

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 Kriegsgefangenaufnahmen 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: markk-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 verzweiferten *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=wXo4oKAZKuo](https://www.youtube.com/watch?v=wXo4oKAZKuo) (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.
