdem 21 Schallplatten mit amharischer Musik, die für Odeon aufgenommen wurden (der Zeitpunkt der Aufnahmen ist nicht bekannt).²⁸

Dieses auffällige Interesse an den kulturellen Zeichen kolonisierter Völker scheint, wie Ruth Ben-Ghiat schreibt, auf «die faschistische Sichtweise [zurückzugehen], dass die Aneignung des Besten, was andere Völker zu bieten hatten, ein Schritt auf dem Weg zu deren Eroberung war».²⁹ Doch die dem phonographischen Prozess innewohnende spezifische Formung des Klangs, bei dem nicht sämtliche Klangfarben korrekt erfasst werden können, und die technischen Voraussetzungen (die übliche Spieldauer einer Schallplatte betrug pro Seite damals nicht mehr als drei bis vier Minuten) erfordern bereits eine sorgfältige Auswahl des aufzunehmenden Tonmaterials. Diese Selektionsarbeit könnte als eine Herrschaftspraxis betrachtet werden und beträfe insofern eher die Klänge, die herausgefiltert und zum Schweigen gebracht werden, als jene, die man zu hören bekommt. Britta Lange erwähnt die Momente des Schweigens in Tonaufnahmen Kriegsgefangener in den deutschen Lagern des Ersten Weltkriegs, in denen z. B. kein einziges Mal von Krankheiten die Rede ist: Wer das Aufnahmegerät als Verlängerung der eigenen Macht in Händen hält und bedient, bestimmt, was bewahrt und später zu hören sein wird.³⁰

Vor diesem Hintergrund können wir auch den von La Voce del Padrone 1939 aufgezeichneten Wettbewerb in Addis Abeba betrachten: Eine Kommission entschied über dessen Ergebnis und also auch darüber, welche Aufzeichnungen am Ende gesendet oder welche Indigenen Musiker*innen nach Mailand gebracht wurden. In diesen wie in anderen Fällen war das Ziel, die Aufnahmen der Kolonialmacht, die nun italienisches Eigentum waren, zu sammeln und sie auf genau die Zeit und mithin auch das Format der westlichen phonographischen Technik zu justieren, ohne Rücksicht auf ihre eigene Zeitlichkeit zu nehmen. Kurz, es ging darum, sich Muster des kolonisierten <Anderen> anzueignen, um sie nach Belieben genießen zu können, ohne im Geringsten auf die Bedingungen zu achten, die ihrer ursprünglichen sozialen Bedeutung zugrunde lagen. Die Phonographie war insofern also ein

²⁶ *Dischi Columbia. Catalogo generale* [Schallplatten-Gesamtkatalog des Labels Columbia Records], Mailand 1938, 224 f.

²⁷ Vgl. *Dischi Cetra* [Schallplatten-Katalog des Labels Cetra], Turin 1939; *Dischi Cetra e Parlophon* [Schallplatten-Katalog der Label Cetra und Parlophon], Turin 1941.

²⁸ Vgl. Guglielmo Barblan: *Musiche e strumenti musicali dell’Africa orientale italiana*, Neapel 1941, 135–138; Anne Bolay: *Un musicien au service du pouvoir*. Mesganaw Aduña, in: *Annales d’Éthiopie*, Nr. 19, 2003, 73–81, hier 73, doi.org/10.3406/ethio.2003.1039; Chiriaco: *Abdi’s Shop and the Duka Azmari House*, 50 f.

²⁹ Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy, 1922–1945*, Berkeley, Los Angeles, London 2001, 12.

³⁰ Vgl. Britta Lange: *Archival Silences as Historical Sources: Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915–1918) from the Berlin Lautarchiv*, in: *Sound Effects*, Bd. 7, Nr. 3, 2017, 47–60, doi.org/10.7146/SE.V7i3.105232.



Instrument der Unterwerfung, als sie Soundobjekte von Subjekten herstellte, die im Laufe ihrer sozial und politisch bestimmten technischen Vermittlung ihre Subjektivität verloren. Für italienische Familien, die sich den Kauf vieler Schallplatten leisten konnten, eröffnete sich damit die Möglichkeit, sich eine Schallplattensammlung mit den Liedern und Sprachen des Imperiums zuzulegen, die Vielfalt und Anzahl seiner Produktionen zu würdigen und sich selbst als Italiener*innen, vielleicht als Faschist*innen sowie als rechtmäßige Eigentümer*innen zu imaginieren.

Eigentümer*innen blieben sie jedoch nicht lange. Das italienische Kolonialreich und Italienisch-Ostafrika existierten nur bis 1941, als die italienischen Truppen von den Alliierten hinausgeworfen wurden. Allerdings behielt der Cetra-Katalog von 1942 weiterhin Schallplatten aus den Kolonialgebieten mit Aufnahmen aus imperialer Zeit im Angebot. Wie ist dieses beharrliche Festhalten zu verstehen? Wer weiß, vielleicht gab es, von kommerziellen Beweggründen einmal abgesehen, ein durchaus legitimes musikalisches und ästhetisches Interesse an diesen Aufnahmen, die Praktiken dokumentierten, die ihre Hörer*innen faszinierten. Oder verbarg sich dahinter eine unmittelbare nostalgische Sehnsucht nach dem verlorenen Kolonialreich, die durch koloniale Klänge ein wenig gelindert wurde? Eine weitere mögliche Erklärung verweist auf die Notwendigkeit, die Moral der italienischen Bevölkerung, deren Land im Zweiten Weltkrieg zunehmend in Schwierigkeiten geriet, durch Rückbesinnung auf die eigene imperiale Größe zu stärken. Welche Erklärung man auch bevorzugt: Dass die Frage nicht abschließend geklärt werden kann, macht umso deutlicher, in welchem Ausmaß die Phonographie als Instrument von Expansion und Unterwerfung zugleich auch Vermittlerin zutiefst vielfältiger Praktiken und Historien ist.

Abb. 3-4 A-Seite (links) und vermutlich zensierte B-Seite (rechts) einer Schallplatte der italienischen Odeon mit äthiopischer oder eritreischer Musik (Foto: Thomas Henry, Orig. in Farbe)

Schlussbetrachtung: die koloniale Macht der Phonographie und ihr <Anderes>

Ein Sinnbild für diese Doppelgesichtigkeit kolonialer Tonaufnahmen liefert eine Schallplatte der italienischen Odeon, vermutlich aus der Mitte der Dreißigerjahre. Das Etikett auf der Vorderseite ist kaum noch leserlich, wobei sich ein paar Ge'ez-Schriftzeichen erkennen lassen, wie sie in Äthiopien und Eritrea verwendet werden (vgl. Abb. 3). Unten steht ein Nummernkürzel, B. 90064, ähnlich den von Barblan erwähnten. Die Rückseite, die gar kein Etikett trägt, wurde – wie die regelmäßig verlaufende, spiralförmige Abtragung der Oberfläche zeigt – durch ein konzentrisch getriebenes Werkzeug so beschädigt, dass sie nicht mehr abgespielt werden kann (vgl. Abb. 4). Möglicherweise ist dies das Ergebnis einer Zensur, die an sämtlichen Schallplatten mit dieser Aufnahme mit dem entsprechenden Gerät einer dazu beauftragten Behörde ausgeführt wurde, der Zensurbehörde des faschistischen Regimes, die seit den Zwanzigerjahren Schallplatten verbot und zerstörte. Die eine Seite der Platte galt als den Interessen des Regimes zuträglich – oder zumindest den Vorgaben entsprechend –, während die andere Seite unlesbar gemacht und zum Verstummen gebracht werden musste, vielleicht aus politischen Gründen. Das legt nahe, dass die politische, kulturelle und symbolische Macht, die das faschistische Regime durch die Phonographie über das imaginäre <Anderere> zu erreichen suchte, sich doch nicht vollständig kontrollieren ließ. Denn weder konnten die Produktionsbedingungen noch das Hören der Tonaufnahmen zur Gänze vom Regime gesteuert werden. Dies legt den Schluss nahe, dass die Phonographie – unter all den Repräsentationen des <Anderen>, die sie durch den Klang für ihre Hörer*innen zum Leben erweckt – auch in der Lage ist, jene zu vermitteln, die von den Interessen ebenjenes <Anderen> künden anstatt von den Interessen derer, die dessen Klänge aufgezeichnet haben. Die Phonographie ist, wie jedes Werkzeug, wandlungsfähig: Eine Tonaufnahme kann das Resultat des Willens zu sozialer Zurichtung, Inbesitznahme, kultureller Unterwerfung sein, aber in ihr verbirgt sich stets auch die Möglichkeit, dass ein bestimmtes Hören eine Bedeutung darin entdeckt, die diesem Anspruch radikal entgegensteht.

Michael Denning hat aufgezeigt, wie der Aufschwung der Schallplattenindustrie nach Einführung des elektro-akustischen Aufnahmeverfahrens Mitte der Zwanzigerjahre auch die Aufnahmeaktivitäten in den Kolonialhäfen dieser Welt anwachsen ließ, insofern die großen Plattenfirmen ihr Repertoire dort aufzufrischen und zu diversifizieren hofften.³¹ Laut Denning begünstigten gerade diese vom kolonialen Kapitalismus produzierten Aufnahmen von einheimischen Musiktraditionen, vielfach Tanzmusik, später das Aufkommen von Dekolonisierungsbewegungen, dadurch dass sie als nationale Kulturzeichen zirkulierten und als solche erkennbar wurden. Im italienischen Kontext entsprechen, wie die Arbeiten von Chiriaco und Tamburini zeigen,

³¹ Vgl. Michael Denning: *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, London, New York 2015.

das phonographische Korpus der Propaganda, das einer Phase der Expansion zugehört, und das Korpus der kolonialen Musik, das in eine Phase der Herrschaft fällt, zwei Erinnerungsorten: der Erinnerung an den Rassismus des Faschismus und des Kolonialismus und der Erinnerung an die äthiopische, eritreische, somalische und libysche Musik unter der kolonialen Herrschaft. Die Wandlungsfähigkeit, Ambivalenz und Ambiguität der Phonographie überlässt es den Hörer*innen, selbst zu bestimmen, welchen Einfluss sie der Phonographie zugestehen. Die Aufnahmen verlangen eine anhaltende und kritische Einstellung beim Hören. Erst dann können die Hörer*innen jenseits vom akustisch repräsentierten <Anderen> Erinnerung und Menschlichkeit erkennen.

aus dem Englischen von Sabine Schulz

Dieser Artikel entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts, das Fördermittel aus dem EU-Rahmenprogramm *Horizont Europa 2022* gemäß der Marie-Sklodowska-Curie-Finanzhilfvereinbarung Nr. 101105514 erhalten hat. Ich danke Prof. Jens Gerrit Papenburg, Dr. Elodie A. Roy und Dr. Benedetta Zucconi für ihre kritische Lektüre und ihre Hinweise zum Text.

WILLIAM FOURIE

EXZENTRISCHE HERMENEUTIK UND DIE ARTIKULATION VON GESCHICHTE IM KOLONIALEN KLANGARCHIV

Die Geschichte der Lautarchive ist eng mit dem Kolonialismus verbunden. Die frühesten Lautarchive wurden in Europa vor dem Hintergrund konservatorischer Ängste, wie sie typisch sind für eine Anthropologie, die mit dem Aussterben von Völkern rechnet, zu Forschungszwecken eingerichtet und wurden als laborähnliche Institutionen schnell Stützen europäischer Kolonialmissionen.¹

Eines der wohl unverblümtesten Plädoyers für die koloniale Ausnutzung stammt von Carl Stumpf, dem Begründer des Berliner Phonogramm-Archivs, der im Jahr 1908 schrieb, es sei verpflichtend, die «nach Kräften» betriebene materielle Ausbeutung der deutschen Kolonien auch mit der «koloniale[n] Ausbeutung» ihrer Kultur zu verbinden.² Phonographische Aufnahmen, fährt Stumpf fort, dürften hierbei keinesfalls fehlen, und mit Sicherheit werde deren wissenschaftliche Erforschung sowie die Einrichtung eines Archivs den kolonialen Bestrebungen dienlich sein.³ Etliche andere europäische und nordamerikanische Lautarchive, die aus dem anthropologischen Impuls hervorgingen, koloniale Subjekte (*colonial subjects*) als Untersuchungsobjekte zu behandeln, folgten einer ähnlichen ideologischen Ausrichtung.⁴

Außerhalb Europas und ein halbes Jahrhundert nach Einrichtung des Berliner Phonogramm-Archivs bediente sich auch die 1954 von Hugh Tracey gegründete International Library for African Music in Südafrika (ILAM) der Matrix kolonialer Ausbeutung, um ein phonographisches Archiv aufzubauen, das in von Tracey durchgeführten umfangreichen Feldaufnahmen seinen Ursprung hatte. Nach Traceys Aussage nahm das Archiv vor allem zwei Dinge in den Fokus: «social music and those allied activities which are both the heart of African musical genius and the constant concern of educationalists

¹ Margaret Mead: *Visual Anthropology in a Discipline of Word*, in: Paul Hockings (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*, Den Haag, Paris 1975, 3–13.

² Im engl. Orig. des vorliegenden Textes wird Carl Stumpf (ders.: *Das Berliner Phonogrammarchiv*, in: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, Bd. 2, 1908, 225–246, hier 245) zit. nach Viktoria Tkaczyk: *Early Sound Archiving and the Making of Scientific Resources*, in: *Isis*, Bd. 114, Nr. 2, 2023, 373–379, hier 374, doi.org/10.1086/724797.

³ Vgl. Stumpf: *Das Berliner Phonogrammarchiv*, 245.

⁴ Vgl. Britta Lange: *Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University*, in: *Journal of Sonic Studies*, Bd. 13, 2017: *Acoustic Ephemeralities*, www.researchcatalogue.net/view/326465/326466 (17.5.2024).

and broadcasters, musicians, social workers and students of anthropology and linguistics everywhere».⁵ Tracey war auf sehr konkrete Weise, nämlich im Rahmen der Bergbauindustrie, mit der materiellen Ausbeutung des Landes verbunden. Zwischen 1921 und 1933 war er an mehreren kleineren Bergbauunternehmen in Südrhodesien (heute Zimbabwe) beteiligt und erkannte dabei, dass Minen ideale Orte für Tonaufnahmen waren.⁶ Minen, in denen die Indigene Bevölkerung de facto Zwangsarbeit leisten musste, eigneten sich bestens dazu, auf hocheffiziente Weise Feldaufnahmen von den verschiedensten Communities zu sammeln. Allerdings konnten die Aufnahmen Indigener Musik, so Traceys Überzeugung, auch eine Schlüsselrolle zur Vermittlung bei Arbeitskonflikten durch die Förderung Indigener kultureller Praktiken spielen.⁷ Im Gegenzug wurde die ILAM von der Bergbauindustrie finanziell unterstützt, bis das Archiv (vielleicht ironischerweise) unter das Dach der Rhodes University aufgenommen wurde, wo es bis heute angesiedelt ist.⁸ Tatsächlich ließe sich mit Paulette June Coetzee argumentieren, dass Tracey ein «agent of mining companies and colonial governments» war und somit «directly associated with systems which relied upon routine coercion and force for their daily maintenance».⁹ Das heißt: Mochte Tracey auch den Genius afrikanischer Musik erkannt haben, so kennzeichnet doch die zugrunde liegende Ausbeutung, die aufgrund von Traceys Beteiligung an der Bergbauindustrie unmittelbar mit der materiellen Ausbeutung des Landes verknüpft war, die ILAM als ein koloniales Klangarchiv.

Natürlich ist die Frage der Kolonialität von Traceys ILAM weitaus komplexer und nicht alleinig erklärbar durch seine Verbindungen zur Bergbauindustrie. Koloniale Ideologie entstand an der ILAM durch die vorherrschenden Modi der Wissensproduktion, den Zugang zum Archiv wie auch im Wechselspiel mit ökonomischer Umverteilung. Diese Aspekte sind an anderer Stelle bereits gut dokumentiert und herausgearbeitet worden.¹⁰ Was Tracey und Stumpf in ihrer Sicht auf das Lautarchiv gemeinsam haben, ist vielleicht das, was Aimé Césaire mit seiner berühmten Gleichung auf den Punkt bringt, die für ihn die diskursive Logik des Kolonialismus unterfütterte: «colonization = thingification».¹¹ Césaire geht es hier um die Art und Weise, wie das koloniale Subjekt ausgebeutet werden konnte, wenn man es für die Produktion instrumentalisierte. Doch diese <Verdinglichung> geht über den Menschen hinaus und umfasst ebenso die Transfiguration kulturellen Wissens zur Ware, die in der Metropole akkumuliert wird. So sehen wir es bei Stumpf, für den der Aufnahmeapparat eine zentrale Funktion als Maschine erhält, um die Kultur der Kolonisierten in (ausbeutungsfähiges) Material zu verwandeln. Tracey beschreibt die <Verdinglichung> subtiler als etwas, das zum Wohle der *educationalists* sei, und weiß dabei genau, dass der Zugang zur Kultur die Instrumentalisierung Indigener Arbeitskraft in den Minen ermöglicht. In diesem Sinne waren die Lautarchive Teil eines umfassenden ontologischen Regimes, in dem die Kolonisierten, wie Achille Mbembe meint, «belong[] to the *universe of immediate things* – useful things

⁵ Hugh Tracey: The International Library of African Music, in: *African Music: Journal of the African Music Society*, Bd. 1, Nr. 1, 1954, 71–73, hier 72, doi.org/10.21504/amj.v1i1.232.

⁶ Vgl. Paulette June Coetzee: *Performing Whiteness; Representing Otherness. Hugh Tracey and African Music*, [Dissertation, Rhodes University], Grahamstown 2014, 1, 105, hdl.handle.net/10962/1016502.

⁷ Vgl. Hugh Tracey: *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines*, Johannesburg 1952.

⁸ Vgl. Coetzee: *Performing Whiteness*, 105.

⁹ Ebd., 4.

¹⁰ Vgl. Coetzee: *Performing Whiteness*; Lee Watkins, Elijah Madiba, Boudina McConnachie: Rethinking the Decolonial Moment through Collaborative Practices at the International Library of African Music (ILAM), South Africa, in: *Ethnomusicology Forum*, Bd. 30, Nr. 1, 2021, 20–39, doi.org/10.1080/17411912.2021.1938628; Luis Gimenez Amorós: The Digital Return of ILAM's Zimbabwean Recordings: Revitalization of the Sound Archive through Postcolonial Engagement between ILAM and African Universities, in: *Archives and Records*, Bd. 40, Nr. 3, 2019, 281–290, doi.org/10.1080/23257962.2018.1561362.

¹¹ Aimé Césaire: *Discourse on Colonialism*, New York 2000, 42.

when needed, things that can be molded and are mortal, futile and superfluous things, if need be».¹²

Mit der Unabhängigkeit der Kolonien insbesondere auf dem afrikanischen Kontinent und mit dem Aufkommen einer postkolonialen Kritik an Museums- und Archivpraktiken wurden die direkten Verbindungen bei der kolonialen Ausbeutung von Land und Kultur zu einem großen Teil aufgedeckt.¹³ In der Folge bemühten frühere koloniale Einrichtungen in ihrem strategischen Umgang mit dem kulturellen Erbe und den Artefakten der ehemaligen kolonialen Subjekte immer wieder einen Diskurs von Wiedergutmachung und treuhänderischer Verwaltung.¹⁴ Natürlich gibt es auf diesem Gebiet noch eine Menge zu tun, es gilt aber auch anzuerkennen, dass die materiellen Bestände von Archiven und Sammlungen von Kulturerbe sich durch Rückführungen und durch die Einbeziehung von öffentlichen Initiativen verändert haben.¹⁵ Das heißt freilich nicht, dass das Gespenst des Kolonialismus, das diese Sammlungen heimsucht, verschwunden sei.¹⁶ Wenn man unter dem Begriff Kolonialismus nicht mehr nur eine historische Instanz territorialer Okkupation, Ausbeutung und Gewalt versteht, sondern seine immer noch virulenten Nachwirkungen und seine fort-dauernde Reproduktion mitbedenkt, wie Walter Mignolo und andere uns unter dem Stichwort «Kolonialität» auffordern, dann wird es möglich, die Gespenster des Kolonialismus zu entdecken und zu kritisieren, die in Klangarchiven bis heute am Werk sind.¹⁷

In diesem Beitrag möchte ich mich mit einem dieser Gespenster beschäftigen, das sich dadurch manifestiert, dass die Subjekte des Archivs (*subjects of the archive*) mit ihrer Urheber*innenschaft zugleich eine spezifische historische Bedeutung durchsetzen. Meine Frage ist dabei, wer die Autor*innenschaft einer Historiographie beansprucht, die aus den materiellen Spuren von Soundarchiven hervorgeht? Indem ich diese Frage stelle, situiere ich diesen Beitrag in einem breiteren Feld akademischer Forschung, das sich mit der Frage des Erbes kolonialer Klangarchive beschäftigt. Forscher*innen wie Anette Hoffmann, Phindezwa Mnyaka, Britta Lange, Irene Hilden, Jasmin Mahazi und Mèhèza Kalibani – um nur einige zu nennen – haben wichtige Beiträge in diesem Forschungsfeld geleistet.¹⁸ Was diese unterschiedlichen Ansätze miteinander verbindet, ist ein gemeinsames Interesse an Fragen und Konzepten des Hörens, das umstrittene und widerstrebende Narrative kolonialer Unterwerfung in den Fokus rückt.

Über dieses gemeinsame Interesse hinaus machen Hilden, Mahazi und Kalibani deutlich, dass kollektives Hören mit Gesprächspartner*innen, die eine kulturelle Nähe zu dem haben, was auf kolonialen Tonaufnahmen zu hören ist, erst die Möglichkeit zu einer «plurality of interpretations» historischer Spuren schafft.¹⁹ Das ist beileibe kein neuer Vorschlag. Seit einiger Zeit greifen Anthropolog*innen auf Praktiken zurück, in denen Gesprächspartner*innen aufgefordert werden, alternative historische Narrative zu produzieren. Noel Lobley, auf dessen Arbeit ich noch eingehen werde, hat genau solche Praktiken

¹² Achille Mbembe: *On the Postcolony*, Berkeley, Los Angeles 2001, 187.

¹³ Vgl. Michael M. Ames: *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver, Toronto 1992.

¹⁴ Vgl. Laura van Broekhoven: *On Decolonizing the Museum in Practice*, in: *Journal of Museum Ethnography*, Nr. 32, März 2019, 1–10, www.jstor.org/stable/26802050.

¹⁵ ILAMs verschiedene Initiativen in dieser Hinsicht sind dokumentiert bei Watkins, Madiba, McConnachie: *Rethinking the Decolonial Moment*.

¹⁶ Zur kontinuierlichen Auseinandersetzung mit diesem Erbe im Berliner Phonogramm-Archiv vgl. Irene Hilden: *Absent Presences in the Colonial Archive: Dealing with the Berlin Sound Archive's Acoustic Legacies*, Löwen 2022.

¹⁷ Vgl. Walter Mignolo: *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton 2000.

¹⁸ Vgl. Anette Hoffmann: *Close Listening: Approaches to Research on Colonial Sound Archives*, in: Michael Bull, Marcel Cobussen (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York 2021, 529–542; Britta Lange: *Archival Silences as Historical Sources: Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915–1918) from the Berlin Lautarchiv*, in: *Sound Effects*, Bd. 7, Nr. 3, 2017, 47–60, doi.org/10.7146/jse.v7i3.105232.

¹⁹ Irene Hilden, Jasmin Mahazi, Mèhèza Kalibani: *Accessing Colonial Sound Archives: For a Plurality of Interpretations*, in: *Sammeln. Der Kosmos wissenschaftlicher Objekte [wissenschaftl. Blog]*, 1.12.2021, sammeln.hypotheses.org/2748 (17.5.2024).

und Methoden an der ILAM eingesetzt.²⁰ Mein besonderes Interesse an diesen Ansätzen gilt dabei vor allem dem Wechsel vom Hören zur darauffolgenden Artikulation und speziell der Frage, wie diese Form der Artikulation innerhalb der historiographischen Operationen von Klangarchiven theoretisiert werden kann. Ausgehend von dieser Frage argumentiere ich, dass, um die <Verdinglichung> in Klangarchiven zu überwinden, mehr erforderlich ist als alternative Arten des Hörens. Vielmehr ist ein besseres Verständnis der historischen Bedeutung vonnöten, die von denjenigen selbst produziert wird, deren Kulturen in den kolonialen Archiven aufgehoben sind. So kann die <Verdinglichung> der Feldaufnahmen aufgelöst und die archivarischen Spuren in das, was Nina Eidsheim als <Feld schwingender Praxis> bezeichnet, überführt und damit den so freigelegten <dichten akustischen Ereignissen> Raum gegeben werden.²¹ Ich werde diese Auflösung der <Verdinglichung> durch Artikulation im Folgenden theoretisieren und die daraus hervorgehende <Verdichtung akustischer Ereignisse> als eine Form der exzentrischen Hermeneutik verstehen, die meines Erachtens nötig ist, wenn die historiographische Autorität der Subjekte kolonialer Soundarchive (*subjects of colonial sound archives*) wiederhergestellt werden soll.

<Dünne> und <dichte> akustische Ereignisse

Um die Öffnung kolonialer Soundarchive durch eine exzentrische Hermeneutik verständlich zu machen, möchte ich damit beginnen, die Feldaufnahmen von Hugh Tracey, die sich in der Sammlung der ILAM befinden, als «dünne akustische Ereignisse» (*thin sonic events*) zu diskutieren. Dazu ziehe ich die Theoretisierung der Materialität von Klang, wie sie Eidsheim entworfen hat, heran. Klang wird von Eidsheim vor allem als Schwingungspraxis verstanden. An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass die Frage der Materialität von Klang in den Sound Studies aktuell viel diskutiert wird. Die Debatte umfasst dabei zwei Positionen: eine, die die Materialität von Klang ontologisch zu bestimmen sucht, und eine zweite, welche die Materialität von Klang sozialdiskursiv versteht. Autor*innen wie Christoph Cox fordern dazu auf, das Wesen des Klangs im Hinblick auf eine klangliche Ontologie zu untersuchen, da Klang ihrer Meinung nach nicht ausschließlich sozial oder historisch kontingent ist.²² Gegen diesen <ontologischen Turn> haben Autor*innen wie Marie Thompson in Anschlag gebracht, dass Klang außerhalb affektiver und sozialer Konfigurationen nicht denkbar sei und die Hinwendung zu einer Ontologie von Klang das Risiko berge, *weiße* Formen des Wissens und Denkens zu reproduzieren, die abermals diverse Figurationen der Materialität von Klang in der Welt exkludieren.²³ Eidsheims Theorie ist darum attraktiv, weil sie diese Debatte überspringt, indem sie ontologische und sozial-diskursive Definitionen von Materialität über das Hörbare hinaus miteinander verbindet. Auf diese Weise kann sie sowohl das Soziale von Klang in den Blick nehmen und diesen gleichzeitig als Schwingungsphänomen untersuchen.

²⁰ Noel Lobley: *Sound Fragments: From Field Recording to African Electronic Stories*, Middletown 2022, 93.

²¹ Nina Sun Eidsheim: *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Durham, London 2015, 10.

²² Vgl. Christoph Cox: *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 10, Nr. 2, 2011, 145–161, doi.org/10.1177/1470412911402880; Iain Campbell: *Sound's Matter: Deleuzian Sound Studies and the Problems of Sonic Materialism*, in: *Contemporary Music Review*, Bd. 39, Nr. 5, 2020, 618–637, doi.org/10.1080/07494467.2020.1852804.

²³ Vgl. Marie Thompson: *Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies*, in: *Parallax*, Bd. 23, Nr. 3, 2017, 266–282, doi.org/10.1080/13534645.2017.1339967; Annie Goh: *Sounding Situated Knowledge: Echo in Archaeoacoustics*, in: *Parallax*, Bd. 23, Nr. 3, 2017, 283–304, doi.org/10.1080/13534645.2017.1339968.

Eidsheim gelingt diese Reorientierung, indem sie uns auffordert, Klang als in ein komplexes Beziehungsgefüge eingebettet zu verstehen, das sie als <dichtes Ereignis> (*thick event*) bezeichnet.²⁴ Um zu erklären, wie ein solches Ereignis von anderen Konzepten der Materialität von Klang zu unterscheiden ist, widmet sie sich der bekannten Frage, ob ein umstürzender Baum im Wald ein Geräusch macht, wenn niemand es hört. Eidsheim schreibt: «[Reducing the] rich, multifaceted, heterogeneous, and undefinable composite event of a falling tree to mere sound [...] discounts enculturation, technique and style, and an infinity of unrealized manifestations in favor of preconceived essence and meaning».²⁵ Anders ausgedrückt: Fragen wir nach der Spezifik von Klang, sei es ontologisch oder sozial-diskursiv, verlieren wir eine Reihe von Relationen aus den Augen, die vom Klangobjekt ausgehen und sich in dieses einfallen. Tatsächlich bleibt, wenn wir uns auf Klang fokussieren, nur ein <dünnes Ereignis> (*thin event*). Die Konzeption von Klang als <dünnes Ereignis>, so Eidsheim, geht auf europäische ästhetische Theorien des 19. Jahrhunderts zurück, die sich mit der Abstraktion von Musik beschäftigten. Diese resultierte in einer A-priori-Figuration von Klang als einem Objekt, das von den Körpern, die es produzieren, abgetrennt wird. Allerdings, so Eidsheim, leistet diese abstrakte Figuration wenig, um die intermateriellen sensorischen Erfahrungen von Klang zu erklären, die über das bloß Gehörte hinausgehen und die Wahrnehmenden durch atmosphärische und körperliche Transduktion einhüllen.²⁶ Den verschiedenen Arten und Weisen, wie Klang über das Feld des Hörbaren hinaus in das Feld des Haptischen oder gar Visuellem hineinragt (also all die heterogenen und reichen Aspekte im Beispiel des umstürzenden Baumes), trägt Eidsheim Rechnung, indem sie ein Konzept von Klang als <Schwingungspraxis> (*practice of vibration*) entwickelt, das den verschiedenen materiellen Verflechtungen von Klang als <dichtem Ereignis> gerecht wird. Sie schlägt vor, «[to] simultaneously create and experience vibrations, sound, and music in the same moment, both as performers and as listeners. And it is precisely because vibrations do not exist separately from the materiality of the human body that we cannot objectify them».²⁷ Es existiert, kurz gesagt, keine Materialität von Klang abseits intermaterieller Verflechtungen. Wird Klang – und möglicherweise auch Hören – nur als Symbol oder Kraft verstanden, werden unzählige Arten des möglichen Zugangs und möglicher Auseinandersetzungen mit Klang unmöglich gemacht.

²⁴ Eidsheim verwendet diesen Begriff zuerst in *Sensing Sound* und entwickelt ihn weiter in Relation zu Timbre und «Rasse» (*race*) in *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, London 2019.

²⁵ Ebd., 8.

²⁶ Vgl. ebd., 16.

²⁷ Ebd., 22.

Traceys «dünne» Aufnahmen

In vielerlei Hinsicht lässt sich die koloniale «Verdinglichung» von Klang in Traceys Sammlung als Prozess erklären, bei dem die aufgenommenen Klänge in «dünne Ereignisse» der Klangfiguration verwandelt werden. Wie Lobley gezeigt hat, bestand Traceys erstes Aufnahmeprogramm darin, mit Hilfe von zwei ehemaligen Angestellten, Babu Chipika und Gumure, eine Gruppe von

14 Karanga-Musiker*innen aus verschiedenen Dörfern in Südrhodesien zusammenzustellen.²⁸ Mit Tracey als Arrangeur und Dirigent bereiteten die Musiker*innen 40 Lieder vor, um in Johannesburg, wohin sie per Lastwagen gebracht wurden, von professionellen Ingenieuren für Columbia Records (London) 1929 aufgenommen zu werden. 16 der 40 Lieder wurden veröffentlicht und 1933, als Ingenieure von Columbia nach Südafrika zurückkehrten, wurde eine zweite Reise mit 16 Karanga-Musiker*innen nach Kapstadt organisiert, wo diese 50 Lieder aufnahmen, die als Serie veröffentlicht wurden. In den Begleitnotizen zu dieser heißt es: «[T]hese native artists were selected by Hugh Tracey to represent the true type of Shona minstrel, and were taken from their own kraals in the country down to Cape Town.»²⁹

Die Arbeit, Klang als <dünnes Ereignis> herzustellen, wird in diesen Begleitnotizen klar artikuliert. Wie Eidsheim argumentiert, wird bei einer solchen Herstellung das Problem der Wiedergabetreue (*fidelity*) zwischen musikalischem Klang und Quelle in den Vordergrund gerückt. In diesem Prozess entsteht eine Bifurkation zwischen dem Original und der aufgezeichneten Kopie.³⁰ Der Klang der Karanga-Musiker wird in der Columbia-Serie als authentischer Klang der Menschen in Südrhodesien präsentiert. Zwar soll Traceys Expertise dafür einstehen, dass die Aufnahmen authentisch sind, doch beim Hören stellt sich dennoch der Verdacht ein, dass in der Kopie eine gespenstische Form der Repräsentation haust. Denn in diesem Prozess des Kuratierens wird stets ein Großteil des klanglichen Ereignisses reduziert und ausgelöscht. So wurden die Namen der Sänger*innen aus den Metadaten der Aufnahmen entfernt, die Namen ihrer Dörfer wurden verkürzt und ihre Praxis des Singens wurde zur leeren Figur des Shona-Minstrels verzerrt. Lobley argumentiert: «[R]ecorded, and with most individuals remaining unnamed in all the accompanying documentation, the artists were then taken back to their villages. It remains unclear how – or whether – the musicians were compensated.»³¹ Obwohl die überwiegende Mehrheit von Traceys Aufnahmen im Feld und nicht im Studio gemacht wurden, sind die Karanga-Aufnahmen Lobley zufolge charakteristisch für den Prozess des Samplings und des Kuratierens, der Traceys Sammelmethode während seiner gesamten Karriere charakterisiert. Diese Methode ist gekennzeichnet durch das Inszenieren von Aufführungen nach seinen eigenen Vorstellungen von musikalischer Exzellenz, aber auch durch einen Mangel an einem verbindlichen Umgang mit den Gemeinschaften, von denen er Aufnahmen herstellte.³² In diesem Prozess gab es wenig Raum für die Bedeutungen, die Mitglieder dieser Gemeinschaften ihren eigenen musikalischen Praktiken gaben, und Tracey blieb als alleiniger Autor der historischen Kontexte, in denen sie stattfanden, übrig.

Vielleicht das deutlichste Beispiel für Traceys Reduktion eines <dichten Ereignisses> Indigener Klangerzeugung findet sich meiner Ansicht nach in seinem Umgang mit der politischen Stimme der von ihm aufgenommenen Subjekte. Wie in der Begründung für die Errichtung der ILAM weiter oben zitiert,

²⁸ Vgl. Lobley: *Sound Fragments*,

³⁷

²⁹ Vgl. ebd., 41.

³⁰ Vgl. Eidsheim: *Sensing Sound*,

¹⁷

³¹ Lobley: *Sound Fragments*, 41.

³² Vgl. ebd., 38.

war Traceys Sammeln von Aufnahmen von der Suche nach einer Art <afrikanischem musikalischen Genius> getrieben. Dies mag zunächst ein exotisierendes Interesse an der außergewöhnlichen Handlungsmacht der Musiker*innen nahelegen, wie es im westlichen Diskurs über das musikalische Genie geläufig ist. Doch wie verschiedene Autor*innen gezeigt haben, ist die Verortung von Handlungsmacht in der übermenschlichen Kategorie des Genies häufig ein Mittel, um musikalische Praxis als unpolitische darzustellen.³³ Für Tracey war jedoch die Löschung von Handlungsmacht weitaus banaler und grundsätzlicher und hing mit seiner Bekämpfung der Forderungen nach Unabhängigkeit und der aufkommenden afrikanischen nationalen Befreiungsbewegungen zusammen. Als er beispielsweise politische Lieder in Nyasaland und in anderen Kupferminen hörte, schrieb Tracey an P. H. Anderson, den Präsidenten der Transvaal and Orange Free State Chamber of Mines, und drängte ihn: «[M]ore attention might well be paid to the normal use of African songs and music, bringing them into the open as a natural part of everyday recreation and not allowing them to be ignored by Europeans and, therefore, [become] a nationalist weapon».³⁴ Loblely argumentiert, dass Traceys Bedenken hier Teil einer «patterned inability to detect African agency and power» seien.³⁵ Während dies sicherlich für viele Fälle in Traceys langer Liste von Aufnahmen zutrifft, ist meine These, dass er hier vielleicht gerade deshalb die Macht und Ermöglichung von Handlungsfähigkeit in diesen politischen Liedern erkennt und daher einen Weg vorschlägt, der ihm geeignet scheint, die Unzufriedenheit einzudämmen und emanzipatorische Kräfte zu brechen. Tatsächlich legt Traceys Korrespondenz mit Anderson nahe, dass Tracey sich der Macht der <Verdinglichung> durchaus bewusst war, die Klang, indem dieser als <dünnes Ereignis> hergestellt wird, aus dem Feld einer Schwingungspraxis herauslöst, in der er ein intrinsischer Teil der politischen Handlungsfähigkeit sein und sie antreiben könnte.

Dieser Gedanke lässt sich möglicherweise durch Traceys Überlegungen zur Beziehung zwischen seinen Tonaufnahmen und der musikalischen Praxis untermauern. Wie Loblely gezeigt hat, betrachtete Tracey seine Aufnahmen nicht als «sufficient or complete documents»³⁶ nach eigenem Recht. Stattdessen wollte er die Aufnahmen als Zugang zur Aufführungskultur derjenigen verstanden wissen, die aufgenommen wurden. Er warnte davor, dass das «living object», das er als «primary meaning of artistry within its natural or social context» fasste, durch den «recorded shadow» verdeckt werden könnte.³⁷ Tatsächlich vertrat er die Position, dass sich die Aufgabe des Kulturerhalts nur durch die performative Wiederaufführung realisieren lasse, durch die sich die Musik veränderte, «a little each time».³⁸ Doch seine Vision blieb genau dadurch eingeschränkt, dass er die Klangdokumente, die er aufzeichnete, zugleich der alltäglichen Zirkulation entzog und von den Gemeinschaften, deren Klänge er aufnahm, abtrennte. Diese Abtrennung zeigt sich besonders in Traceys Unvermögen, bedeutsame Beziehungen zu diesen Gemeinschaften

³³ Für einen aktuellen Beitrag zu diesem Diskurs vgl. Vivian Luong, Taylor Myers: Reframing Musical Genius, in: *Theory and Practice*, Bd. 46, 2021, 83–96.

³⁴ Zit. n. Loblely: *Sound Fragments*, 38.

³⁵ Ebd., 54.

³⁶ Zit. n. ebd., 61.

³⁷ Zit. n. ebd.

³⁸ Zit. n. ebd., 60.

zu etablieren, ebenso wie in der Beschränkung des Zugangs zur Sammlung durch ein Abonnementmodell, das laut Coetzee auf Industrieunternehmen ausgerichtet war und vor allem auf Abteilungen, die dafür zuständig waren, Arbeiter*innen ruhig zu halten.³⁹ Mit anderen Worten: Obwohl Tracey wusste, dass die Aufnahmen eigentlich in ein Feld der Schwingungspraxis gehörten, in dem ihre <Verdinglichung> sich in ein <dichtes Ereignis> verwandeln könnte, blieben sie – unter Zwang – verarmte Spuren einer Unterhaltungsindustrie im Dienst einer herrschenden kolonialen Machtmatrix. Dies scheint umso mehr der Fall zu sein, als die ILAM aufgrund fehlender Finanzierung 1978 an die Rhodes University verlegt wurde. Trotz verschiedener Initiativen von Traceys Sohn Andrew,⁴⁰ der nach dem Tod seines Vaters 1977 die Leitung des Archivs als Direktor übernommen hatte, wurde die ILAM in die Apartheid-Universität eingebunden, die sich als Bastion einer exklusiv für *Weißer* zugänglichen Bildungsinstitution verstand und sich weitgehend von den Schwarzen Gemeinschaften abkapselte. Diese Trennung machte es unmöglich, dass diejenigen, die in Traceys Sammlung aufgenommen worden waren, Zugang zu den Tondokumenten erhielten, und delegierte die Arbeit der ILAM an bestimmte Formen musikwissenschaftlicher Analyse, welche die dort gesammelte Musik auf bestimmte Klangformen reduzierte.

«Somagwaza» und die Verdichtung des klanglichen Ereignisses

Wie Lobley hingegen zeigt, sollte das nicht so bleiben. Die musikwissenschaftlichen Studien und die Fixierung auf Aufnahmen setzen, wie gezeigt, eine Herstellung von Klang in Kraft, die Eidsheims Theorie zufolge «continue[s] to be challenged by other voices asking to be heard: anthropological fieldworkers and, ultimately, local demands for different types of access and use that could reimagine and repurpose an archive that both worked against, and benefitted from, oppressive and violent colonial structures, departments, and policies.»⁴¹ Die Herausforderung besteht für mich darin, die Bedeutung der Archivsammlung zur Sprache zu bringen. Das drückt sich auch in Lobleys eigener kuratorischer Arbeit im Archiv aus. Im folgenden Abschnitt konzentriere ich mich auf Lobleys Arbeit, um zu zeigen, dass er, indem er die Aufnahmen buchstäblich aus dem Archiv trägt, eine Bewegung initiiert, die über das Hören jener <dünnen klanglichen Ereignisse> und der daraus entstehenden <Verdinglichung> der Aufnahmen hinausgeht. Demnach kommt es durch dieses Herausragen zu einer Verschiebung, in der die Aufnahmen als Teil eines <dichten klanglichen Ereignisses> anerkannt werden. Damit brechen die aufgenommenen Gemeinschaften selbst die <Verdinglichung> der Sammlung durch einen exzentrischen hermeneutischen Akt des Sprechens mit dem Archiv auf und produzieren neue historische Bedeutungen der Aufnahmen.

Im Jahr 2008 führte Lobley ein Experiment an der ILAM durch, das er als Klang-Elizitation bezeichnete. Elizitation bezieht sich hier auf eine Praxis der

³⁹ Vgl. Paulette Coetzee: *Dancing with Difference: Hugh Tracey on and in (African) Music*, in: *Safundi*, Bd. 16, Nr. 4, 2015, 396–418.

⁴⁰ Andrew Tracey war ein begeisterter Musikpädagoge, überzeugt davon, dass das Bestreben seines Vaters, die afrikanische Musik zu erhalten, eben nicht nur durch Aufnahmen fortgesetzt werden müsste, sondern auch durch das Lehren und Erlernen afrikanischer Musik als lebendiger Kunst sowie durch das Knüpfen dichter Beziehungen zu den Gemeinschaften, die diese Musik praktizieren. Vgl. dazu Vuyelwa O’Lacy Moyo: *A Critical Analysis of Professor Andrew Tracey’s Contribution to African Music Pedagogy and the Field of Applied Ethnomusicology* [Masterarbeit, Rhodes University], Grahamstown 2021, <http://hdl.handle.net/10962/406829> (3.6.2024).

⁴¹ Lobley: *Sound Fragments*, 61.

Museumsstudien und der Anthropologie, bei der ein sensorischer Reiz anstelle direkter Fragen eingesetzt wird, um Reaktionen bei Gesprächspartner*innen auszulösen, die möglicherweise unterschiedliche Formen des Wissens über das in Frage stehende Objekt haben. Für sein Experiment nahm Lobley Aufnahmen von Xhosa-Musik aus der Tracey-Sammlung mit zu Musiker*innen, Künstler*innen und Gemeindemitgliedern in den Townships von Makhanda (damals Grahamstown), die mehrheitlich Xhosa waren, womit er die Art der alltäglichen Zirkulation von Klängen wiederbelebte, die durch Traceys eigene kuratorische Strategien beendet worden war. Diese *listening sessions* wurden von Mitgliedern der Gemeinschaften wie dem Künstler, Schauspieler und Tänzer Nyakonzima «Nyaki» Tsana mitgestaltet und variierten im Format: Von der Wiedergabe der Aufnahmen über ein Sound-System, das von einem Eselskarren durch die Straßen der Townships gezogen wurde, bis hin zu intimen *listening sessions* in den Häusern der Bewohner*innen. Lobley stellt dabei fest: «[I]t was much less a matter of format and much more about socially situated sharing and performance». ⁴² Diese Modalität unterscheidet sich von der isolierten Hörsituation mit Kopfhörern im Archiv, über die Jacob Kingsbury Downs in einem weiteren Kontext des Hörens sagt, dass sie eine «segmentation of acoustic space» impliziere. ⁴³ Dagegen deutet das gemeinschaftliche Hören in Lobleys Experiment auf ein Aufbrechen der räumlichen Segmentierung zwischen dem Archiv und den umliegenden Gemeinschaften hin und erlaubt es, die Reduzierung der Aufnahme als Ding im unzugänglichen Archiv zu konterkarieren.

Unter den Aufnahmen, die von Lobley und seinen Mit-Kurator*innen verbreitet wurden, war das von Tracey 1957 im Distrikt Lusikisiki aufgenommene Lied «Somagwaza» (vgl. Tonbeispiele am Textende). In seinen Notizen zu der Aufnahme behauptete Tracey, dass es sich um einen «praise song» handelte, der von Männern und Frauen gesungen wurde «in thanks to the Chief when he killed a beast for them». ⁴⁴ Das Lied wird von einer Gruppe von Mpondo-Männern und -Frauen gesungen, begleitet von fünf Trommeln und von Klatschen. Die amaMpondo teilen nicht die gleiche Abstammungslinie wie die amaXhosa. Dennoch rief das Lied einige der stärksten Reaktionen in Lobleys Experiment hervor und wurde von Nyaki sogar als «Xhosa anthem» bezeichnet. ⁴⁵ Nach allen Berichten war dies ein Lied, das vielen Bewohner*innen der Townships von Makhanda sehr vertraut war.

Tatsächlich ergaben sich unterschiedliche historische und persönliche Interpretationen, als die Aufnahme aus dem Archiv genommen und in die alltäglichen musikalischen Settings innerhalb der Xhosa-Gemeinschaften zurückgeführt wurde. ⁴⁶ Manche kannten das Lied als Teil von Initiationsriten, die gesungen wurden, wenn Jungen als Männer aus dem Busch zurückkehrten. Diskutiert wurde dabei, ob das Lied nun von Frauen oder Männern gesungen wurde. Lobleys «Elizitation» enthüllte Verbindungen zwischen den geläufigen historischen Lesarten des Liedes als Kriegsglied und seiner späteren Verwendung in Initiationsriten.

⁴² Ebd., 102.

⁴³ Jacob Kingsbury Downs: Acoustic Territories of the Body: Headphone Listening, Embodied Space, and the Phenomenology of Sonic Homeliness, in: *Journal of Sonic Studies*, Nr. 21, 2021: *Sound at Home I: Territory, Materiality and the Extension of Home*, www.researchcatalogue.net/view/1260374/1260375 (3.6.2024).

⁴⁴ Lobley: *Sound Fragments*, 113.

⁴⁵ Die historische Migration der «Somagwaza» zwischen den amaMpondo und den amaXhosa wird von Lobley ausführlich erörtert, vgl. ebd., 115 f. und 120–123.

⁴⁶ Vgl. ebd., 113–123.

Die Gesprächspartner*innen sprachen über die Beziehung zwischen dem Speer, der in den zeitgenössisch erweiterten Text eingefügt wurde, und dem Akt der Beschneidung während der Initiation. Für eine Person war es ein Lied, das von traditionellen Heilern während Heilungszeremonien gesungen wurde. Wiederrum eine andere Person griff zur elektrischen Gitarre und improvisierte über die Melodie des Liedes, während andere nostalgisch wurden und mit Tränen kämpften. Was aus Lobleys Arbeit zu «Somagwaza» hervorgeht, ist, dass es vielleicht gar keine einheitliche, autoritative historische Erzählung zu dem Lied gibt. Vielmehr entsteht eine Historiographie aus dem Netz komplexer persönlicher, mythologischer und historischer Berichte, das weitere Interpretationen und Verbindungen eröffnet. Loblely berichtet: «[M]any people gave detailed memories and stories to demonstrate the correct version of the song, explaining where and when and for whom it was appropriate to sing «Somagwaza»». ⁴⁷ Fast keine*r der Zuhörer*innen akzeptierte die ursprüngliche Beschreibung von Tracey, die in den Metadaten der archivarischen Spur vermerkt war.

Es ist äußerst bemerkenswert, wie die Aufnahme von «Somagwaza» als verarmtes Archivobjekt dasteht, das erst dann historisch bedeutsam wird, wenn es aus seiner archivarischen Fixierung gelöst wird und erklingt. Dieser Prozess, der die Aufnahme mit Bedeutung auflädt, illustriert für mich den Übergang von der «Verdinglichung» der Klangfigur hin zu dem «dichten klanglichen Ereignis», das in ein Feld der Schwingungspraxis eingebunden ist. Wichtig ist jedoch, dass dies keine naturalisierte oder universelle Bedeutung ist, die durch eine historiographische Lesart von denen, die Zugang zum Archiv haben, produziert wird. Stattdessen sind die Urheber*innen dieser historischen Bedeutung die Mitglieder der Gemeinschaft, die vom Zugang zum Archiv ausgeschlossen waren und denen dementsprechend Autorität über das Archiv verwehrt worden war.

In diesem Wechsel der Autor*innenschaft wird die Aufnahme von «Somagwaza» als ein «dichtes Ereignis» neu bestätigt. Eidsheim beschreibt dies als «a multitude of intermingling phenomena set within a complex dynamic of power and deferral over who gets to assign the meaning that ultimately affects the very medium it seeks to define». ⁴⁸ In diesem Sinne meint das Verdichten von «Somagwaza» mehr als nur die Verschiebung des Modus eines isolierten Hörens im Archiv hin zum gemeinschaftlichen, sozialen Hören. Denn es ist auch wichtig, dass dies durch eine Verschiebung der Macht der Enunziation geschieht und somit von der Art und Weise abhängt, wie die historiographische Autor*innenschaft auf die Mitglieder der Gemeinschaft übertragen wird, die die Aufnahme mit Bedeutung aufladen.

Klang und exzentrische Hermeneutik

Ich möchte vorschlagen, dass diese Verschiebung der Autor*innenschaft als eine Form dessen betrachtet werden kann, was Willemien Froneman als exzentrische Hermeneutik bezeichnet, um die Arbeit der Interpretation vom

⁴⁷ Ebd., 115.

⁴⁸ Eidsheim: *The Race of Sound*, 10.

kolonialen Rand her zu erfassen.⁴⁹ Mit diesem Begriff knüpft sie an Mignolo an, der Raimundo Panikkar folgend das Konzept einer pluritopischen Hermeneutik entwickelt, bei der ein Wechsel von einer monologischen Epistemologie, die vom Kolonisator implementiert wird, zu einer plurilogischen Epistemologie stattfindet, bei der die Epistemologie der Kolonisierten eine gleichwertige Stellung beansprucht und einnimmt.⁵⁰ Eine exzentrische Hermeneutik nimmt die Bedeutungen und Narrative derer ernst, die von der Wissensproduktion ausgeschlossen wurden. Auf der Grundlage von Lobleys Arbeit bietet diese Herangehensweise die Möglichkeit, die Kolonialität des Klangarchivs mit den Stimmen derjenigen zu kritisieren, die in seiner epistemischen Ordnung zu bloßen Dingen gemacht wurden. Im Kontext des kolonialen Klangarchivs möchte ich vorschlagen, dass eine exzentrische Hermeneutik die Verbindung herstellt zwischen der Schaffung eines <dichten klanglichen Ereignisses> von Archivaufnahmen einerseits und der historiographischen Autor*innenschaft, die Resultat der Interpretationsakte ist, andererseits.

Lobleys Elizitations-Experiment legt nahe, dass die exzentrische Hermeneutik im kolonialen Klangarchiv aus zwei wichtigen Momenten entsteht: Erstens ergibt sie sich aus einem Wiedererkennen. Die verschiedenen Zuhörer*innen kennen das Lied entweder aus den Initiationsriten, an denen sie selbst teilgenommen haben, oder weil sie es in den Townships gehört haben. Dieses Wiedererkennen bekräftigt die Vielfalt der historischen Vergangenheit des Klangs. «Somagwaza» hat für unterschiedliche Menschen unterschiedliche Bedeutungen und genau diese Pluralität wird in Lobleys Experiment gegenwärtig. Zweitens eröffnet der Klang des Liedes die Möglichkeit der historischen Interpretation. Durch das Wiedererkennen und die Schilderung unterschiedlicher Bedeutungen werden verschiedene Interpretationen in die Gegenwart geholt. Diese Interpretationen scheinen um den Anspruch auf Wahrheit zu konkurrieren, aber sie sind in ihrer Darstellung auch formbar. Besonders ältere Zuhörer*innen fragten Lobleys, was er über dieses Lied wusste, bevor sie ihre eigenen Interpretationen darlegten.⁵¹ Es ist fast so, als würden die Zuhörer*innen zuerst fragen, welche Bedeutungen dieses Lied in der Vergangenheit hatte, bevor sie Alternativen seiner intermateriellen Schwingungspraxis in der Gegenwart liefern.

Dieses Gefühl der Spekulation, des Vergleichs und letztlich der Formbarkeit und Vielfalt der historischen Bedeutungen konvergiert in dem, was ich als exzentrische Hermeneutik bezeichne. Als Lektüre von der Peripherie aus, wie Froneman argumentiert – in diesem Fall von der Peripherie des Klangarchivs –, liefern die dargestellten Auseinandersetzungen mit «Somagwaza» und seinen verschiedenen klanglichen Markierungen neue historische Narrative, die aus den Erfahrungen und Körpern der Zuhörer*innen entstehen.⁵² Diese Interpretationen widersprechen jedoch den von Tracey im kolonialen Archiv festgehaltenen Metadaten und erzeugen damit ein Moment der

⁴⁹ Vgl. Willemien Froneman: Ex-Centric Hermeneutics in Stephanus Muller's *Nagmusiek*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle*, Bd. 49, Nr. 1, 2018, 179–194, doi.org/10.1080/14723808.2017.1328013.

⁵⁰ Vgl. Walter D. Mignolo: Foreword. On Pluriversality and Multipolarity, in: Bernd Reiter (Hg.): *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*, Durham, London, 2018, ix–xvi.

⁵¹ Vgl. Lobleys: *Taking Xhosa Music*, 191.

⁵² Froneman: *Ex-Centric Hermeneutics*, 13.

Pluriversität von Widerspruch und Konflikt, das durch die intermateriellen Möglichkeiten des Klangs verhandelt wird. Mit anderen Worten: Wenn Klang nicht als Objekt des kolonialen Archivs betrachtet, sondern in den intermateriellen Kontaktzonen zum Schwingen gebracht wird, ermöglicht dies die dekoloniale Proliferation von Stimmen in der Beschwörung der historiographischen Operation des Klangs jenseits eines monolithischen und kolonialen Zentrums. Noch einmal anders gesagt: Als historiographische Praxis, die von den Menschen des Townships betrieben und artikuliert wird, behauptet der Klang von «Somagwaza» durch eine exzentrisch-hermeneutische Herangehensweise die Kraft seiner Materialität, die sich gegen seine «Verdinglichung» richtet.

Konklusion: Jenseits des kolonialen Archivs der Dinge

Die koloniale Ontologie des Klangs ist eine Ontologie der «Verdinglichung», die in der Geschichte der Klangarchive die Ausbeutung der Indigenen Kultur mit der Ausbeutung von Land verknüpft. Und auch wenn diese Verknüpfung als historische Angelegenheit zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort im europäischen imperialen Projekt angesiedelt ist, birgt sie doch die Möglichkeit, als eine Form von Kolonialität reproduziert zu werden, gerade weil die Objektontologie des Klangs die Wissensordnung des Lautarchivs prägt. Denn das Archiv ist, wie Paul Ricœur uns erinnert, allererst ein Archivieren von Dingen.⁵³ Und dieses Dingarchiv ist es, das zum Gegenstand der dekolonialen Kritik werden muss.

Um die koloniale Wissensordnung des Klangarchivs anzufechten, muss die Materialität von Klang neu gedacht werden. Indem man Klang als ein Feld der Schwingungspraxis deutet und seine allgemeinen Affordanzen in den Blick nimmt, fällt die «Verdinglichung» ab und es eröffnen sich seine Möglichkeitsbedingungen: Klang muss schwingen, er muss in Bewegung sein, er muss ein intermaterieller Resonanzraum werden. Begreift man ihn auf diese Weise, widersteht Klang seiner konzeptuellen Einordnung als stummes Objekt in der Archivsammlung und scheint dann aus dem Archiv auszubrechen, immer auf der Suche nach neuen Lücken. In eben diesem Ausbrechen aber, in diesem Akt des Entweichens aus dem Archiv, scheint sich seine interessanteste und kritischste historiographische Wirkung zu ereignen. Außerhalb des Archivs ermöglicht seine präsenste Abwesenheit eine exzentrische Hermeneutik mit dem Potenzial, die arretierenden Metadaten der Aufnahme dadurch zu untergraben, dass sie neue, aus der Vielfalt der Stimmen geborene Metadaten hervorbringt.

Wenn Klangaufnahmen im Archiv auf diese Weise betrachtet werden, können sie als eine dekoloniale historiographische Praxis fungieren. Die exzentrische Hermeneutik erfordert einen Akt des Zuhörens. Aber wichtiger ist, dass sie uns auffordert, über die Implikationen der Handlungen nachzudenken, die

⁵³ Vgl. Paul Ricœur: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München 2004.

diesem initialen Hören folgen. Wer spricht, wenn wir zugehört haben? Das sprechende Subjekt ist dabei nie singular. In der Etablierung einer plurilogischen Welt verlangt eine exzentrische Hermeneutik eine Vielzahl von Stimmen, widersprüchliche historiographische Ansprüche und Interpretationsmodi. Tatsächlich erlaubt eine gleichzeitige Betrachtung des hörenden und des Sprechenden, pluralen Subjekts, dass der Klang im kolonialen Klangarchiv seine <Verdinglichung> durch einen Prozess der Verdichtung und Verflechtung verliert.

aus dem Englischen von Sabine Schulz



https://zfmedienwissenschaft.de/ZfM31_SP05_Fourie

Tonbeispiele: Digitalisierte Aufnahmen unterschiedlicher Versionen von «Somagwaza», abspielbar über o. g. Link, archiviert in der ILAM (International Library of African Music) unter https://vital.seals.ac.za/vital/access/manager/Repository?fo=ss_state%3A%22A%22&field1=title&query1=somagwaza (15.07.2024)

BUDHADITYA CHATTOPADHYAY

ARCHIVE HÖRBAR MACHEN

(Postdigitale) Emanzipation kolonialer Archive

Die ephemere Umgebung

Im Sommer 2022 war ich Mitorganisator der von mir initiierten und kuratierten Veranstaltung *Soundings: Assemblies of Listeners and Voices Across the Souths* an der Berliner Akademie der Künste.¹ Fünf Tage lang kamen Musiker*innen, Klangkünstler*innen, Performer*innen und Forscher*innen aus den Regionen des Globalen Südens zu einem lebhaften Treffen zusammen – rebellische Stimmen, die mit den westlichen Hörkulturen, die in räumlicher Hinsicht objektorientiert und in zeitlicher Hinsicht linear geprägt sind,² ihre Schwierigkeiten haben. Mit ihrem Fokus auf die Denkweisen und Methoden von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aus dem Globalen Süden konnte die Veranstaltung dazu beitragen, ein Spannungsverhältnis aufzudecken zwischen den kolonial-hegemonialen Kulturen des Westens auf der einen Seite und dem kollektiven Wunsch <nicht-westlicher> Klangpraktiker*innen, die kolonialen Modelle des Hörens zurückzuweisen, indem sie ihre eigenen Fertigkeiten, ihre künstlerische Auseinandersetzung und ihr kritisches Vermögen zum Ausdruck brachten, auf der anderen Seite. *Soundings* hatte sich einem Graswurzelansatz verschrieben, um das Wissen über die Pluriversalität von Hörkulturen rund um den Globus und über deren klangästhetische Bedingungen beim Klingen und Musizieren zu vervielfachen, und setzte sich hierzu über die eurozentrischen Disziplinengrenzen von Sound Studies und Klangkunst hinweg. Es gelang dieser äußerst lebendigen und radikalen Ansammlung nomadisierender Künstler*innen, Performer*innen, Instrumentenbauer*innen, Klangschöpfer*innen und Denker*innen in der Diaspora, miteinander etliche Fragestellungen im Themenfeld zwischen Sound- und Musikpraxis, Hören und Wahrnehmung, Globalgeschichte der Klangpraktiken, Erfassungstechniken und Archiven aufzuwerfen und sie zugleich auseinanderzunehmen. Die kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Praxis der Klangarchive an westlichen Institutionen eröffnete wissenschaftliche Perspektiven auf die Themen

¹ *Soundings* ging es darum, dem Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit Kunstschaffenden und Denker*innen an den Rändern des eurozentrischen Diskurses und der schwachen Präsenz des Globalen Südens in diesem Bereich entgegenzuwirken, ob es sich um in der Diaspora lebende oder Indigene Künstler*innen handelt, um Musiker*innen oder Klangkünstler*innen, um Teilnehmende von Stipendiat*innenprogrammen in der zeitgenössischen Musik oder um Teilhabende am Diskurs der Sound Studies. Bei dem Treffen sollten gerade diese künstlerischen und wissenschaftlichen Interventionen gefördert werden. Mehr Informationen auf der Website der *inm – initiative neue musik berlin e.V.*: www.field-notes.berlin/soundings-2022 (15.5.2024).

² Vgl. Budhaditya Chattopadhyay: *Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art*, in: *Seismograf/DMT* (= *Dansk Musik Tidsskrift*), Sonderausgabe: *Sound Art Matters*, 15.9.2017, doi.org/10.48233/seismograf1904; ders.: *Object-disoriented Sound: Listening in the Post-Digital Condition*, in: *APRJA* (= *A Peer-reviewed Journal About*), Bd. 3, Nr. 1, 2014, 133–141; ders.: *Sound Practices in the Global South: Co-listening to Resounding Plurilogues*, London 2022.

Sinnespolitik, gesellschaftliche Hierarchien, Zugang und Nutzungsmöglichkeiten sowie Objektifizierung ephemerer Klänge und Stimmen zum Zweck des Othering, der Kontrolle, des Mapping, der Überwachung und des Festhaltens am kolonialen Blicken und Hören.

Im Rahmen der institutionellen Zusammenarbeit von *Soundings* besuchte die Gruppe auch das bekannte Lautarchiv der Berliner Humboldt-Universität. Beim Gang durch das seit Neuestem am Humboldt-Forum angesiedelte Archiv war ich wie erschlagen angesichts all der stummen Kisten voller Tonbänder und Klangobjekte, die in diesem historisch rekonstruierten Gebäude lagerten, das kulturelle Gegenstände aus der ganzen Welt beherbergt. Nicht nur die in diesem Endlager herrschende Stille, sondern die grundlegende Unzugänglichkeit dieser auf ewig eingesperrten Laute und Klänge brachten mich zum Nachdenken über den Status von Lautarchiven im heutigen Europa. Neben dem Berliner Phonogramm-Archiv halten auch andere bedeutende Institutionen wie das British Library Sound Archive oder das Netherlands Institute for Sound and Visions ephemere Klänge und Hörspuren als stumme Klangobjekte gefangen.

Diese Archive haben ihre Daseinsberechtigung durch die Einlagerung von den mittels technischer Medien gespeicherten Lauten, die von den kolonisierten Subjekten unter ausbeuterischen Bedingungen aufgezeichnet wurden. Sie bilden statische und stagnierende Repositorien durch die Datensammlung, Quantifizierung, Kontrolle, Vermessung, Überwachung und das Erlassen von Rechtsvorschriften. Künstler*innen aus dem Globalen Süden, die sich mit Klang- und Hörerfahrungen beschäftigen, dürften diese Herangehensweise als eine Beschneidung der Reichweite des Klangs wahrnehmen. In seinem Buch *Hungry Listening* berichtet Dylan Robinson, wie Indigene Musiker*innen angesichts der im Archiv des Museum of Anthropology an der University of British Columbia (Kanada) gelagerten Instrumente fragten, weshalb die Instrumente schweigen.³ Für eine*n Musiker*in zeigt sich hierin der perverse Akt, einen lebendigen musikalischen Körper als träges Objekt darzustellen, der der jeweiligen Community unter kolonialer Herrschaft oft genug gewaltsam abgenommen wurde. Aufnahmegeräte nahmen ihre Stimmen mit, ohne dass sie ihre Zustimmung dazu erteilt hätten. Im British Library Sound Archive gibt es Aufnahmen von Kirtan-Erzählungen aus Bengalen, auf denen die Vorsänger*innen zu Beginn klar und deutlich äußern, dass sie nicht aufgenommen zu werden wünschen – und selbst dann reißen diese Archive ihre Stimmen von ihnen fort, um sie dem Speicher einzuverleiben.

Im Folgenden beschäftigte ich mich mit den alltäglichen Praktiken des Klangs und des Hörens in den Traditionen und Kulturen der oft unter dem Begriff Globaler Süden zusammengefassten Regionen. In Südasien als einer dieser Regionen sind Archivierungspraktiken nicht sonderlich relevant, da die Kulturen des Hörens auf Oralität sowie auf mündlich weitergegebenem Wissen beruhen; die Menschen sind lieber laut und singen ihre Erinnerungen (z. B.

³ Vgl. Dylan Robinson: *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis 2020.

Lieder aus Filmen oder in Ritualen verwendete Gesänge), anstatt sie in einem toten Archiv aufzubewahren. Traditionelle darstellende Kunst- und Musikrichtungen wie Kirtana, Kathakata, Kobigaan und Pochitro werden mit gesungenen Texten begleitet, sodass ephemere, kontextbezogene Darbietungen entstehen. Wer sich eingehender damit beschäftigt, welche einschränkende Wirkung Aufnahme und Archiv auf diese Ephemera ausüben, entwickelt womöglich eine polemische Position gegen das Enthören (*unlistening*), das dem Archivierungsverfahren als solchem stets anhaftet, weil dieses immer auch Unhörbarkeiten mitproduziert. Moushumi Bhowmik, die über die Praxis des Archivs forscht, hat nahegelegt,⁴ dass es im Vorgang des Archivierens nicht möglich ist, die Schichten situierter Realitäten einzufangen – es bleibt immer beim Versuch, denn jene Schichten sind <uneinholbar>. Aufgrund der inhärenten Beschränkungen der archivalischen Aufnahmetechniken mit Tonbändern, Zylindern, Schellackplatten und Kassettenrekordern, von den allerersten optischen und mechanischen bis zu den digitalen Systemen von heute, sind Aufnahmeverfahren nicht in der Lage, alle Nuancen der jeweiligen Realität zu <hören> und blenden daher vieles aus – «unlisten»⁵ –, um eine koloniale, extraktive und *weiße* anthropogene Ordnung aufrechtzuerhalten. Die Zwischentöne der Stimmen der Kolonisierten erscheinen in diesen Archivaufnahmen erst gar nicht auf dem Radar der vermeintlich alles erfassenden Technologien, gelangen nicht an die technologisierten Ohren, deren Fähigkeit zum kontextuellen, gegenseitigen Zuhören erodiert. An diesem Punkt möchte ich intervenieren mit Anrufungen des Hörbarmachens (*invocations of auralizing*) als situierten Handlungen der Transgression, um dabei zu helfen, die eingesperrten archivarisches Klangobjekte zu befreien. Bevor ich beginne, gilt es den Zusammenhang einer freieren, <postdigitalen> Medienumgebung zu analysieren.

Ein <postdigitaler Zustand>

Seit dem Aufkommen der sogenannten neuen Medien Anfang der 1990er Jahre ist unsere Welt immer mehr von einer textorientierten zu einer audiovisuellen Welt geworden. Vor dem Hintergrund dieses Umbruchs lassen sich verschiedene Formen von archivierten Medieninhalten ausmachen, die in ständiger Bewegung sind, sich wandeln, neuinterpretiert werden und in einer konvergenten Kultur mit den global allgegenwärtigen digitalen Medien in Konflikt geraten. Bei diesen Inhalten handelte es sich unter anderem um Archivaufnahmen, Musikstücke, Liedfragmente, Spoken-Word-Performances, Feldaufnahmen und elektroakustische Samples. Betrachten wir die Phänomene der Medienkonvergenz so stellen wir eine Veränderung der Klangelemente von einem lokalisierten Zustand hin zu einer globalisierten Mobilität fest. So wurde z. B. eine bestimmte Feldaufnahme digital zugänglich gemacht und galt fortan als Klangkunstwerk, oder ein <traditionelles> Lied aus einem Teil der Welt wurde einem anderen Teil der Welt über das Internet als <Folksong>

⁴ Vgl. Moushumi Bhowmik: Incomplete Listening, Unfinished Writing: Sound and Silence in Archival Recordings from the Early Twentieth Century, in: *Journal of South Asian Studies*, Bd. 44, Nr. 5, 2021, 1000–1015, doi.org/10.1080/00850401.2021.1970307 (24.5.2024).

⁵ Budhaditya Chattopadhyay, Elen Flügge: Unlistening, in: Stephanie Loveless u. a. (Hg.): *Situated Listening: Attending to the Unheard*, London [im Erscheinen].

⁶ Vgl. Budhaditya Chattopadhyay: Orphan Sounds: Locating Historical Recordings in Contemporary Media, in: *Organised Sound*, Bd. 23, Nr. 2, 2018, 181–188, doi.org/10.1017/S135577181800055.

⁷ Das «Postdigitale» beschreibt eine zeitgenössische kreative Medienpraxis, bei der die Anwendung digitaler Technologien kein Selbstzweck bleibt (vgl. Florian Cramer: What is «post-digital»?), in: *APRJA (= A Peer-reviewed Journal About)*, Bd. 3, Nr. 1, 2014, doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068). Diese Tendenz zeigt sich daran, wie ältere materielle Praktiken mit dem dreidimensionalen und virtuellen Medienkunstuniversum konvergieren und darin absorbiert werden und umgekehrt bestimmte Retro-Ästhetiken aus der analogen Ära auf zeitgenössische digitale Kunstpraktiken übertragen werden. Dies hat eine enorme Flexibilisierung und Hybridisierung verschiedener Praktiken zur Folge. Ich habe einige Texte zu Sound-Praktiken in der «post-digital condition» geschrieben, vgl. z. B. Chattopadhyay: *Object-disoriented Sound*.

⁸ Vgl. Cramer: What is «post-digital»?; Josephine Bosma: Post-digital is post-screen: Arnheim's visual thinking applied to art in the expanded digital media field, in: *APRJA (= A Peer-reviewed Journal About)*, Bd. 3, Nr. 1, 2014, doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116091; Chattopadhyay: *Object-Disoriented Sound*; ders.: *The Auditory Setting: Environmental Sounds in Film and Media Arts*, Edinburgh 2021; Kim Cascone: *The Aesthetics of Failure: «Post-digital» Tendencies in Contemporary Computer Music*, in: *Computer Music Journal*, Bd. 24, Nr. 4, 2000, [jstor.org/stable/3681551](https://doi.org/10.1080/01487300008839151) (10.6.2024).

⁹ Vgl. Chattopadhyay: *Orphan Sounds*; ders.: *The Auditory Setting*.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Ernst: *Digital Memory and the Archive*, Minnesota 2012; Elodie A. Roy: *Media, Materiality and Memory: Grounding the Groove*, London, New York 2015; Steve Mills: *Auditory Archaeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*, London, New York 2016; Michael Bull u. a. (Hg.): *The Routledge Companion to Sound Studies*, London, New York 2018.

übermittelt. Bei der Untersuchung der Konvergenzen bleiben Fragen von Identität, Vermittlung und Interpretation zentral.⁶ Diese Fragen eröffnen auch Diskurse in den Sound Studies und der Medienwissenschaft, indem sie postdigitale Tendenzen aufzeigen, die Klangidentitäten und raumbezogene Informationen von Klang über unterschiedliche Medien hinweg transformieren, wie etwa bei der Übersetzung von Retro-Sounds in neue Kunstwerke oder bei der Digitalisierung analoger Inhalte, um diese mit digital generierten Sounds zusammenzufügen.⁷

Während wir noch zu fassen versuchen, was das Aufkommen der digitalen Medien bedeutet und welches Potenzial sie haben, sind wir bereits Zeug*innen einer eintretenden Übersättigung, ausgelöst durch die rasende weltweite Digitalisierung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Vor dem Hintergrund dieses sogenannten postdigitalen Zustands⁸ finden Tonaufnahmen und Archivinhalte auf Schellackplatten, Tonbändern und Spulen als digitale Samples Eingang in Arbeiten der New-Media-Kunst. Vor einiger Zeit stellte ich mir die Frage,⁹ inwiefern eine solche digitale Verwertung deren zeitlichen Wert, ihre Identität, Quellenzuordnung und Objektivität verändert. Wenn wir in einem Medienkunstwerk oder einem experimentellen Musikstück digitalisierte Klänge aus den computergenerierten Beats und Glitches einer Archivaufnahme heraushören, erkennen wir darin dann ein nostalgisches Augenzwinkern, oder nehmen wir sie als bloßen Sound wahr? Wahrscheinlich müssen wir uns diesem Phänomen aus einer medienarchäologischen Perspektive¹⁰ nähern und Medien-gattungen sowie ihre Entwicklungen freilegen. Im gegenwärtigen postdigitalen Zustand hat der Zugriff auf Archivaufnahmen immer mehr zugenommen und es ist einfacher geworden, zum Download bereitstehende Sounddateien per Copy-and-Paste zu nutzen. Die wesentlichen Prozesse der Digitalisierung haben es sogar erleichtert, Tonmaterialien in Archiven zu finden, die übereinander- oder über digitale Sounds geschichtet sind, wie der Klangforscher Jonathan Sterne anmerkt: «[D]igitization [...] liberates recorded music from the economics of value by enabling its free, easy and large-scale exchange.»¹¹ Auch in digitaler Form behält die Klangcollage ihre psychoakustischen Konnotationen.¹² Wenn wir von den politischen Implikationen des Abmischens absehen, scheint die Befreiung von Archivdaten zu neuen, lebendigen Werken der Medienkunst der springende Punkt der postdigitalen Ära zu sein. Die Einstreuerung von Archivsamples in Neue Musik oder Arbeiten der Medienkunst erlaubt die zeitweilige Emanzipation des Inhalts von einem festen Speichermedium hin zu einem vielfältig interpretierbaren Kunstwerk. Wir können dies als Belebung des in institutionellen Archiven gelagerten archaischen Materials in einer postdigitalen Medienumgebung und als Eröffnung neuer Narrative, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, betrachten.

Die digitale Revolution, das prägende Thema der späten 1990er Jahre und der ersten Jahre des neuen Jahrtausends, begann sich in ein stetig anwachsendes Feld immaterieller Daten und unüberschaubarer Informationsmengen

aufzulösen, wozu Nicholas Negroponte passend bemerkte: «Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence.»¹³ Dazu kam noch ein Gefühl einer gewissen Ununterscheidbarkeit, einer Schließung der Kluft zwischen rasch digitalisierten Archivinhalten und genuin digitalen Sounds wie Samples, Glitches und digital-akustischen Artefakten. All dies trug zu der Formulierung der spekulativen Konzepte des Postdigitalen bei, wobei digitalisierte Artefakte als verschoben, neu verortet und transformiert betrachtet wurden. Zum einen wurde damit die Kluft zwischen genuin digitalen Artefakten und in Windeseile digitalisierten Archivinhalten beseitigt, indem man sie in Interaktion miteinander brachte. Zum anderen wurde diese Kluft als flüchtiges, sich entziehendes Datenfeld neu interpretiert. Kim Cascone vertritt in Bezug auf Klangkunst und experimentelle Musik die Ansicht, dass «the medium of digital technology holds less fascination for composers in and of itself»,¹⁴ sobald dieser Sättigungsgrad erreicht ist. In seiner Definition der postdigitalen Ästhetik mit Bezug auf experimentelle Musik spricht er von einem ästhetischen Scheitern der digitalen Technologie, wie es in Form von Glitches, Clipping-Fehlern, Alias-Effekten und Verzerrungen auftritt, welche dann zum Gegenstand subversiver künstlerischer Praktiken werden. Seine Konzipierung des Postdigitalen hebt hervor, wie das Digitale den Klang in Fragmente aufbricht, die auf fließende, flexible und allseits offene Weise in neuen Klangwerken wiederverwendet und umgewidmet werden können. In einer Welt von Big Data, «data abundance» und «data flood»¹⁵ entziehen sich die frei flottierenden Klanginhalte (digitalisierte Archivinhalte, genuin digitale Sounds, Soundartefakte) im Wesentlichen der ontologischen kolonialen Identität und der epistemischen, wissensbasierten Objektivität, um diese durch spielerisches Engagement, Umwidmung, Wiederaneignung und künstlerische Anverwandlung in neuen Arbeiten einem dekolonialen Diskurs anzuschließen.

Ein Beispiel: Eine Installation ist ein dreidimensionales Werk, das eine ortsspezifische, interaktive Umgebung kreiert und sich aus unterschiedlichen Medieninhalten – wie Tonaufnahmen, Bildprojektionen und Objekten – zu einer multimodalen Erfahrung zusammenfügt, bei der die Zeitgrenzen zwischen unterschiedlichen Medieninhalten in einer wechselseitigen und organischen Durchdringung von Medienobjekten im virtuellen Raum verwischt werden, einander überlappen und sich erweitern. Ganz ähnlich funktionieren Sampling, Remixing, Mash-ups und Collagen in der digitalen Musik, die analoge mit digitalisierten Aufnahmen, teilweise auch mit rein digital produzierten Klängen kombinieren. Virtuelle Realitäten und audiovisuelle Live-Acts sind aus den kreativen Milieus und aus den Praktiken der zeitgenössischen Medienkunst nicht wegzudenken. Ein Großteil der aktuellen Arbeiten in der Medienkunst besteht aus den von User*innen generierten Inhalten, die sich im Rahmen innovativer gemeinsamer Schaffensformen (*co-creations*) an bestehenden Archivinhalten bedienen und diese wiederverwerten, dadurch neue Zielgruppen und

¹¹ Jonathan Sterne: The MP3 as Cultural Artifact, in: *New Media & Society*, Bd. 8, Nr. 5, 2006, 825–842, hier 831, doi.org/10.1177/1461444806067737.

¹² Vgl. ebd.: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

¹³ Nicholas Negroponte: Beyond Digital, in: *Wired*, Bd. 6, Nr. 12, 1998, web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html (26.5.2024).

¹⁴ Kim Cascone: The Aesthetics of Failure, in: *Computer Music Journal*, Bd. 24, Nr. 4, 2000, 12–18, hier 12, doi.org/10.1162/014892600559489.

¹⁵ Steve Lohr: The Age of Big Data, in: *The New York Times*, 11.2.2012, www.nytimes.com/2012/02/12/sunday-review/big-datas-impact-in-the-world.html (26.5.2024).

neue Bedeutungen zulassen und zugleich die Frage stellen, wie diese Inhalte innerhalb der erweiterten Medienumgebungen re-interpretiert und umgedeutet werden. Indes kommen Versuche, diesen Fragen nachzugehen, oft genug zu holzschnittartigen Ergebnissen, wenn man die Medien entlang der zeitlichen Demarkationslinie, die <alt> von <neu> trennt, einordnen will. Die Erforschung zeitgenössischer Medien erfordert jedoch ein eingehendes Verständnis der fließenden oder wandernden Bewegungen von Medieninhalten als postdigitalen Daten und Informationen, etwa in Gestalt von ethnografischen Aufnahmen oder im Archiv gelagerten Artefakten in zeitgenössischen Kulturen der Datafizierung.

Von den Archiven zu lauten, verrauschten (<noisy>) Datensätzen

Das unzugängliche Schweigen der Archive macht stets den Kern unseres Unbehagens aus, wenn wir die Hörer*innenposition auf der anderen Seite der Kolonialgeschichte einnehmen. In meinem Buch *Sound Practices in the Global Souths* aus dem Jahr 2022 wollte ich herausarbeiten, wie der koloniale Modus des Zuhörens die Archivpraktiken der Erfassung, des Zum-Schweigen-Bringens und oft auch Tilgens durchdringt, auch wenn diese Archive Legitimität dadurch beanspruchen, dass sie anders konstruierte kulturelle Praktiken zu Referenz- und Datensammlungszwecken aufzeichnen. Wie anknüpfend an diese Akte der Unterdrückung Geschichte geschrieben wird, muss erforscht und kritisch hinterfragt werden, zumal der auf das Anhören reduzierte Zugang dieser Archive übermäßig objektorientiert ist. Für viele der einstigen kolonialen Subjekte sind sie nicht zugänglich und werden nach wie vor hinter opaken Paywalls, Gebäudemauern europäischer Institutionen oder geografischen Grenzen unter Verschluss gehalten. Doch wie schon oben angesprochen bestehen sie aus den ephemeren Stimmen kolonialer Subjekte, die oftmals ohne deren Einwilligung auf materielle Tonträger gebannt sind. Es sind ebendiese Archive mit ihren inhärenten Machtstrukturen und einem quantifizierenden und marktorientierten Ansatz, die Datensätze erzeugen, welche zum Training neuronaler Netzwerke und KI-Systeme herangezogen werden, *colonial bias* inklusive.

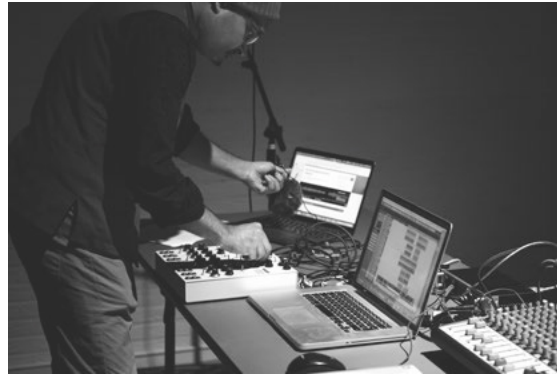
Künstliche Intelligenz übt zunehmend einen tiefgreifenden Einfluss auf den Alltag aus. Von der Überwachung bis zum Internet der Dinge und dem privaten Konsum, vom Austausch in den sozialen Medien bis zu Kunst und Kultur, an allen Ecken und Enden übernimmt KI die Verarbeitung von Informationen und stellt neue Wahrnehmungen und erweiterte Erfahrungen bereit. Kernstück dieser Neukonfiguration technologisch vermittelter Alltagspraxis sind Datenmengen (Big Data), die dazu genutzt werden, permanent neue Messzahlen zum Verbraucher*innenverhalten und zu Konsummustern, zu Mobilität, gesellschaftlichen Bewegungen, posthumanem Denken, wissenschaftlichen In(ter)ventionen, Medienproduktionen und -rezeptionen sowie

sozialen Entwicklungen zu liefern und zu produzieren, online wie offline. Ich behaupte, dass es eine enge Verbindung gibt zwischen den kolonialen Archiven und den Datensätzen der Konzerne, die auf diesen Archiven entnommenen Mustern basieren und von diesen abgeleitet sind.

Im Bereich der gegenwärtigen digitalen Kultur und in den Medienkünsten haben sich KI-betriebene Kunstformen ebenfalls in Windeseile als dynamisches und produktives Praxisfeld etabliert und aktuell zu einer regelrechten Schwemme an künstlerischen Produktionen und Ausstellungen geführt.¹⁶ Künstliche Intelligenz und maschinelles Lernen sind in der digitalen Kunst, der VR-Kunst, intermedialen Installationen und interaktiven Arbeiten mittlerweile weithin verbreitet. Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunstwissenschaft sind zuletzt etliche Sammelbände erschienen, flankiert von zahlreichen Themenausgaben von Fachzeitschriften, die sich dem Studium der Medienkunst und ihrer Geschichte widmen. Google und andere globale Konzerne haben begonnen, Kunstschaffende zu fördern, die mit Künstlicher Intelligenz und anderen TechArts arbeiten.¹⁷ Es zeigt sich hier, dass KI-gesteuerte Medienkunst inzwischen tatsächlich ein bedeutendes Gebiet der zeitgenössischen Kunstpraxis ist und ein breiteres kuratorisches und künstlerisches Interesse mit Blick auf die kulturelle Wiederaneignung und Vermittlung historischer Artefakte nach sich zieht, da in ständig weiterentwickelten postdigitalen Kulturen eine globale Öffentlichkeit adressiert werden kann, wenn die Affordanz der Technologien und Plattformen demokratischer ist. Ungeachtet der rasch wachsenden Zahl solcher Arbeiten gilt ein Großteil der Aufmerksamkeit der westlichen Kunst und dem medienkulturellen Kontext Europas und verfolgt dabei einen kolonialen Repräsentationsmodus. Künstlerische Traditionen und ihre mediale Präsenz in anderen Zusammenhängen, z. B. in Südasiens, Südostasien, Nahost und Afrika, bleiben in weiten Teilen zu wenig erforscht, obwohl manche Kulturen des Globalen Südens in zur Kolonialzeit eingerichteten europäischen Museen und Archiven breit vertreten sind und es, wie schon oben angesprochen, in den institutionellen Archiven Europas umfangreiche Bestände an Klangobjekten und -artefakten aus südasiatischen Regionen gibt. In ebendiesem Zusammenhang darf man durchaus hartnäckig die Frage stellen, welche Relevanz in europäischen Museen festgehaltene koloniale Artefakte haben, und auf die Fähigkeit medienkünstlerischer Herangehensweisen hinweisen, sich Laute aus dem Archiv wiederanzueignen und mittels postdigitaler Verfahren der Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen, um sie spielerischen und interaktiven, horizontal und demokratisch zugänglichen künstlerischen Interventionen und Erfahrungen zur Verfügung zu stellen und innovative Datensätze zu erzeugen, die zwar vielleicht voller Störungen, dafür aber inklusiv sind und alle beteiligen. Die körnigen und verrauschten (*noisy*) Stimmen, welche die Daten in neuen Kunstwerken zur Aufführung bringen, tendieren dazu, KI zu dekolonisieren. Dekolonisierung meint hier eine durch Praktiker*innen und Künstler*innen des Globalen Südens verkörperte Methode, die den von

¹⁶ Vgl. Gerfried Stocker, Markus Jandl, Andreas J. Hirsch (Hg.): *The Practice of Art and AI*, Berlin 2021, ars.electronica.art/newdigitaldeal/files/2021/08/artandai.pdf (26.5.2024).

¹⁷ Der Autor dieses Textes war einer der Stipendiat*innen des Google AMI Fellowship (2019/2020). Mehr hierzu auf der Website des Projekts: artsandculture.google.com/project/ami-grants.



westlichen Institutionen entleerten und fetischisierten Begriff der Dekolonisierung zurückfordern. Das ist auch der Kontext, in dem ich meine beiden laufenden Projekte verorte, die zum Ziel haben, in den statischen institutionellen Archiven Europas zu intervenieren: durch das Hacken der unzugänglichen Inhalte dieser Archive im Zuge von Live-Performances.

Daten laut singen: <Auralizing Archives>

Im Jahr 2023 habe ich zwei Performances meines *Auralizing Archives*-Projekts realisiert: die erste im März am iii (Instrument Inventors Initiative) in Den Haag und die zweite im April im Rahmen des *Audio Leakage Colloquiums* am HEK (Haus der Elektronischen Künste) in Basel (vgl. Videobeispiel am Textende).¹⁸ Als Teil einer laufenden Reihe situierter Performances versuchte ich mich während der beiden Live-Auftritte in unzugängliche Online-Archive zu hacken. Unter den Archiven war das British Library Sound Archive, das den bereits gewährten Zugang zu Tonaufnahmen, die von kolonialen Ethnografen produziert wurden und dort versammelt sind, mittlerweile wieder verweigert. Bei diesen Tonaufnahmen handelt es sich um Aufnahmen lokaler Musikaufführungen aus Südasien, die unter freiem Himmel gemacht und in eine Geschichte gewaltsamer Extraktion eingebettet sind. Diese Aufnahmen wurden gemacht, um sie in institutionellen Archiven in Europa zu sammeln. Der Zugang zum Archiv verbirgt sich üblicherweise hinter Paywalls. Jeder Versuch, die Dateien herunterzuladen, wird begleitet von einem Pop-up mit urheberrechtlichen Hinweisen. Die Sammlungen des British Library Sound Archive beinhalten unter anderem Aufnahmen von Nagar Kirtans aus Westbengalen in Indien, die aus den 1930er bis 1950er Jahren stammen und die mich interessieren, weil sie der Gegend entstammen, in der ich aufwuchs. In den Archiven sind sie für mich allerdings außer Reichweite gelagert. Der Wunsch, diese Aufnahmen anzuhören, motivierte mich, mir Zugriff zu ihnen zu verschaffen. In Performances verwendete ich innovative Techniken der Mikrofonplatzierung und -transduktion zur

¹⁸ Details zur Live-Performance, die am 25.3.2023 im Rahmen der Veranstaltung *Imaginary Terrains* am iii in Den Haag stattfand: instrumentinventors.org/agenda/ কালপনিক-রেখা-কালপনিক-রেক্ষা-ইমাজিনারি-টারেইনস (15.5.2024); Details zur Live-Performance am HEK Basel am 5.4.2023 im Rahmen des *Audio-Leakage-Kolloquiums* auf der Projekt-Website des Critical Media Lab: criticalmedialab.ch/audio-leakage (15.5.2024).



Aufnahme der archivierten Tonaufzeichnungen, um sie auf neue Weise zu hören. Gleichzeitig hackte ich die Archive mithilfe von DIY-Kontaktmikrofonen. Inspiriert ist diese von mir entwickelte Technik vom Verfahren der Auskultation in der Medizin, bei der mittels eines Stethoskops die Geräusche des Körperinneren zu Diagnosezwecken hörbar gemacht werden. Die Geste eines solchen *live hacking* mittels Auskultation ist als ein kritischer und diagnostischer Ansatz der Erforschung und Befragung von Archiven zu verstehen. Die anschließende Aufführung der gehackten Tondokumente via Live-Synthesierung soll die Vielfältigkeit der Töne, Klänge und Stimmen jenseits ihrer erzwungenen Referenzialität und Ordnung in den Archiven deutlich machen, wo sie als fixierte Daten und Soundobjekte gespeichert sind. *Auralizing Archives*¹⁹ hat zum Ziel, neue und multiple Möglichkeiten der Interpretation der Aufnahmen zu entwickeln, indem die Live-Performance neue und offene Narrative zur Disposition stellt und die Hörer*innen mit einem dekolonialisierenden Zugang konfrontiert. Diese spielerische und künstlerische Neubewertung der vom Archiv und seiner Ordnung zum Schweigen gebrachten Tondokumente ist eine spezifische Form der Restitution, der Rückforderung und der Rückführung.

Um einen horizontalen und demokratischen Zugriff zu den im Stillstand verharrenden Institutionenarchiven Europas zu erreichen, bietet sich eine subversive oder transgressive Herangehensweise an, die durch das Hacken und die Wiederaneignung neue Kunstwerke schafft und die baulichen Grenzen des Archivs transzendiert. Das Archiv wird dann zum Labor, in dem Sammlungen des Archivs zum Untersuchungsgegenstand werden, z. B. zur Erforschung der historischen Entwicklungen Indigener Kunstpraktiken im Globalen Süden im Zusammenhang mit dem Eindringen moderner westlicher Technologien und Medien, wie sie im Kontext der Blüte der Schallplattenindustrie stattgefunden haben und die ich in früheren Arbeiten untersucht habe.²⁰ Dieser Austausch kann durch den Einsatz neuer Medientechnologien und Medienkünste praktiziert werden, um durch einen dekolonisierenden Ansatz der Horizontalität und der Wechselseitigkeit Zugang zu ihnen zu schaffen. Vor diesem Hintergrund

Abb. 1–4 *Auralizing Archives*, Live-Performance am iii in Den Haag im März 2023 (Foto: Helena Roig/iii Den Haag, Orig. in Farbe)

¹⁹ Exzerpt der Live-Performance am HEK Basel am 5.4.2023, auf der Vimeo-Seite des Autors: vimeo.com/946100824 (15.5.2024).

²⁰ Budhaditya Chattopadhyay: Unrecording Nature, in: Petri Kuljuntausta (Hg.): *Sound, Art, and Climate Change*, Helsinki 2021, 59–66; ders.: Uncolonising Early Sound Recordings, in: *The Journal of Media Art Study and Theory*, Bd. 2, Nr. 2, 2021: *Sound, Colonialism, and Power*, 81–88; ders.: On Pre-colonial Indigenous (Sound) Technologies, in: *Proceedings of Politics of the Machines – Rogue Research*, Berlin 2021, doi.org/10.14236/jewic/POM2021.4; ders.: Re-sounding Souths [Online-Essay], in: *CTM Festival Journal*, 2023, www.ctm-festival.de/magazine/re-sounding-souths (26.5.2024).

möchte ich das Postdigitale als eine geeignete Bedingung hervorheben, unter der stillgestellte Klangartefakte in den Archivbeständen Europas eine Regeneration durch die erweiterten Medienökologien der Medienkunst in globalem Maßstab erfahren können. Wie von verschiedenen Forscher*innen vorgeschlagen, eröffnet das Postdigitale neue Felder des Experimentierens jenseits medienarchäologischer Markierungen, die auf einem Verständnis fixierter Temporalität wie der Differenz zwischen <alten> und <neuen> Medien basieren. Das Hacken in diesem Projekt bringt analoge und digitale Klänge in fruchtbare Begegnungen miteinander. Die Resultate dieser Begegnungen (re-)generieren mediale Hybride und damit neue Formen ästhetischer Erfahrungen.

Einige Abschlussgedanken

Die hier vorgestellten Projekte ermöglichen Zugang zu Archiven und nutzen die Möglichkeiten von maschinellem Lernen und KI, um die Fähigkeiten von *augmented intelligence* in einem post-humanen Kontext zu untersuchen, in dem der menschliche Geist und die kollektive menschliche Maschine in einer Assemblage zusammengefügt werden und als *augmented consciousness* gemeinsam operieren. Wenn Menschen einen Teil logischen Denkens an KI auslagern, erlauben sie damit Maschinen, bei der Konstruktion von Erinnerung und neuen Narrativen durch konstruktiven Dialog mit Archiven und Museen in Form von *augmented sensory experiences* mitzuwirken. Die Fluchtlinie dieses Prozesses beinhaltet: 1) das Nutzen von Archivmaterial, das mit spezifischen historischen Persönlichkeiten assoziiert ist, zum *data mining*, d.h. zur Entwicklung sortierter Datensätze; 2) die Verwendung von Technologien zur Sprachsynthese und Sonifizierung von Daten, um auf diese Weise die klanglichen Texturen, die Tonhöhe und Körnung historischer Aufnahmen zu erreichen; 3) die Entwicklung neuronaler Netzwerke durch das Trainieren von KI mit Datensätzen aus Audio- und Videomaterial wie auch anderen ausgewählten Materialien, die wiederverwendet werden und auf *deep-learning*-gestützter Archivrecherche basieren; 4) das Einstellen neuronaler Netzwerke in der Form, dass sie Live-Konversationen in Ausstellungskabinen führen können.

Diese künstlerische Herangehensweise und Perspektive ist dabei gut mit der postdigitalen Ästhetik zeitgenössischer künstlerischer Praktiken vereinbar.²¹ Ein solcher Kontext hilft, potenziell neue Fragestellungen der Re-Appropriation obskurer kolonialer Artefakte in öffentlichen Kunstwerken zu entwickeln. In Anbetracht des Potenzials einer solchen Ästhetik wird die Frage von atemporalen Konvergenzen zentral. Als Beispiel ist hier auf die Emergenz prekärer Ästhetiken des Postdigitalen in Form hybrider Medienanordnungen wie GIFs hinzuweisen, die auf Archivmaterialien basieren, oder auch auf KI-getriebene Datensculpturen. Cascone spricht sich für eine Wiederverwendung und ein Umfunktionieren von Archivmaterial durch neue räumliche Ordnungen in Medienkunstwerken aus, die fluide, formbare, flexible und inklusive Ordnungssysteme in Anschlag

²¹ Vgl. Cramer: What is <post-digital>; Bosma: Post-digital is post-screen.

bringen. Auf dieser Welle surfend haben Künstler*innen die technischen Limitationen von KI, maschinellem Lernen und TechArts verschoben, indem sie z. B. die LoFi-Ästhetik von Smartphones oder die Emergenz anderer portabler, leicht zu verwendender Formate erkundeten, die von hochauflösenden virtuellen Umgebungen bis zu DIY reichen. In diesen Projekten werden KI und maschinelles Lernen als Technologien auf sinnvolle Weise eingesetzt, um neue Narrative auf der Basis von Archiven und den in ihnen bewahrten historischen Dokumenten in dialogischer Auseinandersetzung zu produzieren. Dieser Prozess umfasst *data mining* von Archiven, um historisch informierte und inklusive Datensätze zu generieren. Im Kontext dieses Beitrags schlage ich mögliche technologiegestützte Strategien künstlerischer Intervention in koloniale Archive vor sowie eine Auseinandersetzung hiermit aus einer künstlerischen Perspektive, die zum Ziel hat, gleichberechtigte Relationen mit diesen sterilen Repositorien herauszubilden, beflügelt von dekolonialem Aktivismus. Meine Forderung ist, koloniale Archive nicht länger als Repositorien zur Konservierung von <Erbe> zu betrachten. Vielmehr sind sie Orte der Begegnung und von Praktiken, in denen verschiedenste Wissensformen und Existenzweisen in und mit der Welt wie auch Narrative der Diversität neu und wiederentdeckt, mitgestaltet und öffentlich geteilt werden können. Im heutigen Europa werden solche Orte der gegenseitigen Fürsorge mehr denn je gebraucht.

aus dem Englischen von Sabine Schulz



<https://vimeo.com/946100824>

Videoaufzeichnung: *Auralizing Archives*, Performance von Budhaditya Chattopadhyay, HEK (Haus der Elektronischen Künste) Basel, April 2023



Abb. 1 Cosmoaudiciones: *Intangible Archeologies*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Ein Gespräch zwischen MIGUEL BUENROSTRO und VANESSA ENGELMANN

DAS ARCHIV AUFFÜHREN

Über Zuhören als situierte Praxis, Improvisation und künstlerische Forschung im Kontext der Arbeit mit und in Soundarchiven

Die Arbeiten des mexikanischen Künstlers und Filmemachers Miguel Buenrostro befragen auf vielfältige Weise Grenzen als Orte der Wissensproduktion und Verbindung. Buenrostro arbeitet hierbei mit Film, *listening practices* und performativen Gesten im öffentlichen Raum. 2019 begann er mit einer Recherche zu Musik und Migration, aus der 2022 das künstlerische Forschungsprojekt *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora* hervorging. Ein erster Teil des Projekts wurde im selben Jahr in Kooperation mit dem Ethnologischen Museum Berlin und dessen musikethnologischem Archiv umgesetzt. In gemeinsamen *listening sessions* mit Musiker*innen in Berlin entstanden ausgehend von Improvisationen mit den Rhythmen und Klangmustern der dort archivierten Aufnahmen mehrere Kompositionen. Zugleich fand eine Befragung des Archivs und seiner Praxis des Sammelns statt. Die Sammlung des Ethnologischen Museums steht in direktem Zusammenhang mit der deutschen Kolonialgeschichte. Viele der frühen Aufnahmen des dazugehörigen Phonogramm-Archivs entstanden auf Kolonialexpeditionen, sind Teil einer kolonialen Extraktion. Auch die späteren Aufnahmen der musikethnologischen Sammlung zeugen von einer sich in ihnen fortschreibenden Kolonialität von Sammlungs- und Archivpraxis. Mit *Cosmoaudiciones* fragen Miguel Buenrostro und die beteiligten Musiker*innen, welche Rolle ein *listening to the border* in der Annäherung an diese Form von Sammlungen spielt. Auf welche Art und Weise können die Klangwelten der Aufnahmen wieder zu einer performativen, körperlichen Praxis werden, die in ihrer stillgestellten Objektivität im Archiv keine Repräsentation findet? Das Projekt fand in Kooperation mit den Musiker*innen Laura Robles, Trigo Santana, Fabiano Lima, Robby Geerken, Tom Kessler, Banda Hodi, Eli Huehuentxu und el ensamble de cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos statt.

Vanessa Engelmann Während deiner Arbeit an *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora* haben wir viele Gespräche zu deiner Praxis geführt und ich habe dich im Laufe des Projekts teilweise bei der Recherche begleitet. Gehen wir zurück zum Anfang: Wie hast du die Idee entwickelt und in welchem Verhältnis steht sie zu deinen vorherigen Arbeiten, wie etwa *Sonora: Constellation of musical Memories* (2020)?

Miguel Buenrostro Die Verbindung zwischen Musik und Migration und der Frage nach einem situierten Zuhören begleitet mich bereits über einen längeren Zeitraum. Die Performances und filmischen Arbeiten, die gemeinsam mit migrantischen Straßenmusiker*innen im Rahmen von *Sonora: Constellation of musical Memories* entstanden, sind Teil dieser Beschäftigung. In der Musik wurden Wege und Erinnerungen hörbar, ganz so, als wären diese in die Kompositionen übergegangen.

Dieser Aspekt spielt auch bei *Cosmoaudiciones* eine wichtige Rolle: Wir beginnen bei den vielfältigen Migrationsbewegungen, die in der Musik hörbar sind. Auf diese Weise können sich die Klänge des Archivs aus dessen nationalstaatlichen oder ethnisierenden Ordnung herauslösen und werden wieder in Bewegung versetzt. Als ich das erste Mal von den Aufnahmen der musikethnologischen Sammlung erfuhr, habe ich mich gefragt: Wie kann ich mich diesen Aufnahmen annähern, ohne sie erneut festzuschreiben und die Kolonialität ihrer Kategorisierung zu reproduzieren? Ein situiertes Zuhören spielt dabei für mich eine entscheidende Rolle.

V.E. Du sprichst im Zusammenhang von *Cosmoaudiciones* von einer Praxis, die du «listening to the border» nennst, also: der Grenze zuhören. Hierdurch bestimmst du einen Ort der Grenze und des Übergangs als Ausgangspunkt deiner Überlegungen. Wie überträgt sich diese Form des Zuhörens auf die Recherche im Projekt und welche Rolle spielt dabei die Grenze für dich?

M.B. Im Anschluss an die Autorin Gloria Anzaldúa verstehe ich Grenzen als *Borderlands*, also einen Raum, in dem widersprüchlich scheinende Seinsweisen aufeinandertreffen.¹ Von diesem Ort des Bruchs (*fracture*) oder auch der Wunde werden Denkweisen möglich, die sich den festgeschriebenen Kategorisierungen beider Seiten der Grenze entziehen. Grenzen formieren sich demnach auch durch die Bewegungen, die sie durchziehen, durch die Transformation, die durch sie und an ihnen stattfindet. Eine Haltung des Zuhörens (*listening*) kann zu einem tieferen Verständnis der komplexen Reisen von Migrant*innen führen. Wenn wir «der Grenze zuhören», verlassen wir uns weder auf Bilder, die durch Medien normalisiert wurden, noch reduzieren wir die Grenze auf ihren physischen Verlauf. Stattdessen wird spürbar, wie Migrationen lokale und globale Geschichten auf komplexe Weise miteinander verweben. Mit der Bereitschaft zum Zuhören entsteht die Möglichkeit, diese Geschichten horizontal zu erforschen, ohne die Subjektivitäten der Individuen und Gemeinschaften im

¹ Vgl. Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2007 [1987].

Migrationsprozess zu objektivieren oder zu kommerzialisieren. Indem wir uns also von den vorherrschenden Narrativen entfernen, können wir ein Verständnis der Grenze als Ort der Wissensproduktion und der Vernetzung entwickeln. Sie entsteht als konstanter Zustand des Übergangs, ein Ausgangspunkt, der sich als Kontaktzone für Diaspora und Generationen von Migrant*innen in aller Welt formen kann. Hierbei interessiere ich mich dafür, welche besondere Rolle Musik in diesen Prozessen der Mobilität einnimmt. Sie trägt Rhythmen, Erinnerungen und alternative Geschichten der Zugehörigkeit in sich. ‹Der Grenze zuhören› bedeutet also, denjenigen zuzuhören, die sie überqueren. In diesem Sinne heißt ‹der Grenze im Archiv zuhören›, sich dessen Strömungen und Reisen anzuvertrauen – nur so kann eine Begegnung von und mit musikalischen Welten möglich werden.

V.E. Die besondere Rolle des Zuhörens spiegelt sich auch im Titel des Projekts wider: *Cosmoaudiciones*. Der Begriff geht auf den Linguisten Carlos Lenkersdorf zurück, der in seinen Studien zur Maya-Sprache Tojolabal in Chiapas, Mexiko auch zur Verbindung zwischen Sprache und Weltwahrnehmung forschte. Zuhören nimmt hier eine zentrale Rolle ein.

M.B. Lenkersdorf beschreibt Zuhören (*escuchar*) als ein prägendes Element in den Gemeinschaften der Maya Tojolabal, um soziale und politische Beziehungen auszudrücken. Dies manifestiert sich auch sprachlich, indem sich stets ‹sprechen› und ‹zuhören› aufeinander beziehen: Du sprichst, ich höre zu. Nur so wird die Aussage vollständig. Um diese Philosophie des Zuhörens (*philosophy of listening*) zu beschreiben, nutzt Lenkersdorf den Begriff der Weltanhörung, *cosmoaudición*: ein Verhältnis zur Welt, das über ein relationales Zuhören entsteht und sich so von einer *cosmovisión*, Weltanschauung, abgrenzt, die primär vom Blick ausgeht.²

V.E. Der Soziologe Rolando Vázquez verortet unter anderem im Anschluss an Lenkersdorf den Akt des Zuhörens als eine grundlegend relationale Praxis, in der nicht nur die Resonanz mit Anderen bzw. Anderem und der Welt körperlich erfahrbar wird. Zusätzlich konzipiert er *listening* als eine situierte Ethik, von der aus auch Institutionen und ihren Architekturen, wie beispielsweise Museen, Universitäten oder Archiven, begegnet werden kann. An diesen Orten halle die Kolonialität imperialer Vergangenheit nicht bloß nach, sondern bestehe in Vázquez' Lesart als ‹andere› Seite der Moderne in ihrer Materialität fort.³

M.B. Vázquez' Überlegungen stellen für die Arbeit an *Cosmoaudiciones* eine wichtige Referenz dar. Er richtet das Zuhören an der *colonial difference* aus, dem Ort der Grenzziehung zwischen ‹Kolonialmacht› und ‹Kolonialisierten›, ‹Herrschenden› und ‹Unterdrückten›. Die Philosophin María Lugones bringt den Begriff der *colonial difference* im Anschluss an Anzaldúa in die *Borderlands*, also den Raum der Grenze. Dieser wird bei ihr zum Aushandlungsort einer

² Vgl. Carlos Lenkersdorf: *Apprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, México, Madrid 2008.

³ Vgl. Rolando Vázquez: *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Prinsensbeek 2020, 156f.



Abb. 2 Cosmoaudiciones: *Ataque al Museo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

solidarischen Ethik des Miteinanders,⁴ die Vázquez wiederum aufs Zuhören überträgt. Der Musikwissenschaftler Dylan Robinson betont zudem die Wichtigkeit der eigenen Positionalität im Zuhören. Sein Vorschlag einer «critical listening positionality»⁵ sensibilisiert dafür, die Wirkweisen von *race*, *class* und *gender* auf unser Zuhören wahrzunehmen. Dieses Verständnis einer kritischen Positionalität war für uns ebenfalls wichtig, um unsere spezifische Haltung des Zuhörens zu entwickeln. Von ihr ausgehend konnten wir uns den Aufnahmen des Archivs annähern, uns mit ihnen in Beziehung setzen. In *collective listening sessions* sind wir mit unserem jeweiligen Wissen mit den Klängen und Rhythmen der Aufnahmen in Verbindung getreten, konnten uns mit ihnen und über sie austauschen. Hierdurch haben wir uns in eine *cosmoaudición* eingestimmt, in der insbesondere die Grenzen des Archivs und seiner kolonialen Sammlung hörbar wurden.

VE. Die musikethnologische Sammlung, mit der ihr gearbeitet habt, steht in direktem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte des Ethnologischen Museums. Besonders die frühen Aufnahmen, von denen viele auf Kolonialexpeditionen entstanden, wurden häufig mit Phonographen auf Wachszyclindern aufgezeichnet und wie zahlreiche andere Objekte des Museums gesammelt. Aus Notizen und Tagebucheinträgen, die ebenfalls in diesen Zusammenhängen entstanden und einen Teil des Archivs darstellen, lässt sich entnehmen, dass die bespielten Wachszyclinder wie andere Objekte materieller Kultur behandelt wurden, die gekauft oder geraubt und anschließend für die Sammlungen mitgebracht wurden – als Teil der «Beute» der Expeditionen.⁶ Inzwischen sind viele der Aufnahmen digitalisiert worden. Ihr habt vorrangig mit den Digitalisaten gearbeitet. Welche Rolle haben diese spezifischen Materialitäten des Klangarchivs im Rahmen der Recherche gespielt?

M.B. Teilnehmende der Kolonialexpeditionen setzten die musikalischen Aufnahmen zum Teil mit der Materialität ihres Speichermediums gleich. Sie folgten damit der Logik materieller Extraktion und dem Beuteschema kolonialen Sammelns. Vor allem die Wachszyclinder des Phonogramm-Archivs sind also materielle Zeugnisse der Verstrickung des Archivs mit der deutschen Kolonialgeschichte. Die Digitalisierungsprojekte sind daher auch ein Versuch, den Zugang zur Sammlung zu erleichtern und so eine Aufarbeitung eben dieser Sammlungsgeschichte(n) zu ermöglichen. Diese schreiben sich jedoch zweifelsohne zugleich fort, denn auch das digitalisierte Archivgut kann sich seinem Entstehungszusammenhang nicht entziehen. Für das Anliegen unseres Projekts erschien die Frage nach den Trägermedien daher zunächst sekundär. Dennoch waren die Digitalisate im Kontext unserer Arbeit von Vorteil. Die Aufnahmen wurden durch ihre Digitalisierung nicht nur mobil, auch wir konnten sie außerhalb der Archivräume hören. Abgesehen davon war es mit ihnen sehr viel einfacher, sich in dem sehr großen Bestand zu orientieren. Entscheidend für das Projekt war in diesem Zusammenhang zudem die Offenheit von Albrecht

⁴ Vgl. María Lugones: Towards a Decolonial Feminism, in: *Hypatia*, Bd. 25, Nr. 4, 2010, 742–759, hier 754 f., [jstor.org/stable/40928654](https://www.jstor.org/stable/40928654).

⁵ Dylan Robinson: Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, Minnesota 2020, 11.

⁶ Vgl. Niklas Pelizäus-Gengenbach: Wachswalzen zwischen Berlin und der Welt. Medialität und Materialität musikethnologischer Phonogramme um 1900, in: *Auditive Medienkulturen* [Online-Magazin der AG Auditive Kultur und Sound Studies], 17.8.2019, auditive-medienkulturen.de/2019/08/17/wachswalzen-zwischen-berlin-und-der-welt-medialitaet-und-materialitaet-musikethnologischer-phonogramme-um-1900 (29.2.2024).

Wiedmann und Maurice Mengel, die beide im Archiv arbeiten. Auch ihr vielfältiges Wissen zur Sammlung und ihrer Geschichte(n) trug zur Umsetzung unserer Suche nach eben jenen Resonanzen, die jenseits der Kategorisierungen erklingen, bei.

V.E. Susanne Ziegler, die zuvor die musikethnologische Sammlung betreute, schreibt zum Entstehungszusammenhang des Archivs: «The main concern of [...] members of the Archive was to collect as many examples of traditional music as possible in order to create and follow theories about the origin and evolution of music in general».⁷ Sie adressiert hier das Vorhaben einer universellen Musikgeschichte, kategorisiert und geschrieben in einem Berlin der Kaiserzeit.

M.B. An diesem Projekt einer Universalgeschichte zeigen sich deutlich die kolonialen Anfänge der frühen Archive, die bis heute nachwirken: Das Archiv des Ethnologischen Museums beherbergt eine der größten Sammlungen weltweit. Jene Strömungen des dekolonialen Denkens, die aus den geopolitischen und historischen Zusammenhängen der Amerikas hervorgingen und sich mit diesen befassen, liefern sehr hilfreiche Werkzeuge, um die epistemische Gewalt eines solchen Projekts der Universalisierung sichtbar zu machen. Rolando Vázquez schreibt dazu:

Decolonial thought starts from the awareness that there is no modernity without coloniality; that the history of progress of western civilization cannot be accounted for without the violence of coloniality; that there is no possession without dispossession; that there is no claim to universality or contemporaneity without erasure.⁸

Unser Anliegen mit *Cosmoaudiciones* ist es, eine Haltung des Zuhörens (*listening positionality*) zu entwickeln, die die Aufnahmen des Archivs als in Beziehung stehende Konstellationen von Klängen versteht, anstatt sie einer universalisierenden Ordnung zu unterwerfen und hierdurch eine Historiografie fortzuschreiben, die eng mit einer Bewegung des Otherings verbunden ist. Eine solche Ethik des Zuhörens kann zur Entmystifizierung der Aufnahmen beitragen und sie wieder in Zirkulation bringen. Sie können sich hierdurch neu verorten und mit der Performativität des Alltäglichen verweben. In diesem Sinne erheben wir mit dem Projekt nicht den Anspruch, eine Antwort auf die massive Abwesenheit von Geschichte(n) oder das Fortschreiben (kolonialer) Gewalt in Museumssammlungen zu geben. Indem wir die musikalischen Aufnahmen entlang ihrer klanglichen Beziehungen denken, verbinden wir uns vielmehr mit jenen Geschichten des Archivs, die uns über die ethnografische Perspektive der Institution, die sie beherbergt, hinausführen können, ohne die Abwesenheiten und vielfachen Formen der Gewalt zu negieren.

V.E. Wie hast du dich mit den Musiker*innen diesem Bestand angenähert? Wie sah euer konkreter Prozess aus?

⁷ Susanne Ziegler: Historical Sound Recording in the Berlin Phonogramm-Archiv and Lautarchiv, in: *Translingual Discourse in Ethnomusicology*, Bd. 6, 2020, 136–155, hier 138, doi.org/10.17440/tdeo35.

⁸ Vázquez: *Vistas of Modernity*, 6.



Abb. 3 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

M.B. Wir haben uns über einen Zeitraum von sechs Monaten Aufnahmen aus unterschiedlichen Gebieten angehört: von den Küsten Mexikos über die Andenregion bis zum Amazonas. Später kamen noch Aufnahmen aus der Karibik und Westafrika dazu. Die Auswahl fand gemeinsam statt und orientierte sich auch an den jeweiligen musikalischen Expertisen der hauptsächlich beteiligten Musiker*innen: Die Arbeiten der afro-peruanischen Perkussionistin Laura Robles reichen von Folklore bis Free Jazz. Die vom Jazz beeinflusste Musik des brasilianischen Bassisten Trigo Santana kam mit Robby Geerkens Spezialisierung auf karibische Rhythmen und Perkussion zusammen. Fabiano Lima ist ein brasilianischer Perkussionist und Ritualmusiker und Tom Kessler trug seine Erfahrung als experimenteller Jazzgitarrist bei – sie alle konnten die Tonaufnahmen des Archivs mit den Rhythmen ihrer Musik verbinden und mit ihnen im Dialog improvisieren.

V.E. Welche Zusammenhänge konntet ihr im Laufe eurer Arbeit ausmachen? Wie haben diese sich auf eure musikalische Praxis ausgewirkt?

M.B. Eine grundlegende Erkenntnis war, dass sich die Klangwelten der Aufnahmen stets der Kategorisierung des Archivs entziehen. Diese war insbesondere zur Anfangszeit von Ideen der ›Reinheit‹ und ›Ursprünglichkeit‹ geprägt. Wenn wir ihnen zuhören, offenbaren die Aufnahmen jedoch die Komplexität und Vielschichtigkeit der Migrationsbewegungen, die in den Musikstücken ihr Echo finden. Diese Migrationsbewegungen zeigen sich beispielsweise an bestimmten



Abb. 4-5 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Instrumenten und Rhythmen. Als wir uns Aufnahmen aus Trinidad und Tobago anhörten, fiel uns die zentrale Rolle der Tassa-Drum in den Musikstücken auf. Sie wurde im 19. Jahrhundert von indischen Arbeitsmigrant*innen in die Region gebracht und ist heute ein wichtiger Bestandteil der Musik in diesem Teil der Karibik. Entlang ihrer Geschichte lässt sich die Machtstruktur des British Empire nachvollziehen. Das imperiale Projekt war nicht bloß maßgeblich am transatlantischen Sklav*innenhandel beteiligt, sondern führte auch zu zahlreichen anderen Formen der (Zwangs-)Migration entlang der und zwischen den Kolonien. Die Tassa-Drum und ihre Rhythmen machen ebendiese Migrationen hörbar. An ihr zeigt sich, dass die Aufnahmen die Komplexität ihrer Klangwelten bereits stets in sich tragen und hiervon erzählen können. Sie bezeugen die Erinnerungen und Migrationserfahrungen in ihren Rhythmen. Die auf ihnen gespeicherten musikalischen Welten verhalten sich somit widerständig gegenüber der Kategorisierung des Archivs, die ihre Geschichten zu negieren versucht.

Ausgehend von dieser Hörerfahrung und den Zusammenhängen, die in den Klangwelten der Aufnahmen enthalten sind, haben wir unsere Aufmerksamkeit auch verstärkt dem ozeanischen Raum zwischen der westafrikanischen Küste und der Karibik gewidmet: Es ging uns dabei um den Austausch zwischen beiden Seiten des Atlantiks, schließlich das Weitertragen der Rhythmen über die Geografien der Amerikas. Diese Bewegungen sind bei *Cosmoaudiciones* und bei den Improvisationen mit den Aufnahmen für uns entscheidend. Die Kategorisierungen des Archivs nach nationalstaatlicher oder ethnischer Zugehörigkeit rücken hierdurch in den Hintergrund. Vielmehr können die Aufnahmen im Austausch mit unseren Improvisationen jenseits dieser Zuschreibungen Gestalt annehmen, bezeugen in ihren Rhythmen die Migrationen und erzählen von ihnen. In diesen Klängen folgten wir den Spuren der Performer*innen und ihren vielfältigen Migrationen. Wir begannen damit, uns diese Reisen, Erinnerungen und Berührungspunkte rhythmisch, in ihren Rhythmen vorzustellen, sodass wir uns mit ihnen gegenseitig im Rhythmus halten konnten (*to host each other in rhythm*).

V.E. Im Zuge dieses Prozesses entstand die Idee eines *tiempo ritmo*, einer rhythmischen Temporalität, die sich dem metrischen System entzieht und in der die Klänge und Rhythmen jenseits linearer Zeitlichkeit hörbar werden. Wie steht dies im Verhältnis zu den Aufnahmen und ihrer Performativität außerhalb des Archivs?

M.B. Unsere Überlegungen, auch jene zum *tiempo ritmo*, haben wir in mehreren öffentlichen Veranstaltungen geteilt. Sie fallen in den Bereich unserer Frage danach, wie ein (Sound-)Archiv performt, also aufgeführt werden kann (*how to perform an archive*). Bei *tiempo ritmo* handelt es sich um eine Zeitlichkeit, die sich außerhalb des Zählbaren bewegt und dort erscheint, wo der Rhythmus aus dem Takt gerät. In unseren Improvisationen werden die Reisen, Widerstände und eine Wiederaneignung von Seinsweisen an den Rändern des Atlantiks hörbar. Das



Abb. 6 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Vermächtnis dieser Bewegungen hallt in den Rhythmen der Musik nach. *Tiempo ritmo* beschreibt somit eine Zeitlichkeit, die in den Wellen des Ozeans und dem Wind der Küsten schwingt, als offener Kreislauf erscheint, ein Kommen und Gehen der Brandung, die in der Stille der Küsten zur Ruhe kommt. Eine Zeitlichkeit, die viele Zeitlichkeiten kennt, die sich rhythmisch ausdehnt, sich territorialen Zuschreibungen entzieht und schließlich in ihrer Performanz Gestalt erhält.

In *Cosmoaudiciones* ging es uns darum, die zeitliche und räumliche Ordnung des Archivs zu destabilisieren, seinen Grenzen und ihm selbst von der Grenze aus zuzuhören: Hierdurch können sich die Klänge und Rhythmen aus einer vermeintlichen Vergangenheit herauslösen und beginnen durch ihre Aufführung wieder zu zirkulieren. Durch unsere Performances und Improvisation mit ihnen werden sie aus dem Archiv heraus an andere Orte, in Gemeinschaft gebracht, sodass ein Austausch mit ihnen und ihren Geschichten entstehen kann. In diesem Prozess wurden wir Teil des *tiempo ritmo*, Teil einer Mediation zwischen den komplexen und vielfältigen musikalischen Welten, die in ihrer Aufführung (wieder) Gestalt annehmen.

aus dem Englischen von Vanessa Engelmann

—
BILDSTRECKE

«Hören Sie mich?»

Vorgestellt von ANETTE HOFFMANN

«Deungako?» – «Hören Sie mich?» –, fragt Abdoulaye Niang am 8. Dezember 1917, während er im Aufnahmestudio der Odeonwerke in Berlin in den Phonographen-Trichter spricht. Der *tirailleur sénégalais* aus Dakar hat im Ersten Weltkrieg in der französischen Armee gekämpft. Als Kriegsgefangener in Deutschland wird Abdoulaye Niang wie hunderte Gefangene zum Informanten für ein Projekt der imperialen Wissensproduktion, das den Krieg nutzte, um linguistische Forschung zu betreiben. Mehr als 2000 Sprachaufnahmen sind im Lautarchiv in Berlin erhalten, weitere, als Musik verstandene Aufnahmen sind im Berliner Phonogramm-Archiv vorhanden.

Eine Aufzeichnung auf Wolof, in der er darum bittet, nicht deportiert zu werden, wurde in der Dokumentation der Königlich Preußischen Phonographischen Kommission als «Erzählung» registriert. Im Register der linguistischen Erfassung, das bis jetzt als Katalog für Aufnahmen des Lautarchivs dient, wurde diese, wie alle Aufnahmen, zum Sprachbeispiel. Serigne Matar Niang aus Dakar, der Abdoulaye Niangs gesungene und gesprochene Worte neu übersetzt hat, ist wohl auch der Erste, der sie überhaupt verstanden hat. Erst durch Zuhören wird die dringende Bitte, nicht in ein anderes Lager gebracht zu werden, zur akustischen Spur im Netzwerk der Archive, die Dokumentationen der Forschungen an Kriegsgefangenen enthalten.

Abdoulaye Niang erscheint auch als Nummer 57 in Josef Weningers Studie, die anthropometrische Fotografien afrikanischer Männer zeigt.¹ Während Niang bereits im Lager Wünsdorf vermessen und untersucht worden war, sind viele der in Weningers Publikation Abgebildeten im Lager in Rumänien fotografiert, gemessen, mit Gips abgeformt und nach rassistischen Kriterien kategorisiert worden; die rassifizierenden Fotografien wurden auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch als Anschauungsmaterial am Institut für Ethnologie und Anthropologie der Universität Wien verwendet.

Das Lautarchiv hat erste Tonaufnahmen mit wolofsprachigen Gefangenen des Ersten Weltkrieges im Juni 2024 an das Institute Fondamental d’Afrique Noire übergeben.² Mehr von der Spurensuche nach Niang zeigt die Bildstrecke.

¹ Josef Wening: Eine morphologisch-anthropologische Studie: durchgeführt an 100 westafrikanischen Negern als Beitrag zur Anthropologie von Afrika (= Rudolf Pöchs Nachlaß, Serie A: Physische Anthropologie, Bd. 1), Wien 1927.

² Vgl. dazu die Pressemitteilung auf der Website des IFAN: [ifan.ucad.sn/lifan-receptionne-des-enregistrements-sonores-de-tirailleurs-senegalais](https://www.ifan.ucad.sn/lifan-receptionne-des-enregistrements-sonores-de-tirailleurs-senegalais) (18.6.2024).



Abbildung 1

Abdoulaye Niang in Wilhelm Doegen (1941), Tafel X,
handkoloriert von Anette Hoffmann



Abbildung 2

Abdoulaye Niang im Théodore Monod African Art
Museum in Dakar, 2024 (Foto: Anette Hoffmann)

Auf drei Tonaufnahmen kritisiert Aboulaye Niang die Rekrutierungskampagne der französischen Armee im Senegal. Auf Aufnahme PK 1115/2 singt er:

Leute heben die Zigarettenkippen von der Straße auf Ihr werdet keine Zigarren mehr rauchen!

Dieses Jahr geht ihr nach Marokko *Borom megot dotoulene cigar*
Rene nguene deme
Maroc bay

Aboulaye Niangs Einschätzung des Ersten Weltkriegs als «Schlachtbank» (abattoire) für die afrikanischen Soldaten ragt als deutliche Kritik unter den bisher übersetzten Aufnahmen der Gefangenen heraus.¹ Auf seinem Heimweg nach Dakar, fast anderthalb Jahre später, ist er am 19. Juli 1919 in Lyon an Lungentuberkulose verstorben.

zfmedienwissenschaft.de/ZfM31_Bildstrecke_Hoffmann



Tonbeispiel Ausschnitt aus: Abdoulaye Niang
Left an Acoustic Trace in Berlin

Tonaufnahme Abdoulaye Niang und Lautarchiv Berlin

Sprecher Serigne Matar Niang

Schnitt Rosemary Lombard und Anette Hoffmann

Produktion Anette Hoffmann

¹ Anette Hoffmann: Knowing by Ear. Listening to Voice Recordings with African Prisoners of War in German Camps (1915-1918), Durham, London 2024, 26.





Abbildung 3 vorherige Seite und **Abbildung 4** diese Seite
Abdoulaye Niang im Lager Turnu Măgurele in Rumänien,
Leo Frobenius Sammlung, Universität Frankfurt



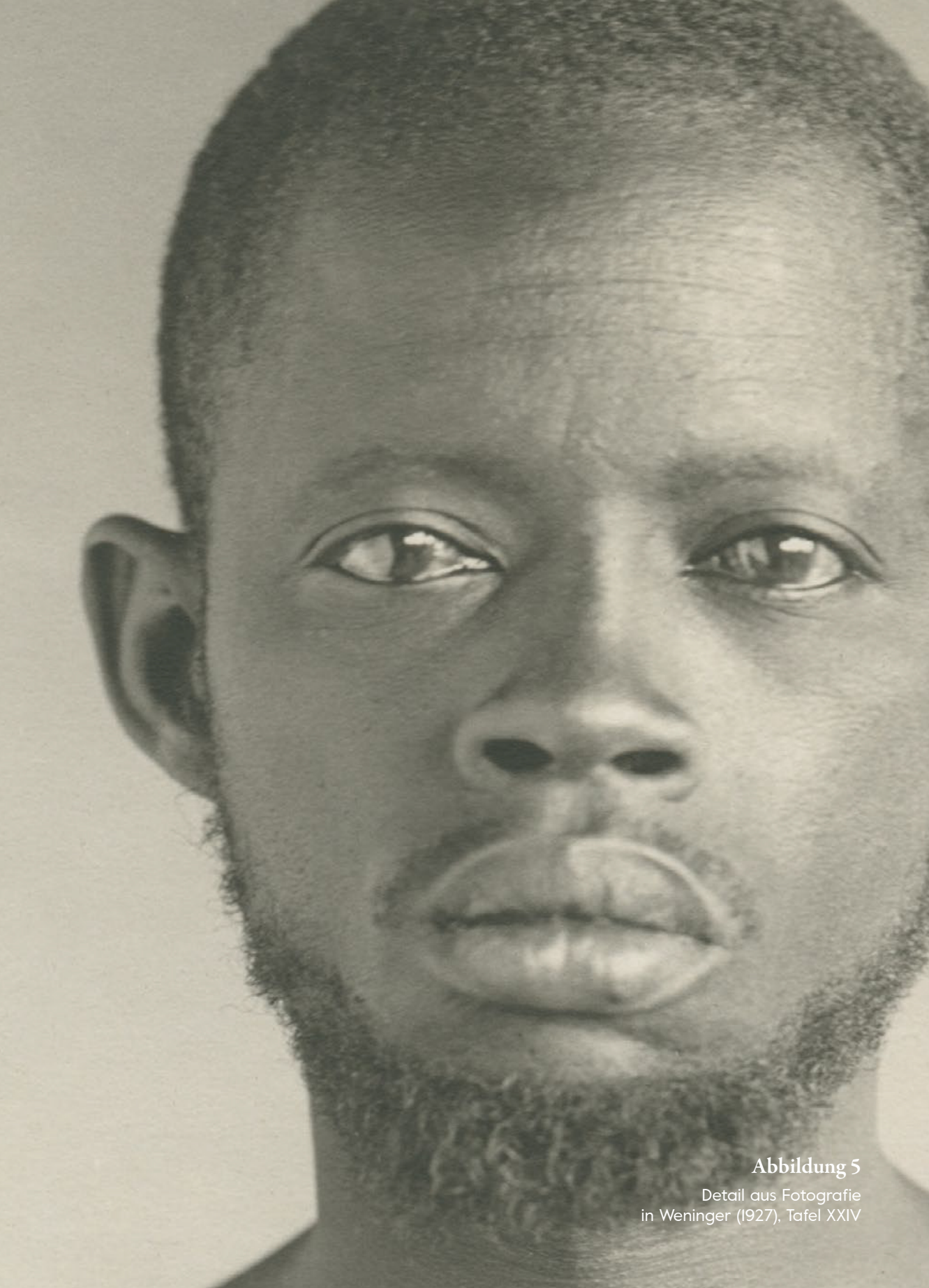


Abbildung 5
Detail aus Fotografie
in Weninger (1927), Tafel XXIV

Lfd. Nr.

PERSONALBOGEN

Lautliche Aufnahme Nr.: P.K.1114 Ort: Berlin (W u n s d o r f)

Datum: 8. 12. 1917.

Zeitangabe: 11 Uhr

Dauer der Aufnahme: 2½ Min. Durchmesser der Platte: 27 cm.

Raum der Aufnahme: Aufnahmerraum der Odeon-Werke, Berlin.

Art der Aufnahme (Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme,
Choraufnahme, Instrumentenaufnahme, Orchesteraufnahme): 1. Zahlen 1 bis 40.

2. 2 Erzählungen.

W o l o f (Sudansprache).

Name (in der Muttersprache geschrieben):

Name (lateinisch geschrieben):

Nyang A b d u l a j e

Vorname:

Wann geboren (oder ungefähres Alter)?

39 Jahre alt.

Wo geboren (Heimat)?

Gore (Insel)

Welche größere Stadt liegt in der Nähe des Geburtsortes? Dakar

Kanton — Kreis (Ujedz):

Departement — Gouvernement (Gubernija) — Grafschaft (County): Senegambien

Wo gelebt in den ersten 6 Jahren?

+ Gore

Wo gelebt vom 7. bis 20. Lebensjahr?

Dakar

Was für Schulbildung? arabische Schule in Dakar, auch französische Schule.

Wo die Schule besucht?

Dakar

Wo gelebt vom 20. Lebensjahr?

Dakar

Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt der Vater? Gore

Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt die Mutter? "

Welchem Volksstamm angehörig?

Wolof

Welche Sprache als Muttersprache?

"

Welche Sprachen spricht er außerdem? Wolof, Bambara, Ful, Susu, Französisch, englisch

Kann er lesen? ja Welche Sprachen?

arabisch, französisch

Kann er schreiben? " Welche Sprachen?

arabisch

Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat? nein

Singt oder spielt er moderne europäische Musikweisen? "

Religion: mohammedanisch Beruf:

Maurer

Vorgeschlagen von: 1. gez.: Meinhof

2. gez.: Wilh. Doegen.

Beschaffenheit der Stimme:

1. Urteil des Fachmannes
(des Assistenten): Gut.
gez.: Meinhof.

2. Urteil des Kommissars:
Kräftige helle
Stimme mit guter
Konsonanz.
gez.: Wilh. Doegen.

Abbildung 6

LABORGESPRÄCH

**TULI MEKONDJO / FREDERIKE MOORMANN /
LUKA MUKHAVELE und ANGELIKA WANIEK**
im Gespräch mit **HENRIETTE GUNKEL und KATRIN KÖPPERT**

SATELLITEN FLIEGEN. MASTEN SENDEN. HÖRNER RUFEN

**Ein Gespräch über (post-)koloniale Infrastrukturen
elektrischer Telekommunikation zwischen Namibia,
Mosambik und Deutschland**

In der Einleitung des Schwerpunkts dieser Ausgabe schreiben Ute Holl und Emanuel Welinder, dass die grundlegenden medialen Verfahren der Kolonisierung auf «den Mechanismen des Schießens von Einzelbildern» beruhten, der die lebendigen Körper fragmentiere.¹ Das fotografische Schießen als Operation des Kameraverschlusses beschreibt Ariella Aïsha Azoulay hinsichtlich des kolonialen Archivs bzw. westlichen Museums wiederum in Relation zur Geschwindigkeit des Verschlusses, die die Bedingung der Abtrennung der Menschen von ihren Objekten ist. Die Geschwindigkeit, mit der sich ein Kameraobjektiv öffnet und schließt, bestimme die Instanzierung der Separierung als wesentliches Merkmal der Kolonisation.² Doch nicht nur die Trennung der Menschen von ihren Objekten ist es, die das koloniale Archiv füllt. Es ist auch die gewaltvolle Trennung der Menschen von ihren Orten, die sich mit der Geschwindigkeit eines Klicks vollzieht. Fotografie als Entfremdung vom eigenen Land, als erzwungenes *Unlearning* spielt in diesem Laborgespräch eine wichtige Rolle für das Verstehen des Zusammenhangs von Medien und kolonialen Archiven. Konkret geht es um die medialisierte Entfernung der namibischen Bevölkerung von ihrem Land zur Zeit der deutschen Kolonialherrschaft – und zwar ganz entgegen einer innerhalb der Mediengeschichte zu dieser Zeit normativen Bewegung, Verbindung und Nähe anhand von elektrischer Telekommunikation herstellen zu wollen. Diese wurde insbesondere auf namibischen Boden erprobt und bildet den Gegenstand des Gesprächs wie auch der künstlerischen Arbeiten der Gesprächspartner*innen selbst, die sich zu einem losen Künstler*innenkollektiv zusammengeschlossen haben. Dabei ist Geschwindigkeit für Telekommunikation gleichermaßen konstitutiv. Das

¹ Vgl. Ute Holl, Emanuel Welinder: Einleitung in den Schwerpunkt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 16, Nr. 31 (2/2024): *Sound|Archive*, 10–19, hier 10.

² Vgl. Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London, New York 2019, 1–2.

Funken erfolgte, um Informationen schneller transportieren zu können. Ähnlich der Fotografie bestimmt die Telekommunikation die Enteignung der namibischen Bevölkerung in nur drei Dekaden.

Doch umkreist die Arbeit der Künstler*innen auch andere Tempora und Temporalitäten und mithin die Frage der Dekolonisierung deutscher Mediengeschichte. Den Umschlag des Workbooks *From Windhoek to Kamina to Nauen*,³ das den Hintergrund des hier geführten Gesprächs bildet und einen Zwischenstand des Künstler*innenkollektivs darstellt, ziert eine beige-grau gehaltene, spekulative Karte, auf der ein roter Faden topografische Ansichten der telekommunikativen Infrastruktur Namibias mit historischen Fotografien vernäht, die anhand der Darstellung von Fortbewegungsmitteln wie Esel oder Kutschen auf die Informationsweitergabe verweisen. Stehen die verschlungenen Pfade des roten Fadens sinnbildlich für einen anderen Begriff von Fortbewegung und Kommunikation? Heben die roten Adern historische Kommunikationswege als Sackgassen hervor, weil Blut an ihnen klebt?

Das Laborgespräch widmet sich dem transkulturellen Dialog und der multimedialen Auseinandersetzung mit der (post-)kolonialen Gewalt der Infrastrukturen elektrischer Telekommunikation, dem Widerstand dagegen und der Frage, wie die mit der deutschen Kolonialgeschichte verlorenen Verbindungen und entfremdeten Beziehungen im Rahmen künstlerischer und auch freundschaftlicher Praxis bearbeitet werden können. Das Gespräch nimmt seinen Ausgang von der Zusammenarbeit der Künstlerin und Performerin Tuli Mekondjo, dem Musiker, Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler Luka Mukhavele, der Sound- und Radiokünstlerin Frederike Moormann und der Performerin Angelika Waniek, die gemeinsam mit anderen Künstler*innen vorerst in einem performativen Audiowalk in Stuttgart und Windhoek mündete. Der Audiowalk fand dabei an beiden Orten gleichzeitig statt. Internet und Radiotechnologie schufen eine Verbindung zwischen Deutschland und Namibia. Musik, Erzählungen auf der Bühne und das gemeinsame Gehen im Stadtraum stellten weitreichende Beziehungen her: von den Techniken der Kommunikation mit den Ahn*innen über die Beteiligung deutscher Großunternehmen am Genozid in Namibia von 1904 bis 1908 bis zur gegenwärtigen Satellitentechnologie.

Katrin Köppert Nachdem ich an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig die Möglichkeit hatte, viel über die Recherchen und wissenschaftlichen Zugänge zu eurer Zusammenarbeit zu erfahren,⁴ freue ich mich, heute in dieser Konstellation mehr Einblick in euren künstlerisch forschenden Ansatz zu bekommen. Das Projekt ist zwischen Deutschland, Togo, Namibia und Mosambik angesiedelt und beinhaltet Audiowalks, Theateraufführungen, Lecture-Performances und Soundelemente. Wie ist es zu eurer kollektiven Arbeit gekommen? Was war der Anlass, um welche Fragen ging es anfänglich in eurem Labor der künstlerischen Forschung?

³ Mèhèza Kalibani u. a.: *From Windhoek to Kamina to Nauen. A Workbook*, Leipzig 2023.

⁴ Vgl. Dieter Daniels, Angelika Waniek, Frederike Moormann: *Black Noise/White Noise. Künstlerisch-wissenschaftliche Forschungen zwischen Königs Wusterhausen, Eberswalde, Nauen, Kamina, Windhoek und Dar es Salaam*, Präsentation an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 14.12.2023.

Frederike Moormann Der Prozess begann mit einer Recherche über koloniale Dokumente zur Telegrafie, die wir vor etwa drei Jahren in Zeitschriften der Telekommunikationsfirma Telefunken gefunden haben. Wir trafen dann Nashilongweshipwe Mushaandja, einen Künstler, Akademiker und Aktivisten aus Namibia.

Angelika Waniek Es ist immer nicht so einfach, den Anfangspunkt für eine Zusammenarbeit, wenn es denn eine ist, zu rekonstruieren. Vielleicht können wir auch von Freundschaft sprechen. Es geht nicht nur darum, auf künstlerischer Ebene zusammenzuarbeiten. Es geht auch um Vertrauen. Daher frage ich mich eher, wann dieses Vertrauen in unseren Prozess kam, wann der Moment erreicht war, an dem wir einander so sehr vertrauten, dass wir in der Lage waren, auf einer künstlerischen Ebene zusammenzuarbeiten.

Tuli Mekondjo Ich wurde im Juli 2022 von Frederike angesprochen, nachdem Pedro Mendoza mich empfohlen hatte. Frederike und ihr Team an der HGB Leipzig forschten zu dieser Zeit über Telegrafie und Telekommunikation in Namibia. Im November 2022 trafen wir uns in Berlin, und Frederike besprach mit mir ihr Forschungsprojekt und die Idee eines «kleinen Magazins», einer Broschüre. Sie schickte mir Archivbilder – von Telegrafentelegraphenleitungen, Datendokumenten, Maultieren mit Telegrafendrähten auf dem Rücken – und bat mich, eine künstlerische Arbeit für das Arbeitsheft zu entwerfen. Diese gefiel ihnen so gut, dass sie beschlossen, sie zum Titelbild der Broschüre zu

Abb. 1-3 (diese und nachfolgende Seiten) *Mapping Memory* von Tuli Mekondjo, 2023 (Foto: Gustav Franz, Orig. in Farbe)



machen. Im Juni 2023 reiste ich nach Leipzig, um Frederike und Angelika für einige Studioaufnahmen zu treffen. Ich erinnere mich, dass wir über Traumata, den Weltraum und den Mars sprachen. Das Universum hat uns zuletzt für die Performance *Space has become a crowded place* im Theater Rampe in Stuttgart zusammengebracht,⁵ und es war ein ziemlich magischer Moment. Das Vertrauen kam ganz natürlich, und ich finde es toll, wie es sich auf diese Weise entwickelt hat. Menschen müssen einen Weg finden, sich gegenseitig zu vertrauen.

Luka Mukhavelo Ich bin über die Frage der Verwendung von Musikinstrumenten als Kommunikationsmittel zu dem Projekt gestoßen. Es gibt Situationen, bei denen Instrumente als Kommunikationsmittel eingesetzt werden, als Hörner oder Pfeifen. Sie werden auf bestimmte Art und Weise für bestimmte Botschaften gespielt. Das ist eine Tradition, die langsam ausstirbt bzw. die schon seit geraumer Zeit im Aussterben begriffen ist. Es gibt Leute, die noch wissen, was es bedeutet, wenn du ein Horn auf eine bestimmte Weise hörst, dass z. B. eine Beerdigung stattfindet oder ein gefährliches Tier in der Nähe ist. In Westafrika werden daher Trommeln als «sprechende Trommeln» bezeichnet. Sie sind zum Sprechen gemacht. Sie sind hergestellt worden, um Worte zu imitieren. Eines der Instrumente, die ich gespielt habe, die Xizambi, ahmt z. B. verbale Sprache sehr gut nach. Ich habe mit dem Projekt eine Menge neuer Überlegungen über Musik, Kommunikation und Kunst anstellen können.

Henriette Gunkel Bevor wir genauer auf die unterschiedlichen Praktiken der Telekommunikation eingehen, könnt ihr uns ein wenig darüber erzählen, wie es zu dem Fokus auf die Telegrafie gekommen ist, und welche Rolle das koloniale Archiv dabei spielt?

F.M. Wir haben vor drei Jahren bei einer Recherche über die Ursprünge des Radios eine Karte gefunden, die die koloniale Infrastruktur in Namibia im Jahr 1904 zeigt. Diese Karte verdeutlicht die Rolle der Telegrafie im Krieg und später im Völkermord an den OvaHerero und Nama. Diese Geschichte, dass die Entwicklung der Radiotechnologie in die Kolonisierung verstrickt ist, wurde bisher nicht oft erzählt. Gleichzeitig haben wir gemerkt, dass wir diese Kriegskarten nicht decodieren können. Wir haben begonnen, darüber nachzudenken, wie man die kolonialen Dokumente liest und ihre Geschichte erzählt. Zusammenfassend vorab: Telefunk, eine deutsche Firma, war daran beteiligt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts mobile Telegrafiegeräte zu entwickeln und nach Namibia zu verschiffen, wo sie von den Schutztruppen im Rahmen dieses Krieges eingesetzt wurden.

K.K. Ich möchte da gleich noch einmal nachhaken: Im Workbook eures Projekts *From Windhoek to Kamina to Nauen* erwähnt ihr, dass die elektrische Telegrafie in Namibia erstmals während des Genozids an den OvaHerero und Nama genutzt wurde.⁶ Könntet ihr bitte ein bisschen mehr dazu sagen,

⁵ *Space has become a crowded space*. Eine multimediale Auseinandersetzung über verlorene Verbindungen [Live-Performance zwischen Windhoek und Stuttgart] von Frederike Moormann, Nashilongweshipwe Mushaandja, Angelika Waniek, Premiere 12.4.2024, Theater Rampe, Stuttgart.

⁶ Kalibani u. a.: *From Windhoek to Kamina to Nauen*.

inwiefern speziell in Namibia Telegrafie als genozidales Medium verstanden werden muss? Inwiefern ist diese Dimension an eine Technik gebunden, die Kommunikation im Kontext von Eliminierung ermöglicht hat? Oder anders formuliert: Inwiefern können wir die Immaterialisierung im Zuge der Funkkommunikation als Bedingung der Immaterialisierung/Derealisierung Schwarzer Körper in der deutschen Kolonie betrachten? Also wie ist das transatlantische Funken in die genozidale Logik eingelassen?

F.M. Hierfür muss man zuerst auf den Ursprung des Krieges zurückkommen, denn es gibt zwei Ebenen der Verwicklung von Infrastruktur. Der Krieg begann, weil die deutschen Kolonisatoren eine Eisenbahnlinie zwischen Tsumeb und Swakopmund bauen wollten. In Tsumeb gab es eine Kupfermine, die sie ausbeuten wollten. Um das Kupfer schnell transportieren zu können, brauchten sie die Eisenbahnstrecke, die aber durch das Land der OvaHerero führte. Die OvaHerero wehrten sich gegen diese Landnahme und begannen einen Widerstandskampf. Das war der Beginn des Krieges. Und weil die <Schutztruppen> zahlenmäßig sehr gering waren und die Landschaft nicht kannten, benutzten sie die Telegrafie zur Koordinierung in diesem Krieg, den wir, wenn wir unserem Co-Autor Nashilongweshipwe Mushaandja folgen, auch als Widerstandskrieg bezeichnen können. Ich denke also, dass die Funktechnologie in einem Komplex aus materieller Ressourcen- und Arbeitsausbeutung und der Nutzung dieser Ressourcen für Technologien entwickelt worden ist. Es gibt Menschen, die sie für den Völkermord einsetzen, und vielleicht ist die drahtlose Telegrafie zunächst in erster Linie zum Zweck der kolonialen Kriegsführung entwickelt worden.

T.M. Die Telegrafentechnologie war ein genozidales Werkzeug für diese Zeit. Denn sie wurde benutzt, um die OvaHerero und Nama zu eliminieren. Sie wurde nicht nur benutzt für die Extraktion, sondern spielte eine Rolle, um die Indigenen zu kontrollieren, voneinander zu trennen und in Konzentrationslager zu bringen. Was mich dabei verrückt macht, ist, dass die namibische Bevölkerung dazu gebracht wurde, die Materialien zu tragen und die Infrastrukturen zu bauen, ohne sich der Rolle, die die Telegrafen für sie spielen würde, bewusst sein zu können. Heute haben wir immer noch diese Infrastrukturen. Sie erinnern an die koloniale Geschichte, die in gewisser Weise fortlebt. Daher denke ich, dass sie auch für unsere heutige Zeit genozidale Werkzeuge bleiben.

L.M. Aus all unseren Interaktionen, Gesprächen und unserer Arbeit habe ich verstanden, dass die Telegrafie fast ausschließlich zu diesem Zweck erfunden wurde. Das war ihre Essenz. Vielleicht hat sie sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt. Das könnte unsere Aufmerksamkeit auch darauf lenken, wie sich die Technologie, die heute erfunden wird, entwickeln kann, welche Richtungen sie möglicherweise einschlagen kann. Wenn wir heute darüber sprechen, sehen wir, wie sehr Satelliten den Weltraum erobern. Und ja, vielleicht sehen wir noch keine Auswirkungen, aber vielleicht sind die Auswirkungen, die wir nicht erkennen, auch schon die Folge genozidaler Verhältnisse.

K.K. Wichtig für euer Projekt scheint mir die Frage des Archivs zu sein – hinsichtlich dessen, was das koloniale Archiv der Telegrafie ist, wo und wie es gesehen werden kann, wer es sehen bzw. decodieren kann. Ihr umkreist in vielerlei Hinsicht die Abwesenheiten, z. B. im namibischen Alltag der Gegenwart, aber auch in den historischen Karten und Fotografien der Telefunkenstationen. Könnt ihr beschreiben, wie ihr euch dem Archiv und der damit auch sehr westlichen Geschichte der Archivordnung, der Klassifikation etc. angenähert habt?

A.W. Für mich war das der Punkt, an dem ich herausfand, dass wir in deiner künstlerischen Praxis, Tuli, und in eurer, Luka und Frederike, einige Gemeinsamkeiten haben. Wir sind in gewisser Weise an Archivmaterial interessiert und daran, wie eine Situation in ein Archiv kommt und welche Situation nicht in ein Archiv kommt oder nicht kommen wird, sowie daran, wie, wenn man in ein Archiv schaut, die Geschichte aus dieser Archivsituation wieder herauskommt. Uns interessiert, inwiefern der Körper auch ein Archiv ist, inwiefern im Körper die Geschichten und Situationen archiviert sind, die im Archiv erstmal nicht offensichtlich auftauchen. Die Weise, wie wir darüber ins Gespräch gefunden haben, gibt mir Vertrauen. Liebe ist ein großes Wort, aber es gibt etwas Positives, das wir gemeinsam schaffen können.

T.M. Ja. Ich erinnere mich, wie ich mir das Archivmaterial ansah, das mir Frederike gegeben hatte, und wie mir klar wurde, dass ich in Swakopmund gelebt habe, ohne von diesen medialen Infrastrukturen zu wissen. Ich bin in Swakopmund zur High School gegangen und bin immer an diesen Gebäuden vorbeigelaufen. Diese Betonstrukturen ohne Tür. Man kann sehen, dass sie den deutschen Baustrukturen sehr ähnlich sind. Aber damals wusste ich nicht, um was es sich handelt. Es gibt keine Informationen. Sie sind einfach da in der Landschaft, in der Nähe des Meeres. Swakopmund hat einen Stadtteil, Mondesa, in dem die Schwarze Bevölkerung lebt, und einen repräsentativen, touristischen Stadtteil mit den deutschen Infrastrukturen. Über so viele Jahre hatte ich keine Ahnung, dass sich in Letzterem eine Grabstätte der OvaHerero und Nama befindet. Ich hatte keine Ahnung, dass ich von diesen kolonialen Überbleibseln und Erinnerungen an die Kolonialgeschichte umgeben war. Wie ist es möglich? Und dann fragte ich mich, ob die namibischen Frauen zu diesen Infrastrukturen beigetragen haben. Die Frauen werden aus den Erinnerungsnarrativen immer ausgeschlossen, weswegen ich die Forschung zum Verbleib der Frauen im National Archive in Windhoek aufnahm. Und dann sah ich alle diese Bilder von namibischen Frauen, die neben den Eisenbahnschienen fotografiert wurden. Sie tragen Steine, zerbrechen sie. Sie ziehen an allen möglichen Seilen und Kabeln. Wir reden in der Schule nicht über diese Geschichte. Dass die Frauen schufteten und litten, buchstäblich gezwungen wurden, nackt zu arbeiten, obwohl es in Swakopmund im Winter kalt ist. Und wenn sie nicht arbeiteten, wurden sie ausgeplündert und ausgepeitscht. Diese Arbeit für das Projekt war ein Lernprozess, meine Ausbildung, weil es in der Schule nicht gelehrt wird.

H.G. Ich habe mich auch gefragt, was von dieser Mediengeschichte eigentlich im Kolonialarchiv vorhanden ist. Es gibt das Gefühl, es würde etwas fehlen. Aber wenn man durch das Land reist, wie ich es z.B. im Kontext meiner Forschung zur Extraktionsgeschichte in der Namib-Wüste getan habe, dann sieht man deutlich diese Telegrafentelegraphenleitungen, wie du sie, Tuli, z.B. in deiner künstlerischen Arbeit für das Workbook *From Windhoek to Kamina to Nauen* eingearbeitet hast. Dort ist ein Archivfoto zu sehen, auf dem eine Telegrafenkabelrolle auf einem Esel transportiert wird; den Soldaten der <Schutztruppe> hast du aus dem Bild entfernt. Diese Kupferkabel liegen in den Extraktionszonen auf dem Boden, unweit von abgelegenen Minenorten oder auch menschlichen Überresten, Massengräbern. Die Landschaft könnte also selbst als Archiv gesehen werden, das die Spuren des Völkermords bewahrt. Die materiellen Hinterlassenschaften der Medientechnologie sind also vorhanden, und gleichzeitig gibt es bestimmte Elemente dieser Medien, z.B. die Übertragungsgeräusche, die nicht aufgezeichnet worden sind und zu denen es keinen Zugang gibt.

F.M. Ich glaube, was uns alle interessiert, ist die körperliche Resonanz mit Archivmaterialien und das Archiv des Körpers. Es geht also nicht darum, ganz von dem wegzugehen, was wir normalerweise als Archiv betrachten, wie die Karten und Dokumente und vielleicht die Überreste und Ruinen, sondern eher um eine Neubetrachtung, Erweiterung oder Verschiebung. Es gibt ein großes anderes Archiv, das nicht in Dokumenten in dieser Form gespeichert ist.

K.K. Tuli, du hast in dem Workbook auch erwähnt, dass das koloniale Archiv nicht zugänglich ist, weil so viele Kommentare und Beschriftungen auf Deutsch sind, was du nicht sprichst. Also musstest du dich diesem kolonialen Archiv anders nähern oder hast dich ihm in gewisser Weise über die materiellen Überreste genähert. Um an das anzuknüpfen, was du gerade gesagt hast, Frederike, könntet ihr uns erzählen, wie diese Resonanz zwischen den materiellen Überresten und dem Körper als Archiv für euch funktioniert?

T.M. Der Körper wird immer die traumatischen Dinge erinnern, die andernorts vielleicht vergessen sind. Im National Archive in Windhoek gibt es einige Bilder, die eine bestimmte Art von Gefühl oder eine Emotion auslösen, ohne dass ich diese verstehe. Wenn ich mir diese Bilder ansehe, brauche ich auch immer wieder Distanz und gehe nach draußen. Und manchmal schluchze ich. Wenn ich wieder bereit bin, wenn mein Körper und Geist wieder in Ordnung sind, kann ich zurückgehen und diese Bilder weiter betrachten. Einige von ihnen sind nur zum Anschauen im Archiv geeignet, die würde ich nie in meiner Arbeit verwenden. Die kann ich nicht einfach übertragen oder ändern. Manche müssen diese Bilder sehen, weil es für sie der einzige Weg ist, sich daran zu erinnern, dass der Völkermord in Namibia wirklich stattgefunden hat. Ich finde, dass auch die Vorfahr*innen Würde verdienen, sie verdienen Privatsphäre und somit nicht in einer bestimmten Darstellungsform in

die Öffentlichkeit zu geraten. Daher kann ich diese Bilder nicht verwenden. Können wir nicht andere Bilder wählen? Sind wir nicht in der Lage, unsere Geschichte anders zu erzählen? Wie verwenden wir diese Bilder in einer Weise, die uns nicht retraumatisiert, um unsere Geschichten aus einer anderen Perspektive zu erzählen?

L.M. Ich erinnere mich gerade daran, dass wir als Kinder in Mosambik von der Geschichte von Magigwani Kosa, dem großen Guerrillero und Oberbefehlshaber der Armee von Nghunghunyany, erzählt bekamen. Er war der letzte König und wehrte sich gegen die portugiesische Invasion und Kolonisierung. Der Geschichte nach schlugen sie ihm, nachdem sie ihn besiegt hatten, den Kopf ab und steckten diesen in ein Alkoholglas, mit dem sie durch die Dörfer zogen, um allen zu zeigen: Seht her, das ist euer Boss, euer Kämpfer, euer Held. Wenn ihr euch mit uns anlegen wollt, dann wird euch das auch passieren. Das war die Botschaft. Und da sagst du dir: Okay, das ist natürlich retraumatisierend. Aber was können wir tun, um den Zugang zu Bildern zu schaffen ohne diesen retraumatisierenden Effekt, aber auch ohne die Geschichte zu verharmlosen, sondern um sie zu erzählen. Denn die Geschichte wird in unseren Schulen nicht gelehrt. In der afrikanischen Philosophie, in vielen Kulturen Afrikas, gibt es diesen Glauben, dass Erfahrungen, die von den Vorfahr*innen gemacht wurden, an künftige Generationen weitergegeben werden. Im Rahmen des Theaterstücks in Stuttgart sind wir tatsächlich ein wenig in diese Angst, in



diesen Bereich eingetreten. Und wahrscheinlich müssen wir das einfach. Aber wir fangen sanft an.

A.W. Ja, genau. Tuli, du bringst die Bilder der namibischen Frauen in das Projekt ein. Für mich ist es ein bisschen anders mit den Fotos, die ich in den Archiven in Deutschland finden konnte. Im Rahmen des Theaterstücks war für mich interessant, gemeinsam als Körper da zu sein: du als Körper, und all die anderen aus unserem Team als Körper, und dann das Publikum. Die Körper haben den Bildern in gewisser Weise eine Stimme geben können. Und es war, als könnte man die Frauen in den Bildern berühren. Aber es gibt auch eine Lücke, anhand der man verstehen kann, dass etwas nicht stimmt. Das müssen wir alle durchmachen. Wir alle müssen sehen, dass etwas nicht stimmt. Aber wir schauen von verschiedenen körperlichen Positionen aus auf diese Fotos und haben tiefe, intensive Momente während der Aufführung erlebt. Dass das Publikum diesen Moment miterlebt, ist eine wichtige Qualität. Wenn man sich die Archivfotos anschaut, dann muss man auch sehen, dass wir alle zusammen mit dem Klang, mit dem Instrument und dem Licht eine Atmosphäre und, ja, einen Moment des körperlichen Ausdrucks herstellen.

H.G. Ich denke, dass in deiner Arbeit, Tuli, so deutlich wird, wie der Körper in der Lage ist, Erinnerungen transgenerational zu speichern. Also wie Erfahrungen, besonders im Zusammenhang mit Traumata, über Generationen weitergegeben werden. Aber es gibt in eurer gemeinsamen Arbeit auch eine Art von spekulativem, imaginärem Ansatz. In der Erinnerungsarbeit, die ihr mit den verschiedenen Positionen gemeinsam macht, gibt es eine Form der Darstellung, die ich als eine Art der Kartierung begreifen würde. Ganz konkret in deiner Arbeit, Tuli, aber auch das Notizbuch im Workbook von dir, Frederike, das ich wie eine Art Kartierung durch Sound wahrnehme.

T.M. Ich kann nicht mit diesem Archivmaterial arbeiten ohne nicht auch darüber nachzudenken, das Land zu kartieren und die Menschen mit dem Versprechen in der Landschaft, in den Bergen, im Himmel, in den Bäumen, im Boden zu verbinden. Wenn ich über die Menschen spreche, die in den Archiven sind, ist es auch wichtig, sich auf das Land zu beziehen. Das kann ich am besten tun, indem ich verschiedene Arten von Landkarten sticke. Ich schaue mir z. B. die Karte vom Waterberg oder auch von Shark Island an und sticke sie buchstäblich auf die Leinwand. Auf der Rückseite oder der ersten Schicht sind die Menschen, und direkt darauf sticke ich die Karte, die verschiedenen Karten und Gebiete von Namibia, den Boden, der noch immer von Traumata durchzogen ist. Ich versuche, das Trauma des Bodens abzubilden und es mit den Menschen zu verbinden, sie zusammen auf der Leinwand erscheinen zu lassen.

F.M. Um aus meiner Perspektive als Soundkünstlerin darauf zu antworten: Der Klang in unserem Audiowalk arbeitet mit einer Art ineinandergreifender Klanglandschaft zwischen Windhoek und Stuttgart. Die vorproduzierten Teile des

Audiowalks sind fast die gleichen, und dennoch ist der Audiowalk in Windhoek eine ganz andere Sache als der in Stuttgart. Wenn ich das, was Tuli sagt, auf meine Klangperspektive übertrage, verstehe ich, dass die Tonaufnahme kein abstraktes Ding ist, das keinen Körper, keine Zeit und keine Performativität hat. Sie hat einen Resonanzkörper – in dem Körper, der ihr zuhört. Und dieser hat eine Situiertheit. Auf diese Art und Weise geht der Klang mit dem Land zusammen und schwingt in einem anderen Land auf eine ganz andere Weise. Das ist für mich eine Art Körperlichkeit des Klangs, die andere Medien vielleicht auf andere Art und Weise haben. Was man hört, wenn man einen Klang hört, ist sehr stark an den eigenen Kontext gebunden, an den eigenen Körper. Und dann ist da noch ein weiterer Aspekt der Körperlichkeit von Klang, nämlich die Materialität des Mediums selbst. Heute nehme ich auf einer SD-Karte auf, aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auf Wachszyklindern aufgezeichnet. Die bringen eine Zerbrechlichkeit mit sich, genauso wie bestimmte Aufnahmetechniken heute auf andere Weise fragil sind. Festplatten gehen schnell kaputt und Lesegeräte erneuern sich sehr schnell, sodass alte digitale Speichermedien schwieriger lesbar werden.

K.K. Mich interessiert die Beziehung von Klang und Materialität sehr, weswegen ich nochmal nachhake: Geht es darum, die Materialität von Sound bzw. die des Archivs zu betonen, um in ihr die Möglichkeit von Dekolonialität im Moment der Aufzeichnung/Archivierung aufscheinen zu lassen? Britta Langes Ansatz in ihrer Auseinandersetzung mit den kolonialen Lautarchiven von Kriegsgefangenen des Ersten Weltkriegs konzentriert sich weniger auf den Sound in der Bedeutung dessen, was gesagt wurde, sondern darauf, was die Laute sind, die unterhalb der Schwelle von Signifikation wirksam sind, also das Knistern, aber auch das Stöhnen, die Schwüre.⁷ Lange verbindet dies mit der Frage, wie es möglich ist, diese Aufzeichnungen zu dekolonisieren, oder andersherum: mit den Möglichkeiten des Widerstands in einer an sich brutalen Situation. Deine Herangehensweise an Materialisierung oder Verkörperlichung anhand des Bestickens kolonialer Karten, Tuli, verstehe ich eher so, dass sie das Trauma sichtbar macht. Inwiefern hinge dies jedoch auch mit der Frage der Dekolonisierung zusammen oder, um auf Henriette zurückzukommen, mit der Frage der Spekulation?

T.M. Ich habe darüber nachgedacht. Wenn ich die Karte nahe und dafür diesen roten Faden verwende, der für Trauma steht, frage ich nach dem eigenen Körper und inwiefern er eine Traumakarte darstellt. Was ich versuche zu tun, ist, selbst wenn ich koloniale Karten zusammensetze und versuche, mich an das Trauma zu erinnern, zum Kern der traumatischen Ereignisse zu gelangen. Ich denke, das ist wichtig, weil es auch eine Erinnerung daran ist, wer die Täter*innen waren, und wie wir heute gezwungen sind, uns als zugehörig zu den kolonialen Grenzen innerhalb Namibias zu betrachten. Wenn ich also auf die archivierte Bilder der Menschen Karten nahe oder ein Passepartout auf die

⁷ Britta Lange: «Denken Sie selber über die Sache nach...» Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, in: dies., Anette Hoffmann, Margit Berner (Hg.): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, 89–128; dies.: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019.

Leinwand sticke, geht es mir wirklich um das Trauma und nicht um eine Hommage an die kolonialen Grenzziehungen. Das kann ich am besten tun, indem ich die roten Fäden verwende, da sie für das Trauma, für unsere Körper und die Adern stehen.

A.W. Deine Frage bringt mich noch einmal auf die Suche nach Archivmaterial zurück. Es gibt immer diese Beschriftungen oder archivarischen Instrumente, die strukturieren, wie ich Informationen erhalte, also ob es sich um ein Foto handelt, welche Größe es hat, welche Materialität, was sich auf der Rückseite der Fotografie befindet. Das ist eine spezifische Art des Denkens. Was ich jedoch an unserer Herangehensweise mag, ist, nicht zu fragen, was ich aus diesem Archivmaterial herauslesen kann; nicht zu verstehen, was was ist und wofür es steht. Wenn wir zusammenkommen und uns auf die Arten des Geschichtenerzählens konzentrieren, können wir sie gegen diese Bildunterschriften, gegen die Strukturen des Archivs wenden. Das ist es, was ich bei diesem Projekt mehr und mehr verstehe. Ich finde daher den Blick auf die Umgebungsgeräusche oder das Knistern interessant. Denn wenn wir heutzutage Aufnahmen machen, dann sind wir bemüht, sie hochprofessionell und glatt zu machen und das Umfeld eher auszuschließen. Was wird also in der Zukunft über die Vergangenheit nicht mehr auffindbar sein?

F.M. Die Menschen in der Zukunft werden schon was finden. Gleichzeitig geht es beim Aufnehmen für mich darum, bestimmten Stimmen Aufmerksamkeit



und Zuwendung zu schenken, weswegen es mir wichtig ist, den Aufwand zu betreiben, professionell aufzuzeichnen. Aber ich muss auch zugeben, dass ich Angst habe, die Kontrolle über das Geschehen zu verlieren. Luka sagte einmal nach den Aufnahmen in Leipzig, dass man immer Fehler macht, und der einzige Weg, damit umzugehen, ist, mit dem Fehler weiterzumachen. Daher denke ich, es ist ein interessanter Aspekt, beim Aufnehmen oder Schneiden die Fehler nicht zu löschen, sondern mit ihnen weiterzuspielen. Andererseits ist das Mikrofon auch ein Machtinstrument. Es kann ein Machtinstrument sein, am Mikrofon zu stehen und von 600 Leuten gehört zu werden, weil man verstärkt wird. Nur können diese Machtverhältnisse umgedreht und zerbrechlich gemacht werden. In einer Live-Situation durch ein Mikrofon zu sprechen, wie es Angelika im Rahmen unseres Theaterstücks getan hat, bedeutet auch Verletzlichkeit, weil es keinen Schutz vor den Zuhörenden vor Ort gibt. Dies sind für mich künstlerisch gesehen interessante Momente – in der Isolierung von Klang und all den High-Tech-Dingen, mit denen wir zu tun haben, Risse zu finden oder Machtverhältnisse umzudrehen.

H.G. In Bezug auf das koloniale Archiv werden aktuell gerne Künstler*innen des Globalen Südens eingeladen, um das koloniale Archiv irgendwie mitzugestalten, ohne es grundlegend neu zu denken. Bezogen auf deine Arbeit, Luka, habe ich den Eindruck, dass es um ein anderes Klangarchiv geht, eine andere Mediengeschichte. Du erwähntest, dass der Geschichte der Telekommunikation im Kontext des Völkermords eine andere Genealogie vorgeht. Könntest du das noch ein bisschen mehr ausführen?

L.M. Die Instrumente, von denen ich sprach, telekommunizieren auf unterschiedliche Weise. Die meisten von ihnen sind so alt, dass wir sie als die Instrumente der Vorfahr*innen verstehen müssen. Wenn wir sie benutzen, dann telekommunizieren wir mit einer anderen Zeit. Ich gehöre zu denen, die glauben, dass diese Instrumente mit unserer Ahnenwelt kommunizieren. Zum Beispiel die Xizambi, der Mundbogen. Deren Töne reisen nicht weit mit Blick auf die geografische Entfernung, aber wirklich weit zurück in der Zeit. Es ist ein altes Instrument, das ich als Technologie bezeichne, die seit Hunderten, wenn nicht Tausenden von Jahren bewiesen hat, dass sie funktioniert. Mit meiner Arbeit geht es mir um dieses Wissen über Akustik, das nicht auf Papier niedergeschrieben worden ist, und die Frage, wie Klänge weit und nah kommunizieren, aber weit in einer anderen Perspektive, einer zeitlichen.

K.K. Die Idee des Zeitreisens gefällt mir sehr, auch weil sich damit für mich das Spekulative eurer Arbeit verbindet. Sie dekonstruiert die westliche Idee einer Mediengeschichte, die oft als Genealogie des Fortschritts gedacht wird. Daran anknüpfend stellt sich für mich die Frage, ob ihr die Instrumente entsprechend als Zukunftstechnologien versteht, insbesondere da ihr kritisch auf die Kolonisierung des Weltraums mit Satelliten und auf die Rolle von

Elon Musk hinsichtlich des Ressourcenabbaus für die Digitalisierung verweist, oder interpretiere ich das falsch?

L.M. Nicht unbedingt, um Kritik zu üben, eher um dazu beizutragen, zu zeigen, dass es diese Instrumente und auch dieses Telekommunikationshandeln gibt, das irgendwie organischer ist. Aber ja, wir wissen bis heute nicht sicher, wie sich digitale Telekommunikation auf unser Leben und die gesamte Umwelt auswirkt. Die Leute, die sie besitzen und davon profitieren, wollen es nicht offenlegen. Das ist eine kapitalistische Herangehensweise. Und dann ist da natürlich noch der Aspekt der Kontrolle durch Monopolisierung. Manchmal scherzen wir, wenn wir uns digital unterhalten, denn alles, was wir in unsere Handys sprechen, geht zuerst in die Vereinigten Staaten. In Namibia haben sie damals die Telegrafie benutzt. Es gab keine undichten Stellen, sie waren einfach unter sich, weswegen sie erfolgreich waren. Sie konnten ihre Aktionen, ihre Angriffe über dieses System, dieses Telekommunikationssystem koordinieren. Die Monopolbildungen zeigen, wie mächtig die Kolonialität ist; sie nährt sich selbst und wird noch mächtiger.

H.G./K.K. Wir bedanken uns sehr für das Vertrauen, das ihr uns entgegengebracht habt, und dafür, dass ihr euch die Zeit genommen habt, euch für das Gespräch aus Florenz, Leipzig und Innsbruck zuzuschalten. Zum Abschluss kurz die Frage, was folgt? Das Theaterstück in Stuttgart und Windhoek war ein schöner Erfolg, könnt ihr schon sagen, was als Nächstes kommt?

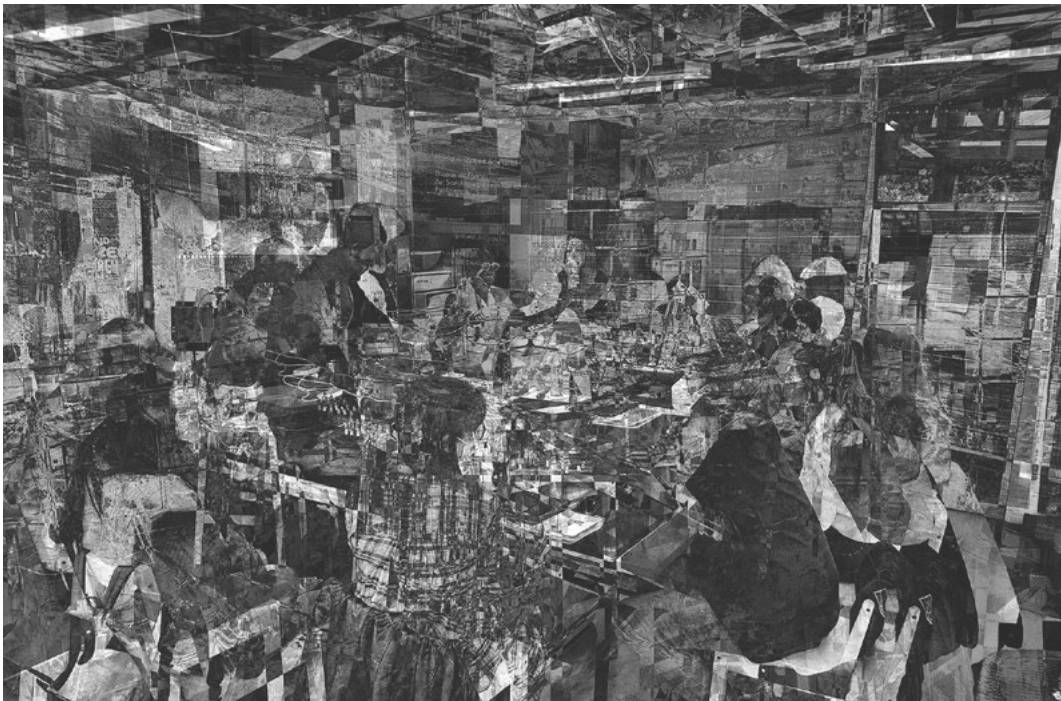
F.M. Wir werden sicher auf unterschiedliche Weisen weiter zusammenarbeiten, recherchieren und spekulieren. Als Nächstes werden wir konkret gemeinsam aus dem performativen Audiowalk eine Installation machen, in welcher beide Audiowalks in Windhoek und Stuttgart zu hören und sehen sein werden. Das ist eine spannende Übersetzung, weil sich das Publikum hier in einer ganz anderen Hörsituation befindet und die soziale Erfahrung eine ganz andere ist.

A.W. Ich möchte mich bei dir, Kat und Henriette für euer Interesse an unserem Projekt und an unserem Ansatz bedanken. Es ist immer schön, nicht nur im Team zu sprechen, sondern auch mit anderen, um herauszufinden, wie wir uns gegenseitig helfen, wie wir die Dinge einbringen oder miteinander verbinden können.

Das Gespräch wurde auf Englisch geführt und anschließend von Katrin Köppert übersetzt

DEBATTE

Medienpraxis und Lehre (Teil II)



Abstraktion eines Medienästhetik-Labors via 3D-LIDAR-Scan (Visualisierung: Andreas Sieß, 2024, Orig. in Farbe)

An dieser Stelle setzen wir die Debatte um das Verhältnis von Medienpraxis und medienwissenschaftlicher Lehre fort, die in der *ZfM* Nr. 29 (2/2023) mit zwei Beiträgen zur ‚gepflegten Medienpraxis‘ (von Johannes Paßmann und Florian Sprenger) sowie zur Empirie und Exploration einer Medienpraxislehre in der Medienwissenschaft (von Paul Heinicker u. a.) begonnen worden ist. Bei der vorliegenden Debattenfortsetzung geht es um eine Bestimmung medienpraktischer Verfahren, um deren konzeptionellen Hintergrund und um deren theoriegeschichtliche Einordnung. Unter dem Begriff der ‚ästhetischen Medienpraxis‘ konturiert Oliver Ruf dazu subjektive Erfahrungsdimensionen, Wissensformen und Techniken der Medienhandhabung bzw. des Mediengebrauchs, die eine Szene der Medienproduktion hervorbringen können. Beispielhaft steht dabei eine ästhetische Filmpraxis im Mittelpunkt. Als Ausblick plädiert der Autor für einen spezifischen Ort der Medienpraxis in der Lehre, der es möglich macht, an einer eigenen medienwissenschaftlichen Identität zu arbeiten.

ÄSTHETISCHE MEDIENPRAXIS

von OLIVER RUF

In den Notizen zu seiner in den Jahren 1978–1980 am Collège de France gehaltenen Vorlesung, die unter dem Titel *Die Vorbereitung des Romans (La préparation du roman)* erschienen ist, blickt Roland Barthes auf seine eigene Praxis zurück.¹ Praxis bedeutet hier zwar zunächst die Produktion eines Textes, umfasst jedoch auch die dafür notwendigen Instrumentarien und Rahmenbedingungen, die dazu führen, dass überhaupt *etwas* entstehen kann: «<Es> muss eben nur noch einmal gesagt und in ein anderes Medium übertragen werden».² Barthes wählt zur Darstellung seiner eigenen Produktionsreflexion den Bezug zu dem, was er «das Technische» nennt und was hier als «das Ästhetische» erscheint. Das Ästhetische führt ihn zurück zum eigentlichen Prozess der Praxis, der mit einer Reihe von Fragen verbunden ist: Wann kann etwas beginnen bzw. wie beginnt es? Wie muss ein Plan aussehen, damit dieses Etwas funktioniert? Wie kann ein solcher Plan eingehalten werden? Wie muss die Tätigkeit organisiert sein, um dorthin zu gelangen und mit dem Projekt voranzukommen? Wie sieht der Platz aus, an dem man es ausübt? Braucht es (Vor-)Arbeiten, Vorlagen, Skizzen, Konstruktionen? Welche Materialien und Werkzeuge sind nötig? Welche Routinen? Welche Erfahrung? Welches Wissen? Welche Rolle spielt

der eigene Körper? Wie gehe ich mit Störungen um? Wie mit Hemmungen, Aufschiebungen, Frustrationen? Wie mit Langeweile? Barthes' Lösung dieser Fragen besteht in der Hinwendung zum Postulat einer *Heranbildung* im Sinne Quintilians («durch welches Training ein Athlet [...] für die Wettkämpfe vorzubereiten ist»)³ sowie einer *Selbstzucht* im Sinne Nietzsches.⁴ Entscheidend bleibt aber vor allem, dass für Barthes eine Reihe von Regelungen und Praktiken vielversprechend ist, die das Aufzeichnen ebenso umfasst wie das Improvisieren. So heißt es einmal: «Man kann die Gegenwart schreiben, *indem man sie aufzeichnet* – im selben Maße, wie sie uns *überfällt* (oder *vorfällt*, vor Augen tritt, oder *zufällt*, zu Ohren kommt)».⁵ Und an anderer Stelle ist zu lesen: «Worauf ich warte, ist (ich habe es gesagt) ein Auslöser, eine Gelegenheit, eine Verwandlung».⁶ Hinter dieser in Gestalt von Vorlesungsüberlegungen formulierten *Praxispoetik* steht mithin das Nachdenken über die Bedingungen der Anfertigung eines Werkes – in welcher Gestalt auch immer –, die für sich selbst zu identifizieren sind, um es – vielleicht – zu realisieren. Das heißt, Barthes' Anliegen ist es, das Verhältnis zwischen diesem Werk und jenem Akt, der es hervorbringt, ebenso wie die Formen zu betonen, aus denen es hervorgeht und die

dann entsprechend hinreichend offen und ausreichend treffend auch zu lehren sind.

Wenn sich Johannes Paßmann und Florian Sprenger in ihrem Debattenbeitrag *Gepflegte Medienpraxis* auf eine medienwissenschaftliche Praxislehre bzw. auf ein medienwissenschaftliches Verständnis von Medienpraxis in der Lehre beziehen,⁷ dann oszilliert Barthes' Denkübung gewissermaßen implizit durch diesen wiederum praxistheoretischen Diskurs. Dabei ist Aufmerksamkeit geboten – und zwar nicht nur aus der Perspektive eines grundsätzlich bereits attestierten *practice turn* in den Medienwissenschaften,⁸ sondern insbesondere aus der Perspektive einer im Kern praxeologisch orientierten Medienästhetik, die in den eigenen Lehrveranstaltungen jene Produktions-, Prozess- und Trainingsordnungen einsetzt, um <Medien> derart reflektiert zu praktizieren, dass mit ihnen und durch sie <Ästhetisierungen> stattfinden: als *ästhetische Medienpraxis*. Die Begriffsbildung der *ästhetischen Medienpraxis* ist erklärungsbedürftig, denn es ist längst noch nicht klar, was unter dem Brennglas einer kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft⁹ zu verstehen ist. Ich habe selbst in mehreren Arbeiten vorgeschlagen, mit dem Begriff der *ästhetischen Medienpraxis* keine <<Verschönerung> oder <Aufhübschung>> zu bezeichnen und auch keine <zeichnenhafte Übermittlung von – kunstschöner – Information in pragmatischer Zielsetzung>.¹⁰ Vielmehr geht es um die sich anbahnende Umsetzung solcher Medienformate, die zunächst dem Anspruch gerecht werden, ästhetische Erfahrungen in der Auseinandersetzung bzw. in der Konfrontation mit entsprechenden (Medien-)Objekten, Inhalten und Fiktionen zu ermöglichen – gerade auch in der medienwissenschaftlichen Lehre.

Die Vorbereitung des Werks

Beispielsweise wäre es Aufgabe einer <ästhetischen Filmpraxis> im Rahmen eines medien-

wissenschaftlichen Studiums bzw. innerhalb medienwissenschaftlicher Studienmodule, einerseits filmische Erscheinungen zu analysieren respektive zu lesen sowie andererseits aus diesen Erkenntnissen versuchsweise eigene Filmkonzepte zu entwickeln: qua Abgrenzung, Anlehnung und Inspiration. Das Ästhetische dieser Praxis zeigt sich zum einen daran, wie damit das entsprechende Medium erfahrbar gemacht wird (der Blick der Kamera, das Abgespult-Werden des Films, sein Zeigen in einem Kino, die Geste des Zuschauens usw.); zum anderen kommt das Ästhetisierte zum Vorschein, das ebenfalls eine Erfahrung darstellt, die dem jeweiligen medialen Verfahren zugehörig ist (Arten, mit einer Kamera zu filmen, Möglichkeiten des linearen wie dekonstruierten Abspulens, Dimensionen des Kinobesuchs, ortsgebundene wie mobile Anlässe der Filmrezeption usw.).¹¹ Gleichzeitig verlangt eine derart verstandene *ästhetische Medienpraxis* danach, einerseits Formen des in sie eingeschriebenen Wissens wenigstens bewusst zu machen, beispielsweise: Wissen über den Film als zeitbasiertes Medium, das so selbst das Modell eines spezifisch Ästhetischen bedeutet. Andererseits ist *ästhetische Medienpraxis* nicht denkbar, ohne solche Techniken der Handhabung und Benutzung zu beherrschen, die das Verstehen des (womöglich) <fertigen> Films neu ermöglichen und überhaupt zur Herstellung desselbigen notwendig sind. Die Funktionsweise einer Kamera, aber auch ihr routinierter und individueller Gebrauch *machen* am Ende den Film – und diese Routine ist medienwissenschaftlich lehrend zu erproben, <selbsterziehend> zu trainieren und auch einzurichten: der Ort der Medienproduktion (etwa ein Studio oder ein Set), die Produktionszeit (etwa die Drehtage) und, wie wiederum Barthes sagen würde, das Film-<Zeug> (das Drehbuch, die Notizen zu diesem, die Ansprachen, Absprachen, Anleitungen u. Ä.). Dies alles tritt in der Einübung respektive im Studium einer *ästhetischen Medienpraxis* nebeneinander



Standstill-Darstellung einer medienästhetischen Laborpraxis (Visualisierung: Andreas Sieß, 2024, Orig. in Farbe)

und schafft überhaupt eine Bereitschaft, zu praktizieren. Die vermittelten Regeln, gewählten Ziele und produzierten Affekte, die materialen Anwendungen und Begleitumstände rahmen eine solche ambitionierte wie inspirierte Lehrsituation. Ob in ihr tatsächlich ein abgeschlossenes Medienprodukt entsteht, ist zweitrangig. Wichtiger bleibt, noch einmal mit Barthes gesagt, die «Vorbereitung des Werkes», die eine «reine, unbewegliche Phantasie sein» kann, von der «nur ein paar aufblitzende Momente» wahrgenommen werden.¹² Wenn die Phantasie zu ihrer Ausführung übergeht, dann entsteht erst die *eigentliche Praxis*.

Dafür ist es wichtig, die Rolle von *Theorie* gegenüber einer solchen *Praxis* in aller Kürze zu beschreiben. Paßmann und Sprenger weisen ihrerseits darauf hin, dass es obsolet geworden ist – auch in der Lehre der Medienwissenschaft –, diese beiden Pole als Dichotomie einander gegenüberzustellen.¹³ Nicht nur das Medium Film zu verstehen, indem es wissenschaftlich

untersucht wird, sondern *den Film* in seiner Theorie und seiner Praxis zu betrachten, konstituiert exemplarisch eine *ästhetische Medienpraxis*, die es im Kleinen (= in Momenten eines einzelnen Lehrveranstaltungsformats) genauso geben kann wie im Großen (= bei professionellen, erfolgreichen, populären und dann ggf. berühmten Filmemacher*innen). Ein gutes Exemplum für Letzteres wäre etwa Quentin Tarantinos Buch *Cinema Speculation*, in dem er die für ihn wichtigsten amerikanischen Filme der 1970er Jahre bespricht, indem er sich an das erste Sehen dieser als einst junger Kinobesucher erinnert; im Zuge dessen entstehen Filmbegegnungserzählungen, die die Initiation der eigenen Filmpraktizierung epistemisch vorbereiten, filmkritisch wie filmtheoretisch, subjektiv und buchstäblich ästhetisiert: *filmerfabrend*, Zusammenhänge freilegend, die das spätere Film-Werk in ein neues Licht setzen, indem etwa seine Hintergründe, Einflüsse und Eingebungen transparent werden, beispielsweise so:

So sah ich *Taxi Driver* zum ersten Mal, als zweiten Film einer Doppelvorstellung mit *The Farmer* in meinem liebsten Grindhouse-Kino, dem Carson Twin Cinema. [...] 1977 (da war ich 15) sah ich groß genug aus, um allein in einen Haufen Filme ohne Jugendfreigabe zu gehen [...]. Doch erst im Zuge der Wiederveröffentlichung zusammen mit *The Farmer* passierte mit *Taxi Driver* das, was die Produzenten und das Studio so nervös gemacht hatte: Der Film lief in einer großen Anzahl von Kinos in schwarzen Vierteln, vor schwarzen Zuschauern. [...] Und so sah ich *Taxi Driver* im Jahr '77 [...] inmitten eines (abgesehen von mir) komplett schwarzen Publikums. [...] *Ich* mochte ihn, *sie* mochten ihn, und *wir* als gemeinschaftliches Publikum mochten ihn.¹⁴

Ein Labor für Medienästhetik

In medienwissenschaftlichen Lehrformen Theorie angemessen in Praxis zu integrieren und vice versa, bedeutet im Fall der *ästhetischen Medienpraxis* (um, subjektiv gesagt, vom Höhenkamm Tarantinos auf den «harten Boden» des Filmseminars zurückzukehren) allerdings nicht zwingend, das Angebot praxisrelevanter Theorie und dasjenige theorierelevanter Praxis auf die unterschiedlichen Hochschulformen aufzuteilen. Vielmehr heißt es, in allen institutionellen Ausprägungen Räume einzurichten, die deren Brückenschlag forcieren. (Medien-)Theorie und (Medien-)Praxis sind nicht an einen Hochschultypus gebunden, der einem anderen gegenübersteht (und schon gar nicht feindlich). Angesichts der *ästhetischen Medienpraxis* bietet es sich dagegen an – auch das habe ich bereits an anderen Stellen umfassender ausgeführt –, die Idee derartiger Räume näher zu bedenken, zu konzipieren und zu erproben, z. B. in Form eines Labors für Medienästhetik.¹⁵ Darunter verstehe ich eine hochschulische Lehr- und Lernumgebung, die sich als explizit geisteswissenschaftlich forschend und zugleich künstlerisch-gestalterisch, experimentierend begreift – dies unterscheidet sie von jenen offenbar rein praktischen Medienlaboren, wie sie Paul Heinicker u. a. im Bericht ihres

Projekts *Medienpraxiswissen* erwähnen.¹⁶ Näher sind der Idee eines *Labors Medienästhetik* hingegen das ebenfalls dort erwähnte Signallabor (HU Berlin), das Critical Media Lab (FHNW Basel) oder das Virtual Humanities Lab (Ruhr-Universität Bochum), d. h. Laborkonstruktionen, wie sie Darren Wershler, Lori Emerson und Jussi Parikka in ihrem Buch *The Lab Book* rekonstruieren.¹⁷ In einer solchen Lehr-Konfiguration finden Theorie und Praxis gleichermaßen statt: Barthes lesend, Tarantino lesend, *Taxi Driver* schauend und *Taxi Driver* analysierend, Tarantino schauend und Tarantino analysierend, über eigene Filme nachdenkend und sie – wenigstens ansatzweise – ausführend. Im Kino, in der Analyse, mit der Kamera in den Händen, am Labortisch diskutierend, entwerfend, mit Hindernissen konfrontiert und allzu oft scheiternd: All das sind Produktivkräfte der Werkvorbereitung, bei denen sich *ästhetische Medienpraxis* den auftretenden Widerständen immer wieder neu stellt, um ebenfalls als Medienwissenschaftler*in das zu werden, «was ich bin». ¹⁸ Darunter ist schließlich erneut jene «Kasustik der Selbstzucht» aufzufassen, die Barthes von Nietzsche entlehnt und die darauf angelegt ist, die «kleinen Dinge» wichtig zu nehmen und daraus «Lebensregeln» zu gewinnen.¹⁹ Mit ihnen wird es machbar, die Kraft des medienpraktischen Einfalls zu kanalisieren und sich dazu Gewohnheiten des Ästhetischen anzueignen, die die eigene medienwissenschaftliche Identität bestenfalls komplettieren.

—

- 1** Vgl. Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, übers. v. Horst Brühmann, hg. v. Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen u. Vorwort v. Nathalie Léger, Frankfurt / M. 2008 [2003].
- 2** Claas Morgenroth: 1978. Roland Barthes. «Die Vorbereitung des Romans», in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich, Berlin 2014, 149–159, hier 151.
- 3** M. Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst*, 10. Buch, Stuttgart 1974, 15.
- 4** Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* [1888], in: ders.: *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Abt. 6, Bd. 3, Berlin, New York 1969, 253–372, hier 291 f.
- 5** Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 54, Herv. im Orig.
- 6** Ebd., 455.
- 7** Vgl. Johannes Paßmann, Florian Sprenger: *Gepflegte Medienpraxis*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 29 (2/2023): *Test*, 144–148, hier 145, doi.org/10.25969/mediarep/20054.
- 8** Vgl. Erhard Schüttpelz u. a. (Hg.): *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*, Zürich, Berlin 2021; Theodore R. Schatztki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny: *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London, New York 2001.
- 9** Vgl. dazu Oliver Ruf, Patrick Rupert-Kruse, Lars C. Grabbe: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*, Wiesbaden 2022, insbes. 133–139.
- 10** Oliver Ruf: *Praktiken (digital-) ästhetischer Kommunikation. Eine Forschungsskizze*, in: Charlotte Axelsson, Dana Blume, Benno Volk (Hg.): *Bildung, Praxistransfer und Kooperation. Kompetenzentwicklung für die Hochschullehre in Netzwerken*, Bielefeld 2024, 55–94, hier 59 f.
- 11** Vgl. Oliver Ruf, Andreas Sieß: *Simulierte Wildnis. Natur in technikästhetischen Umgebungen*, in: Lars C. Grabbe, Christine Wagner, Tobias Held (Hg.): *Kunst, Design und die «technisierte Ästhetik»*, Marburg 2023, 250–265, hier 252.
- 12** Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 308.
- 13** Paßmann, Sprenger: *Gepflegte Medienpraxis*, 144.
- 14** Quentin Tarantino: *Cinema Speculation*, übers. v. Stephan Kleiner, Köln 2022, 237 f., Herv. im Orig.; vgl. auch Oliver Ruf: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), in: Michael Braun, Stefan Neuhaus (Hg.): *Kleiner Kanon großer Filme*, Berlin, Heidelberg 2024, 165–174.
- 15** Vgl. Oliver Ruf, Andreas Sieß: *Was ist ein Labor? Zur Ästhetisierung experimenteller Umwelten*, in: Oliver Ruf, Lars C. Grabbe (Hg.): *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*. Bielefeld 2022, 19–40.
- 16** Vgl. Paul Heinicker u. a.: *Medienpraxislehre in der Medienwissenschaft. Empirie und Exploration*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 29 (2/2023): *Test*, 149–158, hier 151, doi.org/10.25969/mediarep/20055.
- 17** Vgl. Darren Wershler, Lori Emerson, Jussi Parikka: *The Lab Book: Situated Practices in Media Studies*, Minneapolis 2022.
- 18** Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 455.
- 19** Ebd., 347.

Medienwissenschaft und Bildung (Teil III)



Medienwissenschaftliche Expertise und Medienbildungs-Szenarien (Foto: Eva Lindner, 2018, Orig. in Farbe)

Medienbildung ist eine Frage sozialer Gerechtigkeit. Sie eröffnet Teilhabechancen – oder verwehrt sie. Es geht um Zugänge zu Technologien und Techniken, um Praktiken des Gebrauchs und diskursive Vernehmbarkeit. Jenseits der bisherigen Debatte um die Verortung von Medienbildung als theoretischer Position mit dezidiertem Subjektzentrierung auf der einen Seite (Hlukhovych, Weich) und Medienkompetenz als konkretem Mediengebrauch, der sich einer theoretischen Trennung von Kultur und Technik entzieht, auf der anderen Seite (Maye) stellt dieser Beitrag gesellschaftspolitische Beobachtungen an, welche die Wichtigkeit und Dringlichkeit eines medienwissenschaftlichen Einsatzes deutlich machen. Gleichzeitig fragt er nach möglichen – auch fachspezifischen – Gründen für die relative Zurückhaltung der Medienwissenschaft in diesem Bereich. Denn es gilt: Medienbildung braucht Medienwissenschaft.

MEDIENBILDUNG BRAUCHT MEDIENWISSENSCHAFT

von KATJA GRASHÖFER und PETRA MISSOMELIUS

Medienkompetenz und Medienbildung scheinen keine besonders attraktiven Felder medienkulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung zu sein. So attestiert Harun Maye in seinem Debattenbeitrag «der Medienkulturwissenschaft ein fröhliches Desinteresse» an ihnen.¹ Er fordert medienwissenschaftliche Perspektiven, die sich von bisherigen, «subjekt- und sprachzentriert[en]» Positionen lösen, und argumentiert dabei für eine gleichrangige Betrachtung von Kultur und Technik, Mensch und Medien, Bildung und Kompetenz.² Adrianna Hlukhovich und Andreas Weich haben beim Debattenauflauf ebenfalls die Bedeutung der Medienwissenschaft hervorgehoben, dabei aber für eine subjektzentrierte Position geworben und davon ausgehend mögliche fachbezogene Themenfelder im Bereich Bildung dargelegt.³ Sie beschließen ihren Beitrag mit einem Fragenkatalog zur Rolle von Medienwissenschaft und Bildung und fordern Kolleg*innen zu einer Beteiligung am öffentlichen Diskurs auf.⁴ Mit unserem Beitrag möchten wir das Plädoyer für ein verstärktes strategisches Engagement der Medienwissenschaft unterstreichen, das beide bisherigen Beiträge betont haben. Darüber hinaus ist es uns ein Anliegen, Medienbildung als Frage sozialer Gerechtigkeit in den Fokus

zu rücken und weitere notwendige medienwissenschaftliche Impulse zu thematisieren. Medienbildung ist eine Frage sozialer Gerechtigkeit, weil ungleich verteilte Zugänge zu Medien und ungleich verteiltes Wissen über Medien Bildungsgerechtigkeit und Teilhabechancen entgegenstehen.⁵ Wir möchten deutlich machen, dass allgemeines medienwissenschaftliches Grundwissen, das etwa einen ausdifferenzierten Medienbegriff und ein historisches Verständnis von Mediendynamiken beinhaltet, Bestandteil von Bildungsprozessen über die gesamte Lebensspanne sein sollte. Dazu ist es – neben vielen anderen Initiativen des lebensbegleitenden Lernens im Bildungssektor (von der Kita bis zur Volkshochschule) – notwendig, dass Medienbildung selbstverständlicher Bestandteil des Fachgebiets Medienwissenschaft ist. An einzelnen universitären Standorten mag das schon der Fall sein, in der Breite aber verfestigt sich kaum der Eindruck, dass dem Thema größere Relevanz beigemessen wird.

Bislang scheint es, als stehe einer eingehenderen Auseinandersetzung mit Medienbildung in der Medienwissenschaft etwas entgegen. Ist es die Sorge vor einer vermeintlichen Simplifizierung fachspezifischer Inhalte angesichts häufig

stark vermittlungsbezogener Praxisfragen? Eine Didaktisierung von Wissensbeständen wagt die Medienwissenschaft bisher nicht. Es wäre zu erörtern, ob es sich hierbei um eine wissenschaftshistorisch bedingte Abgrenzungsstrategie handelt. Denn ein Teil der aus der Germanistik hervorgegangenen medienwissenschaftlichen Gegenstände ist schon seit den 1980er und 1990er Jahren mit dem Schulfach Deutsch verbunden. Spezifische medienanalytische Inhalte (wie aus Film und Zeitung) haben so partiell eine Einbindung in den Deutschunterricht erfahren.⁶ Heute zeigt sich, dass es der Medienwissenschaft schwerfällt, ihre Einsätze auf schulische Arbeitsaufgaben herunterzurechnen, obwohl das längst wichtig wäre und auf Interesse stoßen würde. Doch eine Ausrichtung an den strikten Standards länderpolitischer Medienkompetenzrahmen⁷ und deren Systematik für den Unterricht zu leisten, ist für eine Fachdisziplin, die Standardisierungen kontinuierlich öffnen will, mindestens eine Herausforderung, vielleicht sogar eine Unmöglichkeit. So bleibt die Disziplin im Diskurs um Medienbildung praktisch randständig.

Schulische Bildung ist in vielfältiger Hinsicht ein gesellschaftlicher Resonanzraum. Hier spiegeln sich politische, ökonomische und kulturelle Relevanzen, werden für vermittlungswert erachtete Wissensbestände als Unterrichtsinhalte verankert. Hand in Hand damit gehen Entscheidungen zur Ausbildung von Lehrkräften, zur medialen Ausstattung von Schulen usw. Das Praxisfeld Schule fungiert in diesem Sinne als eine Art Türöffner – auch für andere Konstellationen in der Bildungskette, die das Lernen über die gesamte Lebensspanne hinweg kennzeichnen. Die selbst gelassene Lücke führt dazu, dass Medienwissenschaft im Bildungsdiskurs lediglich als Querschnittsdisziplin wahrgenommen wird und als Kommentatorin auftritt. Prominentes Beispiel hierfür ist das Frankfurt-Dreieck,⁸ das die reduzierte schematische Form des im Bildungskontext häufig referierten Dreiecks der

Dagstuhl-Erklärung⁹ unter anderem medienwissenschaftlich erweitert. Das Frankfurt-Dreieck ist 2017 in Reaktion auf die 2016 erschienene Dagstuhl-Erklärung der Gesellschaft für Informatik entworfen und in der Folge weiter ausgearbeitet worden.

Der digitalitätsbezogene Bildungs- und gesellschaftliche Diskursbedarf erstreckt sich inzwischen weit über schulische Kontexte sowie die Adressat*innengruppe der Kinder und Jugendlichen hinaus. Mit dem Ziel der EU-Mitgliedsstaaten, während der «digitale[n] Dekade» bis 2030 «digitale Grundkompetenzen» der Bürger*innen («mind. 80% der Bevölkerung») signifikant zu steigern,¹⁰ ist Medienbildung – insbesondere auch noch einmal mit dem eigens festgeschriebenen Digital Education and Action Plan¹¹ – als fester Bestandteil von Allgemein-, Erwachsenen- und beruflicher Bildung ausgerufen worden. Der Diskurs um die Angemessenheit und Präzisierung der Präliminarien des zugrunde liegenden Kompetenzmodells DigComp (Digital Competence Framework for Citizens¹²), das kontinuierlich fortgeschrieben wird, sollte ebenfalls aus medienwissenschaftlicher Perspektive geführt werden. Innerhalb der EU wird die Ausbildung von IT-Expert*innen («ICT specialists», «ICT professionals»¹³) etabliert und massiv gefördert.¹⁴ Hier könnten medienwissenschaftliche Erkenntnisse zur Geschichte, Epistemologie und Archäologie der Medien, aus Technikphilosophie sowie den Postcolonial Studies, Dis/Ability Studies, Gender und Queer Studies¹⁵ Perspektiven stärken, die gemeinwohlorientierte, medienkulturell informierte sowie historisch fundierte Beiträge leisten und damit bei der Konturierung von Berufsfeldern helfen.

Wie hat es die Informatik in den 1980er Jahren geschafft, Schulfach zu werden?¹⁶ Wie schafft sie es, sich bildungspolitisch gewinnbringend zu positionieren und Inhalte zu etablieren?¹⁷ Wie haben Informatikdidaktiker*innen fachinterne und -externe Widerstände überwunden? Das mag

an der Verbindung von Forschung und Entwicklung, an der im Vergleich zur Medienwissenschaft personell komfortablen Ausstattung, am gesellschaftlichen Aufschwung von «ICT in education» in den 1970er und 1980er Jahren, an Technikerwartungen¹⁸ sowie an der Unterstützung des Fachs durch die Industrie liegen. Ein weiterer entscheidender Grund dürfte aber auch in der Fähigkeit der Informatik (-didaktiker*innen) liegen, ihre technischen Inhalte an Kompetenzrahmen angepasst schulstufenkonform vermittelbar zu machen. Und das Feld weitet sich aus: Schon in Kitas und Grundschulen kommen mittlerweile Spielzeugroboter zum Einsatz, um frühzeitig Interesse an und Verständnis für Programmierlogiken zu entwickeln.

Wie kann die Medienwissenschaft ihr alltags- und gesellschaftsrelevantes Wissen allgemeinverständlich, anwendungsbezogen und zielgruppenspezifisch aufbereiten und vermitteln? Wie kann sie ihre Erkenntnisse in Bildungskonzepte und Lehrpläne auf den verschiedenen Ebenen des lebensbegleitenden Lernens verankern und damit zugleich ihr wissenschaftspolitisches Potenzial produktiv entfalten? Wenn Medienwissenschaft tatsächlich und endlich einen Einfluss auf das nehmen möchte, was das gesellschaftliche Verständnis von Medien jenseits von technischem Solutionismus und Machbarkeitsfantasien auf der einen oder Kulturpessimismus auf der anderen Seite betrifft, und damit fachlich relevante Grundlagen in Bildungskontexten vermitteln möchte, dann ist es höchste Zeit, dass sie sich mit den Anforderungen dieser Bereiche auseinandersetzt und einbringt. Es gibt engagierte Personen in allen Teilbereichen von Bildung (Erzieher*innen, Lehrer*innen, Bibliothekar*innen, Dozent*innen in der Erwachsenenbildung u. v. m.), die hierbei helfen können.

Bildungspolitische Entscheidungen bleiben hinsichtlich einer notwendigen Vermittlung spezifisch medienwissenschaftlicher Erkenntnisse

unbeeindruckt, solange die fachlichen Positionen maximal als Kommentar zu Ideen auftauchen, die Disziplinen wie die Informatik entwickeln. Wer die Klaviatur von Bildungspolitik, Lehrplänen und Didaktiken nicht bespielt, wird kein Gehör finden, wenn es darum geht, ein Schulfach zu etablieren,¹⁹ Lehrer*innen auszubilden und Medienkompetenzen als Lerninhalte mitzubestimmen.²⁰ Während ChatGPT bei den Hausaufgaben hilft, erste Avatare als Lernbegleitende auftreten und Learning Analytics Lernprozesse steuern, entwickeln andere Disziplinen – und das ist mit Respekt vor dieser Leistung gesagt – die Lehrpläne und bilden Lehrkräfte aus. Die Medienwissenschaft bringt die heranwachsende Generation um wichtige Grundlagen und ihre Absolvent*innen und Wissenschaftler*innen um Tätigkeitsfelder, wenn sie nicht sichtbar auftritt und Wissen von Mediengeschichte über Medienkritik bis Medienethik sowie gesellschaftliche Implikationen (vorgebliche Medienwirkungen) in der Breite öffentlich thematisiert. Gerade hinsichtlich des «digitale[n] Verständnis[ses]» und der entsprechenden «Urteilsfähigkeit»²¹ ist medienwissenschaftliche Expertise gefragt. Die Herangehensweisen und Grundlagen der Medienwissenschaft sind essenziell für eine umfassende Einschätzung der aktuellen und zukünftigen Medientechnologieentwicklung. So ist es etwa hilfreich aufzuzeigen, inwiefern sich kybernetische Denkmodelle in Softwarekonfigurationen eingeschrieben haben, um Funktionserwartungen, Nutzungseffekte und Auswirkungen des ihnen innewohnenden Menschenbildes erkennen zu können. Die digitale Verankerung von Ungleichheit wäre nur eines von vielen denkbaren Themenfeldern.

Wenn die Bedeutung von Medien und Medientechnologien als gesellschaftlich grundlegend verstanden und medienwissenschaftlich fundierte Medienbildung gefördert wird, kann dies zugleich die Aufmerksamkeit für die Medienwissenschaft sowie ihre Relevanz als Fach erhöhen.

Das Einbringen von Fachinhalten und medienwissenschaftlicher Expertise in gesellschaftliche Bildungsprozesse kann Forschungsmöglichkeiten (Forschungsfragen und -kooperationen) sowie deren Förderung begünstigen, zur weiteren Ausdifferenzierung überfachlicher Netzwerke beitragen und nicht zuletzt neue Studieninteressierte motivieren. In der Folge wären auch positive Auswirkungen auf die Stellenausstattung der Medienwissenschaft denkbar – insbesondere wenn Medienbildung Bestandteil der grundständigen Lehre an Universitäten werden und damit ein erhöhter Lehr- und Personalbedarf einhergehen sollte.

Medienbildung ist, wie schon eingangs betont, eine Frage sozialer Gerechtigkeit. Sie kann dazu beitragen, Ungleichheiten zu verfestigen oder ihnen entgegenzuwirken.²² Um Teilhabechancen zu erhöhen, gilt es, auch Formen und Funktionen informellen Lernens wahrzunehmen, daraus resultierenden Ungleichheiten – d. h. «infrastrukturellen, nutzungspraktischen und diskursiven Benachteiligungen» – zu begegnen sowie zugleich die jeweilige Eigenständigkeit informeller Medienaneignung anzuerkennen.²³ Medienbildung als stromlinienförmigen, konformitätshuldigenden Kompetenzerwerb zu sehen, ist eine irriige Vorstellung. Medienbildung kann Potenziale widerständigen Handelns aufzeigen. Darauf hat bereits Valentin Dander im Kontext von Datenaktivismus und unter Rückgriff auf Gert Biestas «Konzept eines <Ignorant Citizen>» verwiesen.²⁴ Medienbildung ist gesellschaftlich hochrelevant und sollte als ein Auftrag an die Medienwissenschaft verstanden werden. Selbstverständlich werden die medienwissenschaftlichen Gegenstände dabei komplex bleiben. Niemand verlangt von der Disziplin, ihre Traditionen, Denkansätze und Kritiken kleiner zu fassen, als sie sind. Auch vermeintlich kurzgefasste Aufgaben können große Horizonte aufreißen.

1 Harun Maye: Ist Medienkompetenz Bullshit?, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 29 (2/2023): Test, 137–142, hier 138, doi.org/10.25969/media-rep/20053.

2 Ebd., 138, 140.

3 Vgl. Adrianna Hlukhovych, Andreas Weich: Bildungsauftrag. Was Medienwissenschaft im Kontext von Medien und Bildung tut, tun könnte und tun sollte, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 28 (1/2023): Protokolle, 140–144, hier 143, doi.org/10.25969/mediarep/19403.

4 Vgl. ebd. 145 f.

5 Vgl. Jana Heinz: Bildungsgerechtigkeit in einer digitalen Gesellschaft, in: *Medienpädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, Nr. 52, 2023: Gerecht, digital, nachhaltig! Interdisziplinäre Perspektiven auf Lehr- und Lernprozesse in der digitalen Welt, 191–216, doi.org/10.21240/mpaed/52/2023.02.10.X.

6 Vgl. bspw. Knut Hickethier: Filmsprache und Filmanalyse. Zu den Kategorien der filmischen Produktanalyse, in: *Der Deutschunterricht*, Jg. 33, Nr. 4, 1981, 6–27. Als Beispiel für den populärwissenschaftlichen Transfer medienwissenschaftlichen Wissens kann auch James Monacos *Film verstehen* angeführt werden, das 1977 erstmals in den USA unter dem Titel *How to read a film* publiziert wurde und seither in Neuauflagen kontinuierlich nachgefragt wird.

7 Vgl. z. B. den Medienkompetenzrahmen von Nordrhein-Westfalen: www.medienkompetenzrahmen.nrw (21.5.2024).

8 Vgl. Torsten Brinda u. a.: Frankfurt-Dreieck zur Bildung in der digital vernetzten Welt. Ein interdisziplinäres Modell, in: Thomas Knaus, Olga Merz (Hg.): *Schnittstellen und Interfaces. Digitaler Wandel in Bildungseinrichtungen*, München 2020, 157–167, doi.org/10.25665/01:22117. Eine Bezugnahme erfährt das Papier im Rundschreiben Nr. 12, 2022 des österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung, [rundschreiben.bmbwf.gv.at/rundschreiben?id=1308](https://bmbwf.gv.at/rundschreiben?id=1308) (24.5.2024).

9 Gesellschaft für Informatik (GI): Dagstuhl-Erklärung: Bildung in der digitalen vernetzten Welt, 2016, gi.de/fileadmin/GI/Hauptseite/Themen/Dagstuhl-Erklärung_rung_2016-03-23.pdf (5.8.2023).

10 Im Rahmen des Digital Decade policy programme bis 2030 vorgesehen, so nachzulesen auf der Website der Europäischen Union: commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/european-digital-decade-digital-targets-2030_en (24.5.2024).

11 Vgl. den Digital Education Action Plan (DEAP) der Europäischen Kommission (auf der Website der Europäischen Union: education.ec.europa.eu/focus-topics/digital-education/action-plan, 24.5.2024) sowie ferner den Digital Economy and Society Index (DESI) (Erläuterungen hierzu auf der Website der Europäischen Union: digital-strategy.ec.europa.eu/de/policies/desi, 24.5.2024) oder etwa auch – neben vielen anderen diesbezüglichen Programmen – Digital Skills and Jobs Coalition (DSJC), (wie auf der Programmseite beschrieben: digital-skills-jobs.europa.eu/en/about/digital-skills-and-jobs-coalition, 24.5.2024).

12 Informationen zum Digital Competence Framework for Citizens (DigComp) finden sich auf der Website der Europäischen Union: joint-research-centre.ec.europa.eu/digcomp_en (24.5.2024).

13 «ICT specialists are defined as persons who have the ability to develop, operate and maintain ICT systems and for whom ICTs constitute the main part of their job», heißt es im Bericht, der auf der Website von Eurostat zu finden ist (www.ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=ICT_specialists_in_employment, 1.6.2024); aktualisierte Operationalisierungen zum sogenannten «IT Professionalism» finden sich auf der Website IT Professionalism Europe: ecexplorer.itprofessionalism.org (3.6.2024).

14 Zur Erreichung dieses Punktes des Digital Decade policy programme (vgl. Fußnote 10) gibt es verschiedene Initiativen wie z. B. Digital SkillUp, EU4Digital und Digital Skills and Jobs Plat-

form: www.digitalskillup.eu/, eufordigital.eu, digital-skills-jobs.europa.eu/en (24.5.2024).

15 Vgl. z. B. Julia Bees Vorschlag zu «Digitaler Politischer Bildung» am Beispiel des YouTube-Formats *ContraPoints* als einer «demokratiebildende[n] und antifaschistische[n]» Intervention, Julia Bee: *Kontrapunkte setzen. Digitale Politische Bildung mit ContraPoints*, Working Paper Series des DFG-Sonderforschungsbereichs 1187 Medien der Kooperation, Nr. 35, 2023, 1–19, hier 4, doi.org/10.25819/ubsi/10445.

16 Vgl. hierzu Wolfgang Arlt (Hg.): *Informatik als Schulfach. Didaktische Handreichungen für das Schulfach Informatik (Datenverarbeitung/Informatik im Bildungsbereich; Bd. 4)*, München, Wien 1981.

17 Ein eindrucksvoller Beleg dafür sind die im November 2023 erschienenen Empfehlungen der Gesellschaft für Informatik zu Informatikkompetenzen für alle Lehrkräfte: dl.gi.de/server/api/core/bitstreams/e271f87d-1087-4617-83f5-boef98984bo4/content (21.5.2024).

18 Vgl. Andreas Kaminski: *Technik als Erwartung. Grundzüge einer allgemeinen Technikphilosophie*, Bielefeld 2010.

19 In Österreich wurde zum Schuljahr 2022/23 das Fach Digitale Grundbildung etabliert. Es hat sich gezeigt: Gerade eine Verankerung in Schulen bedarf eines eigenständigen Fachs. Vorangegangene Konzeptionen von Medienbildung als Querschnittsaufgaben (z. B. im Beschluss der Kultusministerkonferenz 2012 in Deutschland oder im Grundsatzterlass Medienerziehung 2012 in Österreich, vgl. www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_03_08_Medienbildung.pdf und rundschriften.bmbwf.gv.at/media/2012_04.pdf (11.6.2024)), haben sich als wenig wirkungsvoll erwiesen, da sie zwar punktuell, aber weniger strukturell an Schulen wirksam werden – je nach Affinität, Kompetenz und Engagement der Lehrkräfte.

20 Die Medienwissenschaft braucht Möglichkeiten zur Lehramtsausbildung, wie schon das

Positionspapier der damaligen GfM-Strategiekommission und der AG Medienkultur und Bildung (Positionspapier auf der Website der GfM: www.gfmedienwissenschaft.de/sites/default/files/pdf/2018-02/3961dd_d3f6co806fdb4fab96150ce6959de750.pdf, 24.5.2024) sowie das Forum Bildung der GfM forderten (nachzulesen ebenfalls auf der Website der GfM: gfmedienwissenschaft.de/debatte/forum-bildung, 24.5.2024).

21 Diese Begriffe sind so im österreichischen Kompetenzmodell DigComp 2.3 AT verankert: Vgl. Thomas Nárosy u. a.: Digitales Kompetenzmodell für Österreich. DigComp 2.3 AT (2022), in: *Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik*, Bd. 60, Nr. 4, 2022, 1–103, hier 5, 8, 32 f., 59 f. und 67–70, doi.org/10.21243/mi-04-22-23.

22 Vgl. Eva Dalhaus: Digitale Kompetenz-Bildung zwischen institutionellen Anforderungen und lebensweltlichen Zugehörigkeiten, in: *Medienpädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, Nr. 52, 2023: *Gerecht, digital, nachhaltig! Interdisziplinäre Perspektiven auf Lehr- und Lernprozesse in der digitalen Welt*, 237–256, hier: 245–248, doi.org/10.21240/mpaed/52/2023.02.12.X.

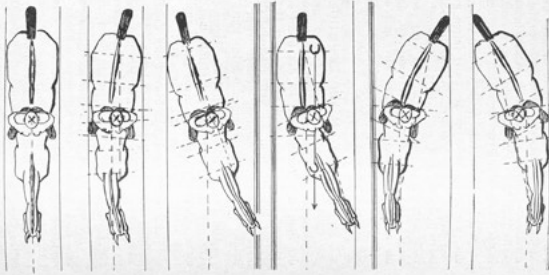
23 Christine Kramer: Teilhabe in der Kultur der Digitalität. Kinderarmut und die Chancen digitaler Bildung, in: *Medienpädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, Nr. 52, 2023: *Gerecht, digital, nachhaltig! Interdisziplinäre Perspektiven auf Lehr- und Lernprozesse in der digitalen Welt*, 217–236, hier 224, 229–231, doi.org/10.21240/mpaed/52/2023.02.11.X.

24 Valentin Dander: Datenpolitiken «von unten» zwischen Aktivismus und Politischer Medienbildung, in: Martina Bachor, Theo Hug, Günther Pallaver (Hg.): *DataPolitics. Zum Umgang mit Daten im digitalen Zeitalter*, Innsbruck 2021, 93–110, hier: 105. Biesta zitierend schreibt Dander: «The ignorant citizen is the one who is ignorant of a particular definition of what he or she is supposed to be as a «good citizen». The ignorant citizen is the one who, in a sense, refuses this knowledge

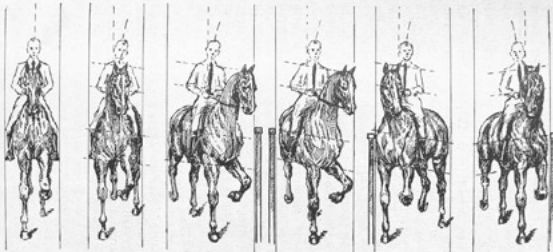
and through this, refuses to be domesticated, refuses to be pinned down in a pre-determined civic identity.» [...] In Konsequenz bedeutete das für Lernen und (Politische) Bildung, dass sie sich keineswegs in der Aneignung von Kompetenzen erschöpfen können» (ebd., 105 f.).

— WERKZEUGE

Im **SCHULTERHEREIN** ist eine stärkere Absteilung von der Hand als die angegebene nicht möglich, weil das Pferd in den Rippen nicht mehr gebeugt werden kann. Der äußere Schenkel weht mit besonderem Nachdruck, weil sonst die Hinterhand ausfallen und schiefwärts treten würde, wie beim Schenkelweichen.



SCHENKELWEICHEN ist eine isolierte, Lüftung (Stoße), die beide treten über- und vordem, deutlich auf zwei Hufschlägen, bei viel Absteilung geringe Biegung des Pferdes.



Geradeaus gestellt
Links gestellt
Schenkelweichen links
 Deutlich an 2 Hufschlägen
Schulterherein links
 Kein Heranziehen des Halses
Travers links
 Renvers rechts
Travers rechts
 Renvers links

Bei **SCHULTERHEREIN** laßt der innere Hinterfuß dem äußeren Vorderfuß nach innen auf dem Schwerpunkt zu — daher beste Übung, um das Pferd zu versammeln.

Jeder Reiter reitet für sich genau auf den Beschauer zu! Denkt man sich die gerissenen Linien fort, scheinen alle Reiter ganz gerade zu sitzen — keine eingeknickten Hüften. Die Pferde gehen zwar gebogen, in erster Linie aber geradeaus, nicht seitwärts. Schwung und Gang sollen gefördert werden; gehen sie verloren, ist die Arbeit falsch.

GROSSE SPRACHMODELLE

Machine Learning als Lese- und Schreibernöglichkeit

von HANNES BAJOHR

Große Sprachmodelle in der Rubrik «Werkzeuge» zu besprechen, heißt bereits, Stellung zu beziehen. Denn die Diskussion darum, ob *large language models* (LLMs) *tools* oder *agents* sind, ist keineswegs ausgefochten.¹ Letztere Position muss gar nicht einmal so gemeint sein wie die Rede von der *artificial general intelligence*, die OpenAI-Chef Sam Altman als Endziel der technischen Entwicklung stets auf den Lippen führt. Es könnte ja schon genügen, LLMs als Partner in einer «künstlichen Kommunikation» zu betrachten, die hinreichend unvorhersehbar sind, um die «doppelte Kontingenz» kommunikativen Verhaltens herzustellen.² Und auch die Schreibszenenforchung sollte sich in der Verabschiedung von der Idee, Texte seien notwendig von Menschen hergestellt, mit der umgekehrten Annahme, Maschinen könnten ein «Subjekt des Schreibens» sein oder daran Anteil haben, durchaus anfreunden können.³

Dass ich große Sprachmodelle dennoch als Werkzeuge behandle, liegt aber auch daran, dass sie im Moment vor allem noch als solche verwendet werden. Ich will hier zwei Aspekte dieser Werkzeughaftigkeit herausgreifen. Der erste zeigt sich bereits vor der Herstellung jenes Textes, der für gewöhnlich als das eigentliche Produkt der Schreibearbeit gilt. Bei Übersetzungsdiensten wie DeepL oder Sprachtranskriptoren wie Otter.ai ist das evident. Eine viel seltener bemerkte Funktion scheint mir die *Ermöglichung des Lesens* zu sein, nämlich durch die Zusammenfassung von bereits Geschriebenem. Bitte ich etwa Claude, das LLM der Firma Anthropic, einen Essay auf seine Grundargumente zu reduzieren, kann ich eine Idee davon bekommen, ob es sich lohnt, ihn überhaupt zu lesen. Eine solche «Synoptierbarkeit» scheint eng an Textgenres und Disziplinengrenzen gebunden zu sein. Artikel der empirischen Sozialwissenschaft, informatische Whitepapers, sogar überlange Lexikoneinträge lassen sich oft hinreichend gut zusammenfassen. Dagegen sind etwa ein Lacan-Seminar oder auch auf still Mitgemeintes angelegte Alltagskommunikation und die meisten

¹ Leah Henrickson: Tool vs. Agent: Attributing Agency to Natural Language Generation Systems, in: *Digital Creativity*, Bd. 29, Nr. 2–3, 2018, 182–190, doi.org/10.1080/14626268.2018.1482924.

² Elena Esposito, *Kommunikation mit unverständlichen Maschinen*, Wien, Salzburg 2024, Kap. 5 und 7.

³ Moritz Hiller: Es gibt keine Sprachmodelle, in: Davide Giuriato, Claas Morgenroth, Sandro Zanetti (Hg.): *Noten zum «Schreiben»*, Paderborn 2023, 279–285, hier 280; vgl. auch den von Moritz Hiller und mir herausgegebenen *Text+Kritik-Sonderband Das Subjekt des Schreibens*, München 2024 [im Erscheinen].

Arten von Poesie selten so reduzierbar, dass das nicht rein Propositionale in ihnen erhalten bleibt. Wer dunkel schreibt, so könnte man sagen, wird in Zukunft vielleicht immer noch nicht gelesen, aber nicht nur nicht von Menschen, sondern auch nicht von Maschinen. Das ist LLMs aber kaum vorzuwerfen. Wie alle Werkzeuge können sie nicht auf jede Domäne angewendet werden, auch wenn mit ihnen als Hammer alles wie ein Nagel aussehen will.

In ihrer Lesefunktion sind LLMs also zunächst einerseits simples Hilfsmittel. Wollen die Digital Humanities dem *great unread* auf Distanz Herr werden, können sich die restlichen Geisteswissenschaften dem Versprechen hingeben, *machine learning* Sorge nun auch auf dem Nahfeld des Lesens für Übersicht – oder gestalte, einem Stoßseufzer Arno Schmidts eingedenk, die Divergenz von Lebenszeit und Lesezeit doch ein bisschen weniger steil.⁴ Andererseits bietet KI die Lösung für ein Problem, für das sie selbst verantwortlich ist: Wenn große Sprachmodelle, wie Matthew Kirschenbaum meint, eine «Textpokalypse» auslösen und das Web und unser Leben mit synthetischem Text überschwemmen, sind sie über kurz oder lang auch das Mittel, dieser Flut wieder Herr zu werden, eben durch Zusammenfassungen.⁵ Wie realistisch Kirschenbaums Vorhersage ist, zeigte erst kürzlich eine Untersuchung, der zufolge die Wendung *to delve into* (in ein Thema eintauchen), die zu den Lieblingsphrasen von ChatGPT gehört, in Artikeln auf PubMed heute 10- bis 100-mal häufiger auftaucht als noch vor zehn Jahren.⁶

Das ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Erstens wird die Zusammenfassung als Leseermöglichung hier wieder zum Schreibverfahren, nämlich dann, wenn sich Autor*innen ihre Abstracts generieren lassen. Und zweitens kehrt sich, lasse ich mir per LLM einen Text resümieren, für dessen Herstellung bereits LLMs verwendet wurden, das in der Signaltechnik standardmäßige Verhältnis von Kompression und Dekompression um. Denn im Normalfall geht es bei Informationsübertragung darum, die Redundanz einer Botschaft angesichts potenzieller Rauschquellen so hoch wie nötig, angesichts begrenzter Kanalkapazitäten zugleich aber so gering wie möglich zu halten. Bei hochredundanter natürlicher Sprache ist für die Übertragung über einen Kanal eine Kompression möglich, auf die dann auf der Empfänger*innenseite die Dekompression folgt (>–<). In der genannten Bewältigung der «Textpokalypse» träte aber gerade der umgekehrte Fall ein: Die Nachricht wäre auf Sender*innenwie Empfänger*innenseite bereits komprimiert, die Dekompression würde zum Übertragungscodec des Kanals (⇔).

In diesem Fall sind LLMs mehr als nur simples Schreibhilfsmittel, sondern, wie man mit Arnold Gehlen, Walter Benjamin und Hans Blumenberg sagen könnte, Werkzeuge zur psychosensorischen Entlastung vom Textlich-Absoluten. Dass diese Beobachtung nicht ganz fantastisch ist, lässt sich an mehreren Stellen beobachten. So gibt es bereits Funktionen in kommerziellen Programmen (etwa in der aktuellen Office Suite), die aus einer Reihe von Stichworten ganze E-Mails formulieren, während sie empfangene Nachrichten in Stichworten

⁴ Arno Schmidt: Julianische Tage, in: ders.: *Bargfelder Ausgabe*, Werkgruppe 3: Essays und Biographisches, Bd. 4: Essays und Aufsätze II, Zürich 1995, 87–92.

⁵ Matthew G. Kirschenbaum: Prepare for the Textpocalypse, in: *The Atlantic*, 8.3.2023, www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318 (8.6.2024).

⁶ Jeremy Nguyen: Are medical studies being written with ChatGPT?, *Twitter/X*, 30.4.2024, twitter.com/JeremyNguyenPhD/status/1774021645709295840 (8.6.2024); vgl. auch Alex Hern: How Cheap, Outsourced Labour in Africa is Shaping AI English, in: *The Guardian*, 16.4.2024, www.theguardian.com/technology/2024/apr/16/techscape-ai-gadgest-humane-ai-pin-chatgpt (8.6.2024). Eine frühere Studie kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, vgl. Weixin Liang u. a.: Monitoring AI-Modified Content at Scale: A Case Study on the Impact of ChatGPT on AI Conference Peer Reviews, in: *arXiv*, 15.7.2024, doi.org/10.48550/arXiv.2403.07183.

zusammenfassen; Elaboration ist Schnittstelle zwischen Maschinen, nicht zwischen Menschen, die nur die reduzierte Version eines Textes erhalten. Ähnlich werden auch bei der Text-zu-Bild-KI DALL-E die Prompts der User*innen nicht mehr direkt dem Bildgenerator übergeben, sondern vom System erst ausgeschmückt und mit mehr Details versehen. Dieser *ornatus* hat, so die Beobachtung der OpenAI-Ingenieur*innen, bessere Resultate zur Folge, bleibt für User*innen aber weitgehend unsichtbar.⁷ Damit ließe sich das Aperçu des Programmierers Andrej Karpathy, das auf die neue Macht natürlicher Sprache abhebt – «the hottest new programming language is English»⁸ –, reformulieren: «the hottest new transmission protocol is verbose English». Rhetorik ist nicht nur Code, sondern auch Codec.

Die Ermöglichung des Lesens spielt, das sollte deutlich geworden sein, zweitens bereits in die *Ermöglichung des Schreibens* hinein. KI-generierte Abstracts sind nur ein Beispiel für jene Genres, die man Texte ohne *jouissance* nennen könnte. LLMs versprechen, die falsche Schreibzeit für lebensqualitätsvermiesende Routinen wie Antragsprosa, Verwaltungskommunikation und Abschlussberichte an die Maschine auszulagern, um der Forschung mehr echte Schreibzeit einzuräumen. Dass die DFG derartiges inzwischen ausdrücklich erlaubt, solange der Einsatz von generativer KI ausgewiesen wird, ist sicher nicht zuletzt der Einsicht geschuldet, dass immer mehr Forscher*innenleben auf ein *œuvre cachée* abgelehnter Anträge vergeudet werden, die kein akademisches Publikum mehr zu Gesicht bekommt.⁹

Die Unterscheidung zwischen falscher und echter Schreibzeit geht aber womöglich da fehl, wo auch das «echte» Schreiben ohne Lustgewinn betrieben wird. Deshalb mag es interessanter sein, sich hier der Literatur als Verdachtsfall von *jouissance*-erfüllter Textproduktion zuzuwenden. Die Schriftstellerin Jenifer Becker hat ihren Arbeitsmodus mit GPT-3 zunächst als kollektive Ideenfindung umrissen, dem *writers' room* von Fernsehserien gleich, in dem Vorschläge hin und her gespielt, aufgenommen und wieder verworfen werden können.¹⁰ Wie er selbst zu einer ähnlichen Einschätzung gekommen ist, beschreibt der Autor Juan S. Guse in zwei Schritten: Habe er ChatGPT zunächst für eine «Zusammenarbeit *ex negativo*» verwendet, um «stochastisch ausgetretene Pfade» zu vermeiden – kommt die KI auf denselben Gedanken wie ich, ist der Gedanke schlecht –, so sei seine Praxis mittlerweile eher «mäeutisch», wenn er die Vorschläge des Programms nun auch positiv aufnehme.¹¹

Noch scheint es aber um Ideen-, nicht um Textgenerierung zu gehen. Letzteres ist im Augenblick am ehesten bei digitaler Literatur der Fall, die besonders offen ist für Schreibverfahren, die in einer gewissen Distanz zu ihrem*ihren Urheber*in stehen, und zugleich keine konventionellen Gattungskonventionen bedienen muss.¹² In dieses Genre gehört auch mein Roman (*Berlin, Miami*), der mit von mir auf Gegenwartsliteratur feinabgestimmten offenen LLMs namens GPT-J und GPT-NeoX entstanden ist.¹³ Der Text war dabei nicht Resultat eines Prompts («Schreibe mir einen Roman!»), sondern

⁷ James Betker u. a.: Improving Image Generation with Better Captions [Research Paper zu DALL-E 3], OpenAI, 19.10.2023, cdn.openai.com/papers/dall-e-3.pdf (8.6.2024).

⁸ Andrej Karpathy: The Hottest New Programming Language is English, Twitter/X, 24.1.2023, twitter.com/karpathy/status/1617979122625712128 (8.6.2024).

⁹ Präsidium der DFG: Stellungnahme des Präsidiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) zum Einfluss generativer Modelle für die Text- und Bilderstellung auf die Wissenschaften und das Förderhandeln der DFG, DFG, 21.9.2023, www.dfg.de/resource/blob/289674/ff57cf46c5ca109cb18533b21fba49bd/230921-stellungnahme-praesidium-ki-ai-data.pdf (8.6.2024).

¹⁰ Jenifer Becker: Dear GPT-3. Collaborative Writing with Neural Networks, in: Eckart Voigts u. a. (Hg.): *Artificial Intelligence – Intelligent Art? Human-Machine Interaction and Creative Practice*, Bielefeld 2024, 189–202, doi.org/10.14361/9783839469224-013.

¹¹ Juan S. Guse: Das kombinatorische Seekuh-Prinzip, in: Hannes Bajohr, Ann Cotten (Hg.): *Schreiben nach KI*, Berlin 2024 [im Erscheinen].

¹² Vgl. Simon Roloff, Hannes Bajohr: *Digitale Literatur zur Einführung*, Hamburg 2024 [im Erscheinen], und Hannes Bajohr: *Writing at a Distance: Notes on Authorship and Artificial Intelligence*, in: *German Studies Review*, Bd. 47, Nr. 2, 2024, 315–337.

¹³ Hannes Bajohr: (*Berlin, Miami*), Berlin 2023; Genauerer zur Machart findet sich darin im Nachwort, ebd., 239–273.

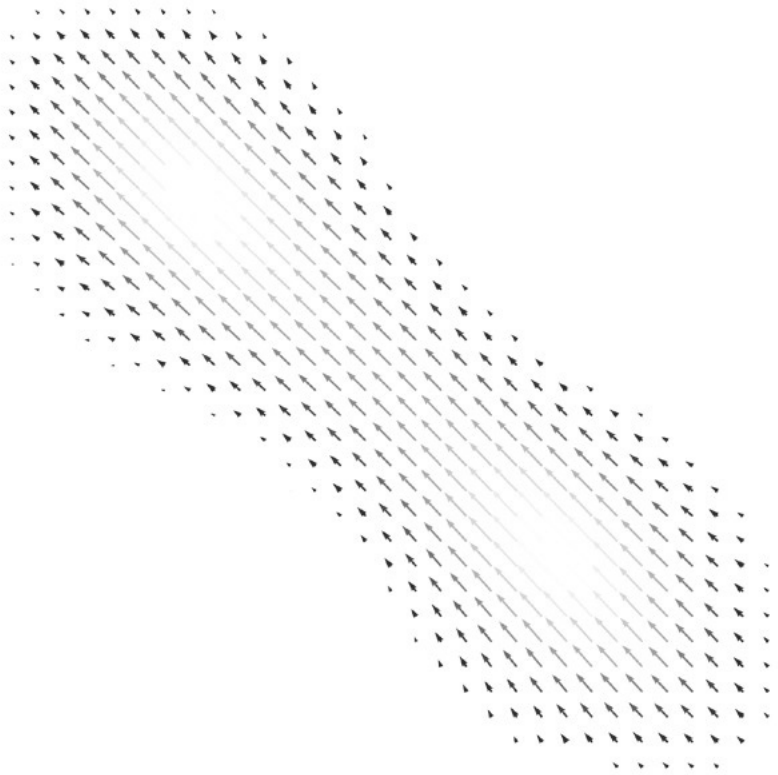
kam über wiederholte Satzvervollständigung zustande. Um herauszufinden, ob und auf welche Weise ein solches Modell zur Narration fähig ist, griff ich dabei so wenig wie möglich ein und ließ es oft einfach laufen. Die Erfahrung des Schreibens war daher zwar eine besonders distanzierte. Dennoch erfuhr ich das LLM in diesem produktiven Moment keineswegs als Agenten. Eher hatte ich den Eindruck, es sei der Text, der etwas wollte und in eine bestimmte Richtung drängte. Man surft auf Ideen, die aber regelmäßig im Absurden oder Abschweifenden versanden. Aus diesem Grunde griff ich an manchen Stellen aktiv ein, ließ verlorene Fährten erneut aufnehmen oder führte Themen ein – oft nur mit einem Wort –, über die ich mehr wissen wollte. So traf ich etwa auf den vom Modell erfundenen und nur vage beschriebenen «Kieferling», der zusammen mit dem ebenso unklar bleibenden «Teichenkopf» sein Unwesen trieb. Oder ich lernte etwas über den Prozess der «Diagonalisierung», dem die von akuter urbaner Verlotterung betroffene Stadt Miami ausgesetzt war, während sie unter der Ägide der Äää-Agentur zu leiden hatte. Das war alles so interessant, dass ich hin und wieder nachhakte, wenn diese Themen zu verschwinden drohten, aber immer offen für das blieb, was da noch kommen mochte. Die Schreibtätigkeit bestand dann vor allem im Wechsel zwischen surfendem Laufenlassen und kleinen *nudges* – dem, was beim Reiten mit dem schönen Wort «Schenkelhilfe» bezeichnet wird, von der es sowohl die «vorwärtstreibende» wie auch die «verwahrende» Variante gibt.¹⁴ Zwischen diesen Metaphern, Surfen und Reiten, bewegt sich – jedenfalls bei mir, jedenfalls im Moment noch – die Erfahrung des Schreibens mit KI. An dieser Stelle verwischt sich auch die Unterscheidung zwischen *tool* und *agent*. Wie man ein Surfbrett, mag man es noch so sehr als Auswuchs des eigenen Körpers erfahren, noch nicht als Agenten bezeichnen will, so wäre es falsch, von einem Pferd als einem Werkzeug zu sprechen.¹⁵ LLMs sind am Ende womöglich ein Drittes, für das man erst eine Praxis und einen Namen finden müsste.

¹⁴ Deutsche Reiterliche Vereinigung (Hg.): *Richtlinien für Reiten und Fahren*, Bd. 1: *Grundausbildung für Reiter und Pferd*, Warendorf 2014, 83. Es gibt zudem noch die «vorwärtsseitwärtstreibende» Schenkelhilfe, die in diesem Kontext vielleicht ein besonders ergebnisoffenes Eingreifen meinen könnte.

¹⁵ Ich kann weder reiten noch surfen, aber so stelle ich mir das vor.



BESPRECHUNGEN



EIN FORSCHUNGSSTAND: BILDBEGRIFFE, BILDPOLITIKEN, BILDPRAKTIKEN

von VERA TOLLMANN

Jussi Parikka: *Operational Images: From The Visual to the Invisual*, Minneapolis, London (University of Minnesota Press) 2023

Joanna Zylińska: *Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI*, Cambridge (MA), London (The MIT Press) 2023

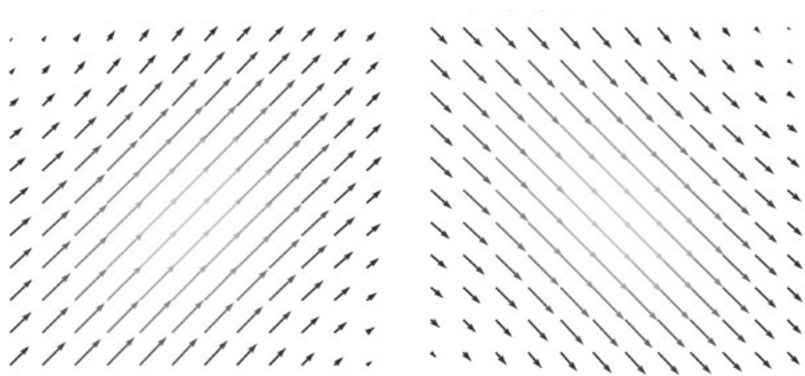
Bernd Stiegler: *Bildpolitiken der Identität. Von Portraitfotografien bis zu rechten Netzwerken*, Berlin (August Verlag) 2024

Die Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Folgen für digitale Bildkulturen, die in der Big Data-Ära von maschinellem Lernen ausgehen, ist dringlicher denn je geworden und bilden den Ausgangspunkt für die drei im Folgenden vorgestellten Bücher. Diese Bücher verbindet, dass sie sich auf dem Nährboden der Medien- und Theoriegeschichte der Fotografie mit vernetzten Bildpraktiken, Maschinenlogiken und Sichtbarkeitspolitiken beschäftigen, sofern sie der menschlichen Wahrnehmung (un-)zugänglich bleiben. Was erfahren wir bei der Lektüre über den Stand der Forschung zu Bildpolitiken? Die Autor*innen nähern sich dem Thema aus kultur- und medientheoretischer sowie aus künstlerisch-medienphilosophischer Perspektive mit unterschiedlichen «Schreibrichtungen», wobei sie die doppelte Funktion von Bildern beachten: zum einen die Möglichkeit ihrer

aktiven Nutzung als Instrument, um Umgebungen zu erfassen, zum anderen die Möglichkeit, (als Mensch) bildlich erfasst zu werden.

In *Operational Images: From the Visual to the Invisual* greift der Medienwissenschaftler Jussi Parikka ein bereits gut abgestecktes Forschungsfeld auf, wie die Fülle an Quellen, zitierten Begriffen und Konzepten nahelegt, denn viel wurde bereits zu operativen Bildern – nach und mit Harun Farocki, dem Urheber des Konzepts – publiziert. Für Parikka sind diese Bilder, wie sie in industriellen, militärischen und wissenschaftlichen Operationen zum Einsatz kommen, «apparatuses» (S.40). Im laufenden operativen Modus ist deren Funktion «to measure, to guide, to analyze» (S.55).

Verbunden werden die fünf dicht gefassten Kapitel des Buchs durch Parikkas epistemischen *drive*. Das operative Bild wird zur Methode erklärt: «a heuristic term that helps to excavate media archaeological traits» (S.24). Von Bernhard Siegert über Wolfgang Ernst, Birgit Schneider, Wendy Hui Kyong Chun, Sybille Krämer, André Leroi-Gourhan bis hin zu Karen Barad wird der relevante Forschungsstand erarbeitet. Anhand des eigenen Materials aus Wissenschaftsgeschichte, Kunst und KI-Forschung erweitert Parikka die Begrifflichkeiten und Analysen zum operativen Bild, um dann im Zusammenhang des autonomen Fahrens das «infrastrukturelle Bild» den bekannten Konzeptualisierungen des Bildes hinzuzufügen (S.205). Eingangs führt



er seine Leser*innen in die Bild- und Infrastrukturge-schichte astronomischer Forschung am Beispiel des Harvard College Observatory und seiner ehemaligen Kuratorin Henrietta Swan Leavitt ein und legt dar, wie mit bildbasierten Messverfahren die Teleskopfotografie für eine vergleichende Datenanalyse operationalisiert wurde. Der wesentliche Unterschied zwischen der vorletzten Jahrhundertwende und heute wird durch die Menge der ausgewerteten Bilder markiert: «a comparison of two photographs» liegt Leavitts erstem Paper zugrunde (S. 3 f.).

Grundlegend für Parikkas Verständnis von aktuellen operativen Bildern ist das Konzept des «platform seeing» nach Anna Munster und Adrian MacKenzie (vgl. S. 23), mit dem sie hervorheben, dass sich Plattformen nicht für einzelne Bilder, sondern für «image ensembles» interessieren, die sich wiederum der menschlichen Wahrnehmung entziehen und daher als «invisual» bezeichnet werden können.¹ Plattform, Datensatz und Modell sind daher für Parikka die entscheidenden Stellen, an denen Operationen ablaufen. Im Zuge dessen werden Bilder zu Diagrammen und können organisiert werden (vgl. S. 65).

Die Kapitel sind bewusst nicht chronologisch oder nach Bildtypen geordnet, sondern nach dem Prinzip einer «recursive serialization» (S. 219), wobei Zeitlichkeit und Übergänge von Visualität zu Invisualität den roten Faden bilden. Im dritten Kapitel zum Messbild etwa setzt Parikka bei Albrecht Meydenbauers Photogrammetrie und Étienne-Jules Mareys chronofotografischen Studien und den datentechnisch relevanten Hilfslinien an, geht auf die Ägypten-Expedition des kolonialen Frankreichs ein und wendet sich schließlich planetarischen Praktiken der Geodäsie zu. Das Paradigma der Fernerkundung

untersucht Parikka insbesondere im vierten Kapitel anhand des Filmprojekts *The Making of Earths* von Geocinema (Asia Bazdyrieva und Solveig Suess), an dem er mitwirkte, um Dateninfrastrukturen und operative Ästhetiken zu erkunden. Vom autonomen Fahren in der «Post-lenticular City» – Sensortechnik statt Kameraoptik – handelt das fünfte Kapitel. In dem Kontext entsteht kein klar umgrenztes Bild mehr, sondern ein multisensoriell erfasstes Datenmodell (vgl. S. 187).

Bei der Lektüre bleibt die Frage offen, wie stabil die Kategorie des operativen Bildes tatsächlich ist: Was geschieht nach Abschluss einer spezifischen, zielgerichteten Operation? Bleiben die Bilder als Reste zurück oder wandern sie – wie beispielsweise im Fall von Edward Steichens Luftbildaufnahmen – in eine ästhetische Kategorie, weil sie in einen Museumsbestand aufgenommen werden? Allan Sekula zufolge wechseln die instrumentellen Bilder nach Gebrauch in das «genre of beautification, that of landscape photography».² Eine weitere Frage, die Parikka am Ende des dritten Kapitels aufwirft und offenlässt, zielt auf die Fehleranfälligkeit, die mögliche Manipulierbarkeit des operativen Bildes ab, das dann zum «inoperative image» wird (S. 136).

In *The Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI* setzt Joanna Zylinzka ihre Beschäftigung mit der Triade Maschine – Bild – Wahrnehmung aus *Nonhuman Photography* (2017) und *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams* (2020) fort. Ihr Ausgangsmaterial ist die Welt der Satelliten- und Drohnenbilder, der auch von Parikka hervorgehobenen «image ensembles» auf Plattformen³ sowie der algorithmischen Bedingungen und KI-generierten Bilder, zu denen Zylinzka künstlerisch eine Distanz einnimmt. Ihre wissenschaftliche und künstlerische Arbeit ist von Weltbezügen motiviert, die nicht den

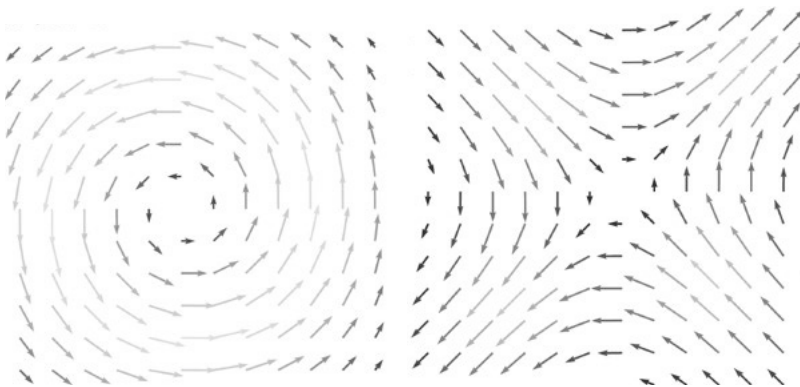
modernen Dichotomien (Mensch/Nicht-Mensch oder Natur/Kultur) folgen. Zylinska greift Paul Virilios «Sehmaschinen» auf, den Hinweis auf die Automatisierung des Sehens (Virilio schreibt über Überwachungskameras), und Vilém Flussers Ablehnung der Annahme einer konventionellen Betrachter*innenposition von Bildern (vgl. S. 28), woraus sich der Buchtitel als Flusser-Virilio-Mix und die «Wahrnehmungsmaschine» als Metapher («for a visual and cognitive enclosure» ergeben (S. 194). Neben den Bild- und Wahrnehmungskonzepten von Flusser und Virilio, Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie Maurizio Lazzarato setzt sich Zylinska mit den Neurowissenschaftlern Antonio Damasio und Anil K. Seth auseinander. Letzteren zufolge spielt die Situiertheit des Körpers eine wesentliche Rolle für die Wahrnehmung (anders als in reduktiven AI-Modellen des menschlichen Bewusstseins), wengleich es ihnen nicht im medienphilosophischen oder filmwissenschaftlichen Sinne um Bilder geht, sondern um mentale Bilder, die auf multisensorische Eindrücke rekurrieren. Dennoch vergleichen sie mentale Abläufe mit einem Spielfilm-im-Gehirn, was Zylinska dazu veranlasst, die Bildmetaphern der Neurowissenschaften auf ihre Eignung zu überprüfen. Da Bewusstsein in Impulsen entstehe, so die Erkenntnis der Neurowissenschaften, entspreche es eher einem «experimental modernist short» (S. 156).

Ähnlich wie Parikka hat auch Zylinska einen umfangreichen Literaturapparat zusammengestellt. Sie bezieht sich auf Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Henri Bergson und die großen Fotografietheoretikerinnen Susan Sontag und Ariella Aïsha Azoulay, daneben findet sich die wertschätzende Lektüre vieler anderer Autor*innen. Sie argumentiert, dass Technologie schon immer das menschliche Sensorium neu

konstituiert habe und dass sich die Fotografie im gegenwärtigen Zeitalter des maschinellen Lernens vom Erinnern⁴ zum Gestalten (einer Zukunft) verlagere.

Zylinska demonstriert, wie sie sich praxeologisches Denken und Gestalten mit Bildern vorstellt, indem sie Experimente aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis – wie schon in ihren früheren Büchern – in den Text einfließt. Im fünften Kapitel etwa lässt sie per KI ein genderfluides feministisches Remake des wohl bekanntesten Fotofilms (*La Jetée* von Chris Marker) generieren und im siebten Kapitel kritisiert sie die hyperästhetischen Bildwelten von den in sozialen Medien sehr populären Drohnenvideos, wobei sie darauf hinweist, dass sie mit traditionellen Luftbildern die Entsagung von jeder ethischen Verantwortung für den Planeten teilen. In Zylinskas Sicht ersetzen sie den «beschädigten Planeten» durch neue Bilder, was sie mit «how not to see the planet» kommentiert (S. 178, Herv. im Orig.).

In ihrem Buch mobilisiert die Autorin bestehende Begriffe und Konzepte und fügt eigene hinzu. Etwa setzt sie den ästhetisierten Videos – Hashtag #amazingdroneposts – eigene Drohnenvideos entgegen, die deutlich von der ästhetischen Kategorie «amazing» abweichen und die von ihr daher ironisch als «loser images» konzeptualisiert werden (S. 169). So fällt ihre feministische Antwort auf eine ökonomisch motivierte Aufmerksamkeitsmaschinerie, in der vor allem Klicks und Likes zählen, abweisend aus. Ähnlich wie es Kathrin Maurer mit ihrem Fokus auf die Nutzungsweisen von Drohnen in Indigenen Communitys tut, macht Zylinska den Blick von oben außerhalb des skopischen Regimes der Moderne produktiv. Diese verpixelten, «schlecht» kadrierten, im Sinne der Settings von KI-Generatoren «stillösen» Bilder, die sich der maschinellen Erkennung

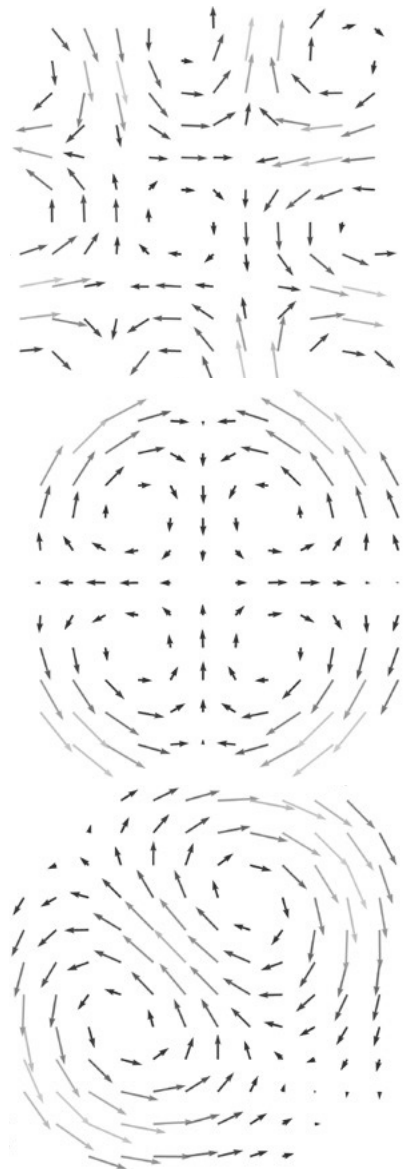


entziehen, vermitteln jenseits von Steuerung und Kontrolle unvorhersehbare und unbestimmte Einstellungen, ohne die infrastrukturellen Bedingungen auszublenden. Zylinska fasst ihre künstlerisch-kreative Praxis beinahe dadaistisch als «eco-eco-punk» zusammen und meint damit die doppelte Krise – die ökonomische und die ökologische (S. 190).

Eine inhaltliche Klammer des Buches bildet das Planetarische und das darin verkörperte ethische Weltverhältnis nach Gayatri Chakravorty Spivak, um einen politischen Raum zu öffnen, der sich kritisch zu einer ins Abstrakte tendierenden Globalisierung positioniert (vgl. S. 169f.). Über ihre Intervention hinsichtlich der erwähnten Drohnenvideos bezieht Zylinska Position: «*Feminist with a Drone was thus designed as a performance of planetarity as a research problem, but it also was already a form of research designed as a performance*» (S. 186, Herv. im Orig.). Die Drohne kann also ein Medium der planetarischen Perspektive sein, es kommt nur darauf an, wer sie wo und wohin steuert. Abschließend gelangt Zylinska vor dem Horizont maschineller Bildgebung und veränderter Wahrnehmungsbedingungen zur zeitlichen Absetzung des Fotografischen (vgl. S. 194): Mit «after-photography» verweist sie auf die Geschichte des Mediums Fotografie (S. 2). An anderer Stelle schlägt Zylinska den Begriff «sensography» vor, um die multisensorische Dimension des maschinellen Bildes im Unterschied zur analogen Fotografie hervorzuheben (S. 14).

Zylinskas künstlerische Beispiele, darunter die Installation *The Recognition Machine* (2018) von Antje Van Wichelen und SICV (Michael Murtaugh & Nicolas Malevé), thematisieren den anthropometrischen Anwendungsbereich der Fotografie (Gesichtserkennung etc.) und lassen Bezüge zu Bernd Stieglers These erkennen, dass die im 19. Jahrhundert entwickelte Identitätserfassung, die in koloniale Praktiken eingehen sollte, bis in die Gegenwart nachwirke. Dieser These geht Stiegler neben weiteren Beobachtungen und analytischen Einordnungen in zwei Essays nach, die in dem schmalen Band *Bildpolitiken der Identität* erschienen sind. Darin nähert sich der Autor aktuellen fotografischen Praktiken der Identitätspolitik, indem er diese Praktiken in institutionell-instrumenteller sowie in kulturell-performativer Hinsicht aus einem Vergleich mit den Anfängen der Porträtfotografie im 19. Jahrhundert herleitet.

Im ersten Text, der sich mit der «Festschreibung von Identität und des Spiels mit ihr» auseinandersetzt



(S. 51), betrachtet Stiegler zum einen die nach metrischen Gesichtspunkten vorgenommenen Inszenierungen der fotografierten Subjekte in der klinischen Fotografie und den Verbleib des Bildes als Teil einer Akte oder eines Atlases, zum anderen die Selbstinszenierungen in der damaligen Mode, in Fotostudios *Cartes de Visite* anfertigen zu lassen. Für die Fotografien von Patient*innen konstatiert Stiegler, dass «noch heute die berührende Verlorenheit der Blicke überliefert»

wird (S. 29). Diese Porträtfotografien erfüllten einen doppelten Zweck «zwischen Feststellung der Identität und Konstruktion von Typen» (S. 33). Dabei unterscheiden sich, so Stiegler, die Medien der Distribution und der Nutzung: Die Akte zeige das Individuum, der Atlas den Typus (vgl. S. 34). Neben dem Anthropologen und Kriminologen Alphonse Bertillon, bekannt für die Einführung standardisierter Polizeifotos (*en face* und *en profil*), ist es Francis Galton, Erfinder der an statistische Verfahren angelehnten Kompositfotografie, die Stiegler als konstitutiv für ein «fotografisch-skopisches Regime» ansieht (S. 40). Während die Fotografie dazu genutzt wurde, Identitäten festzustellen, war sie auch dazu da, mit ihnen zu spielen. In der Norm sieht der Autor sogar eine «Ermöglichungsbedingung» für das Spiel mit Identitäten, damals in Fotostudios wie heute allerorten in Selfie-Fotografien (S. 54). Allein in den Bildermassen liege der Unterschied.

Im zweiten Text beschäftigt sich Stiegler zum einen mit Avatartypologien im Metaverse, zum anderen mit der rechten Bildsprache in den sozialen Medien, die ebenfalls etablierte Typen und Posen wie Tourist*innen oder Lesende aufruft, um vertraut zu wirken. Denn Erfolg, so argumentiert Stiegler, kann in den sozialen Medien mit der Wahl populärer Typen beeinflusst werden (vgl. S. 65). Ein Typus funktioniert als Identifikationsfigur, und obwohl es sich um zunächst «vermeintlich unpolitische» Motive handelt (S. 96), können sie sozial-medial einen politischen Mehrwert entwickeln. Heute werde der Konflikt zwischen Norm und Spiel, Typus und Individuum in der Identitätsmaschine Social Media ausgetragen (vgl. S. 81).

Während in einem Werbevideo für das mittlerweile als gescheitert zu betrachtende Metaverse vor allem solche Avatar-Designs gezeigt werden, die ihrem realen Vorbild ähneln, teilt sich das Verhältnis von Realität und Virtualität am Beispiel KI-generierter Fotos anders auf: Der Veröffentlichungsort bzw. Kontext eines Porträtbildes und «nicht das Foto als solches fungiert als Realitätsmarker» (S. 180).

Es sind also drei unterschiedliche Zugänge, die sich ergänzen können, wenn es um eine aktuelle Verortung der Bildforschung geht: Während Parikka einen Beitrag zu einem medientheoretischen Bildbegriff leistet, und über die Instabilität sowie mögliche Präzisierungen dieses Begriffs nachdenkt, experimentiert Zylinska mit

alternativen Bildmotiven zu viralen Videos, nutzt AI-Bildgeneratoren zur kritischen Revision des *male gaze* im Fotofilm und verweigert sich auf diese Weise sowohl den Geschäftsinteressen von Plattformen als auch den in der Kunstgeschichte verankerten Dichotomien. Stiegler wiederum beschäftigt sich mit einem ausgesuchten Ausschnitt historischer und aktueller Medienkultur, um die Situietheit und politische Macht dieser Praktiken herauszuarbeiten.

Die Buchbesprechungen möchte ich mit einem Materialbeispiel schließen. In den sozialen Medien geht es überwiegend darum, auf Bilder zu klicken, und nicht darum, sie zu betrachten (vgl. Parikka S. 145, der hier Elsaesser zitiert⁵), wie folgendes Meme verdeutlichen kann: Ende Mai 2024, wenige Tage nach der israelischen Bombardierung von Zelten in Rafah, der Stadt im Süden des Gazastreifens, die von der israelischen Armee als sicherer Ort für Geflüchtete ausgewiesen war, zirkulierte in sozialen Medien das Meme «All Eyes On Rafah». ⁶ Das KI-generierte Bild wurde zuerst auf Instagram massenhaft geteilt, bevor dieser virale Erfolg wenige Stunden später in referenziellen TikTok-Videos kommentiert wurde. Zu sehen ist eine an ein Filmplakat erinnernde Grafik, wobei der Schriftzug eben keinen Filmtitel, sondern den seit Februar zirkulierenden pro-palästinensischen Slogan «All Eyes on Rafah» wiedergibt. Den Hintergrund bildet ein fiktives schneebedecktes Gebirge, im Vordergrund ist die fiktive Darstellung eines Geflüchtetenlagers zu sehen. Dieser aktivistische Einsatz eines KI-Bildes verweist zum einen auf die Abwesenheit geeigneter aktivistischer Bilder, zum anderen vermeidet er eine Gewaltdarstellung und kann so nicht in algorithmische Filter geraten, die Sichtbarkeit reduzieren. Hinzu kommt, dass im April bekannt geworden war, dass die israelische Armee ein KI-System zur Unterstützung des Targeting-Vorgangs einsetzt. Der initiale Instagram-Post war mit dem Prompt «spread» versehen, einem «Add yours»-Sticker als einem von zwölf Instagram-Stickern, die User-Engagement erhöhen und Trends auslösen, also Bilder operativ machen sollen. Dabei zielt der Sticker auf Affekte, Interaktion und Sichtbarkeit. Das Bild braucht keinen weiteren «Realitätsmarker» (Stiegler, S. 180).

¹ Adrian MacKenzie, Anna Munster: Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 36, Nr. 5, 2019, 3–22, hier 7, doi.org/10.1177/0263276419847508.

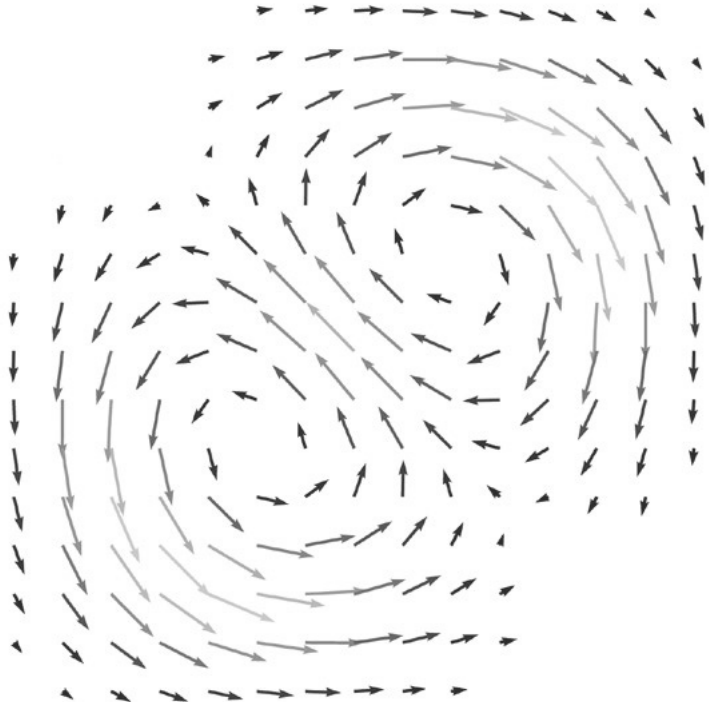
² Allan Sekula: The Instrumental Image: Steichen at War, in: *Artforum*, Jg. 14, Nr. 4, 1975, 26–35, hier 32, artforum.com/features/the-instrumental-image-steichen-at-war-209590 (11.6.2024).

³ Vgl. MacKenzie, Munster: Platform Seeing.

⁴ Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985 [1980].

⁵ Thomas Elsaesser: Simulation and Labour of Invisibility: Harun Farocki's Life Manuals, in: *Animation and Interdisciplinary Journal*, Jg. 12, Nr. 3, 2017, 214–229, hier 219, doi.org/10.1177/1174684717740095.

⁶ All Eyes On Rafah [Websiten-Eintrag zum KI-generierten Bild], *KnowYourMeme*, 28.5.2024, knowyourmeme.com/memes/all-eyes-on-rafah (5.6.2024).



AUTOR*INNEN

Hannes Bajohr ist Assistant Professor of German an der University of California, Berkeley. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf der Philosophiegeschichte des 20. Jahrhunderts, politischer Theorie sowie Theorien des Digitalen. Zuletzt erschienen: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin (August Verlag) 2022; (*Berlin, Miami*), Roman, Berlin (Rohstoff) 2023; zus. mit Rieke Trimçev: *Ad Judith N. Shklar*, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 2024; zus. mit Simon Roloff: *Digitale Literatur zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2024. <http://hannesbajohr.de>.

Miguel Buenrostro ist Filmemacher und Künstler aus Tijuana, Mexiko, und lebt aktuell in Berlin. In seinen filmischen und performativen Arbeiten versteht er die Grenze entlang ihrer relationalen Dimensionen als einen Ort der Wissensproduktion und der wechselseitigen Verbindung. Ausstellungen u.a. Biennale Architettura di Venezia, Bauhaus Museum Weimar, Musée National de la Rd Congo, Konsthall C Stockholm und Museo Casa del Lago CDMX. <https://miguelbuenrostro.net>.

Budhaditya Chattopadhyay ist Medienkünstler, Forscher und Autor. Seine Werke wurden weltweit ausgestellt und aufgeführt. Chattopadhyay publiziert in führenden Zeitschriften aus den Bereichen Medienkunstgeschichte, künstlerischer Forschung, Medientheorie und Ästhetik. Er ist Autor mehrerer Bücher, darunter *The Nomadic Listener*, Berlin (Errant Body Press), 2020 und Herausgeber von *Sound Practices in the Global South*, Cham (Palgrave MacMillan) 2022. Derzeit ist er Gastprofessor an der FHNW Nordwestschweiz (Basel) und Marie-Curie-Postdoktorand an der Fakultät für Bildende Kunst, Musik und Design (Universität Bergen). <https://budhaditya.org>.

Jakob Claus ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte gegenwärtiger Medien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Zuvor hat er Kultur- und Medienwissenschaften in Lüneburg, Berlin und London studiert. Sein Dissertationsprojekt erforscht mediale Konstellation kolonialer Wissensproduktion und Fragen dekolonialer Archivkritik.

Vanessa Engelmann ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin, Studium in Weimar, Berlin und Taipeh. Sie forscht zu Formen relationaler Subjektivität, ästhetischer Praxis, kritischer Archivarbeit sowie Potenzialen künstlerischer Forschung.

William Fourie ist Senior Lecturer für Musikwissenschaft am Department of Music and Musicology, Rhodes University. Er promovierte an der Royal Holloway, University of London. Fouries Interesse gilt experimenteller südafrikanischer Musik sowie Technologien und Fragen der Post-Apartheid-Moderne. Seine Forschung beschäftigt sich mit Musikwissenschaft, Wissenschafts- und Technikforschung, Kritischer Theorie und Hermeneutik. Er hat Artikel in *Twentieth Century Music*, *Perspectives of New Music*, *Tempo*, *SAMUS* und weiteren Zeitschriften veröffentlicht.

Katja Grashöfer arbeitet als Postdoc am SFB «Virtuelle Lebenswelten» der Ruhr-Universität Bochum. Sie forscht zur Frage, wie Interaktionen zwischen Menschen und Robotern motiviert werden, wobei ihr Fokus insbesondere auf dem Einsatz von Robotern in Bildungskontexten liegt. Ihre Dissertation *Ereignisse schreiben. Dokumentarische Operationen in der Wikipedia*, Marburg (Büchner) 2024 hat sie am DFG-Graduiertenkolleg «Das Dokumentarische» abgeschlossen. Forschungsschwerpunkte: Medienbildung, Human-Robot-Interaction, virtuelle Autor*innenschaft.

Henriette Gunkel ist Professorin für Transformationen audiovisueller Medien unter besonderer Berücksichtigung von Gender und Queer Theory am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre Forschung fokussiert die Politiken von Zeit aus einer dekolonialisierenden, queer-feministischen Perspektive. Zuletzt erschienen: zus. mit Ayesha Hameed u. a. (Hg.): *Futures & Fictions*, London (Repeater) 2017; zus. mit kara lynch (Hg.): *We Travel the Space Ways: Black Imagination, Fragments, and Diffractions*, Bielefeld (transcript) 2019; zus. mit Ayesha Hameed: *Visual Cultures as Time Travel*, Berlin (Sternberg Press) 2021.

Anette Hoffmann ist Kulturwissenschaftlerin und arbeitet zu historischen Tonaufnahmen. Sie untersucht deren Produktions- und Archivgeschichte(n) und rekonstruiert Verbindungen zu korrespondierenden Text- und Bildmaterialien. Ihre Bücher *Knowing by Ear*, Durham (Duke University Press) 2024 und *Listening to Colonial History*, Basel (Basler Afrika Bibliographien) 2023 behandeln historische Tonaufnahmen als Quellen zur Kolonialgeschichte. Ihre Toninstallation «Foreign Subjects» war in Norwegen (Bergen Assembly, 2019) und ihre Ausstellung «Der Krieg und die Grammatik» im MARKK (Hamburg, 2019) zu sehen.

Ute Holl lehrt Medienwissenschaft an der Universität Basel und forscht zur Wahrnehmungs- und Wissensgeschichte der Medien. Publikationen im Kontext: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin (Brinkmann und Bose) 2002 sowie Herausgeberin der beiden Bände zur Ausstellung *Radiophonic Spaces*, Bd. 1: *Radiophonic Cultures*; Bd. 2 zus. mit Tobias Gerber, Jan Philip Müller (Hg.): *Radiophonic Materials*, Heidelberg (Kehrer) 2018 u. 2024.

Rebecca Hanna John studierte Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft sowie Kunst- und Bildgeschichte in Konstanz, Paris, Berlin und Neu-Delhi. 2019 trat sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin dem DFG-Graduiertenkolleg «Kulturen der Kritik», Leuphana Universität Lüneburg, bei. In ihrer Dissertation befasst sie sich mit Archivkritik und transnationaler Erinnerungsarbeit in den künstlerischen Arbeiten von Jumana Manna, Farah Saleh und Akram Zaatari. Kürzlich erschien der von ihr mitherausgegebene Band *On Withdrawal. Scenes of Refusal, Disappearance and Resilience in Art and Cultural Practices*, Zürich (diaphanes) 2023.

Katrin Köppert ist Juniorprofessor*in für Kunstgeschichte/populäre Kulturen an der HGB Leipzig. Vertretungsprofessur RUB Bochum, wissenschaftliche Mitarbeit UdK Berlin, Kunstuniversität Linz, Universität Siegen. Seit April 2024 VW-Forschungsprojekt «Digital Blackface. Rassisierte Affektmuster des Digitalen» (zus. mit Simon Strick). Leitung des DFG-Netzwerks «Gender, Medien, Affekt» (zus. mit Julia Bee), Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* und des *Open Gender Journal*. Zuletzt erschienen: *Medientheorien der De/Kolonialität in der postdigitalen Gesellschaft*, in: Christoph Ernst u. a. (Hg.): *Handbuch Medientheorien im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden (Springer VS) 2024, 1–21, doi.org/10.1007/978-3-658-38128-8_32-1.

Tuli Mekondjo ist eine namibische Künstlerin und Performerin, die mit Mixed Media wie Stickerei, Collage, Farbe, Harz und Mahangu-Getreide – einem namibischen Grundnahrungsmittel – arbeitet, deren Texturen sie in Form von Performances einsetzt. Aktuelle Aufführung *Ikayiva yoluhepo* im MARKK (Hamburg). Sie war 2022/2023 DAAD-Stipendiatin und 2024 Villa-Romana-Fellow in Florenz. Ihre Arbeiten sind derzeit u. a. im Rahmen ihrer Soloausstellung *Ousie Martha* in der daadgalerie zu sehen. Tuli Mekondjos Performance-Praxis enthält verschiedene spirituelle Komponenten und verkörpert eine Form des dekolonialen Widerstands, der Selbstbestimmung und der Heilung. Sie bezeichnet einige ihrer Verfahren als «Wiederherstellung der verlorenen Verbindung zu [ihren] Vorfahren».

Petra Missomelius, Medienwissenschaftlerin. Dissertation an der Philipps Universität Marburg mit *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung – Konfiguration – Transformation*, Bielefeld (transcript) 2015; Habilitation an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck mit *Bildung – Medien – Mensch: Mündigkeit im Digitalen*, Göttingen (V&R) 2022. Sie lehrt und forscht als assoziierte Professorin am Institut für Medien, Gesellschaft und Kommunikation an der Universität Innsbruck und hat am Bildungsministerium die Arbeitsgruppe zur Ausarbeitung des neuen Schul-fachs Digitale Grundbildung in Österreich geleitet.

Frederike Moormann ist Sound-/Radiokünstlerin und künstlerisch Forschende. Sie absolvierte ihren BA in Physik an der LMU München und ihren MA in Philosophie und Geschichte am King's College London/LMU München. Ihre forschungsbasierten und ortsspezifischen Klangerbeiten kreisen um Erinnerungskultur, Technologie und Raumwahrnehmung. Ausstrahlungen, Ausstellungen & Vorträge u. a. im D21 Leipzig, HKW Berlin, Deutschlandfunk Kultur und SWR. Sie ist künstlerische Mitarbeiterin am Experimentellen Radio der Bauhaus-Universität Weimar. Dort arbeitet sie derzeit im internationalen Forschungsprojekt «Listening to the World» mit.

Luka Mukhavele ist Musiker, Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler. Er lehrte an der Universidade Eduardo Mondlane in Maputo. Er promovierte mit «African Musical Instruments from a Contemporary Global Perspective – Mbira and Xizambi» an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Wie kein anderer tauchte er tief in die Entstehungsgeschichte der traditionellen Instrumente Mosambiks und des südlichen Afrikas ein.

Oliver Ruf ist Professor für Medienästhetik an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg. Zuletzt erschienen (Auswahl): zus. mit Monika Wolting (Hg.): *Gegenwart aufnehmen*, Paderborn/München (Fink) 2024; zus. mit Patrick Rupert-Kruse, Lars C. Grabbe (2022): *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*, Wiesbaden (Springer VS) 2022; zus. mit Christopher Busch (Hg.): *Buch-Aisthesis. Philologie und Gestaltungsdiskurs*, Bielefeld (transcript) 2022; *Die digitale Universität*, Wien (Passagen) 2021; zus. mit Stefan Neuhaus (Hg.): *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis*, Bielefeld (transcript) 2020.

Jonathan Thomas ist Postdoktorand an der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies (Universität Bonn), wo er das MSCA-Projekt «REDIRE» (Horizon 2022/101105514) leitet. Seine Forschung konzentriert sich auf die politische Nutzung von Klang und führte unter anderem zur Veröffentlichung zu der Monografie *La propagande par le disque*. Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique, Paris (Éditions de l'EHESS) 2020, mehreren Artikeln in internationalen Zeitschriften und einer Datenbank über französische politische Schallplatten: <https://didomena.ehess.fr/collections/st74cw33j?locale=fr>.

Vera Tollmann ist seit 2024 Postdoc am Centre for Digital Cultures, zuvor war sie seit 2021 Gastwissenschaftlerin am Institut für Kultur und Ästhetik digitaler Medien (ICAM) an der Leuphana Universität Lüneburg. Von 2019–2022 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim und von 2015–2017 an der Universität der Künste in Berlin. 2023 erschien ihr Buch *«Powers of Ten» und Bildpolitiken der Vertikalität* bei Spector Books. Ihre Forschungsinteressen umfassen Theorien der Sichtbarkeit, feministische Technologiekritik, Bildpolitiken der Fernerkundung und AI in digitalen Kulturen.

Angelika Waniek ist Performerin und künstlerisch Forschende. Sie lebt und arbeitet in Leipzig. Thematische Schwerpunkte ihrer Arbeit sind kulturelle und historische Narrative und ihre Formen der Darstellung/Inszenierung. Ihre künstlerische Arbeit ist geprägt von einem Interesse an politischen Perspektiven auf performative, zeitbasierte und visuelle Praktiken. Sie arbeitet an der Schnittstelle von Wissens- und Erfahrungstransfer und legt damit Potenziale von gemeinsamem Handeln frei. Sie ist Mitgründerin der Feedbackplattform «You are warmly invited». Aufführungen u. a. im gfkz, D21 Leipzig, LOFFT, Schaubühne Lindenfels, Festspielhaus Hellerau.

Emanuel Welinder ist Post-Doc und Projektkoordinator im SNF-geförderten Forschungsprojekt «The (In)Audible Past», Universität Basel. Er promovierte zur Ästhetik und Wissensgeschichte endoskopischer Bilder. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Körper- und medizinische Bilder, Blick und Subjekttheorien sowie Sound Studies.

BILD- UND SOUNDNACHWEISE

- S.9** Skizze, Orig. s/w.: entnommen aus Harry F. Olson: *Elements of Acoustical Engineering*, New York 1940, 201
- S.20** Screenshot, Orig. in Farbe: Hörsituation im ICE am 16.2.2023 (erstellt von Jakob Claus)
- S.30** Bildtafel-Scan, Orig. s/w.: entnommen aus Augustin Krämer: *Truk* (= II. Ethnographie: B. Mikronesien, Bd. 5 aus *Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908–1910*, hg. v. Georg Thilenius), Hamburg 1932, 69 (Bildtafel 6), <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN823323323/page/115> (28.5.2024)
- S.32** QR-Code/Tonaufnahme: «Brofruchtanzgesang», gesungen von Essep, aufgenommen von Augustin Krämer, Uman-Inland, Chuuk, Mikronesien, 1907. Aus dem Berliner Phonogramm-Archiv Nr. VII W 2949; mit freundlicher Genehmigung. Zuvor veröffentlicht auf *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2011 in 111 Recordings*, Box-Set mit 5 CDs, Museum Collection Berlin 2014
- S.44, 47, 51, 53** Video-Stills, Orig. in Farbe: *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016). Eine gemeinsame Auftragsarbeit der Sharjah Art Foundation und Chisenhale Gallery mit der Malmö Konsthall und der Biennale of Sydney. Mit freundlicher Genehmigung von Jumana Manna. Mehr Informationen: www.jumanamanna.com
- S.54** QR-Code/Video: Filmausschnitt: *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), 3:40 Min., eingestellt auf *Cineuropa*, o. Datum, cineuropa.org/en/video/305146/ridid/304965 (12.7.2024)
- S.59** Werbeanzeige der Plattenfirma Cetra, Orig. s/w: entnommen aus der Fernsehzeitschrift *Radiocorriere*, Jg. 12, Nr. 21, 17.–23.5.1936, hier 17, www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1936%7C21%7C000%7CP (5.6.2024)
- S.63** Fotografie, Orig. s/w: entnommen aus der Zeitung *La Stampa Sera*, Jg. 71, Nr. 93, 19.4.1937, hier 6, archive.org/details/stampa-sera_1937-04-19/page/n5/mode/2up (6.6.2024), (Fotograf*in unbekannt)
- S.65** Fotografien, Orig. in Farbe: A- und vermutlich zensierte B-Seite einer Schallplatte der italienischen Odeon (Fotograf: Thomas Henry, aus seiner Privatsammlung, Frankreich), mit freundlicher Genehmigung
- S.80** QR-Code/Tonaufnahmen: «Somagwaza», verschiedene Varianten, entnommen aus der *International Library of African Music (ILAM)*, Rhodes University, Makhanda, Südafrika, https://vital.seals.ac.za/vital/access/manager/Repository?fo=ss_state%3A%22A%22&field1=title&query1=somagwaza (12.7.2024), mit freundlicher Genehmigung
- S.88/89** Fotografien, Orig. in Farbe: *Auralizing Archives*, Live-Performance von Budhaditya Chattopadhyay am iii in Den Haag, März 2023 (Fotografin: Helena Roig / iii Den Haag), mit freundlicher Genehmigung
- S.91** QR-Code/Video: Performance *Auralizing Archives* von Budhaditya Chattopadhyay, 7:35 Min., eingestellt auf *Vimeo*, 14.5.2024, <https://vimeo.com/946100824> (12.7.2024)
- S.92** Fotografie, Orig. in Farbe: *Intangible Archeologies*, Performance mit ECOEIN (= Ensemble de Cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) im Rahmen der Veranstaltung *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora*, Savvy Contemporary, Berlin 2022 (Fotograf: Edoardo Herroz)
- S.96** Fotografie, Orig. in Farbe: *Ataque al Museo*, Performance mit Fabiano Lima aka K'boko im Rahmen der Veranstaltung *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora*, Savvy Contemporary, Berlin 2022 (Fotograf: Edoardo Herroz)
- S.99/100, 102** Fotografien, Orig. in Farbe: *Tiempo Ritmo*, Performance mit Laura Robles, Trigo Santana, Fabiano Lima, Robby Geerken, Tom Kessler und Banda Hodi im Rahmen der Veranstaltung *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora*, Savvy Contemporary, Berlin 2022 (Fotograf: Edoardo Herroz)
- S.105** Fotografie, Orig. s/w, handkoloriert von Anette Hoffmann: entnommen aus Wilhelm Doegen: *Unsere Gegner, damals und heute. Engländer und Franzosen mit ihren fremdrassigen Hilfswölfen in der Heimat, an der Front und in deutscher Gefangenschaft im Weltkrieg und im jetzigen Kriege. Großdeutschlands koloniale Sendung*, Berlin: 1941, Tafel X
- S.106** Fotografie: Abdoulaye Niang im Théodore Monod African Art Museum in Dakar, 2024 (Foto: Anette Hoffmann)
- S.107** QR-Code/Tonaufnahme: Ausschnitt aus *Abdoulaye Niang Left an Acoustic Trace in Berlin*, Abdoulaye Niang und Lautarchiv Berlin; enthält Aufzeichnung PK 1115/2 (Gesang auf Wolof, 1917); Sprecher: Serigne Matar Niang; Schnitt: Rosemary Lombard und Anette Hoffmann; Produktion: Anette Hoffmann, mit freundlicher Genehmigung
- S.108–110** Fotografien: Abdoulaye Niang im Lager Turnu Măgurele in Rumänien, Leo Frobenius Institut, Fotografische Sammlung, Goethe Universität Frankfurt (Fotograf*in unbekannt, undatiert), mit freundlicher Genehmigung
- S.111** Fotografie (Detailausschnitt): entnommen aus Josef Weninger: *Eine morphologisch-anthropologische Studie. Durchgeführt an 100 westafrikanischen Negern, als Beitrag zur Anthropologie in Afrika*, Wien 1927, Tafel XXIV
- S.112** Bildscan: Personalbogen Nr. 1114, Lautarchiv Berlin, mit freundlicher Genehmigung
- S.116, 121, 124** Fotografien, Orig. in Farbe: Künstlerische Arbeit *Mapping Memory* von Tuli Mekondjo, 2023 (Fotograf: Gustav Franz), mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- S.128** 3D-LIDAR-Scan, Orig. in Farbe: Abstraktion eines Medienästhetik-Labors (Visualisierung von Andreas Sieß, 2024)
- S.131** Codebasierte Durchschnittdarstellung, Orig. in Farbe: erstellt aus verschiedenen Standstills einer medienästhetischen Laborpraxis (Visualisierung von Andreas Sieß, 2024)
- S.134** Fotografie, Orig. in Farbe: Medienbildungsszenarien am Institut für Medien, Gesellschaft und Kommunikation, Universität Innsbruck, 2018 (Fotografin: Eva Lindner)
- S.142** Skizzen: entnommen aus Wilhelm Müsler: *Reitlehre*, Berlin 1933, darin Skizzen Nr. 36 und 37
- S.147, 149–151, 153** Pfeildiagramme (Vektorfelder): entnommen aus Aleix Boquet-Pujadas, Jean-Christophe Olivo-Marin: *Reformulating Optical Flow to Solve Image-Based Inverse Problems and Quantify Uncertainty*, in: *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, Bd. 45, Nr. 5, Mai 2023, 6125–6141, doi.org/10.1109/TPAMI.2022.3202855 (CC BY-NC-ND 4.0)
- S.160** Fotografien, Orig. in Farbe: *TecSonic Boombox*, wie sie u. a. von Public Enemy benutzt wurde, aus der Sammlung des Smithsonian National Museum of African American History and Culture, ca. 1986, www.si.edu/object/boombox-used-public-enemy:nmaahc_2013.149.1.1 (10.7.2024), CC0 1.0
-

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.
c/o Prof. Dr. Jiré Emine Gözen, University of Europe
for Applied Sciences, Campus Hamburg,
Museumstraße 39, 22765 Hamburg,
info@gfmedienwissenschaft.de, www.gfmedienwissenschaft.de

Redaktion Maja Figge (Wien), Maren Haffke (Lüneburg),
Till A. Heilmann (Bochum), Katrin Köppert (Leipzig),
Florian Krautkrämer (Luzern), Elisa Linseisen (Hamburg),
Jana Mangold (Erfurt), Gloria Meynen (Linz),
Maja-Lisa Müller (Bielefeld), Birgit Schneider (Potsdam),
Thomas Waitz (Wien)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft
c/o Prof. Dr. Birgit Schneider, Institut für Künste und
Medien, Europäische Medienwissenschaft, Universität
Potsdam, Am Neuen Palais 10, D-14469 Potsdam,
info@zfmedienwissenschaft.de, www.zfmedienwissenschaft.de

Schwerpunktredaktion Heft 31

Ute Holl, Emanuel Welinder

Redaktionsassistentz

Mirjam Kappes, Alicja Schindler, Vanessa Oberin

Lektorat

Ulf Heidel

Beirat Ulrike Bergermann (Braunschweig),
Cornelius Borck (Lübeck), Philippe Despoix (Montréal),
Mary Ann Doane (Berkeley), Lorenz Engell (Weimar),
Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Ute Holl (Basel),
Gertrud Koch (Berlin), Petra Löffler (Oldenburg),
Kathrin Peters (Berlin), Antonio Somaini (Paris),
Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

Grafische Konzeption

Lena Appenzeller, Stephan Fiedler

Layout, Bildbearbeitung und Satz

Lena Appenzeller
Paul Heinicker (Gestaltung der Bildstrecke)

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung

Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint
zweimal im Jahr.

Die digitale Version ist ab Herbst 2024 als Open-Access-
Version verfügbar.

Weitere Infos (u. a. auch zum Abonnement) finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de/zeitschriften/zfm-zeitschrift-fuer-medienwissenschaft/

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten
die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* kostenlos.

Verlag transcript Verlag, Hermannstraße 26,
33 602 Bielefeld, www.transcript-verlag.de

Bestellung: vertrieb@transcript-verlag.de
Telefon: +49 (521) 39 37 97 0

Bibliografische Information der Deutschen National-
bibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Open-Access-Veröffentlichung erfolgt unter der
Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0 DE
(Attribution, Non-Commercial, No Derivates). Diese
Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber
keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung



(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>).

Veröffentlicht **2024** durch den transcript Verlag
© bei den Autor*innen

Printed in the Federal Republic of Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISSN 1869-1722
eISSN 2296-4126

Print-ISBN 978-3-8376-6879-7
PDF-ISBN 978-3-8394-6879-1
EPUB-ISBN 978-3-7328-6879-7



Fotografie der TecSonic Boombox von Public Enemy, Smithsonian National Museum of African American History and Culture (Orig. in Farbe)