

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 Communitys 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/se.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 sozial-diskursiv 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 einfalten. 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 Aufnahmeprojekt 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 Lobley 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 Lobley 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. Lobley: *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 *Weiß*e 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 Kinsbury 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 Kriegslied 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 Pluriversity 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 präsente 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 singulär. 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_SPo5_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)