



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Echo der Halbmondstimmen:
Die gespeicherte Stimme als Medium der Zeugschaft in Philip Scheffners
The Halfmoon Files. A Ghost Story. (2007)“

verfasst von / submitted by

Olivia Leona Alberta Poppe, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andrea Seier, Privatdoz. M.A.

Vorbemerkung zur Sprache

Ich habe mich dafür entschieden, in dieser Arbeit mit dem Doppelpunkt zu gendern, da dies eine Möglichkeit bietet, auch beim elektronischen Vorlesen-lassen des Textes das Gendern hörend nachzuvollziehen. Wenn bestimmte Wörter nicht gegendert sind, liegt dies daran, dass die Beschriebenen ausschließlich männlich sind.

Des Weiteren werde ich anstelle von ‚Zeug:innenschaft‘ den Begriff ‚Zeugschaft‘ verwenden, um, durch Lösung von auf menschlichen Körpern verweisenden Schreibweisen, dem Gegenstand der Zeugschaft selbst mehr Autonomie zu verleihen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Im Koffer – Ein Vorwort.....	5
2.	Eine Geistergeschichte	6
	Die Tonaufnahmen.....	6
	<i>The Halfmoon Files. A Ghost Story</i>	9
	Das Forschungsvorhaben	12
	Konzept und Struktur der Arbeit	15
3.	Resonanz und Rückkehr – Echo, Phantom und die mediatisierte Stimme	18
	Jenseits des Logos – Die Kehrseite der Stimme	18
	Die Stimme. Ein Schwellenphänomen.....	21
	Denkbild Echo – Subalterne Subversion.....	27
	Denkbild Phantom – <i>différance</i> und Heimsuchung	34
	Mediatisierung der Stimme: Phonograph, Grammophon und Tonfilm	38
	Memoiren eines Grammophons	38
	Spirit Phone und Totenmaske.....	40
	Das <i>acousmêtre</i> – Ein Phantom sucht den Tonfilm heim	43
4.	Nachhall und Aussicht.....	45
5.	Der Resonanzraum der Stimmphantome – Zeugenschaft in <i>The Halfmoon Files</i>	48
	Ein Echo in den Geisteswissenschaften	48
	<i>The Halfmoon Files. A Ghost Story</i>	49
	Bild- und Tonraum im essayistischen Kalkül	50
	Echo.....	54
	Szenenbeschreibung: Eine wahre Geschichte	54
	Die Erzählposition Bhawan Singhs	55
	Die Fluchstimme im Rededispositiv der gefangenen Kolonialsoldaten.....	58
	Wer spricht im Echo der Fluchstimme?	61
	Totenbeschwörung im Resonanzraum	63
	Phantom.....	65
	Szenenbeschreibung: Was ist ein Geist?	65
	Haunting in <i>The Halfmoon Files</i>	69
	Fluide Filmräume	71

Das Schwarz – Transitraum und Zwischenwelt	73
Der Raum des Archivs – verdatete Stimmen und belebte Objekte	74
Der Raum der Baracke – Wiederholung und Wiederkehr.....	78
Bhawan Singhs Zeugschaft	81
Szenenbeschreibung: Der Geist in Bewegung	81
Die Grenzwache	82
Wiedergängertum als Akt des Zeugens	83
Das, was fehlt – Anonymisierung in Krieg und Wissenschaft.....	84
Szenenbeschreibung: Wie Luft, die uns umgibt.....	87
Das mediale Echo in der filmischen Landschaft	88
6. Zeugende Stimmen.....	90
7. Anhang	94
Abstract	94
Deutsch.....	94
English.....	95
Komplette Transkription der Rede Bhawan Singhs	97
8. Quellenverzeichnis	98

1. Im Koffer – Ein Vorwort

Es gibt ein Werk von Marcel Duchamp, welches den Titel *Schachtel im Koffer* trägt. In der Tat handelt es sich dabei um ein Behältnis. In ihm befinden sich Miniaturabdrücke verschiedenster Werke des Künstlers. Sie verweisen einerseits auf die Originale und bilden doch auch ein eigenständiges Werk, bestehend aus einem sorgfältigen Arrangement und einer bewussten Montage der Objekte. Der Reiz besteht gerade in der Miniatur – ein Duchampsches Universum zum Mitnehmen.

In der folgenden Arbeit werde ich mich mit einem solchen Schachtelkoffer auseinandersetzen. Und wie bei Duchamps *Schachtel im Koffer*, bietet das Werk viele unterschiedliche Anhaltspunkte und Lesarten. Es handelt sich dabei um den Essayfilm *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (2007) von Philip Scheffner. Zwar sind ihm inhaltlich einige klar formulierte Intentionen inhärent, er hält aber auf formaler Ebene ein komplexes Gefüge zusammen, welches aus verschiedensten Perspektiven betrachtet werden kann. Und wie bei Duchamps Koffer, ist die *Auswahl* der präsentierten Objekte sichtbar. Das soll heißen: Teil des Werks ist nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare, das Weggelassene. Das, was zwar nicht in der Schachtel liegt, jedoch genauso sehr Teil des Gesamten ist. Dies macht die Objekte in der Schachtel instabil: ihre Verbindungsstellen werden genauso wahrnehmbar wie die montierenden Schnitte. Sie werden potenziell austauschbar. Es macht aber auch die Position der Produktion sichtbar, indem die zu sehende Auswahl auf Intentionen und Umsetzungen verweist – nicht zuletzt wirkt das Arrangement reflexiv auf die Rezeption: Ich nähere mich dem Objekt mit meiner subjektiven Haltung. Ich werde bei bestimmten Objekten der Konstellation länger verharren als bei anderen. Ich werde diese Objekte ganz anders oder auch ganz ähnlich betrachten, wie es andere vor mir getan haben. Vor allem aber werde ich einen ganz bestimmten Winkel einnehmen, der sich aus meiner Positionierung und meinen Fragen an das Objekt ergibt.

2. Eine Geistergeschichte

Die Tonaufnahmen

Die Konservierung von Stimmen, Sprachen und Musik für die Nachwelt wird Ende des neunzehnten Jahrhunderts zu einem Bestreben, das die frühesten Audiosammlungen bestimmt. Gleichzeitig werden die neuen ton- und bildtechnischen Medien zu Instrumenten der Wahrheitsproduktion in Wissenschaft und Kriminologie.¹

Anhand des Phonographen wird eine paradoxe Doppelung performativer Objektivität erkennbar: Zum einen wird die Aufnahme der Stimme zur Technik, die sowohl die innersten Geheimnisse eines Individuums nach Außen befördern soll, also die Stimme zum Zeugnis macht, welches die oder den Bezeugende:n überführen kann.^{2,3} Imaginiert und eingesetzt wird der Phonograph dementsprechend unter anderem als Medium des Verhörzimmers und Gerichtssaals.⁴ Andererseits aber dienen Tonaufnahmemedien als Instrument wissenschaftlicher Disziplinen wie der Sprachwissenschaft, der Ethnografie und der Musikwissenschaft, die die Aufnahmen diskursiv auf das akustische Phänomen reduzieren.⁵ Der Phonograph wird um die Jahrhundertwende zum wissenschaftlichen Medium par Excellence: Die Extrahierung der reinsten Subjektivität und der absoluten Objektivität wird mittels der gleichen medialen Techniken möglich und ist nur mehr abhängig von der jeweiligen diskursiven Praxis, in der sie eingebettet ist. Als Speichermedium regt der Phonograph fast unmittelbar nach seiner Erfindung archivische Bestrebungen an, die nun, da Ton nicht mehr an

¹ Avery F. Gordon, „I'm already in a sort of tomb": A Reply to Philip Scheffner's The Halfmoon Files." *The South Atlantic Quarterly* 110, Nr. 1 (2011): 133–38,

<https://uaccess.univie.ac.at/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/im-already-sort-tomb-reply-philip-scheffners/docview/822395633/se-2?accountid=14682>.

² Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), 131.

³ „Nicht Gedichte, sondern Indizien speichert der Phonograph [...]. Und diese Indizien sind sprechend in genau dem Maß, wie ihr Sender sie nicht manipulieren kann.“ schreibt Kittler in Bezug auf die dritte Kategorie, die der Phonograph neben der E-Musik („professionelle Lyrik“) und U-Musik („professionelle Technik“) nachhaltig beeinflusst, nämlich die Wissenschaft. Diese geht auf Spurensuche im detektivischen Sinne: Kittler nennt die Ästhetik, Psychoanalyse und Kriminalistik als Disziplinen des machttechnischen Schwenks, der der Bewegung der Schrift zu den Medien folgt. Die Vision dieser Verlagerung liegt bereits in den Anfängen der Phonetik und deren Bestreben, nicht das Gesprochene, sondern den Sprechapparat an sich auseinander zu nehmen. ebd., 128–31.

⁴ Ebd., 131.

⁵ Kathrin Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945* (Leiden, Niederlande: Brill | Fink, 2017). doi:10.30965/9783846762127, <https://www.fink.de/view/title/52850>, 123.

eine einmalige Zeitlichkeit gebunden ist, die Klänge der Erde vor ihrem Aussterben bewahren sollen.⁶

Im Jahre 1899 wird das erste Schallarchiv der Welt, das Wiener Phonogramm-Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung Sigmund Exners gegründet.^{7, 8}

Nur ein Jahr später wird das Berliner Phonogrammarchiv von Carl Stumpf errichtet. Dieses fokussiert sich von Beginn an auf die Konservierung außereuropäischer Gesänge,⁹ getrieben von der Sorge, die durch Kolonialisierung ‚entdeckten‘ Sprachen und Gesänge gleichfalls durch Kolonialisierung und Verdrängung wieder zu verlieren.^{10, 11}

Als im Sommer 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, erkannte der Englischlehrer Wilhelm Doegen in den Kriegsgefangenenlagern des Deutschen Reichs eine leicht zugängliche Quelle für das Projekt, „die Stimmen, die Sprachen und die Musik aller Völker der Erde auf Lautplatten festzuhalten.“¹² Er wandte sich an das Preußische Kultusministerium, welches im Oktober 1915 die Königlich Preußische Phonographische Kommission, unter wissenschaftlicher Leitung von Carl Stumpf¹³ ins Leben rief,¹⁴ um „die Sprachen, die Musik und die Laute aller in den deutschen Kriegsgefangenenlagern weilenden Völkerstämme nach methodischen Grundsätzen systematisch auf Lautplatten festzulegen.“¹⁵ Das Interesse der

⁶ Katharina Sacken, „‘Ungern vor Fremden gesungen’: Koloniale Phonographie um 1900.“ In *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hrsg. v. Brigitte Felderer (Berlin: Matthes & Seitz, 2004), 120.

⁷ Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 66.

⁸ In einem Bericht Exners an die kaiserliche Akademie der Wissenschaften aus dem Jahre 1900 notiert er Nutzen und Vorhaben des Phonogramm-Archivs, welches dieses Bemühen um Konservierung widerspiegelt: Sigmund Exner, „Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives.“ 1900, zuletzt geprüft am 21.07.2021, https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Exner_1900.PDF.

⁹ Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 75 f.

¹⁰ Katharina Sacken, „‘Ungern vor Fremden gesungen’.“ In *Phonorama*, 120.

¹¹ Das von Doegen beantragte und durchgeführte Unternehmen, fremdsprachige Kriegsgefangene in den Lagern des deutschen Kaiserreichs aufzunehmen, schließt somit an ein bereits etabliertes Vorhaben an. Allerdings verfolgte er insofern ein anderes Ziel als die Mitglieder des Phonogrammarchivs, da diese den leichten und für Reisen gut transportablen Edison-Phonographen zur Speicherung von Tonmaterial aus der Ferne für eine spätere Übertragung in musikwissenschaftliche Notationsarbeiten nutzbar machten. Doegen wiederum ging es darum, das Material selbst und damit auch die neue Medientechnik für Wissenschaft und Öffentlichkeit aufzubereiten. Da er von der geografischen Verfügbarkeit der Kriegsgefangenenlager Gebrauch machen konnte, war die Flexibilität des Aufnahmeapparates keine Bedingung für ein erfolgreiches Unterfangen mehr. Er ließ eine schwere grammophonische Apparatur anfertigen, die die Aufnahmen in einer für die Zeit ausgezeichneten Qualität auf Lautplatten speicherte. Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 106 f.

¹² Wilhelm Doegen, Hrsg., *Unter fremden Völkern: Eine neue Völkerkunde* (Berlin: Stollberg, Verl. für Politik u. Wirtschaft, 1925), 9.

¹³ Stumpf hatte schon im Jahre 1900 das Phonogramm-Archiv an der Berliner Universität mitbegründet und Doegen bei der Antragsstellung des Projektes unterstützt. Lange, *Gefangene Stimmen*, 67 f.

¹⁴ Britta Lange, *Gefangene Stimmen: Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918*, Kaleidogramme Bd. 176 (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2019), 67 f.

¹⁵ Doegen, *Unter fremden Völkern*, 10.

Phonographischen Kommission galt im besonderen Maße den Soldaten, die aus den Kolonien der Triple Entente in den europäischen Krieg gezogen und im Weinberglager und dem Halbmondlager in Wünsdorf bei Zossen interniert waren.¹⁶ Angeregt durch die Deutsche Nachrichtenstelle für den Orient, waren diese Lager eigens für sogenannte Kolonialsoldaten errichtet worden, um dort mittels Propaganda für das Deutsche Reich, gezielt politisch bearbeitet zu werden.¹⁷ Während im Weinberglager zum Großteil muslimische Tartaren aus dem Zarenreich interniert waren, wurden indische und afrikanische Kolonialsoldaten aus der britischen und der französischen Armee im Halbmondlager gefangen gehalten.¹⁸

Heute befindet sich im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin eine Sammlung von etwa 1.650 Schellackplatten sowie ihre digitalen Kopien, auf denen die Tonaufnahmen europäischer wie außereuropäischer Kriegsgefangener, die während des Ersten Weltkrieges in Gefangenenlagern des Deutschen Reiches und der Monarchie Österreich-Ungarn inhaftiert waren, gespeichert sind.¹⁹

482 Aufnahmen aus dem Bestand des Lautarchivs stammen aus dem Halbmondlager und dem Weinberglager.²⁰ Die Aufnahmen entstanden zwischen 1915 und 1918 mittels Grammophon und Edison-Phonograph und wurden um Personalbögen, später auch um Fotografien sowie um Röntgenaufnahmen des Kehlkopfs und Gaumenabdrücke²¹ zu den jeweils aufgezeichneten Gefangenen ergänzt.^{22, 23} Jede der Aufnahmen dauert höchstens vier Minuten, bedingt durch die beschränkte Speichermöglichkeit der Wachswalzen und -platten zu Anfang des vorigen Jahrhunderts.²⁴ Im Lautarchiv befinden sich nur die Tonaufnahmen und die Personalbögen. Bis heute wurde lediglich ein Bruchteil der Sammlung übersetzt und bislang wurden auch noch keine Aufnahmen an Angehörige oder Institutionen in den Herkunftsländern übergeben.²⁵

¹⁶ Lange, *Gefangene Stimmen*, 15.

¹⁷ Ebd., 16.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., 9 f.

²⁰ Ebd., 16.

²¹ Für die Röntgenaufnahmen und Gaumenabdrücke war ins Besondere Doegens Bruder Alfred Doegen zuständig. Felix von Luschan fertigte die Fotografien (Vorderansicht und Profil) an. Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 108 f.

²² Lange, *Gefangene Stimmen*, 10.

²³ Ebd., 44 f.

²⁴ Ebd., 29.

²⁵ Ebd., 12.

The Halfmoon Files. A Ghost Story

Dass die Sammlung der Tonaufnahmen gefangener Soldaten aus dem ersten Weltkrieg im Lautarchiv der Humboldt-Universität in den letzten zehn Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erhält, kann mitunter auf die Forschung Britta Langes und Philip Scheffners zurückgeführt werden.

Per Zufall stieß der Filmemacher Scheffner bei einer anderweitigen Recherche auf die Geschichte des Halbmondlagers und des damals wenig bekannten Lautarchivs.²⁶ Aus dem recherchierten Material wurde zunächst ein Vortrag und daraus entstand wiederum sein essayistischer Dokumentarfilm *The Halfmoon Files*.²⁷ Über den zeitgleichen Aufenthalt im Lautarchiv machte Scheffner zudem Bekanntschaft mit der Kulturwissenschaftlerin Lange, mit der er sich zusammenschloss, um weitere Ausformulierungen der Rechercheergebnisse zu konzipieren, darunter eine Ausstellung und ein Performance Vortrag.²⁸

The Halfmoon Files war ursprünglich als Dokumentation der Suche des Regisseurs nach Angehörigen von den archivierten Stimmen geplant. Scheffner konzentrierte sich auf Aufnahmen von Soldaten der britischen Kolonialarmee, die aus Gebieten stammten, die heute zu Indien, Pakistan und Bangladesch gehören.²⁹ Im Mittelpunkt des Films befindet sich die Aufnahme Mall Singhs, die, im Gegensatz zu den meisten anderen Aufnahmen, von der persönlichen Situation des Sprechenden berichtet: von seiner Not, in dem Lager gefangen zu sein und seine Sehnsucht nach Hause zurückzukehren.³⁰ Als wolle Scheffner diesem Wunsch nachkommen, und sei es nur noch der eines Geistes, unternimmt er den Versuch, Angehörige und Nachkommen Mall Singhs zu finden.³¹

Da aber nie eine Drehgenehmigung aus Indien erteilt wurde,³² erzählt der Essayfilm in gewisser Weise sein eigenes Scheitern. Nicht nur das Scheitern an einem ursprünglichen Konzept, sondern auch daran, die Stimmen des Lautarchivs wieder an eine Materialität jenseits der Schellackplatte und des Halbmondlagers zu binden. Sie konnten keiner Heimat und keinem

²⁶ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten: Der Film The Halfmoon Files - A Ghost Story von Philip Scheffner*, hrsg. v. Angela Koch, Linzer Augen Band 11 (Wien: Sonderzahl, 2016), 79.

²⁷ Ebd., 76.

²⁸ Ebd., 77.

²⁹ Ebd., 80.

³⁰ Philip Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (D 2007) (00:09:48 - 00:11:18).

³¹ Ebd. (00:12:22 - 00:15:20).

³² Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 81.

Körper zurückgegeben und nicht an Geschichten und Erinnerungen von Angehörigen gekoppelt werden. Scheffner kommt zunehmend zu der Erkenntnis, dass er eine Geschichte von Geisterstimmen erzählt und etabliert dies sowohl im Titel als auch am Anfang seines Films. In der einleitenden Szene antwortet er seinem Gegenüber auf die Frage, was für einen Film er dreht mit den bezeichnenden Worten „It’s a ghost story“.³³

Lange wiederum konstatiert in den Stimmen eine mehrfache Gefangenschaft.³⁴ Sie präsentierte 2019 ihre Forschungsergebnisse in *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918*,³⁵ welche wiederum eine Reihe von Publikationen zur historischen Funktion von Tonaufnahmemedien und kolonialen Praxen zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts inspirierte.³⁶ Die mehrfache Gefangenschaft begründet sie damit, dass die Stimmen zu Menschen gehören, die zum einen kolonisiert und zum anderen inhaftiert waren, als sie ihre Worte in den Trichter des Phonographs sandten. In dem Moment der Aufnahme war es unmöglich frei zu sprechen angesichts der Gegenwart von und Kontrolle durch Repräsentanten einer feindlichen Nationalmacht. Des Weiteren wurde das zu Sagende vorher gemeinsam mit den anwesenden Wissenschaftlern besprochen und zum Ablesen auf Papier notiert.³⁷ Die Stimmen selbst sind im doppelten Sinne festgehalten auf den Schellackplatten und in den Archiven, weit außer Hörweite einer breiten Öffentlichkeit. Damit

³³ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:00:00 - 00:01:02).

³⁴ Lange, *Gefangene Stimmen*, 11 f.

³⁵ Die Monografie *Gefangene Stimmen: Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918* ist Langes Habilitationsprojekt und eine Fortsetzung ihrer langjährigen kulturwissenschaftlichen Erforschung medialer Phänomene des ersten Weltkrieges mit einem Schwerpunkt auf Kolonialarchiven und Gefangenenlagern. Britta Lange, „The Halfmoon Files.“ pong Berlin, <https://halfmoonfiles.de/>.

³⁶ In dem im Jahr 2010 erschienenen Sammelband *Doing Anthropology in War Time and War Zones. World War 1 and the Cultural Science in Europe* veröffentlichte Lange ihren Beitrag „After Math: Anthropological Data from Prisoner-of-War-Camps“ zur anthropologischen Datenerhebung in den Gefangenenlagern neben den Aufsätzen „Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I“ von Monique Scheer und „Ethnographic Films from Prisoner-of-War Camps and the Aesthetics of Early Cinema“ von Wolfgang Fuhrmann. Die drei Aufsätze ergänzen sich in ihrer Darstellung der Gefangenenlager als koloniales Versuchslabor für die Anwendung neuer medialer Techniken und (wissenschaftlicher) Praxen um die Jahrhundertwende.

Eine postkoloniale Auseinandersetzung mit den Tonaufnahmen im Lautarchiv mit Verweis auf Langes Forschung schlägt sich u.a. in dem 2020 veröffentlichten Artikel „What Can a Song do to you? A Life Story of a Gurkha Prisoner in World War I“ von Alaka A. Chudal nieder, die sich ähnlich wie Lange mit Fragen von Zwang und Agency bei der Entstehung der Aufnahmen auseinandersetzt. Anette Hoffmann konzentriert sich mit ihrem im Jahre 2014 entstandenen Essay „Echoes of the Great War: Recordings of African Prisoners in the First World War“ auf das Spezifikum dieser mediatisierten Stimmen subalternen Subjektpositionen und ihre Kontextualisierung im Kolonialarchiv. Ein Jahr später veröffentlicht sie ihre Arbeit zu Tonarchiven in dem Artikel „Introduction: listening to sound archives“. In beiden Fällen dient Langes Forschung als Referenz. Auch in der Publikation Jochen Hennigs „Wechselnde Formate. Zur rezenten Geschichte der Sprachaufnahmen des Berliner Lautarchivs – Ein Bericht“ aus dem Jahr 2016, dient Lange als Verweis. Hennig stellt das Lautarchiv und seine Historisierung selbst ins Zentrum des Interesses.

³⁷ Lange, *Gefangene Stimmen*, 12.

geht eine bis heute andauernde inhaltliche Gefangenschaft einher, indem viele Aufnahmen institutionell noch immer schwer zugänglich sind. Werden sie nicht gehört, werden sie auch nicht übersetzt und kontextualisiert, bleiben also versperrt und stumm.³⁸

Über jene Inhaftierung der Soldaten, die ohne Mitspracherecht als Forschungsobjekte erhalten mussten hinaus, verweist Lange also auf die Lagerungen dieser mehrfachen Gefangenschaft, die auch technische, institutionelle und inhaltliche Aspekte betrifft.³⁹

Jedoch lässt sich vor dem Hintergrund der zu diesem Zeitpunkt noch jungen Medientechnologie der Tonaufnahme und -wiedergabe einwenden, dass mit der Aufnahme einer Stimme auch eine Befreiung einhergeht. Dies geschieht durch die Abtrennung der Stimme vom Körper, und damit auch von dessen Vergänglichkeit. Nicht nur konnten die Stimmen der Gefangenen das Lager verlassen, auch überdauern die Stimmen die Menschen, denen sie gehörten und können heute Zeugschaft stehen für ihre Existenz. Diese mittels technischer Medien festgehaltenen Stimmen haben eine geisterhafte Qualität, die weder ganz befreit noch ganz gefangen ist. Denn, so meine erste These, sie verweisen trotz oder gerade aufgrund ihrer Trennung vom Körper auf eben jenen.

Genau diese Ambivalenz der Sammlung des Lautarchivs zeichnet *The Halfmoon Files. A Ghost Story* nach. Diese Geschichte über mediale Stimmphantome wird zum Teil von den Geistern selbst erzählt. Dies wird insbesondere durch die Aufnahme Bhawan Singhs ermöglicht, die Scheffner als alternative Erzählstimme im Film einsetzt.⁴⁰

Bhawan Singhs Stimme verkörpert nicht nur einen Erzähler, der sich zwischen Realität und Geisterwelt bewegt, sondern kann auch als die paradigmatische Figur der Stimme an sich gelesen werden. Aber Bhawan Singhs Stimme ist nicht das Einzige, was die Aufnahme ausmacht, die in *The Halfmoon Files* zu hören ist. Über seine Stimme legt sich eine charakteristische Verzerrung und unter seiner Stimme liegt ein beständiges Knistern. Beides verweist auf nichtmenschliche Körper, nämlich auf das Grammophon und die Lautplatte.

Bhawan Singhs Aufnahme ist somit ein mehrfaches Zeugnis: Sie ist ein Zeugnis für die Existenz des Kolonialsoldaten Bhawan Singh, der im Halbmondlager zu Wünsdorf bei Berlin gefangen gehalten wurde. Sie steht zudem Zeugschaft für einen frühen Mediengebrauch der Techniken zur Aufnahme von Ton, sowie der sie begleitenden, diskursiven Praxen, die sich

³⁸ Lange, *Gefangene Stimmen*, 12.

³⁹ Ebd., 11 f.

⁴⁰ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

wiederum in Komplizenschaft mit dem Dispositiv der Lager für Kolonialgefangenen befinden. Die Aufnahme von Bhawan Singhs Stimme ist darüber hinaus eng verwoben mit dem Aufkommen von Tonarchiven in Europa. Seine Stimme ist somit nicht nur Paradigma der Stimme als Medium zwischen Realität und Geisterwelt, sondern auch Zeugnis eines Medienübergangs und seiner wissenschaftlichen und archivischen Praxen auf der Schwelle vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. Und letztlich bezeugt Bhawan Singh auch die Geschichte des Essayfilms *The Halfmoon Files* selbst.

Das Forschungsvorhaben

Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu den Stimmen in *The Halfmoon Files* dienen mir die Denkbilder ‚Echo‘ und ‚Phantom‘, die die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel in ihrem Aufsatz „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven“ (2006), zur Theoretisierung von Stimme als Spur der Zeugenschaft in der Literatur, heraufbeschwört.⁴¹

Das Denkbild ist eine von Walter Benjamin geprägte Reflexionsform, die den Gegensatz von Begriff und Metapher, sowie von Inhalt und Form überwindet und eine bildlich ausgerichtete Erkenntnis zum Ausdruck bringt.⁴² Nicht gänzlich synonym, jedoch stark verwandt und sich oftmals überschneidend gehören zudem das Sprachbild, das geschichtsphilosophische Dialektische Bild⁴³ und die Denkfigur zum Benjaminsch'en epistemischen Repertoire. Letztere charakterisiert der Literaturwissenschaftler Daniel Weidner in „Fort- Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin“ (2019) als vorläufig und vorsichtig, eine Voraussetzung für ihre Fähigkeit,

⁴¹ Vgl. Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. v. Doris Kolesch und Sybille Krämer, Orig.-ausg., 1. Aufl., Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1789 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006).

⁴² Sigrid Weigel, „Von Blitz, Flamme und Regenbogen: Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin.“ In *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern: Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, hrsg. v. Lena Bader, Georges Didi-Huberman und Johannes Grave, 46 (Berlin: Dt. Kunstverl., 2014), 239.

⁴³ Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935 (Frankfurt am Main, 1982), 578.

„Grenzen zu überschreiten und sie in dieser Überschreitung auch aufzuzeigen. Sie können neue Anschlüsse produzieren, den Dingen einen Ort im Diskurs geben und die Paradoxien der kulturellen Semantik lesbar machen, die sie verarbeiten und verdichten.“⁴⁴

In meiner Übernahme von Echo und Phantom sind Denkbild und Denkfigur gleichgesetzt. Dabei orientiere ich mich an Weidners Definition. Wie ich noch aufzeigen werde, verweigert sich das Phänomen Stimme einer begrifflichen Fixierung. Ihm kann sich lediglich genähert werden und es manifestiert sich noch am ehesten in den Übergängen und Zwischenräumen sprachlicher Deutungen. Insofern erweist sich das Denkbild, beziehungsweise die Denkfigur als ergiebigste Form, die Zeugenschaft der (mediatisierten) Stimme zu beschreiben.

Als „Spur, die von den Toten zeugt und spricht“,⁴⁵ ermöglicht die Stimme Weigel zufolge ein Gespräch der Lebenden mit den Toten im Sinne einer an Benjamin angelehnten Korrespondenz.⁴⁶ Sie ist „Signum von Differenz in Zeit und Ort“ und als solches „Medium des kulturellen Nachlebens vergangener Generationen, [...] Medium des kulturellen Gedächtnisses“.⁴⁷ Am Ende ihres Aufsatzes stellt Weigel eine Verbindung zur Medientheorie her, indem sie die „Phantomstimmen der Mediengeschichte“⁴⁸ als die Erben der literarischen Wiedergänger:innen beschreibt.⁴⁹

Die technisch konservierten Stimmen der gefangenen Kolonialsoldaten, sind ein frühes Zeugnis der Mediengeschichte für das Sprechen der Toten, welches das Medium der Schrift verlässt. Scheffners essayistische Verarbeitung dieser Stimmen kann als Versuch verstanden werden, mit ihnen ins Gespräch zu treten.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich der Aufgabe widmen, Weigels Thesen zur kulturtheoretischen Funktion der Stimme als Wiedergänger:in anhand jener „Erben“,⁵⁰ den technischen Aufnahmemedien, weiterzuentwickeln. Dies geschieht über die Analyse der Phonogrammaufnahmen der Gefangenen aus dem Halbmondlager und deren Einbettung in *The Halfmoon Files*.

⁴⁴ Daniel Weidner, „Fort-, Über-, Nachleben: Zu einer Denkfigur bei Benjamin.“ In *Benjamin-Studien 2*, hrsg. v. Daniel Weidner und Sigrid Weigel (Boston, 2019), 178.

⁴⁵ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., 36.

⁴⁹ Ebd., 23.

⁵⁰ Ebd.

Obwohl die Relevanz des Phänomens Stimme innerhalb der medialen Prozesse und historisch-biografischen Kontexte sowohl durch Scheffner als auch durch Lange aufgeworfen wird und ihre Arbeit, insbesondere Scheffners Film *The Halfmoon Files*, innerhalb der Geisteswissenschaft auf viel Resonanz gestoßen ist,⁵¹ wurde die Thematik bislang noch nicht aus einem dezidiert stimmtheoretischen Blickpunkt beleuchtet. Diese Lücke zu schließen ist eines der Ziele dieser Arbeit, denn, so meine Überzeugung, das Phänomen Stimme oszilliert immerwährend zwischen Performativität und Medialität und bildet dadurch einen vielseitigen Untersuchungsgegenstand für die Medientheorie.

Das konkrete Analyseobjekt bildet die in *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, verarbeitete Stimmaufnahme des gefangenen Kolonialsoldaten Bhawan Singhs, die Scheffner benutzt, um neben seiner eigenen Stimme, eine alternative Erzählstimme zu etablieren.⁵² Ziel ist es, die Stimme unter den spezifischen Bedingungen dieser Aufnahmen auf ihre Eigenschaften als „Schwellenphänomen“⁵³ und Medium der Zeugenschaft zu untersuchen. Es gilt im Konkreten die Frage zu beantworten, wie die Spezifika der alternativen Erzählstimme Bhawan Singhs in *The Halfmoon Files* zum Tragen kommen. Verkörpert Bhawan Singhs Stimme jene „Phantomstimmen der Mediengeschichte“,⁵⁴ die Weigel heraufbeschwört? Und wenn ja, in welchem Verhältnis steht sie zur Stimme Scheffners, der die Geister einer kolonialen Vergangenheit hervorruft?

Die zugrunde liegende These dieser Arbeit lautet, dass die mediatisierte Stimme ein Schlüsselmedium bildet für eine intersektionale Zusammenführung hauntologischer Fragestellungen, die sich an Konstellationen der Zeugenschaft richten. Das in der politischen Ästhetik des Essayfilms eingebettete Stimmzeugnis Bhawan Singhs evoziert eine dialogische Rezeption: Ein Gespräch mit den Geistern der Vergangenheit, die von den Geistern unserer Gegenwart und unserer Zukunft sprechen.

⁵¹ Lange, *Gefangene Stimmen*, 13.

⁵² Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

⁵³ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen: Zur Einführung in diesen Band.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme* (s. Anm. 41), 12.

⁵⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 36.

Konzept und Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit teilt sich in ein Theoriekapitel mit dem Titel „Nachhall und Resonanz – Echo, Phantom und die mediatisierte Stimme“ und einem Analysekapitel, das „Der Resonanzraum der Stimmphantome – Zeugschaft in *The Halfmoon Files*“ heißt. Zunächst soll im Theoriekapitel der Bezugsrahmen meiner Untersuchung sichtbar gemacht werden. Dazu werde ich Weigels Argumentationen zur Stimme als Medium des kulturellen Gedächtnisses und der Zeugschaft näher beschreiben. Daran anschließend werde ich vier Themenbereiche Weigels in jeweils eigene Kapitel einer näheren Befragung unterziehen. Diese sind das Phänomen Stimme, das Denkbild Echo, das Denkbild Phantom und die technisch mediatisierte Stimme zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

„Jenseits des Logos – Die Kehrseite der Stimme“ fokussiert sich auf philosophische und geisteswissenschaftliche Aushandlungen zum Phänomen Stimme und ihrer Mediatisierung, wodurch ein Grundverständnis aufgebaut wird, die der Entwicklung der Denkfiguren zuträglich ist.

Die Überlegungen zur Denkfigur Echo legen einen Akzent auf Fragen des Sprechen-Könnens und Stimme-Habens innerhalb von Kommunikations- und Übersetzungskonstellationen. Zugrundeliegende Konzepte sind unter anderem die Wiederholungsstimme von Petra Gehring,⁵⁵ sowie Gayatri Spivaks subalternitätstheoretisches Konzept der mythischen Figur Echo.⁵⁶ Die hier vorangestellten Fragen lauten: Welche stimm- und kommunikationsphilosophischen Fragen wirft der Echo-Mythos auf und wie können diese Fragen beantwortet werden? Wie kann das über den Echo-Mythos generierte Verständnis von Stimme und Kommunikation einem postkolonialen Diskurs zu subalternen Situiertheit zuträglich sein? Und wie ist das von Sigrid Weigel aufgeworfene Erbschaftsverhältnis zwischen Echo und Phantom zu verstehen?⁵⁷

Das Denkbild des Phantoms, nähert sich der Stimme als Spur des kulturellen Gedächtnisses an.⁵⁸ Als Ausgangspunkt dient mir Jaques Derridas strukturalistische Theorie der *différance*. Über sein hauntologisches Konzept des Phantoms⁵⁹ werde ich dann zum Begriff des *ghostly*

⁵⁵ Petra Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme: Über die Strafe der Echo.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme* (s. Anm. 41).

⁵⁶ Gayatri C. Spivak, „Echo.“ *New literary history* 24 (1993).

⁵⁷ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 32.

⁵⁸ Ebd., 23.

⁵⁹ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, 6. Auflage, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019).

matter kommen, welches von der Soziologin Avery F. Gordon in ihrer Monografie *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (2008) entwickelt wurde und mir als zentrale Theorie zur Weiterentwicklung der Phantomstimme dienen wird.⁶⁰ In diesem Abschnitt werden folgende Fragen vorbereitet, die insbesondere im Verlauf des Analysekapitels die Untersuchung leiten werden: Wie operiert das Denkbild des Phantoms als soziologische, medientheoretische und stimmtheoretische Figur? Worin liegt die kulturtheoretische Eigenschaft der Stimme als Schwellenphänomen, insbesondere in Hinsicht ihrer Funktion der Grenzüberschreitung zwischen den Lebenden und den Toten? Welche Konsequenzen haben diese Eigenschaften für Überlegungen zum kulturellen Gedächtnis und dessen Lücken?

Es folgt ein historischer Rückblick auf die mittels Tonaufnahmemedien und Film mediatisierte Stimme unter Berücksichtigung der bisherigen Erkenntnisse über die Stimme und ihren Denkbildern Echo und Phantom. Hier wird zudem das tonfilmtheoretische Konzept des *acousmètre*⁶¹ eingeführt.

Im Anschluss dieser Bestandsaufnahme formuliere ich ein kurzes Zwischenfazit, um die Erkenntnisse zusammenzutragen und daraus das spezifische Interesse der vorliegenden Arbeit zu etablieren. Erste Thesen werden dazu formuliert, wie sich Stimme und Zeugschaft zueinander verhalten und wie die Denkbilder Echo und Phantom die Stimme und ihre medialen Metamorphosen als Medium der Zeugschaft, figurieren.

Das Analysekapitel dieser Arbeit besteht aus einer Vorstellung und Kontextualisierung des Essayfilms *The Halfmoon Files. A Ghost Story*. Der Fokus liegt dabei auf die spezifische Zeugschaft von Bhawan Singhs Stimmaufnahme. Die Rolle des Archivs als Machtgefüge und die Historizität der Laut- und Tonarchive, werden daher lediglich gestreift. Auch historische Bildmedien wie Fotografien, Filmausschnitte und Postkarten, die bei der geschichtlichen Spurensuche in *The Halfmoon Files* eine wesentliche Rolle einnehmen, können nur peripher berücksichtigt werden. Auch die Analyse der medialen Gleichsetzung der Gefangenen mit Kaiser Wilhelm II über ihre durch Doegen erstellten Tonaufnahmen, würde das Maß dieser Arbeit überschreiten – wenn auch die nähere Betrachtung dieses Erzählstrangs in *The Halfmoon Files* aus geschichts- und medientheoretischer Sicht sehr ergiebig zu sein verspricht.

⁶⁰ Als Scheffner und Lange ihre Installation *The Making of...*, die sie vom 15. Dezember 2007 bis zum 17. Februar 2008 im Kunstraum Kreuzberg ausstellten, luden sie Avery F. Gordon als Vortragende ein. Diese Geste veranlasst mich dazu, Gordons Thesen nicht nur als theoretisches Werkzeug meiner eigenen Suche zu verwenden, sondern auch als Referenz, um die Geister von *The Halfmoon Files*, wie sie Scheffner begegneten, zu verstehen. Gordon, „I'm already in a sort of tomb“, 121 f.

⁶¹ Vgl. Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press, 1999).

Der Großteil des Analysekapitels bildet die theoriegeleitete Filmanalyse derjenigen vier Szenen, in denen die Stimme Bhawan Singhs die Narration übernimmt. Dabei gilt es, die narrative Funktion der Stimme, aber auch ihr akustisch-mediales Zusammenspiel mit der Bildebene herauszuarbeiten. Folgende Fragen dienen mir dabei zur Orientierung: Welche Rolle übernimmt Bhawan Singhs Stimme in der Bild-Ton-Konstellation eines essayistischen Versuchs, Fragen kolonialer Vergangenheit und Gegenwart zu verarbeiten? Wie materialisiert sich das Phantom (der Geist/das Geisterhafte) im Bild-Ton-Verhältnis? Wie wird Zeugschaft zwischen den beiden Erzählfunktionen der Stimme Bhawan Singhs und Philip Scheffners verhandelt und hergestellt?

Die erste Szenenanalyse wird dabei vornehmlich vom Echo-Denkbild geleitet, die zweite und dritte Szenenanalyse vom Denkbild des Phantoms und die vierte Szene dient als Abschluss des Analysekapitels der Erkenntnisgewinnung über die Zeugschaft der Stimmaufnahme Bhawan Singhs als alternative Erzählstimme in der Inszenierung von *The Halfmoon Files*. In einem Fazit werden meine Ergebnisse knapp zusammengefasst, reflektiert und kontextualisiert.

3. Resonanz und Rückkehr – Echo, Phantom und die mediatisierte Stimme

Jenseits des Logos – Die Kehrseite der Stimme

In ihrem Aufsatz „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven,“ entwickelt Weigel eine Theorie der Stimme als Medium des kulturellen Gedächtnisses.^{62, 63} Wenn sie auch die Stimme als akustisches Phänomen für ihre Überlegungen heranzieht,⁶⁴ beschäftigt sich Weigel in erster Linie mit medial transformierten Stimmen. Vordergründig geht es ihr um zwei Aspekte der literarischen Stimme: Erstens analysiert sie die Stimme des kulturellen Gedächtnisses als Topos der Literatur.⁶⁵ Zweitens versucht sie, an Stephen Greenblatt⁶⁶ anlehnend, die Stimme des kulturellen Gedächtnisses dort nachzuzeichnen, wo sie sich mittels Lesen als Kulturtechnik in den Rezipierenden als Nachhall der Stimme der_in des Verfasser:in, manifestiert.⁶⁷ Ihr Nachtrag, der sich auf die durch technische Medien konservierte Stimme bezieht, fokussiert demnach eine Zusammenführung der akustischen, an der Zeitlichkeit des *hic et nunc* gebundenen Stimme und der überlieferten Schriftstimme. Im Folgenden werde ich jene Thesen Weigels, die für meine Arbeit von Relevanz sind, zusammengefasst wiedergeben, bevor ich in den darauffolgenden Kapiteln, die von ihr verwendeten Denkbilder Echo und Phantom ausführlicher besprechen werde.

⁶² Vgl. Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*.

⁶³ Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses wurde von Aleida und Jan Assmann geprägt. Das kulturelle Gedächtnis der Gegenwart ist laut Aleida Assmann über eine gleichzeitige Sakralisierung und Verwissenschaftlichung von identischen Gegenständen in zwei gegensätzlichen, sich dialektisch aufeinander beziehenden Gedächtnisformen gespalten; dem Speichergedächtnis und dem Funktionsgedächtnis. Aleida Assmann, *Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon*, hrsg. von Moritz Csáky und Peter Stachel, Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive 2 (Wien: Passagen, 2001), 4.

⁶⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 24–7.

⁶⁵ Ebd., 33–6.

⁶⁶ Stephen Greenblatt ist ein Vertreter des New Historicism. Vgl. seine Ausführungen zur Debatte über New Historicism und seine eigene Positionierung darin in: Stephen Greenblatt, „From Resonance and Wonder.“ In *New historicism and cultural materialism : a reader*, hrsg. v. Kiernan Ryan, 1. publ (London [u.a.]: Arnold, 1996).

⁶⁷ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23 f.

Weigel beginnt ihre Überlegungen mit dem Kapitel „Die Stimme auf der Kehrseite der Grammatologie“, welches der Verwerfung der Stimme als Verkörperung der abendländischen Metaphysik und deren Logo-Phonozentrismus durch Jaques Derrida, eine andere Perspektive präsentiert: Während Derrida, von der Funktion der Stimme als „Medium von Rede, Aussage oder Semantik“ ausgehend, derselbigen als „Zeichen des Zeichens“ die Nähe zum Signifikat postuliert, argumentiert Weigel, dass sich die Eigenschaften der *Stimme als Klang* mit dem decken, was Derrida Spur oder auch *différance* nennt.⁶⁸ Immerhin beschreibe *différance*, „jene [...] Spur von Materiellem, die dem Sinn vorausgeht, aber im Vorgang der Artikulation, des Schreibens oder Sprechens zum bedeutungsproduzierenden Signifikanten wird“,⁶⁹ und damit genau jenen vielschichtigen Prozess, der der Stimme als Sinnträger vorausgeht.⁷⁰

Infolgedessen stellt Derridas Theorie zur Stimme eine Verkürzung dar, die nur eine Seite der Medaille präsentiert, nämlich die der Stimme als Medium der Aussage. In Anlehnung an Walter Benjamin verweist Weigel auf dessen Kehrseite als Medium von einem „Jenseits der Rede, das den Sprechern ins Wort fällt“.⁷¹

In ihrer Gesamtheit ist Stimme also „dasjenige Medium, mit dem die Transformationen und Übergänge zwischen Signifikant und Signifikat, Leiblichem und Intellegiblem, Kreatürlichem und Sozialem vollzogen werden und das somit auch im Zentrum der konfliktreichen Verhandlungen über die genannten Gegensätze steht.“⁷²

Die Kehrseite der Stimme, die Stimme „diesseits des Zeichens und [...] jenseits von Logos und Sinn“, ist die Voraussetzung für Weigels Verständnis der Stimme als Medium des Nachlebens:

„Als Spur, die von den Toten zeugt und spricht, ist die Stimme [...] mit den oder dem Abwesenden verbunden, Signum von Differenz in Zeit und Ort. Sie wird hier zum Medium des Nachlebens vergangener Generationen, zum Medium des kulturellen Gedächtnisses.“⁷³

⁶⁸ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 16–22.

⁶⁹ Ebd., 18.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Weigel wandelt hier eine Formulierung Benjamins über 'etwas jenseits des Dichters', das 'der Dichtung ins Wort fällt' aus "Goethes Wahlverwandschaften" ab.ebd., 20.

⁷² Ebd., 18 f.

⁷³ Ebd., 23.

Die Kehrseite der Stimme ermöglicht ein Gespräch mit den Toten als Korrespondenz im Sinne Benjamins und insofern als „Nachhall der Stimme der Toten im Zuge der Entzifferung von Hinterlassenschaften und abhängig vom ‚historischen Index‘ der Stimmen der je Lebenden“.⁷⁴ Dieser Modus der Stimme wird für Weigel durch die Mythosfigur Echo verkörpert, welche Benjamin als Denkbild der Übersetzung dient, um das „Nachleben[s] der Werke“⁷⁵ als Widerhall der fremden Sprache in der eigenen⁷⁶ zu theoretisieren.

Echo dient seit der frühen Mythologie also nicht nur einer philosophischen Verhandlung der Stimme, welche die Debatten vorwegnimmt, die seit und nach Derrida wieder vermehrt an Relevanz gewonnen haben.⁷⁷ Sie ist auch eine Figurierung der Stimme als Phänomen des Nachlebens, und damit für Weigel die Ahnin der Wiedergänger und Phantome der Kulturgeschichte.⁷⁸

Sich auf die Psychoanalyse stützend, beschreibt Weigel das Phantom als „dasjenige, was die Einbildungskraft *anstelle der Lücken* in der Überlieferung entstehen lässt, eine Vergegenständlichung der Lücken – Fiktion im eigentlichen Wortsinne“, Manifestation dessen, was in den Erzählungen der Vorfahren verdrängt wurde.⁷⁹ Phantome werden sinnlich wahrgenommen und sind insofern Erscheinungen des Konnexes zwischen Lebenden und (Un-)Toten an der Schwelle von Körper und Stimme.⁸⁰

Ans Ende ihres Aufsatzes stellt Weigel einen thesenhaften Nachtrag, der aus der Feststellung besteht, dass die Erben der von ihr besprochenen, vornehmlich literarischen Wiedergänger:innen, die Phantomstimmen der Mediengeschichte sind. Damit meint sie eben jene Stimmen, die sich mithilfe von Tonaufnahmemedien wie Grammophon, Film, Tonband oder Radio, von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst haben.⁸¹

Das von Weigel beschriebene Gespräch mit den Toten, bzw. mit den Phantomen des kulturellen Gedächtnisses, wird also durch das ermöglicht, was sie die Kehrseite der Stimme nennt. Weigel beschreibt, wenn dies auch nicht ausdrücklich in ihrem Aufsatz zur Sprache kommt, eine Theoretisierung von Zeugenschaft, die sich zum einen auf die *différance* von Derrida und zum

⁷⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

⁷⁵ Ebd., 31.

⁷⁶ Ebd., 32.

⁷⁷ Ebd., 28.

⁷⁸ Ebd., 32.

⁷⁹ Ebd., 33.

⁸⁰ Ebd., 36.

⁸¹ Ebd.

anderen auf den historischen Materialismus, wie ihn Benjamin praktizierte, stützt.⁸² Sei es, wie sich Stimme in der rezipierenden Person manifestiert und den Worten auf dem Papier den Klang der Gewesenen gibt, oder sei es als physikalisch vernehmbare Stimme, die mittels technischer Tonaufnahmemedien gespeichert und abgespielt wird; sie erscheint als mediatisierte Derrida'sche Spur, die für und als die Toten Zeugschaft ablegt und diese im selben Moment belebt. Sie ist, so Weigel, nicht (nur) das Zeichen des Zeichens und damit der abendländischen Metaphysik und ihrer Inanspruchnahme der Sinnproduktion. Vielmehr deutet die Kehrseite der Stimme, der eine Annäherung an die Stimme über den *Klang* vorausgeht, auf die Vorgänge der Transformation, Instabilität und Mehrdeutigkeit. Stimme ist das Zeichen von *différance* in Zeit und Ort und ist somit ein Phänomen, mit dem sich gerade dem angenähert werden kann, von dem die Werkzeuge des Logos abprallen.

Die Stimme. Ein Schwellenphänomen

Auf den folgenden Seiten soll die Stimme als epistemisches Objekt innerhalb der Kulturwissenschaft erörtert werden.

Ein Apriori bildet hierbei die These, dass Stimme immer sowohl performative als auch mediale Eigenschaften aufweist. Denn, wie ich noch ausführen werde, werden geisteswissenschaftliche Verhandlungen zur Stimme fast ausnahmslos unter dem Aspekt ihrer Performativität oder ihrer Medialität geführt. Nicht selten dreht sich der Diskurs dabei um die Dualität von Performativität und Medialität als eigentliches Spezifikum der Stimme. An dieser Stelle soll also zum einen der Diskurs, in dem sich Weigels Überlegungen einbetten, nachgeliefert und zum anderen der theoretische Boden für die Ausarbeitung der Denkbilder Echo und Phantom gelegt werden.

Der Modus der Kehrseite und die damit einhergehende Dichotomie, mit der Weigel Stimme als Medium theoretisiert, findet sich auch in dem Befund zum Phänomen Stimme der Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch und der Philosophin Sibylle Krämer, die diese in ihrer Einleitung zum Sammelband *Stimme: Annäherung an ein Phänomen* (2006)⁸³ als etwas beschreiben, das immer nur als das, was sich zwischen zwei Pole (Kehrseiten) befindet zum Ausdruck kommt:

⁸² Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*.

⁸³ Doris Kolesch und Sibylle Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*.

„[S]ie ist immer zweierlei: Sie ist sinnlich *und* sinnhaft; Soma und Semantik, *aisthesis* und *logos* vereinigen sich in ihr. Die Stimme ist aber auch diskursiv *und* ikonisch; sie sagt und zeigt zugleich, in ihr mischen sich Sprachliches und Bildliches. Sie ist überdies physisch *und* psychisch; Körper und Seele, Materie und Geist bringen beide in ihr sich zur Geltung und prägen ihre phänomenalen Eigenschaften. Schließlich wirkt die Stimme indexikalisch *und* symbolisch; sie ist einerseits unverwechselbares Indiz der Person wie andererseits konventionalisierten Zeichengehaltes. Die Stimme ist also individuell *und* sozial, Ausdruck einer immer auch geschlechtlich konnotierten Individualität wie auch Organ elementarer Vergemeinschaftung. Und schließlich ist die Stimme immer beides: Aktion der Sprecherin *und* Passion des Ohres, welches Anruf und Ansprache aufnimmt. Senden und Empfangen, Aktivität und Rezeptivität finden in der Verlautbarung nahezu gleichzeitig statt.“⁸⁴

In einer immerwährenden Bewegung der Oszillation, die darin Kategorisierungen der Binärität verunsichert, ist Stimme eine „paradigmatische Figur der Überschreitung“.⁸⁵

Des Weiteren ist die Stimme laut Kolesch und Krämer „ein performatives Phänomen *par excellence*“.⁸⁶ Dies argumentieren sie anhand von fünf performativen Eigenschaften der Stimme: An ihre Ereignishaftigkeit (sofortiges Verschwinden des Lauts nach ihrem Auftreten), ihrem Aufführungscharakter (Status einer Aufführung von etwas für andere) ihrem Verkörperungscharakter (Index einer Person und einer Kultur zugleich), ihrem Subversions- und Transgressionspotential (einerseits Medium von Rede und Vehikel von Sinn, andererseits Unterlaufung der Gleichen durch unkontrollierbare Eigendynamik), sowie ihrer Intersubjektivität (als Ver-Antwortung schaffender Appell an den/die Andere:n).⁸⁷

Jede dieser Eigenschaften der Stimme beteiligt sich meines Erachtens an die performative Herstellung eines Körpers, auf den die Stimme dann wiederum rückkoppelnd verweist: Stimme markiert anthropomorphes Sein innerhalb des akustischen Raums. Beschreiben wir den Laut oder Ton eines Tieres oder gar eines leblosen Gegenstandes als Stimme, dann gestehen wir ihnen etwas Menschliches zu. Das Vogelzwitschern ist reines Klingen. Vogelstimmen jedoch führen Gespräche.

Die Stimme verweist aber nicht nur auf den Resonanzkörper. Sie deutet auch auf einen Körper, der den Ton zu hören und die transportierte Botschaft zu entschlüsseln vermag.⁸⁸ Stimme

⁸⁴ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 12.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., 11.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Erste Auflage (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 107.

verweist also auf Körper und Verständigung und stellt gleichzeitig an einen (kommunikativen) Austausch beteiligte Entitäten her.

Da die Stimme aber eben nicht nur deutende, sondern auch schaffende Eigenschaften besitzt, erzeugt sie zudem Dialoge mit körperlosen Entitäten in Form des (inneren) an sich selbst gerichteten, dialogischen Monologs, aber auch in Form von nach außen gerichteten Vorstellungen, wie Göttern und Gespenstern. Es ist die Stimme, mit der man das Göttliche anruft, mit der man betet und Geständnisse ablegt. Es ist auch die Stimme des Orakels und des Mediums, die den Göttern und Geistern geliehen werden, um zu den Menschen, bzw. den noch Lebenden zu sprechen. All diese Formen von Verbindungen sind mehr als Sprache. Stimme konstatiert Anwesenheit.

Die Ausführungen von Kolesch und Krämer bestätigen erneut meine bereits formulierte These, dass sich das Schwellenphänomen nicht ausschließlich über entweder ihre performativen oder ihre medialen Eigenschaften beschreiben lässt. Die Stimme rüttelt an der kategorialen Trennung von Performativität und Medialität im Kontext kultureller Bedeutungsproduktion und lädt ein, dieses Paar vielmehr als Aspekte von Vorgängen und Phänomenen zu denken: als Folien, durch die man auf ein Dispositiv schaut – Perspektiven, aus denen man auf die *Schachtel im Koffer* blickt.

Der aktuelle theoretische Tenor zur Stimme setzt sich aus einer Vielzahl von Positionen zusammen, die jedoch eines gemein haben: Die Stimme kennzeichnet sich durch eine Art der Nichtgreifbarkeit, durch ihre Situiertheit an Übergängen und Zwischenzonen und durch ihre wiederum eigene Funktion als Begegnungsraum und Kontaktzone. Sie ist schwer zu kontrollieren⁸⁹ und zu manipulieren,⁹⁰ ein „Schwellenphänomen“,⁹¹ „paradigmatische Figur der Überschreitung“,⁹² „Medium der Transformationen und Übergänge“,⁹³ eine Figur, die innerhalb einer „Dialektik der An- und Abwesenheit“ oszilliert⁹⁴ und dabei verschiedenste Disziplinen vereinigt. Der Film- und Medienwissenschaftler John D. Peters geht in seinem

⁸⁹ Alice Lagaay, „What remains of voice: Thought-play arising from the conference 'Kunst-Stimmen'.“ In *Kunst-Stimmen*, hrsg. v. Doris Kolesch und Jenny Schrödl, *Recherchen / Theater der Zeit* 21 (Berlin: Theater der Zeit, 2004), 155.

⁹⁰ Christa Brüstle, „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen* (s. Anm. 89), 124.

⁹¹ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 12.

⁹² Ebd.

⁹³ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 18.

⁹⁴ Helga Finter, „Stimmkörperbilder: Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen* (s. Anm. 89), 131.

Aufsatz „The Voice and Modern Media“ (2004) sogar so weit unter Bezugnahme auf Aristoteles zu behaupten, dass die Geisteswissenschaften im Grunde Stimmkünste sind:

„Ever since Aristotle privileged the voice in his writings on the soul, rhetoric, politics, and poetics, it has been at the center of the curriculum for physicists and poets, singers and sociologists, dramatists and democratic theorists. For the humanities, the voice is a founding interest, as the source of speech, song, and poetry. The humanities are, at their core, voice arts.“⁹⁵

Diese Bevorzugung der Stimme, insbesondere seine These zur Schrift als der Stimme dienenden Funktion, bringt Aristoteles wie folgt zum Ausdruck: „Es ist also das in der Stimme verlautende Zeichen für die in der Seele hervorgerufenen Zustände, und das Geschriebene Zeichen für das in der Stimme Verlautende“⁹⁶.

Diese Definition der Schrift als „Zeichen der Zeichen“⁹⁷, die sich in der Philosophie von unter anderem Jean-Jacques Rousseau und Georg W. F. Hegel fortsetzt,⁹⁸ führt Derrida dazu, der ontologischen Philosophie eine langjährige logozentristische und damit theologische Verkürzung zu diagnostizieren, die unter anderem in der Linguistik seinen Ausdruck findet.⁹⁹ Dem hält Derrida seine Grammatologie entgegen, ein Werk, welches die (schriftliche) Spur als „Urphänomen des ‚Gedächtnisses‘“ etabliert.¹⁰⁰ Die Wirkungsmacht Derridas zählen Doris Kolesch und Sybille Krämer zu den wesentlichen Gründen, weshalb die Stimme im kulturkritischen Diskurs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umgangen wurde.¹⁰¹

Erst dank einem zu einer performativen Perspektive hin „veränderten *methodologischen Reservoir* in der Reflexion von Gesellschaft und Kultur“,¹⁰² welches nicht mehr Strukturen und Werke, sondern *Ereignisse* in den Fokus rückt, wird in den Geisteswissenschaften auch die Stimme wieder vermehrt zu einem Objekt des Interesses.¹⁰³

Nun findet man innerhalb dieses zuweilen sehr antagonistisch geführten Diskurses von Sprache als Schrift versus Sprache als gesprochenes Wort einige Paradoxien, die meiner Meinung nach bemerkenswerte Spannungen aufzeigen. Ich möchte hier auf zwei dieser Momente verweisen.

⁹⁵ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen* (s. Anm. 89), 85.

⁹⁶ Jacques Derrida, *Grammatologie*, 14. Auflage, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 417 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019), 54.

⁹⁷ Ebd., 53.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., 25–28.

¹⁰⁰ Ebd., 123.

¹⁰¹ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 9.

¹⁰² Ebd., 10.

¹⁰³ Ebd.

Der erste betrifft die Rolle von Aristoteles in den Hierarchisierungsbewegungen von gesprochener Sprache und Schrift: Zwar etabliert Derrida Aristoteles nicht als Ursprung, aber doch als frühe, einflussreiche Quelle des von ihm kritisierten Phonozentrismus in der sogenannten abendländischen Kultur.¹⁰⁴ In gleicher Weise wie Aristoteles aber herangezogen wird als früher Fürsprecher für die Bedeutung der Stimme, erhält die Schrift über seine *Poetik* eine bis heute anhaltende Bevorzugung bei den Aufführungskünsten und leitet damit eine hartnäckige Hierarchisierung innerhalb der europäischen Kultur ein, die das verschriftlichte Drama an oberster Stelle positioniert.¹⁰⁵ Aristoteles dient meines Erachtens also bei genauerem Hinsehen sowohl als Bestätigung als auch Widerlegung von Derridas Thesen.

Der zweite, für diese Arbeit besonders wichtige Moment, zeigt die Produktivität von Derridas Hinwendung zur Schrift für das Denken über Stimme auf. Als Ausgangspunkt dient Derridas Ausführung zur „Verräumlichung als Schrift“:¹⁰⁶

„Die Verräumlichung als Schrift ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjekts. Durch die Bewegung ihres Abweichens begründet die Emanzipation des Zeichens rückwirkend den Wunsch nach der Präsenz. Dieses Werden – oder dieses Abweichen – überkommt das Subjekt nicht als etwas, das es wählen oder in das es sich passiv hineindrängen lassen könnte. Als Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität – auf allen Organisationsstufen des Lebens, das heißt der *Ökonomie des Todes*. Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten.“¹⁰⁷

Die abweichende Bewegung, die ihre Emanzipation begründet und damit rückwirkend den Wunsch nach der Präsenz evoziert,¹⁰⁸ wie es Derrida für das Zeichen formuliert, ist eine Eigenschaft, die, wie ich in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits habe anklingen lassen, der Stimme selbst anhaftet und noch stärker zutage tritt mit den Möglichkeiten der technischen Aufzeichnung von Stimme und damit ihrer buchstäblichen Trennung von einer an den Körper gebundenen Zeitlichkeit und Räumlichkeit.

Was Derrida hier als eine „Begründung der Subjektivität“ mittels durch die Schrift hergestelltem „Verhältnis zu seinem eigenen Tod“¹⁰⁹ beschreibt, hat eine unverkennbare

¹⁰⁴ Derrida, *Grammatologie*, 25–27.

¹⁰⁵ Aristoteles und Arbogast Schmitt, *Poetik: Werke in deutscher Übersetzung*, 30 Bde. 5 (Berlin: Akademie Verlag, 2011), 3–11.

¹⁰⁶ Derrida, *Grammatologie*, 120.

¹⁰⁷ Ebd., 120 f.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., 120f.

Verwandtschaft zur Theoretisierung von Stimme und verdichtet sich in Weigels Überlegungen zur Stimme in der überlieferten Schrift als „Spur, die von den Toten zeugt und spricht“.¹¹⁰ Es ist Roland Barthes, der über das, was er als „Rauheit“ beschreibt, Stimme und Schrift miteinander versöhnt:

„Die ‚Rauheit‘ der Stimme ist nicht - oder nicht nur - ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, läßt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). Der Gesang muß sprechen, oder besser, *schreiben*, denn das auf der Ebene des Gesangs Hervorgebrachte ist letztlich Schrift.“¹¹¹

Was Barthes die Rauheit der Stimme nennt, während Derrida es eher Schrift als Spur nennen würde, beschreibt letztendlich eine Atopie, die Kolesch und Krämer dazu führen, ihre Ausführungen zur Stimme mit der Frage zu schließen, ob die Stimme etwa die erlebte Präsenz eines unverfügbar Anderen sei.¹¹²

Diese Frage würde die Kulturphilosophin Alice Lagaay bejahen. Sie konstatiert in ihrem Essay „What remains of Voice. Thought-play arising from the conference ‚Kunst-Stimmen‘“ (2004), dass gerade das Verhältnis des Menschen zur Stimme keinesfalls als eine Deckung von Individuum, Körper und Stimme bezeichnet werden kann, sondern von der Lücke geprägt ist. Dem Verständnis, eine ermächtigende (menschliche) Stimme zu haben, hält sie entgegen, dass es indes der Mensch sei, der nie vollkommene Kontrolle über seine Stimme ergreifen und umgekehrt sein menschliches Gegenüber nicht komplett über die Stimme durchleuchtet werden kann:

„Just as a person cannot be equated with her language, neither is she ever fully present in her voice. Although a person may be recognized by her voice, who she really is remains a mystery. Unlike the animal whose voice is fully its own, it is in fact the human who is voiceless, always residing somewhere before and after what has been said, never at one with discourse. The significance of voice is therefore precisely that what it reveals is never really present.“¹¹³

Diese Beobachtung weist eine erstaunliche Ähnlichkeit auf zu Derridas Theorie der *différance*, nach der sich „die Identität des Zeichens mit sich selbst zugleich verbirgt und ständig

¹¹⁰ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

¹¹¹ Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*, Dt. Erstausg.; 1. Aufl., Edition Suhrkamp 1367 = N.F., 367 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 275.

¹¹² Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 13.

¹¹³ Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

verschiebt“.¹¹⁴ Mittels dieses Verständnisses setzt Lagaay dem theoretischen Kanon, welcher die Ereignishaftigkeit von Stimme an das *hic et nunc* knüpft,¹¹⁵ ein Konzept entgegen, das die Stimme weiter fasst, als ihr Dasein als Schallwellen, ohne dies aber erst über eine mediatisierte Form, wie die literarische Stimme oder die Stimme der Tonaufnahmemedien zu begründen. Vielmehr argumentiert Lagaay, dass Resonanz und Wiederholung unmittelbare Wesensmerkmale der Stimme sind. Sie resoniert in der hörendenden, die Stimme empfangenden Person weiter und kommt dort nie ganz zum Ruhen. Die Ereignishaftigkeit der Stimme ist demnach deutlich komplexer als das Hier und Jetzt.¹¹⁶

Zwischen Peters, der die Ereignishaftigkeit der Stimme als Ton in Präsenz betont,¹¹⁷ und Lagaay, die aufzeigt, dass die emanzipatorische Bewegung der Stimme kein Phänomen der technischen Aufnahmemedien ist, sondern eine der Stimme inhärente Eigenschaft,¹¹⁸ oszilliert Stimme in Bewegungen unaufhörlichen Sterbens (*incessant dying*)¹¹⁹ und kontinuierlichen Nachhallens („*continues to reverberate*“)¹²⁰. Beide Polen beschreiben sowohl mediale als auch performative Vorgänge. Diese dialektische Spannung ist Weigels Interesse für die Kehrseite der Stimme eingeschrieben,¹²¹ und wird in ihren Denkbildern Echo (kontinuierliches Nachhallen) und Phantom (unaufhörlichen Sterben) angedeutet.

Ich möchte nun diesen beiden Denkbildern der Stimme als Medium der Zeugschaft intensive Aufmerksamkeit schenken, um das Verständnis von dem Phänomen Stimme zu schärfen und um ein theoretisches Werkzeug vorzubereiten, welches der späteren Analyse dienen wird.

Denkbild Echo – Subalterne Subversion

Lagaays These des Resonierens einer Stimme jenseits ihrer physikalischen Akustik¹²² und weiter, die Verschiebung zwischen dem Subjekt und seiner Stimme¹²³ als wesenseigenes Merkmal der Stimme, sind in der mythologischen Figur Echo eingeschlossen. Davon zeugt

¹¹⁴ Ludwig Jäger, „Störung und Transparenz: Skizze zur performativen Logik des Medialen.“ In *Performativität und Medialität*, hrsg. v. Sybille Krämer (München: Fink, 2004), 38 f.

¹¹⁵ Vgl. John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 99.

¹¹⁶ Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

¹¹⁷ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 89.

¹¹⁸ Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

¹¹⁹ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 89.

¹²⁰ Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

¹²¹ Aristoteles und Schmitt, *Poetik*, 22.

¹²² Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

¹²³ Ebd.

auch das Paradox, dem Echo als Figuration der Stimme untersteht, nämlich, dass sie vornehmlich in der Literatur und damit in der Schrift zutage tritt. Die bis heute bekannten Mythosvariationen verdanken ihre Überlieferung der Schrift. Die Literatur zeigt eine rege Rückkehr zu Echo als Topos, und zwar insbesondere dann, wenn sich der Begriff von Stimme in Wandlung befindet.¹²⁴ Echo als Denkbild deutet daher immer schon auf eine Form der mediatisierten Stimme, sei es von dem physikalischen Resonanzphänomen abgeleitet, bei dem ein natürliches Hindernis einen Klang verwandelt und verkürzt zurückwirft, oder der (Ein-)Bezug (auf) ein(es) Medium(s) wie der Schrift oder der Tonaufnahmemedien. Zugleich steht Echo für eine Sprecher:innenposition, die bestimmten Zwangsmechanismen untersteht, wodurch die Möglichkeit zu sprechen verstellt, ja sogar entstellt ist. Als solche dient Echo als Denkfigur für (Un-)Möglichkeiten subalternen Sprechens.¹²⁵ Letztendlich steht Echo in einem Ahnenverhältnis zum Phantom insofern, dass sie Fragen an die mediatisierte Stimme, genauso wie an die verstümmelte Sprecher:innenposition in ihrer Klanglichkeit als den Tod überdauernden Rest, ein Wiedergängertum über das Medium der Stimme, symbolisiert.¹²⁶

Dem Wort Echo ist ein phonetischer Doppelsinn eingeschrieben, denn es vereint in sich die Bedeutungen von Echo und Resonanz über die altgriechischen Wörter Echo (ἠχώ), welches die physikalische Reflexion eines Tons an Material bezeichnet, und Echos (ἤχος), was Tönen und Schallen in einem allgemeineren Sinne bedeutet.¹²⁷

Die mythologische Figur Echo dient so bereits bei den Vorsokratikern als Aushandlung klanglicher Mehrdeutigkeit, sowie der Stimme zwischen Befreiung und Verweis an der Schwelle der Körperlichkeit.¹²⁸

Zunächst tritt Echo als Phänomen auf, welches mit der Zeit einen eigenen Sinn bekommt und denjenigen seine Streiche spielt, die das physikalische Phänomen nicht kennen.¹²⁹ Auf der mythologischen Schwelle zwischen Phänomen und Personifikation stellt Echo so in *Thesmophoriazusen* von Aristophanes eine satirische und subversive Figur dar, die die autoritäre Macht, personifiziert durch einen skythischen Polizisten, bloßstellt und belacht.¹³⁰

¹²⁴ Sebastian Schulze, *Metamorphosen des Echos: Lektüren der Gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart* (Boston, 2015), 350.

¹²⁵ Vgl. Spivak, „Echo“.

¹²⁶ Vgl. Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*.

¹²⁷ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 7.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., 22.

¹³⁰ Ebd., 28.

In Longos Schäferroman *Daphnis und Chloe* aus hellenistischer Zeit wird Echo zur weiblichen Personifikation des Widerhalls, als sich Pan an ihr rächt. Getrieben von Eifersucht auf Echos Musikalität und Wut über ihre Ablehnung seiner Avancen, belegt er Ziegen- und Schafshirten mit Raserei, sodass diese Echo in Stücke reißen. Eine weibliche Gemeinschaft aus Musen, Nymphen und der Göttin Ghea, die Erde selbst, begraben und verbergen ihre Überreste.¹³¹ Echos Knochen klingen jedoch weiter, wodurch ihre Stimme im Widerhall zu hören ist.^{132, 133} In dem Grundmotiv des Weiterklingens der Stimme nach einer fast völligen Zerstörung der ursprünglichen Quelle, zu dem diese gehört, bleibt die Funktion des Körpers als Resonanzraum dennoch erhalten: Der primäre, körperliche Resonanzraum, worin die Knochen beim Klang der Stimme im wahrsten Sinne des Wortes mitschwingen, wird mit der Verhärtung des Gebeins zu Stein, zu einem sekundären Resonanzraum außerhalb des Körpers und innerhalb der Landschaft. Dieses Resonanzverhältnis kommt in Longos Erzählung über die Aufhebung Echos in dem Körper Gheas zum Ausdruck. Die Wände aus Gestein – die Knochen der Erde – sind der Ort, an dem das akustische Phänomen des Echos zutage tritt. Echos Mythos behandelt daher weniger den Topos einer Überwindung des Todes, als vielmehr die Metamorphose der Lebenden hin zu einem Phänomen, einer akustischen Spur der Verstorbenen, die sich in ein weitertragendes Medium, sei es das Gestein, oder den oralen wie schriftlichen Erzählungen, niederschlägt. Im gleichen Moment, in dem sich Stimme verselbständigt, entsteht eine verweisende Verbindung mit der Quelle, von der sie sich löst. Infolgedessen bewahrt sie die Anwesenheit dessen auf, was schon vergangen ist und wird so zum medialen Zeugnis. Es ist in diesem Sinne, dass sich Weigel auf Benjamins Echobegriff bezieht, nämlich als ein „Nachleben der Werke“ im Echo der Übersetzung.¹³⁴ Dieses Nachleben ist aber nicht schlichter Rest, sondern *Spur*, also, mit Derrida gedacht, *différance* und somit ein Dazwischen. In Benjamins Sprachphilosophie kommt dieses Dazwischen als die eigentliche Entfaltung der Sprache in „der Konfrontation zwischen Übersetzung und Original“ zum Ausdruck.¹³⁵ Weigel theoretisiert mithilfe Benjamins Verständnis von Übersetzung als „die Überführung der einen

¹³¹ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 32.

¹³² Vanessa Dippel, „Echo.“ In *Antike Mythen und ihre Rezeption: Ein Lexikon*, hrsg. v. Lutz Walther, Orig.-Ausg., 1. Aufl., 2005 (Leipzig: Reclam, 2003), 73.

¹³³ Ein ähnliches Schicksal erwartet Orpheus nach seiner Rückkehr aus dem Totenreich. Der über die verlorene Eurydike Trauernde wird schließlich von durch seine Liebesverweigerung frustrierten Frauen in Stücke gerissen. In Ovids Erzählung tönen Kopf und Leier weiter, während sie vom Fluss hinweg getragen werden. Lars-Olof Larsson, *Antike Mythen in der Kunst: 100 Meisterwerke*, 18592 (Stuttgart: Reclam, 2009), 181–91.

¹³⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 31.

¹³⁵ Martin Mettin, *Echo im Sprachwald: Figuren dialektischen Hörens bei Walter Benjamin*, Promesse v.3 (Berlin: Neofelis, 2019), 44.

Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen“¹³⁶ eben jene weniger von einer Sprache in die nächste, sondern als eine Übersetzung in Zeit zwischen den Lebenden und den Toten, zwischen dem Jetzt und dem Vergangenen. Im gleichen Zuge verbindet Weigel über das Denkbild der Echo (und des Phantoms) Benjamins Sprach- mit seiner Geschichtsphilosophie. Letztere formt sich ausgehend von einer dialektischen Beziehung des Jetzt zum Gewesenen, zu einem ethisch ausgerichteten, historischen Materialismus.¹³⁷

Ermordet, unter der Erde und dennoch nicht zum Schweigen gebracht, wird Echo zur Wiedergängerin, die ihren Peiniger als akustische Gestalt heimsucht.¹³⁸ Diese Verfolgung tritt für Pan als unlösbarer Wissensdurst zutage, der sich auf eine vergebliche Suche nach der Quelle des Klangs macht. Der Literaturwissenschaftler Sebastian Schulze beschreibt dieses neu formierte Verhältnis zwischen Pan und Echo in *Metamorphosen der Echo. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart* (2015) als eines zwischen Wissenschaft und Mythos:

„Der tönenden Landschaft sind nicht nur die sekundären Klänge, sondern es sind ihr auch die grausame Tat eingeschrieben, die gesamte Landschaft ist zum Grab der Nymphe geworden, die durch die sekundären Klänge das geschehene Unrecht einerseits bezeugt und andererseits den Mörder mit einem unendlichen Wissensdrang straft. Es tritt in diesem Narrativ ein impliziter Gegensatz zwischen der Gnosis (dem geheimen Wissen der Nymphen, Musen und Ghea) und dem Wissen (Pans Suche nach dem Schüler) hervor, zwischen Mythos und Wissenschaft.“¹³⁹

Als Figuration des Mythos hat die Wiedergängerin Echo auch hier eine subversive Macht, die nun Pan als Autoritätsfigur des Logos kompromittiert. Gleichzeitig wird das von Weigel aufgeworfene Verwandtschaftsverhältnis zwischen Echo und Phantom ersichtlich in Echos untotem Zustand, der sich über das Weiterklingen ihrer Stimme als Heimsuchung Pans manifestiert.¹⁴⁰

¹³⁶ Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.“ In *Gesammelte Werke*, 2 Bde., Zweitausendeins Klassiker-Bibliothek (Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2011), 1:215.

¹³⁷ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935 (Frankfurt am Main, 1982), 576 f.

¹³⁸ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 32.

¹³⁹ Ebd., 31–32.

¹⁴⁰ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 32.

Die mythologische Variante von Ovid lässt das Phänomen der Wiederholung zu Lebzeiten Echos auftreten, womit eine starke Verschiebung von Fragestellungen und Lesarten einher geht. Die Philosophin Petra Gehring untersucht in „Die Wiederholungs-Stimme: Über die Strafe der Echo“ (2006) die Rolle der Stimme innerhalb der intersubjektiven Mitteilung anhand Ovids Echovariante und verfolgt darin die These, dass Echo selbst als Verfluchte heimgesucht wird und dadurch noch zu Lebzeiten zur Untoten wird.¹⁴¹ Gehring leitet aus der Annahme, dass in der Stimme „die Physis der Kommunikation und die Physis des individuellen Leibkörpers“¹⁴² zusammentreffen, ein „Mitteilungsapriori“¹⁴³ ab. Dieses besagt, dass sobald eine Stimme als Stimme erfahren wird, die Person, zu der sie gehört, mit dem ganzen restlichen Körper in den Kommunikationsraum eintritt.¹⁴⁴ Die Vorbedingung für Kommunikation ist wiederum ein Zustand der Freiheit:

„Die Differenz zwischen mitteilbar oder nicht hinge aus dieser Perspektive davon ab, ob in der vielblättrigen Seinsweise der Stimme, die natürlich eine Seinsweise in actu, eine praktizierte Seinsweise ist, ein Spielraum von Möglichkeiten unterstellt werden kann, den die Stimme gleichsam ‚frei‘ bespielt. Erst die Hypothese einer solchen Freiheit würde die Mitteilung zur Mitteilung machen.“¹⁴⁵

Diese Thesen erläutert Gehring über das radikalste Negativ dieses Apriori, dem Fluch der Echo. Echo, die die Göttin Hera in ein Gespräch verwickelt, damit unterdessen die Nymphen fliehen können, die sich im Liebesspiel mit Zeus befanden, wird von ihrem zornigen Gegenüber mit dem Wiederholungs-Fluch bestraft.¹⁴⁶

Damit nimmt die Geschichte Echos in Ovids Erzählung eine scharfe Wendung gegenüber den älteren Sagen: Echos Stimme klingt hier nicht trotz ihres Todes weiter im Widerhall, sondern die Nymphe ist zu Lebzeiten zur Wiederholung verdammt, was einen kommunikativen Tod zur Folge hat, der den körperlichen Tod einleitet.¹⁴⁷ Die Eigenschaft der Stimme Echos als Weiterleben *trotzdem* der Körper verstümmelt wurde, wird also bei Ovid zum Zwang zur Selbstverstümmelung. Gehring identifiziert drei Zwangsmechanismen in der Strafe Echos:

¹⁴¹ Petra Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*.

¹⁴² Ebd., 107.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., 99.

¹⁴⁵ Ebd., 108.

¹⁴⁶ Ebd., 86.

¹⁴⁷ Ebd., 101.

Sprechzwang, Wiederholungszwang und Zwang zur Kürze.¹⁴⁸ Diese Mechanismen torpedieren und überschreiben „die Stimme als Medium der Mitteilung“.¹⁴⁹

Der Sprechzwang zerstört das Schweigen als Mitteilung. Nicht nur die Entscheidung, an Kommunikation teilzunehmen oder auch nicht, wird durch (das Brechen von) Schweigen markiert.¹⁵⁰ Schweigen gestaltet Sprache, indem es Ein- und Ausstieg, Zögern und Pausieren markiert und zuweilen selbst zum Bedeutungsträger wird.¹⁵¹ Insofern ist schweigen zu können ein ausschlaggebendes Indiz für das Wesen der Stimme:

„Nicht im Gesagten, sondern in der Möglichkeit, etwas zu sagen, liegt das Ureigenste der Stimme. Eben deswegen hat man sie in der Tradition als Sitz von ‚Seele‘ und ‚Lebendigkeit‘ gesehen.“¹⁵²

Während der Sprechzwang also das Schweigen aus dem kommunikativen Akt löscht, drängt der Zwang zur Kürze der Sprechenden ein Zeitregime auf und greift die Syntax ihrer Sprache an.¹⁵³ Der Zwang zur Kürze wird in Kombination mit dem Wiederholungszwang eine vollständige Parodie der Rede.^{154, 155}

Über den Echomythos gelangt Gehring zu der Feststellung, dass „Ein Ende der Rede, ein Ende jeglicher Möglichkeit des Kommunizierens [...] nicht am wirksamsten durch Schweigen, sondern noch wirksamer im Medium der Stimme besiegelt [wird].“¹⁵⁶

Schulze stimmt Gehrings Ausführungen zwar bis zu einem bestimmten Grad zu, entschärft jedoch das von ihr postulierte Ende der Rede mit dem Hinweis auf Echos Spielraum in der Silbenwahl innerhalb der Zwangsmechanismen,¹⁵⁷ wodurch eine Botschaft hergestellt wird, die von den Rezipierenden der Erzählung sehr wohl entschlüsselt werden kann. Gerade darin liegt der Reiz des tragisch-komischen Verständigungsdebakels, da die Rezipierenden um Echos Fluch wissen und ihren Antworten daher einen Willen entnehmen können, Narziss aufgrund seines Unwissens um Echos Fluch ihrer Botschaft jedoch nicht richtig zu lauschen vermag.

¹⁴⁸ Petra Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*, 92–5.

¹⁴⁹ Ebd., 97 f.

¹⁵⁰ Ebd., 92.

¹⁵¹ Ebd., 92 f.

¹⁵² Ebd., 99.

¹⁵³ Ebd., 96.

¹⁵⁴ Ebd., 93.

¹⁵⁵ Nicht nur die Rede der Echo wird dadurch verunmöglicht, auch oder gar insbesondere das Sprechen ihres Gegenübers wird parodiert. Dies führt zu einer Manipulation der Affekte, die Kommunikation begleiten: In einer häufig zitierten Variante Ovids, wendet sich Narziss, nach einer tragisch-komischen Aneinanderreihung von knapp misslingender Kommunikation irritiert von Echo ab. In einer anderen, an die früheren Überlieferungen anschließende Erzählung Ovids, wird Echo nicht nur ausgeschlossen, sondern von aufgebrachten Hirten getötet. ebd., 89–99.

¹⁵⁶ Ebd., 110.

¹⁵⁷ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 38.

Der Dialog legt nicht nur das Scheitern Echos in der Sprache, sondern auch das Scheitern Narzisses im Hören dar.

Die Literaturwissenschaftlerin Gayatri C. Spivak argumentiert in ihrer dekonstruktivistisch motivierten Abhandlung „Echo“ (1993), dass Ovid unwissentlich zwei sich in einem Spannungsverhältnis befindenden Theoreme wiedergibt: Die Geschichte von Narziss als eine Erzählung über die Konstruktion des Selbst als Erkenntnisobjekt¹⁵⁸ steht der Figur der verfluchten Echo, welche die Idee einer zufällig entstehenden Wahrheit einführt, gegenüber:¹⁵⁹ „Echo in Ovid is staged as the instrument of the possibility of a truth not dependent upon intention, a reward uncoupled from, indeed set free from, the recipient.“¹⁶⁰

Aus dem misslingenden Dialog zwischen Echo und Narziss zieht Spivak eine Erkenntnis über die der Intention inhärenten Ambivalenz in Bezug auf das Verhältnis des (in einem westlichen Wissenschaftsdiskurs eingebetteten) Selbst mit dem (subalternen) Anderen. Spivak ruft zur Vorsicht vor der Zuschreibung einer von uns konstruierten Intention derjenigen, die wir analysieren, auf. Stattdessen plädiert sie dafür, in den Reproduktionen dieser Begegnungen die Intention offen, also uninterpretiert, zu lassen.¹⁶¹

In Echos Unvermögen, sich verständlich zu machen, liegt das Potential einer von Subjektpositionen losgelösten Intention.¹⁶² Daher versagt Echos Fluch als umfassende Restriktion der Rede und erlaubt stattdessen die Öffnung hin zu einer dekonstruktiven Mitteilung vor der Rede:

„N. Why do you fly from me? E. Fly from me – I cannot answer you or I am not your proper respondent: a deferment independent of, indeed the opposite of, the sender’s intention. A difference and a deferment are, strictly speaking – but can one be strict about this? – *différance*.“¹⁶³

Anstelle von Echos Fluch tritt *différance*.¹⁶⁴ Ihre Macht liegt daher in Echos Konfrontation von Narziss als das (un-)intendierende Subjekt der Ethik.¹⁶⁵ Diese Erkenntnis beschreibt Spivak als Aufforderung des Moments, in dem Echo als postkolonialer Widerstand zutage tritt: „We must

¹⁵⁸ Spivak, „Echo,“ 23.

¹⁵⁹ Ebd., 20.

¹⁶⁰ Ebd., 24.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Jane Hiddleston, „Spivak’s ‘Echo’: theorizing otherness and the space of response.“ *Textual practice* 21 (2007): 628, doi:10.1080/09502360701642359.

¹⁶³ Spivak, „Echo,“ 27.

¹⁶⁴ Ebd., 26.

¹⁶⁵ Ebd., 32.

catch the undoing moment of Echo as she attends, at a distance, every act of cultural narcissism.“¹⁶⁶

An dieser Stelle möchte ich das Vorangegangene kurz rekapitulieren: Es wurde aufgezeigt, weshalb und inwiefern Echo der Theorie dient, das Verhältnis von Stimme und Sprache, sowie die Stimme in der Literatur zu konzeptualisieren. Des Weiteren zeigen insbesondere Gehrings und Spivaks Besprechungen der Echo Aushandlungen von Herrschaft und Zwang in Konstellationen der Kommunikation auf. Es ist offenbar, dass Echo aufgrund ihrer fragwürdigen Körperlichkeit zwischen lebendig und (un-)tot und außerdem wegen ihrer eingeschränkten Mitteilbarkeit, eine Figuration der Subalternität ist. Mithilfe von Spivak, aber auch unter Rücksichtnahme insbesondere früherer Versionen des Mythos, ermöglicht diese subalterne Stellung auch eine spezifische Subversion herrschender Logiken. Diese Unterwanderung führt zu einem dialektischen Verhältnis von Logos und Mythos, das uns zurück zu Weigels theoretisierten Kehrseiten der Stimme führt.

Denkbild Phantom – *différance* und Heimsuchung

Ich möchte zu der Erzählung Longos zurückkehren, in der die Metamorphose der Echo zur Wiedergängerin ihre Stimme zum Medium werden lässt, welches Pan über seinen Wissensdurst in einen dialektischen Bann mit Echo zwingt. Logos und Mythos, die beiden Kehrseiten der Stimme, sind über eine *différance* miteinander verbunden, die sich nicht in Positionen der Dualität auflöst, sondern oszilliert. Von Echo bleibt die Spur, die sie erst zum Medium des Mythos werden lässt. Pan, sich des Objekts seiner Eifersucht und Begierde entledigt, hat unwissentlich ein Phantom erschaffen, das ihn zum ewig Suchenden werden lässt. Die Erzählung über das Schicksal der Echo ist zugleich ein Entstehungsmythos des Phantoms. Es ist eine Urgeschichte dessen, was Gordon in ihrem Werk *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* theoretisiert und die sich in Scheffners *The Halfmoon Files. A Ghost Story* als seine eigene Erfahrung einer Nachkommenschaft Pans und Doegens als Subjekt einer (post-)kolonialen Wissenshierarchie niederschlägt.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Spivak, „Echo,“ 27.

¹⁶⁷ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 92.

Erneut kehre ich zu Derridas Spur zurück, diesmal über seine eigene Zuwendung zum Phantom, eine Figuration der *différance*, die eine ethische Positionierung innerhalb einer gesellschaftlichen Historizität betrifft. Daher kann Derridas Einleitung in seine Monografie *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, auch als programmatische Eröffnung von Gordons Abhandlung gelesen werden, denn er bringt das ethische Konzept des ‚leben lernens‘ ins Spiel,¹⁶⁸ welches das Vergangene einer Gesellschaft mit ihrer Zukunft in Verbindung bringt:

„Ohne diese *Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst*, ohne das, was sie im Geheimen aus dem Lot bringt, ohne diese Verantwortung und diesen Respekt vor Gerechtigkeit in Bezug auf jene, die *nicht da sind*, die nicht mehr oder noch nicht *gegenwärtig und lebendig* sind, welchen Sinn hätte es, die Frage ‚Wohin?‘ zu stellen, ‚Wohin morgen?‘ (*Wither?*).“¹⁶⁹

Leben zu lernen, so heißt es bei Derrida, bedeutet, lernen, mit den Gespenstern zu leben, die sich in dieser „Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst“¹⁷⁰ äußern.¹⁷¹ Sie drücken sich durch den Spuk aus, der sich im Dazwischen zwischen Leben und Tod bemerkbar macht.¹⁷²

Gordon nimmt einen Ausgangspunkt ein, der sich nah an den Derridas befindet. Wie Derrida, operiert Gordon mit den Begriffen Geist und Spuk (*ghost and haunting*). Zusätzlich bringt sie noch einen dritten Begriff ins Spiel: *ghostly matter* oder auch *ghostly matters*.¹⁷³ Es ist ergiebig, für einen kurzen Moment bei diesem Begriff zu pausieren, da er zwei Bedeutungen in sich vereint, die Gordon bespielt: Zum einen kann das Wort *matter* als ‚Angelegenheit‘, zum anderen als ‚Materie‘, oder auch ‚Substanz‘ übersetzt werden.

Erstere Bedeutung umschließt das die Sozialität betreffende. Sie zielt auf das Unabgeschlossene, auf das, was Weigel die „Vergegenständlichung der Lücken“ nennt, ab.¹⁷⁴ Sowohl Weigel als auch Gordon nehmen Bezug auf Nicolas Abrahams Aufzeichnungen zum Phantom in der Psychoanalyse,¹⁷⁵ das für ihn ein Phänomen ist, welches das Schließen der

¹⁶⁸ Derrida, *Marx' Gespenster*, 10.

¹⁶⁹ Ebd., 11.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., 10.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, 2. Aufl. (Minneapolis: Minnesota University Press, 2008).

¹⁷⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 33.

¹⁷⁵ Nicolas Abraham, „Aufzeichnungen über das Phantom: Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie.“ *Psyche*, Nr. 8 (1991): 693.

Lücken in den Erzählungen anderer mittels der eigenen Imagination betrifft.^{176, 177} Und wie Weigel expandiert auch Gordon diese These auf einen gesellschaftlichen Zustand, in der ein teils artikuliertes und teils verschwiegenes soziales Netz von Macht das alltägliche Leben bestimmt:^{178, 179} Gordon betont, dass soziale Beziehungen nicht uns alleine gehören, sondern dass sie vorbereitet wurden und auch noch lange nach unserer Zeit haften bleiben. Sie bilden eine schattenhafte Basis für das materielle Leben, durch das wir uns bewegen.“¹⁸⁰

Die zweite Bedeutung, *matter* als Materie, nimmt diese Basis, die die Realität selbst betrifft, in den Fokus. Weigel hat die Stimme und ihre grenzüberschreitenden Eigenschaften, die sie zum „Signum von Differenz in Zeit und Ort“¹⁸¹ macht, bereits als solche Materie identifiziert. In *The Halfmoon Files* werden zudem Orte und Dinge, denen *ghostly matter* anhaftet, im Zusammenspiel mit der Stimme als mediatisiertes Medium, in den Kader gerückt.¹⁸²

Kurz, die erste Bedeutung betrifft die *Sozialität*, die zweite Bedeutung die *Medialität* von Heimsuchung. Gordon beschreibt die Heimsuchung als den Moment, in dem man mit dem Geist, oder der geisterhaften Materie, in Berührung kommt. Dieser Moment ist von einer schmerzlich-hoffnungsvollen Ambiguität geprägt, die zur Stellungnahme oder Handlung aufruft, ähnlich wie es das Ur-Phantom Derridas, der Geist des Vaters in Shakespears *Hamlet*, mit der Frage ‚*Wither?*‘ tut.¹⁸³

„Haunting is an encounter in which you touch the ghost or ghostly matter of things: the ambiguities, the complexities of power and personhood, the violence and the hope, the looming and receding actualities, the shadows of ourselves and our society. When you touch the ghost or the ghostly matter (or when it touches you), a force that combines the injurious and the utopian, you get something different than you might have expected.“¹⁸⁴

Das Schädliche, das Verletzende, wird im Phantom als soziale Figur,¹⁸⁵ beziehungsweise in *ghostly matter* mit dem Utopischen vereint. Dies macht sich als *haunting* bemerkbar, als heimgesucht werden durch das (nicht) Gewesene als Aufforderung zu einer, mit Benjamin

¹⁷⁶ Gordon, *Ghostly Matters*, 183.

¹⁷⁷ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 33.

¹⁷⁸ Ebd., 23.

¹⁷⁹ Gordon, *Ghostly Matters*, 183.

¹⁸⁰ Ebd., 166.

¹⁸¹ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

¹⁸² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*.

¹⁸³ Derrida, *Marx' Gespenster*, 11.

¹⁸⁴ Gordon, *Ghostly Matters*, 134 f.

¹⁸⁵ Ebd., 25.

formuliert, „rettenden Erkenntnis“¹⁸⁶ und einer daraus möglichen Imagination jenseits des bereits Erschlossenen:

„To be haunted in the name of a will to heal is to allow the ghost to help you imagine what was lost that never even existed, really. That is its utopian grace: to encourage a steely sorrow laced with delight for what we lost that we never had; to long for the insight of that moment in which we recognize, as in Benjamin’s profane illumination, that it could have been and can be otherwise.“¹⁸⁷

Gordon bezieht sich nicht nur hier auf Benjamins dialektisches Bild, in dem das Gewesene als „ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild“,¹⁸⁸ festzuhalten ist. Seine Geschichtsphilosophie zieht sich wie ein roter Faden durch Gordons Lektüre. So schreibt sie ihren Geist in das Dialektische Bild Benjamins ein, wenn sie sagt, „[t]o get to the ghost and the ghost’s story, it is necessary to understand how the past, even if it is just the past that flickered by a moment before, can be seized in an instant, or how it might seize you first“¹⁸⁹ und damit an jene These Benjamins anknüpft, dass sich das Gewesene dialektisch zum Jetzt verhält und sich dieses Verhältnis in der blitzhaften Konstellation des dialektischen Bildes äußert.¹⁹⁰

Sie vergleicht weiters ihr Denkbild des Phantoms mit Benjamins Monade und bringt ihre Herangehensweise insofern in Gleichklang mit der seinigen, dass sie das Erscheinen des Phantoms, beziehungsweise der Monade, als Zeichen dafür liest, dass das unterdrückte (jedoch noch präsente, lebendige) Gewesene noch errettet werden kann.¹⁹¹

Drei Charakteristika des Phantoms hebt sie dabei als besonders bezeichnend hervor: Erstens lädt das Phantom den Ort, den es aufsucht, so auf, dass die Zonen von Wissen und Macht in Unsicherheit geraten. Zweitens ist es ein Symptom dessen, was fehlt und steht als solches nicht nur für sich selbst ein, sondern auch für das, was es repräsentiert (zumeist jene Verwobenheit von Verlust und utopischer Möglichkeit, die oben beschrieben wurde). Drittens betont Gordon, dass das Phantom insofern lebt, als wir mit ihm in Beziehung stehen da es auf uns wirkt und eine Botschaft hat.¹⁹² Nach Gordon ist es von unmittelbarer Dringlichkeit, sich diesen

¹⁸⁶ "Gegenstand der Geschichte ist dasjenige, an dem die Erkenntnis als Rettung vollzogen wird." Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, 595 f.

¹⁸⁷ Gordon, *Ghostly Matters*, 57.

¹⁸⁸ Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, 591 f.

¹⁸⁹ Gordon, *Ghostly Matters*, 164.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, 576 f.

¹⁹¹ Gordon, *Ghostly Matters*, 65.

¹⁹² Ebd., 63 f.

Wiedergängern zuzuwenden, da sie die animierte Effektivität der blinden Flecken in modernen Gesellschaften sind.¹⁹³

Im Fokus der Zusammenfassung von Gordons Theorie des *ghostly matter* stand insbesondere seine Sozialität. Im folgenden Kapitel, welches sich den Gespenstern der Mediengeschichte zuwendet, wird die Medialität von *ghostly matter* näher betrachtet.

Die geisterhafte Materie, die den Stimmaufnahmen in *The Halfmoon Files* anhaftet, betrifft nicht nur die Stimme selbst, sondern auch ihre Mediatisierung: Die technische Speicherung von Ton ist erst seit wenigen Jahren möglich, als Doegen beginnt, „die Sprachen, die Musik und die Laute von über 250 Völkern der Erde“¹⁹⁴ mittels Phonographen und Grammophon zu sammeln. Im Folgenden dient das mediale Phantom dazu, eine knappe Geschichte der frühen Tonaufnahmemedien wiederzugeben. Nachverfolgt wird, was mit der Stimme geschieht, sobald sie konservierbar wird. Weiters wird insbesondere mit Bezugnahme auf die Arbeiten des Medientheoretikers Friedrich Kittler und des Philosophen Thomas Machos gezeigt, dass die Geister und die Schwellenorte, die das Phänomen Stimme heraufbeschwört, mitnichten verschwinden, sondern nur unter neuen Vorzeichen diskursiv werden.

Mediatisierung der Stimme: Phonograph, Grammophon und Tonfilm

Memoiren eines Grammophons

Die Phantomstimmen der Mediengeschichte haben sich Weigel zufolge aus einer Lösung der Stimme mittels technischer Tonaufnahmemedien von der Präsenz des menschlichen Körpers, entwickelt.¹⁹⁵ In den Besprechungen verschiedenster Stimmtheorien, und auch über das Denkbild der Echo und anhand von Theoretiker:innen der literarischen Stimme wie Benjamin und Schulze, habe ich unter anderem zu verdeutlichen versucht, dass das kulturelle Phänomen ‚Stimme‘ mehr ist, als akustisch messbare Schallwellen. Dennoch schlägt die erstmalige Möglichkeit, physikalischen Ton aufnehmen und wiedergeben zu können und in dieser Folge

¹⁹³ Gordon, *Ghostly Matters*, 206.

¹⁹⁴ Auszug aus einem Radiointerview mit Wilhelm Doegen, Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:44:34 - 00:44:40).

¹⁹⁵ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 36.

Stimmen mittels Phonographen und Grammophon konservieren, über Radio emittieren und mit dem Telefon zu sich heranziehen zu können solche Wellen, dass es Mensch- und Weltvorstellungen auf der Schwelle zur Moderne nachhaltig verändert, wie Peters feststellt: „If modernity is the story of rupture and break, it is hard to find a better one than 1878, where a voice, for the first time, became immortal on the phonograph.“¹⁹⁶

Friedrich Kittler unterbreitet in *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) die These, dass der Phonograph erst erfunden werden konnte, sobald die Seele als Nervensystem imaginiert wird und als solche zum Gegenstand der Naturwissenschaften wird.¹⁹⁷ Jean Marie Guyau notiert 1880 in *Gedächtnis und Phonograph*: „Wenn die phonographische Scheibe ein Selbstbewusstsein hätte, könnte sie bei der Reproduktion eines Liedes sagen, daß sie sich an dieses Lied erinnert; und was uns wie die Wirkung eines ziemlich einfachen Mechanismus erscheint, würde ihr womöglich als eine wunderbare Fähigkeit erscheinen: Als Gedächtnis.“¹⁹⁸ Damit zieht er eine Analogie zwischen dem Phonographen und dem menschlichen Gehirn, welches Kittler aufgreift, um zu verdeutlichen, dass das Erinnern den Phonographen von früheren Medien wie Buchdruck und Klavierautomat unterscheidet: Der Phonograph vereint die Vorgänge des Schreibens und Lesens, Speicherns und Abtastens, Aufnehmens und Wiedergebens in einem.¹⁹⁹ Kittler verknüpft weiters Guyaus Überlegungen zum Gedächtnis des Grammophons mit Konzepten zur Spur bis hin zu dem Derridas: Spur als Gedächtnis und Gedächtnis als Spur begründen sich in der Erfindung des Phonographen:

„[E]s [ist] ein und derselbe Griffel, der eine Phonographenspur gräbt und abfährt. Weshalb denn jedes Konzept von Spur, bis hin zu Derrida und seiner grammatologischen Urschrift, dem schlichten Einfall Edisons aufruht. Die Spur von jeder Schrift, diese Spur der reinen Differenz, noch offen zwischen Schreiben und Lesen, ist einfach eine Grammophonnnadel. Bahnung eines Weges und Bewegung längs einer Bahnung fallen bei ihr zusammen.“²⁰⁰

Auf merkwürdige Art und Weise fällt die Stimme als Spur wieder zusammen mit ihrem Aufzeichnungsmedium. Ist es bei Weigel und Schulze die Schrift, die Echos Stimme Zeugnis dient, verkörpert für Kittler die Grammophonnnadel das Erinnern im Widerhall.²⁰¹

¹⁹⁶ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 89.

¹⁹⁷ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 48 f.

¹⁹⁸ Ebd., 51.

¹⁹⁹ Ebd., 54.,

²⁰⁰ Ebd., 54 f.

²⁰¹ Diesem Moment geht eine rund dreihundert Jahre lange Beforschung der Klangspeicherung voraus, in der das Echo eine zentrale Rolle spielt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelt sich die Akustik dank Francis Bacons

Spirit Phone und Totenmaske

In den Jahren 1910 bis 1920 entfaltet sich eine großangelegte Werbekampagne, um den bis dato vornehmlich als Diktiergerät eingesetzten Edison-Phonographen als Musikinstrument, den man „spielt“ anstatt „bedient“, für einen bürgerlichen Markt attraktiv zu machen.²⁰² Im Rahmen von Vorführungen stellt Thomas Alva Edison die Tonqualität seines Phonographen unter Beweis, indem er Sängerinnen und Sänger als primäre Quelle der Stimme gemeinsam mit ihren phonographischen Aufnahmen, den sekundären Tonquellen, auftreten lässt:²⁰³

„Indeed, we use large theatres for our ‚Tone Tests,‘ [sic!] as we call them, where the singer stands beside the phonograph and sings with a record he or she has previously made. Suddenly the singer stops, but the song goes on, and the audience cannot tell the difference except by noting that the singer’s lips are closed.“²⁰⁴

Die Bannung der Stimme auf Walze und Platte hat jedoch einen paradoxen Effekt, sie beginnt zwischen der Welt der Götter und Geister und der der technischen Schaltungen zu schwirren und evoziert eine Desorientierung, die sich in Kunst und Literatur des achtzehnten Jahrhunderts niederschlägt.^{205, 206}

Die sich erinnernde Stimme, die sich selbst wiederholend repräsentiert, bringt die Trennlinie zwischen Lebenden und (Un-)Toten ins Wanken und lässt weit entfernte Orte – seien es irdische oder überirdische – in intensiver Nähe rücken.

‚Acoustique Art‘ aus der Naturphilosophie heraus. Klangphänomene, die in der Natur vorkommen, werden beforscht und mit ihrer möglichen Nachahmung und Reproduktion wird experimentiert. Die Stimme und ihr Echo haben von Anfang an einen hohen Stellenwert in der Forschung zur Akustik und um 1700 entwickelt Frantz Gründler ein Konzept, um das Echo in Flaschen zu konservieren. Die Erfindung des Phonographen im Jahre 1877, der es dann tatsächlich möglich macht Klang zu speichern, ruft einen fundamentalen Paradigmenwechsel hervor, „denn die Medialität der Tonaufzeichnung und nicht mehr der Schall an sich erscheint als schlagender Beweis für die ‚Unendlichkeit der Zeiten‘“. Daniel Gethmann, *Die Übertragung der Stimme: Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, 1. Aufl., sequenzia (Zürich [u.a.]: Diaphanes, 2006), 8–12.

²⁰² Brigitte Felderer, „Die Stimme: Eine Ausstellung.“ In Felderer, *Phonorama* (s. Anm. 6), 11.

²⁰³ Thomas Macho, „Stimmen ohne Körper: Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme* (s. Anm. 41), 138.

²⁰⁴ Thomas A. Edison, *The diary and sundry observations of Thomas Alva Edison*, mit der Unterstützung von Dagobert D. Runes (New York, NY: Philosophical Library, 1948), 83: Das Zitat verwendet Macho um eine „Wiederverkörperung der Stimmen in den Maschinen“ nachzuzeichnen. Vgl. Macho, Thomas, „Stimmen ohne Körper,“ S. 138 f.

²⁰⁵ Thomas Macho, „Stimmen ohne Körper.“ In *Stimme*, 137.

²⁰⁶ Vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*.

Zwischen der Erfindung des Edison-Phonographs im Jahre 1877 und dem Projekt Doegens, die Stimmen von fremdsprachigen Soldaten in den Kriegsgefangenenlagern Deutschlands aufzunehmen und zu archivieren, liegen nur wenige Jahre. Koloniale Grammophonie diente innerhalb dieser Zeitspanne als Strategie, die okzidentalen Unsicherheiten und Ängste bezüglich der neuen Technologie, auf „nicht-westliche“, als primitiv diminuierte Gemeinschaften zu projizieren und den heimischen Markt über die Selbstzuschreibung der Fortschrittlichkeit, an die körperlosen Stimmen zu gewöhnen.²⁰⁷ Die medialen Geister sind jedoch nicht so einfach zu vertreiben. Kaum beendet Doegen sein Sammlungsbemühen, bei dem er unwissentlich phantomhafte Zeugnisse eines inzwischen fast vergessenen Fragments deutscher Kolonialgeschichte schafft, geht in den USA das gespenstische Gerücht um, Thomas Edison, der Erfinder des Phonographen, habe eine Gerätschaft entwickelt, mit der man mit den Toten telefonieren könne.²⁰⁸

Edison, der seine Vorstellungen von Leben und Nachleben detailliert aufzeichnet, ist davon überzeugt, dass die Verstorbenen eine geringe Menge an physikalischer Kraft besitzen, die irdische Materie affektieren kann.²⁰⁹ Vor diesem Hintergrund beginnt er seine Arbeit an einem Apparat, der die Kommunikation mit den „Personalities“²¹⁰ von Verstorbenen ermöglichen soll:

„I have been at work for some time building an apparatus to see if it is possible for personalities which have left this earth to communicate with us. If this is ever accomplished, it will be accomplished, not by any occult, mysterious, or weird means, such as are employed by so-called mediums, but by scientific methods.²¹¹ [...] I do hope that our personality survives. If it does, then my apparatus ought to be of some use. That is why I am now at work on the most sensitive apparatus I have ever undertaken to build, and I await the results with the keenest interest.“²¹²

²⁰⁷ Brigitte Felderer, „Die Stimme.“ In *Phonorama*, 14.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Edison, *The diary and sundry observations of Thomas Alva Edison*, 235.

²¹⁰ Edison geht davon aus, dass menschliche Entitäten aus einer Ansammlung von „units of life“ bestehen und definiert die individuelle Persönlichkeit von Menschen als das Ergebnis des jeweiligen, sich von anderen Schwärmen unterscheidenden Schwarms an „units of life“. Dieser Schwarm, so Edison, funktioniert hierarchisch. Die „master entities“, die uns unsere Persönlichkeit verleihen, vermutet Edison im Broca-Areal des Gehirns. Falls diese Entitäten zusammenbleiben, nachdem ein Mensch stirbt, bleibt die Persönlichkeit bestehen und folglich wäre eine Kommunikation mit den Toten möglich: „I have already said that what we call death is simply the departure of the entities of our body. The whole question to my way of thinking, is what happens to the master entities – those located in the fold of Broca. [...] Do they remain together as an ensemble or do they [...] break up and go about the universe seeking new tasks as individuals and not as a collective body? If they break up and set out as individual entities, then I very much fear that our personality does not survive. [...] I do hope that our personality survives. If it does, then my apparatus ought to be of some use. That is why I am now at work on the most sensitive apparatus I have ever undertaken to build, and I await the results with the keenest interest“ ebd., 244.

²¹¹ Ebd., 233.

²¹² Ebd., 244.

Zwar bleibt ungeklärt, ob es jemals den Prototypen einer solchen Apparatur gegeben hat,²¹³ im Jahr 1920 wurde dennoch in mehreren nordamerikanischen Zeitungen die Erfindung des ‚Spirit Phone‘ gemeldet.²¹⁴

Dass die Stimme nun von ihrem Körper entfernt wird und damit von ihren ostensiven Referenzpunkten, ihrer Singularität und ihrer örtlichen Signatur getrennt werden kann, ruft zum einen die (Un-)Toten, zum andern aber auch die Lebenden auf den Plan. Es werden etwa „akustische Totenmasken“ angefertigt, um ein Stück Persönlichkeit eines Menschen für die Nachwelt haltbar zu machen.²¹⁵ Das späte neunzehnte Jahrhundert wird mit lauter körperloser, verzerrt-vertrauter Stimmen angereichert.²¹⁶

Die „Tone Tests“²¹⁷ Edisons sind daher auch nicht als eine bloße Veranschaulichung der authentischen Wiedergabe von Stimme zu bewerten. Macho argumentiert vielmehr, dass sich die wie eine Präsentation eines Zaubertricks anmutende performative Anordnung der Vorführung, in einem Jahrhunderte alten Diskurs zur körperlosen Stimme als Reflexion des Unfassbaren und des Überirdischen, einordnet.²¹⁸ Er stellt die Vermutung auf, dass zur Überwindung dieser unheimlichen Körperlosigkeit die technisch reproduzierten Stimmen in gewisser Weise reinkarniert wurden, indem die Gehäuse der frühen Tonabspielgeräte den Formen von menschlichen Gesichtern und Körpern angepasst wurden. Beispielhaft nennt er „Edison’s Talking Doll“, einen Phonographen in Form einer Porzellanpuppe.^{219, 220}

²¹³ Kristin Tablang, „Thomas Edison, B.C. Forbes And The Mystery Of The Spirit Phone.“ *Forbes*, 25.10.2019, zuletzt geprüft am 21.07.2021, <https://www.forbes.com/sites/kristintablang/2019/10/25/thomas-edison-bc-forbes-mystery-spirit-phone/>.

²¹⁴ Brigitte Felderer, „Die Stimme.“ In *Phonorama*, 14.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 91.

²¹⁷ Edison, *The diary and sundry observations of Thomas Alva Edison*, 83.

²¹⁸ Thomas Macho, „Stimmen ohne Körper.“ In *Stimme*, 131.

²¹⁹ Ebd., 137 f.

²²⁰ Diese Bemühungen scheinen wiederum wie ein Negativ einer älteren Konstellation: Macho gibt einen Bericht Julian Jaynes über die altägyptischen Verkörperungstechniken, die Stimmhalluzinationen, wieder, bei denen der Körper einer verstorbenen Autorität mumifiziert und vokalisiert wurde, um eine Illusion seiner Präsenz und seiner Handlungsmacht herzustellen. Während die frühere Technik jedoch dem Körper eine Stimme leiht, wird bei der Einführung der technisch-auditiven Medien Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Stimme über die Bindung an eine Körpernachahmung gebändigt. ebd., 132 f.

Das *acousmêtre* – Ein Phantom sucht den Tonfilm heim

Mit seiner Untersuchung beschreibt Macho ein Phänomen, welches Michel Chion ungefähr hundert Jahre nach dem ersten auditiv festgehaltenen „Hulloh!“ Edisons²²¹, in Anlehnung an Pierre Schaufers Definition des akkusmatischen,²²² als ein besonderes Merkmal des Tonfilms theoretisiert: Das *acousmêtre*.²²³

Seine Thesen entwickelt er aufbauend auf das frühkindliche Versteckspiel nach Sigmund Freud.²²⁴ Das *acousmêtre* findet im Tonfilm besonders günstige Bedingungen vor, es tritt allerdings auch in andere (mediale) Situationen zutage.²²⁵ Alle Geräusche können Chion zufolge von akusmatischer Präsenz sein, sofern die Quelle des Tons unklar ist. Aber sobald diese Präsenz eine Stimme ist, bekommt sie über die Implikation eines Bewusstseins eine Wesenhaftigkeit mit besonderen Fähigkeiten.²²⁶

„When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized - that is, when we cannot yet connect it to the face - we get a specific being, a kind of talking and acting shadow of which we attach the name *acousmêtre*. A person you talk to on the phone, whom you've never seen, is an *acousmêtre*. If you have ever seen her, however, or if in a film you continue to hear her after she leaves the visual field, is this still an *acousmêtre*? Definitely, but of an other kind, which we'll call the already visualized *acousmêtre*.“²²⁷

Das *acousmêtre* wurde nicht erst mit dem Tonfilm oder der Erfindung des Phonographen beschworen. Laut Chion ist es auf zwei psychoanalytische Urgestalten, nämlich auf Gott und die Mutter, zurückzuführen.²²⁸ In dieser Arbeit ist zudem erörtert worden, wie im Besonderen der Echomythos eine Urgeschichte dieses Phänomens darstellt. Mit Chion und Macho lässt sich aber argumentieren, dass diesem Wesen im zwanzigsten Jahrhundert über die neuen technischen Medien ein idealer Aktions- und Lebensraum gegeben wurde, der in den Tonfilm kulminiert.²²⁹

²²¹ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 37.

²²² Chion, *The Voice in Cinema*, 18.

²²³ Ebd.

²²⁴ Chion bezieht sich dabei auf das „Urversteckspiel,“ also das Hinein- und Hinaustreten der Mutter aus dem Gesichtsfeld des Kleinkindes, wobei die Verbindung von Mutter und Kind über die Stimme aufrechterhalten wird. ebd., 18.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., 24.

²²⁷ Ebd., 21.

²²⁸ Ebd., 27.

²²⁹ Ebd.

Durch die Präsentation eines visuellen Feldes, entsteht nämlich gleichsam ein Ort, an dem Körper im wahrsten Sinne des Wortes ins Blickfeld rücken. Das Ton-Bild-Verhältnis löst jedoch eine unheimliche Desorientierung aus, sobald sich eine Stimme kundtut, ohne dass ein dazugehöriger Körper zu sehen ist. In dem Moment da die Stimme eine Figur noch nach ihrem Verschwinden aus dem Kader aufrechterhält, oder wenn der Film gar die Präsenz einer Figur über ihre Stimme einführt, sich jedoch (über eine Strecke hinweg) weigert, die Figur ins Bild treten zu lassen, entsteht ein Versteckspiel, in dem die Rezipierenden dem *acousmêtre* ausgeliefert sind.²³⁰ Diese akustische Gestalt ist eine eigenständige Präsenz mit spezifischen, von der Diegese des Films weitgehend unabhängigen Gesetzmäßigkeiten, die stärker werden oder abflachen, je nachdem wie deutlich das *acousmêtre* an eine visuelle Repräsentation gebunden wird.²³¹ Chion benennt vier verschiedene Kräfte, die das *acousmêtre* als Stimme eines immateriellen und nicht lokalisierbaren Körpers innehat: Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit und Omnipotenz.²³² Sobald sich das *acousmêtre* jedoch auf die Leinwand und an einen Körper binden lässt, verliert das Wesen an Kraft, ein Vorgang den Chion „de-acousmatization“ nennt:²³³ „Embodying the voice is a sort of symbolic act, dooming the *acousmêtre* to the fate of ordinary mortals.“²³⁴

Die Phantome des Lautarchivs werden über ihre Remedialisierung in *The Halfmoon Files* in das filmische *acousmêtre* übersetzt. Über die Lagerungen sozialer und medialer Phantome, die in diesem *acousmêtre* zusammenfallen, folgt es allerdings anderen Gesetzmäßigkeiten als das *acousmêtre* des Spielfilms, welches Chion vor Augen hat. Es besetzt nicht nur den visuellen Raum, sondern insbesondere die Lücken zwischen dem Akustischen und dem Visuellen und ermöglicht somit mehr als eine Auslieferung der Rezipierenden an das *acousmêtre*. Es gestattet eine Begegnung in den Grenzzonen.

²³⁰ Chion, *The Voice in Cinema*, 18.

²³¹ Ebd., 21.

²³² Ebd., 24.

²³³ Ebd., 27–28.

²³⁴ Ebd.

4. Nachhall und Aussicht

An dieser Stelle möchte ich das bislang Erörterte kurz rekapitulieren. Ausgangspunkt meines Vorhabens bildeten die in *The Halfmoon Files* verarbeiteten StimmAufnahmen von Kolonialsoldaten, die während des Ersten Weltkrieges inhaftiert waren und die den Grundstock des Lautarchivs der Humboldt Universität zu Berlin bilden. Was ich bislang versucht habe aufzuzeigen, ist dass diese Aufnahmen eine besondere Form der Zeugenschaft verkörpern, die sich sowohl aus einer gesellschaftlichen Geschichte heraus, als auch aus der medialen Beschaffenheit der Stimmzeugnisse, formt.

Insbesondere die StimmAufnahme von Bhawan Singh, die in *The Halfmoon Files* als alternative Erzählstimme neben der Stimme des Regisseurs Scheffner fungiert, inspiriert dazu, zu fragen, wie hier Zeugenschaft zwischen medialem Zeugnis und gesprochener Zeug:innenaussage zustande kommt. Weigels Thesen zur Stimme als „Spur, die von den Toten zeugt und spricht“²³⁵ und ihre Andeutungen auf die Phantomstimmen der Mediengeschichte²³⁶ dienten mir als Orientierung, wie ich mich der mediatisierten Stimme Bhawan Singhs annähern kann. Zunächst galt es, die Stimme selbst als mediales und performatives Phänomen näher zu betrachten. Es stellte sich heraus, dass sich die Stimme immer auf einer Schwelle befindet – sie entweicht einer klaren Bestimmung. Man kommt ihrer Beschreibung am nächsten, indem man sie im Zwischenraum zweier Pole lokalisiert. Aus diesem Grunde ist gerade Derrida, der sich entschieden gegen den Phonozentrismus stellt,²³⁷ dennoch von besonderer Ergiebigkeit, um die Stimme als Spur zu theoretisieren. Dieses Dazwischen der Stimme ist Lücke und Überschreitung zugleich. So bestimmen Kolesch und Krämer die Stimme als „paradigmatische Figur der Überschreitung“²³⁸ und beziehen sich zugleich auf Barthes, wenn sie von der Stimme als erlebte Präsenz des unverfügbar Anderen schreiben.²³⁹ Zwischen ihrem unaufhörlichen Sterben als zeitlich gebundener Klang²⁴⁰ und kontinuierlichem Nachhallen in den Menschen, an die sich die Stimme richtet,²⁴¹ oszilliert Stimme zwischen Performativem und Medialem, zwischen Logos und Mythos und zwischen Leben und (Un-)Tod.

²³⁵ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

²³⁶ Ebd., 36.

²³⁷ Derrida, *Grammatologie*.

²³⁸ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 12.

²³⁹ Ebd., 13.

²⁴⁰ John D. Peters, „The Voice and Modern Media.“ In *Kunst-Stimmen*, 89.

²⁴¹ Alice Lagaay, „What remains of voice.“ In *Kunst-Stimmen*, 115.

Um die These der Stimme als „Signum von Differenz in Zeit und Ort“²⁴² zu belegen, wendet sich Weigel zwei Denkfiguren zu, die sie über die Stimme in einem Erbschaftsverhältnis stellt: Echo und Phantom. Diese beiden Figuren habe ich genutzt, um die Thesen vertiefend zu verfolgen. Dabei stellte sich heraus, dass diese Denkbilder jene medialen und soziologischen Problemstellungen der Stimme in sich verknüpfen, die maßgeblich sind für die Untersuchung der Stimmzeugnisse in *The Halfmoon Files*. Das Denkbild der Echo vereint in sich Aushandlungen subalterner und subversiver Sprecher:innenpositionen. Mit Spivaks dekonstruktivistischer Theorie einer nicht intentionalen Botschaft jenseits von (privilegierten oder subalternen) Sprecher:innenpositionen, wird zudem eine medienwissenschaftlich nutzbare Annäherung an die gespeicherten Stimmen der Kolonialsoldaten vorbereitet.²⁴³

Mit Derrida, Benjamin und Gordon habe ich mich sodann der Heimsuchung des Phantoms als soziologische Theorie der Lücken im kulturellen Gedächtnis zugewandt. Über ein Benjamin'sches Geschichtsverständnis beschreibt Gordon die Heimsuchung als gesellschaftliches Phänomen, welches das ineinander Fallen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft durch das, was nicht aufgearbeitet wurde, darstellt. Die Gegenwart gehört uns nicht allein, sondern sie wurde lange vor uns vorbereitet und bleibt auch noch lange nach uns haften²⁴⁴ – Gegenwart ist hier eine Kulmination des Gewesenen, des Jetzt und der Vorbedingungen der Zukunft. Im Phantom als soziale Figur vereinen sich Trauer und Hoffnung, die nur adressiert werden können, wenn man sich dem Phantom zuwendet.²⁴⁵

In dem letzten Kapitel habe ich unter den Vorzeichen Echo und Phantom eine medienhistorische Betrachtung des Aufkommens des Phonographen und des Grammophons unternommen. Wie in der Einleitung angesprochen, fällt die Erfindung des Phonographen durch Edison in eine Hochzeit kolonialer und forensischer Expansion. Es beginnt eine Jagd nach Stimmen und Klängen. Eine Sammelwut, die die Stimmen vor dem endgültigen Erlöschen bewahren soll, führt zu der Gründung der ersten Tonarchive.²⁴⁶ Zugleich werden über die Stimme als vermeintlich objektiven Träger Expeditionen ins Innerste der Seele unternommen, um verborgene Wahrheiten ans Licht zu bringen.²⁴⁷ Gefängnisse werden zu den bevorzugten

²⁴² Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 23.

²⁴³ Spivak, „Echo“.

²⁴⁴ Gordon, *Ghostly Matters*, 166.

²⁴⁵ Ebd., 134 f.

²⁴⁶ Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 66–76.

²⁴⁷ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 131.

Laboren,²⁴⁸ Phonographie²⁴⁹ wird neben der Fotografie²⁵⁰ zum präferierten wissenschaftlichen Instrument der ethischen, forensischen und psychoanalytischen Forschung.

Die Neukonfigurierung der Stimme, die sich nun auch in ihrer physikalischen Gestalt vom *hic et nunc* trennt, bewirkt jedoch auch eine Multiplikation medialer Phantome, die das Erbe der literarischen Stimme insofern aufgreifen, dass sie im kulturellen Gedächtnis „nachhallen“.

Sobald die Stimme Teil eines technischen Dispositivs ist, wird sie zu einem Knotenpunkt zeitlicher Dimensionen, denn bei jedem Abspielen eines Speichermediums werden Vergangenheiten in die Gegenwart aktualisiert. Die mediale Dimension der Gegenwart verweist daher sowohl auf die performative als auch auf die mediale Dimension der Vergangenheit. Mit Macho und Chion wurde nachverfolgt, wie die neue mediatisierte Stimme alte soziologische und psychologische Phantome in die Gegenwart der Moderne überführt und diskursiv in die technischen und gesellschaftlichen Praktiken einschreibt. Chions *acousmêtre* wird im Weiteren als Instrument zur theoriebasierten Filmanalyse von *The Halfmoon Files* dienen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit sollen die Stimmendenkbilder Echo und Phantom zur Analyse derjenigen Szenen, in denen die Erzählstimme Bhawan Singhs die Narration übernimmt, angewendet werden. Dazu soll zunächst der wissenschaftliche Diskurs um *The Halfmoon Files* abgebildet werden. Danach gilt es zu klären, was unter einem Essayfilm verstanden wird und welche politischen wie ästhetischen Implikationen dies für *The Halfmoon Files* hat. Es folgen die drei in der Einleitung beschriebenen Analysekapitel und das Fazit.

²⁴⁸ Gordon, „'I'm already in a sort of tomb',“ 131 f.

²⁴⁹ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 131.

²⁵⁰ Gordon, „'I'm already in a sort of tomb',“ 133.

5. Der Resonanzraum der Stimmphantome – Zeugschaft in *The Halfmoon Files*

Ein Echo in den Geisteswissenschaften

In den Geisteswissenschaften ist der mehrfach ausgezeichnete Film *The Halfmoon Files* auf beachtliche Resonanz gestoßen und diente im akademischen Diskurs als Ausgangspunkt um intersektionale Fragen, die historische, postkoloniale und medienwissenschaftliche Aspekte berühren, zu vertiefen.²⁵¹ Gordons Essay „I’m already in a sort of tomb.’ A Reply to Philip Scheffner’s *The Halfmoon Files*“ (2011) ist die Verschriftlichung eines Vortrags, den sie im Rahmen der Ausstellung „The Making of...“ im Jahr 2007 hielt.²⁵² Sie nimmt darin den Film zum Anlass, um nicht nur historische wie aktuelle Bezüge zur Rolle des Gefängnisses in der Wissenschaft herzustellen, sondern auch die rassistisch geprägten kulturellen und sozialen Schichtungen aufzuzeigen, die die spezifische Situiertheit der Kolonialsoldaten als Gefangene beeinflussen.²⁵³ Friedrich Balke erkennt in *The Halfmoon Files* ein Musterbeispiel der Akteur-Netzwerk-Theorie und argumentiert dies in „Rete mirabile. Die Zirkulation der Stimmen in Philip Scheffners *Halfmoon Files*“ (2009). Santanu Das reflektiert mit Gayatri Spivaks Subalternitätstheorie und Mall Singhs Tonaufnahme in „The Singing Subaltern“ (2011) die klassenspezifische Haltung der indischen Bevölkerung bezüglich ihrer Beteiligung am Ersten Weltkrieg unter Großbritanniens Kolonialherrschaft und die subalterne Position, die die indischen Soldaten sowohl in der Armee als auch in ihrer Gefangenschaft einnahmen.²⁵⁴ Tanja Seider analysiert in „Postcolonial Historiography in the Essay Film: ‚De-Colonizing‘ Sound and Image“ (2013), inwiefern Strategien des essayistischen Dispositivs den Stimmen der Gefangenen ein Stück weit Autonomie und Agency (zurück-)geben können.²⁵⁵ Das Verhältnis von Historizität, Medialität und Storytelling in *The Halfmoon Files* wird in „Searching for a Storyteller, Remediating the Archive: Philip Scheffner’s *Halfmoon Files*“ (2019) durch Olivia Landry analysiert und Priyanka Basu zeichnet in „Archives of German Anthropology and

²⁵¹ Lange, *Gefangene Stimmen*, 13.

²⁵² Gordon, „I’m already in a sort of tomb“.

²⁵³ Ebd., 121.

²⁵⁴ Santanu Das, „The Singing Subaltern.“ *Parallax (Leeds, England)* 17 (2011), doi:10.1080/13534645.2011.584409.

²⁵⁵ Tanja Seider, „Postcolonial Historiography in the Essay Film: ‚De-Colonizing‘ Sound and Image.“ *InterDisciplines: Journal of History and Sociology* 4 (2013), doi:10.2390/indi-v4-i1-80.

Colonialism in Philip Scheffner's *The Halfmoon Files*“ (2019) über die dem Film inhärente Kontemplation die Kolonialgeschichte Deutschlands im Verhältnis zur Gegenwart nach.²⁵⁶ Es sei zudem noch der Sammelband *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten. Der Film The Halfmoon Files. A Ghost Story von Philip Scheffner* genannt, der im Rahmen eines im Jahr 2015 von Angela Koch an der Kunstuniversität Linz geleiteten Masterseminars entstand und neben Beiträgen von Koch und ihren Studierenden auch ein ausführliches Interview mit Philip Scheffner beinhaltet.²⁵⁷

Über eine Dekade nach der Premiere von *The Halfmoon Files* inspiriert der Film nach wie vor zum Verweilen bei komplexen Fragen von Verhältnissen, Beziehungen und Berührungen, sowie zum Versuch, Strategien der Verantwortung und Ermächtigung innerhalb postkolonialer und medienwissenschaftlicher Bewegungen zu entwickeln.

The Halfmoon Files. A Ghost Story

The Halfmoon Files. A Ghost Story ist ein Film über das Scheitern eines Filmprojekts. In der ersten Szene des Films hören wir die Stimme des Regisseurs Philip Scheffner und sehen den indischen Vize-Botschafter Amit Dasgupta, bei dem Scheffner um eine Drehgenehmigung in Indien anfragt. Scheffner ist im Lautarchiv der Humboldt Universität zu Berlin auf die Aufnahme Mall Singhs gestoßen und versucht nun herauszufinden, was aus dem Kolonialsoldaten in deutscher Gefangenschaft geworden ist. Sein Ziel ist es, in Indien die Nachfahren Mall Singhs ausfindig zu machen und ihnen die Stimmaufnahme ihres Ahnen zu übergeben. Die Erwartung, dass der Film Scheffners Reise nach Indien dokumentieren wird, wird bis zum Ende des Films aufrechterhalten, wenn sich auch mit jedem Gespräch zwischen Scheffner und dem Vize-Botschafter der Verdacht verstärkt, dass die Genehmigung nie gegeben werden wird. Währenddessen entfaltet sich der Film über das Scheitern eines Films als mediale Spurensuche nach Mall Singh. Über die formale Klammer der Geistergeschichte werden dabei die historischen Dispositive des Archivs, des Lagers und des sich im Krieg befindenden und um koloniale Expansion bemühten Kaiserhauses miteinander in Beziehung gebracht. Hauptorte dieser Suche sind das Lautarchiv, das ehemalige Gelände des Halbmondlagers und der naheliegende Ort Wünsdorf. Mall Singhs Stimme hat unterdessen im

²⁵⁶ Priyanka Basu, „Archives of German Anthropology and Colonialism in Philip Scheffner's *The Halfmoon Files*.“ *Third Text* 33, Nr. 6 (2019), doi:10.1080/09528822.2019.1667618.

²⁵⁷ Angela Koch, Hrsg., *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten: Der Film The Halfmoon Files - A Ghost Story von Philip Scheffner*, Linzer Augen Band 11 (Wien: Sonderzahl, 2016), 21.

Gegensatz zu Scheffner den Weg nach Indien gefunden. *The Halfmoon Files* endet damit, dass eine Kollegin Scheffners einen Artikel vorliest, aus dem hervorgeht, dass eine Kontaktperson in Indien, die Scheffner Hilfe angeboten hatte, sich eigenständig auf die Suche nach den Nachfahren Mall Singhs gemacht hatte.

Bild- und Tonraum im essayistischen Kalkül

Als Scheffner die Sammlung der Kriegsgefangenen im Lautarchiv entdeckt, stößt er auf eine besondere Art des *acousmêtre*. Im Lautarchiv erhalten sind nur die Tonaufnahmen der Gefangenen und die dazugehörigen Datenblätter. Es sind Stimmen ohne Gesichter, die durch das Archiv geistern.

Scheffners Recherche nach den Personen, zu denen die Aufnahmen gehören, kann daher in gewisser Weise auch als Versuch beschrieben werden, deren Stimmen zu ent-akusmatisieren. Das Scheitern an der Drehgenehmigung in Indien und damit die Suche nach möglichen Hinterbliebenen, wirkt sich jedoch so auf sein Projekt aus, dass die Geister, die sich sowohl aus dem Material als auch aus der kolonialen Geschichte manifestieren, vom Archiv auf das Projekt überspringen und zunehmend den Film selbst okkupieren. Bhawan Singhs Stimme ist der erste dieser Geister, der aus den Landschaften von *The Halfmoon Files* steigt.

In der Befragung der Bedingungen von Produktion, Narration und Archivierung, gesteht Scheffner dem Ton im Film über die Stimmtaufnahmen eine zentrale Rolle zu:

„Sound derives from a historical context. I wanted to question the means of production and filming and how we use archive material. I suppose that in this way, I am involved in the construction of history by the way I tell the story. [...] I want to stress that sound is political and in fact more than the image, because it engages the imagination a lot more because there is no real visual reference.“²⁵⁸

Das fragmentierte Material spiegelt sich in einer Ästhetik der Lücke, die unter anderem durch eine bewusste Trennung von Ton und Film zur Artikulation kommt. Ausgehend von seinem akustischen Fund im Lautarchiv, begibt sich der Regisseur in eine tiefergehende Recherche und stößt auf Filmmaterial, welches zeitspezifisch vollkommen stumm ist. Auf ihm sind zwar das

²⁵⁸ Philip Scheffner, „The Context of Sound | The Halfmoon Files.“ Zuletzt geprüft am 14.11.2021, <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/context-sound>.

Halbmondlager und seine Insassen festgehalten, es jedoch unklar, ob sich darunter auch diejenigen befinden, deren Stimmen aufgenommen wurden. Und doch ergänzen diese Bilder eine Geschichte, die die Schellackplatten zu erzählen begonnen hatten. Diesen beiden Materialarten, denen jeweils entweder das Bild oder der Ton fehlt, in einem digitalen Film zusammenzuführen, veranlasste Scheffner zu einer konzeptionellen Entscheidung, die dem Film eigene Geister evozierten:

„Most of the historical material I am working with derives from a time when sound and image were separate entities. The silent film. The shellac record. Using this material in a today’s film context – and having the viewers perception patterns in mind - there is always something missing. I was trying to take the absence of either sound or image as an advantage to create a sensibility and a space for what is missing. This space is located between sound and image. It’s at the same time an imaginative as well as an analytical space. It’s a space where ghosts appear and move around. It’s a beautiful space.“²⁵⁹

Die von Chion beschriebene Konstellation des *acousmêtre* und vorhandenem Bildraum, in dem ein Körper zur Stimme fehlt, findet sich in Scheffners Essayfilm ergänzt um die gelegentliche Trennung von Bild und Ton, sofern es sich dabei um historisches Material handelt. Im Laufe seiner dramaturgischen Überlegungen dazu, Verbindungen zwischen den Materialien und Geschichten für die Dramaturgie seines Films zu finden, kommt Scheffner zu der Erkenntnis, dass es weniger um das Material selbst geht, sondern vielmehr um die Lücken und fehlenden Verbindungsstücke dazwischen.²⁶⁰ Daraus entwickelt er eine historisch-materialistische Haltung, die sich gegen eine herkömmliche dokumentarische Narration wendet, die die Lücken zu einer sauberen, linearen und geradezu propagandistischen Erzählung zusammenzurrt.²⁶¹ Stattdessen wird in den fluktuierenden und bruchstückhaften Konstellationen das Wahrnehmbare um das ergänzt, was fehlt: das nicht Ausgesprochene, das Verworfenene, aber auch das Verlorengegangene sowie das nie Gewesene.^{262,263} Diese fragmentierten, anachronistischen Anordnungen verweisen auf eine politische Ästhetik, die sich am Essayistischen orientiert.

²⁵⁹ Maria-Giovanna Vagenas und Philip Scheffner, „The Halfmoon Files.“ Zuletzt geprüft am 10.08.2021, <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/halfmoon-files>.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Thomas Tode, „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, hrsg. v. Sven Kramer und Thomas Tode, 20 (Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2011), 34.

²⁶³ Vagenas und Scheffner, „The Halfmoon Files“.

Bei *The Halfmoon Files* handelt es sich um einen dokumentarischen Essayfilm. Das Essayistische verwehrt sich zwar dem Genrebegriff,²⁶⁴ findet aber einen Zusammenhalt über den Modus des Selbstreflexiven, wie ihn Thomas Tode und Sven Kramer in *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* (2011) beschreiben: „Theorie ist in die Bilder eingewandert, in ihre Produktion, ihre Montage und ihre Rezeption. Die Essayfilme wissen darum, deshalb verfahren sie selbstreflexiv.“²⁶⁵

Der Essayfilm ist eine „kritische Methode zur Gewinnung von Erkenntnis.“²⁶⁶ Diese kritische Methode steht dem Medientheoretiker Klaus Kreimeier zufolge in einer dekonstruktiven Tradition: Der Essayfilm verfolgt ein Kalkül im Sinne Derridas.²⁶⁷ Darin schließt sich eine Skepsis gegenüber dem Material, den Narrationen von Abgeschlossenheit, aber auch der eigenen subjektiven Position ein²⁶⁸ – ein Argwohn, den auch Scheffner ausdrücklich thematisiert:

„Was die Filme von mir vielleicht verbindet, ist ein Misstrauen gegenüber den Bildern, vor allem auch gegenüber den Bildern, die ich selbst mache. Das Hinterfragen der Bilder und die Befragung der eigenen filmischen Mittel sind sicher eine Konstante in meiner Arbeit. Das sind die Momente, wo Filme politisch werden.“²⁶⁹

Die Politisierung des Materials im Essayfilm geschieht einerseits über diese selbstreflexive Skepsis, andererseits über die Anordnung des Materials in Konstellationen, die die „organisatorische Kraft der Wahrnehmung“²⁷⁰ evozieren und damit den Zuschauenden eine aktive Rolle in der Erzeugung von Bedeutung zusprechen.²⁷¹ In diesem Vorgang wird die von Landry auf *The Halfmoon Files* angewandte Theorie der Remediation nach Jay David Bolter und Richard Grusin²⁷² zu einer entscheidenden Triebfeder des Essayistischen. Oftmals

²⁶⁴ Sven Kramer und Thomas Tode, „Modulationen des Essayistischen im Film: Eine Einführung.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* (s. Anm. 262), 15.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Thomas Tode, „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 29.

²⁶⁷ Klaus Kreimeier, „Die List der Dekonstruktion: Zur politischen Qualität des Essayfilms.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* (s. Anm. 262), 60.

²⁶⁸ Thomas Tode, „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 43 f.

²⁶⁹ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

²⁷⁰ Thomas Tode, „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 30.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

wird bereits kursierendes Bild- und Tonmaterial auf spielerische Art neu angeordnet und damit „Ambivalenzen der Ähnlichkeiten und der Unbeständigkeit der Unähnlichkeit“ an die Oberfläche geholt.²⁷³ Über jene Remedialisierung verschiedenster Medien (35 mm Filmband, analoge Audiofiles, Fotografien, Postkarten, Glasobjektträger, Telefonmitschnitte und digitale Videostreams), wird in *The Halfmoon Files* den Beziehungen und Bezügen innerhalb des kollektiven Gedächtnisses Rechnung getragen.²⁷⁴ Landry sieht außerdem die Geistergeschichte auf einer Ebene des Materials erzählt, indem das Analoge über seine mediale Wiederherstellung den digital aufbereiteten Film heimsucht.²⁷⁵ *The Halfmoon Files* liegt also eine doppelte Narration über Historizität und Repräsentation zugrunde, die sowohl von den kolonialen Phantomen des kulturellen Gedächtnisses, als auch von den remediatisierten Geistern des Analogon erzählt.²⁷⁶ Über das Medium der Stimme im Tonfilm werden diese Phantome des Weiteren noch akusmatisch gestärkt.

In „Sound Thoughts: Hearing the Essay“ (2011) spricht die Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin Nora M. Alter dem Ton im Essayfilm eine für die Methode entscheidende Rolle zu: „[I]t provides the fiction to enliven and enhance the ‚reality‘ of the essayfilm. [...] It’s great power is that of suggestion [...]“.²⁷⁷ Insofern nimmt die alternative Erzählstimme Bhawan Singhs in *The Halfmoon Files* ein ähnliches Verhältnis zu der Erzählstimme Philip Scheffners ein, wie der Ton zum Bild im Essayfilm: Beide eröffnen eine Dimension mit „Fiction-Qualität“²⁷⁸ jenseits des (vermeintlich) Realen und bringen damit eine für eine kritische Reflexion notwendige Unsicherheit in die Wahrheitsbehauptungen der Filmnarration und ihrer Bilder.

²⁷³ Thomas Tode, „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 32: direktes Zitat aus Jaques Rancière: *Politik der Bilder*, Berlin: diaphanes 2005, S. 33-34.

²⁷⁴ Olivia Landry, „Searching for a Storyteller, Remediating the Archive: Philip Scheffner’s Halfmoon Files.“ *New German Critique* 46, 3 (138) (2019): 116, doi:10.1215/0094033X-7727441.

²⁷⁵ Ebd., 105.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Nora M. Alter, „Sound Thoughts: Hearing the Essay.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* (s. Anm. 262), 188.

²⁷⁸ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

Echo

Szenenbeschreibung: Eine wahre Geschichte



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (00:02:58).

Aus dem ersten Black des Films, direkt nach dem Prolog, in dem Scheffner seinen Film als „ghost story“ betitelt, erklingt ein schwebender Ton.²⁷⁹ Vogelzwitschern ist zu hören und das Bild überblendet zu einem leicht grün eingefärbten Grau. Wie Adern ragen Schatten aus dem rechten Bildrand hervor. Sie werden langsam kleiner, als die Kamera in Bewegung gerät. Der Titel „The Halfmoon Files“ erscheint in weißen Buchstaben und wird dann vom Grau verschluckt, welches sich als dichter Nebel zu erkennen gibt, der die Landschaft bedeckt, auf die sich die Kamera richtet. Die dunklen Adern sind nun als das Geäst eines Baumes erkennbar. Weitere Schatten kriechen ins Bild. Es raschelt. Farben nuancieren sich und werden zu Formen, die sich nun in Himmel, Weidelandschaft und Bach unterscheiden lassen. Noch immer zoomt die Kamera hinaus zu einer sich immer weiter entfaltenden totalen Einstellung.²⁸⁰ Es fühlt sich an, als würden wir den Bach entlang treiben.

Das leise Knistern einer Schellackplatte lässt sich vernehmen. Eine Stimme erklingt. Singend trägt sie die folgenden, deutsch untertitelten Worte in Punjabi vor:

„Sonne und Mond erleuchten den Himmel, der sich im Wasser spiegelt.
Du kannst nicht sicher sein, wieviel Zeit dir noch bleibt.
Diese Welt ist ein trügerischer Traum, gespiegelt im Wasser des Flusses.
Du kannst nicht sicher sein, wieviel Zeit dir noch bleibt.“²⁸¹

²⁷⁹ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:01:07).

²⁸⁰ Ebd., (00:01:07 – 00:01:54).

²⁸¹ Ebd. (00:01:54 - 00:02:32).

Weiter treiben wir. Den Bach entlang, den Blick auf die sich entfernende Nebellandschaft gerichtet.

Auf den Gesang lässt die Stimme den Beginn einer Rede folgen, deren Stil zwischen Bericht und Märchen liegt:

„Sehr geehrte Herrschaften. So gut es meine Erinnerung zulässt, werde ich berichten, was sich die Alten erzählen.“²⁸²

Das Bild verharret. Unsere Bachfahrt ist zu einem Ende gekommen. Der Baum, der sich zu Anfang Ast für Ast in den Kader bewegt hatte, ist wieder ein kaum erkennbarer Schatten und steht nun mittig entlang des Fluchtpunkts.

„Verzeihen Sie, wenn ich hin und wieder Fehler mache – oder etwas vergesse. Ein sehr alter Mann hat mir diese Geschichte erzählt. Er hat alles selbst mit eigenen Augen gesehen.

Dies ist eine wahre Geschichte.“^{283, 284}

Wieder knistert es, noch immer klingt der schwebende Ton. Mit einem Rascheln wechselt das Bild zurück in ein tiefes Schwarz.²⁸⁵

Die Erzählposition Bhawan Singhs

Am 8. Dezember 1916 spricht und singt der 21 Jahre alte Bhawan Singh in den Trichter eines Grammophons.²⁸⁶ Er wurde in Almora, im vorderen Himalaya geboren und gehört zur Kaste der Rai. Bevor er der Armee beitrug, war er „Landmann“ von Beruf.²⁸⁷ Zu den indischen Kolonialtruppen der britischen Armee gehörend, kam er nach Europa, wurde von den gegnerischen Mächten gefangen genommen und im Halbmondlager festgehalten. Seine Aufnahme wird erst im Zuge von Scheffners Recherchen übersetzt.²⁸⁸

²⁸² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:02:32 – 00:02:42).

²⁸³ Ebd., (00:02:42 – 00:03:01).

²⁸⁴ Scheffner verwendet nur Auszüge der Aufnahme. Lange, *Gefangene Stimmen*, 340.

²⁸⁵ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:03:01 – 00:03:18).

²⁸⁶ Lange, *Gefangene Stimmen*, 343.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., 344.

Es ist Bhawan Singhs Stimme, die die Zuschauenden, nach einem kurzen Prolog, in den Film einführt. Scheffner intendiert damit eine alternative Erzählstimme neben der Seinigen.²⁸⁹ Während Scheffners Stimme eine dokumentarische Aufgabe verfolgt, erhält Bhawan Singh „Fiction-Qualität“.²⁹⁰ Sie bewegt sich im Zwischenraum zwischen Realität und Geisterwelt. Es ist diese Stimme, die zu einem späteren Zeitpunkt im Film die Frage „[w]as ist ein Geist?“ stellen wird und damit die Suche des Essayfilms benennt.²⁹¹ Folglich kommt ihr eine sehr spezifische Bild-Ton-Beziehung zu.

In dieser ersten Sequenz bedingen Bild und Stimme einander, indem sie sich gegenseitig in ihren zwischenweltlichen Qualitäten bestätigen: Der Nebel, der Formen und Farben der Landschaft alteriert und in ein milchiges Licht hüllt, wird durch die körperlose Stimme bestätigt, die aus ihm herauszutreten scheint. Die Stimme wiederum bekommt durch die Bildebene von Anfang an eine schwebende Eigenschaft, da sie dem Nebel selbst zugeordnet ist. Bild und Stimme bestätigen ihre Zugehörigkeit zueinander, indem sie ihre jeweilige Bindung an die Realität in Frage stellen.

Dieses Verhältnis wird durch den musikalischen Ton unterstützt, der die Bildebene, seit sie von Schwarz zu Grau gewechselt ist, begleitet.²⁹² Der Ton, der an den Klang einer Sitar erinnert, begleitet die Stimme Bhawan Singhs, um sie hervorzuheben und so seine Erzählfunktion zu bekräftigen.²⁹³

Bhawan Singh ist eine Art Diplomat zwischen Geisterwelt und Realität, der zugleich die formale Funktion übernimmt, sowohl den Beginn der eigenen Erzählung als auch die des gesamten Films zu markieren.

Die Sozialwissenschaftlerin Tanja Seider, die den Film zum Anlass nimmt, um über postkoloniale Strategien im Essayfilm nachzudenken, geht noch ein Stück weiter in der Interpretation der Rolle Bhawan Singhs, als Scheffner intendiert.²⁹⁴ In ihren Augen deutet die Position Bhawan Singhs in der Exposition des Films darauf hin, dass die Audioaufnahmen der Gefangenen in ihrer Gesamtheit sowohl das historische Subjekt, die Historiker und die führenden Erzählstimmen des Films verkörpern.²⁹⁵ Diese Einschätzung weist meiner Meinung nach allerdings einige Lücken auf.

²⁸⁹ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:01:09).

²⁹³ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 84 f.

²⁹⁴ Ebd., 85.

²⁹⁵ Seider, „Postcolonial Historiography in the Essay Film: 'De-Colonizing' Sound and Image,“ 132.

Zum einen besteht der Beginn von *The Halfmoon Files* aus einem zweiteiligen Exposé: Der hier beschriebenen Szene geht ein den Film einleitendes Gespräch Scheffners mit dem indischen Vize-Botschafter Dasgupta voran.²⁹⁶ Auch dort werden für den Film wesentliche Vorbedingungen etabliert, insbesondere die der Geistergeschichte. Dies dient als Orientierungshilfe im zweiten Teil des Exposés, in dem Bhawan Singh das Wort ergreift, wodurch auf der Rezeptionsebene die dargebotene Szene als zwischenweltlich entziffert werden kann. Diese Teilung der Einleitung in einen dokumentarischen und einen mythischen Strang, bekräftigt folglich Scheffners Versuch der geteilten Narration in den Erzählstimmen. Dies widerspricht Seiders Deklaration, die Stimmen der Gefangenen würden alle Rollen vollkommen souverän besetzen und damit der implizierten Verklärung (post-)kolonialer Sprechpositionen. So viel Autonomie den Stimmen der Gefangenen auch zugesprochen wird, es sind dennoch Aufnahmen bereits verstorbener Menschen, die von Scheffner in einem deutschen Archiv entdeckt und von ihm so selektiert und geschnitten wurden, dass sie eine neue Funktion innerhalb seines Films einnehmen können.

Scheffner selbst weiß um diese Hierarchien und seine eigene Situiertheit darin. Er deutet auf das Hinterfragen der eigenen filmischen Mittel als den Moment, der Filme politisch werden lässt.²⁹⁷ Während er die Parallelen von sich und Doegen offen darlegt, bezeichnet er eben dieses Bewusstsein um seine Eingebundenheit als den Punkt, der ihn von Doegen abgrenzt:

„Die Person, mit der ich mich am meisten identifiziere, ist Wilhelm Doegen. Ohne seine Arbeit hätte ich die Recherche und den Film nicht machen können. Je akribischer er seine Arbeit gemacht hat, desto besser ist sie für mich rekonstruierbar. Das muss ich akzeptieren, egal ob es mir gefällt oder nicht. Gleichzeitig mache ich viele Dinge ähnlich wie er. Doegen war ebenso wie ich von dem Material fasziniert. Ich kann mich nicht mit Mall Singh identifizieren, denn ich bin kein Inder, der aus dem Punjab kommt und in einer britischen Armee gedient hat. Ich weiß nicht, wie es sich anfühlt, in einer Kolonialarmee zu dienen. Ich weiß nicht, wie es sich anfühlt, ein Kriegsgefangener zu sein. Ich habe keine Ahnung davon. Aber ich habe eine Ahnung davon, eine Tonaufnahme zu machen – deswegen ist mein Anknüpfungspunkt Doegen und nicht Mall Singh. [...] Der einzige Unterschied zwischen Doegen und mir liegt in der unterschiedlichen Haltung und in der Befragung der eigenen Positionierung.“²⁹⁸

Der Regisseur deutet allerdings auf die Egalisierung der Stimmen als digitales Tonmaterial, welches nebeneinander auf seiner Festplatte im Schneiderraum liegt – hier eröffnen sich

²⁹⁶ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:00:13 - 00:01:12).

²⁹⁷ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 85.

²⁹⁸ Ebd., 92 f.

Momente, in die er eingreifen kann, um die kolonial eingeschriebenen Machtverhältnisse über die Medialität des digitalisierten Materials ein Stück weit aufzulösen.²⁹⁹

Es geht Scheffner darum, sich selbst als Person, die die Geschichte erzählt und sich damit auch darin einschreibt, in ein Verhältnis zur politischen Wirklichkeit zu setzen.³⁰⁰ Er verfolgt so eine dekoloniale narrative Strategie, die sich mit Spivaks programmatischer Aussage aus ihrem Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ (1993) wie folgt auf den Punkt bringen lässt: „To confront [the heterogeneous Other] is not to represent (*vertreten*) them but to learn to represent (*darstellen*) ourselves.“³⁰¹

Die Fluchstimme im Rededispositiv der gefangenen Kolonialsoldaten

Auch Bhawan Singh verortet sich, wenn er knapp hundert Jahre zuvor in den Trichter spricht. Seider weist auf die für orale Kulturen traditionelle Redeordnung hin, der sich Bhawan Singh unterstellt, indem er ein (imaginäres) Publikum mit der Kontextualisierung des Gesagten innerhalb einer oralen Weitergabe adressiert.³⁰² Das Erzählte erhält zusätzliche Gewichtung, indem bekräftigt wird, dass es eine wahre Geschichte sei.³⁰³ Jedoch deutet die auf eine orale Tradition verweisende Redeordnung nicht bedenkenlos auf eine freie Entscheidung für dasselbige seitens des Sprechenden. Das Gesagte unterliegt einem strengen Protokoll, welches der akribischen Kontrolle der Rede seitens der Phonographischen Kommission dient. Dazu gehört die Absprache über und das Festhalten des zu sprechenden Textes, die Installation und technische Betreuung des Aufnahmeapparates, sowie die Überwachung des Ablaufs durch die Wissenschaftler, zu der unter anderem das Sicherstellen eines richtigen Abstands des Gefangenen zum Trichter und das Ausfüllen des Datenblatts, auf dem neben Daten zur Person wie Name, Alter, Herkunft und Sprache, auch unvorhergesehene Abweichungen vom Text festgehalten werden.³⁰⁴ Um spontane und persönliche Äußerungen zu unterbinden, wurden die Gefangenen in vielen Fällen aufgefordert, Wort- und Zahlenreihen aufzusagen. In anderen

²⁹⁹ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 86.

³⁰⁰ Ebd., 94.

³⁰¹ Gayatri C. Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*, hrsg. v. Patrick Williams und Laura Chrisman (Abingdon, OX: Routledge, 1993), 84.

³⁰² Seider, „Postcolonial Historiography in the Essay Film: 'De-Colonizing' Sound and Image,“ 133.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Friedrich Balke, *Zweitkörper und Datensätze* (2009), Video, zuletzt geprüft am 04.11.2021, <https://vimeo.com/5220654> (00:37:04 - 00:38:00).

Fällen wurde das zu Sprechende durch die narrative Form ritualisierter Diskurssammlungen, wie Märchen und religiöse Texte, eingeschränkt.³⁰⁵

Mithin deutet Bhawan Singhs formale Einführung in seine Geistererzählung sowie die Wahl des Topos auf eine Vorbestimmung dessen, was ihm zu sagen erlaubt war. Die Kommunikationssituation der Gefangenen in diesem Aufnahmedispositiv verdeutlicht, dass Gehrings Überlegungen zur (Un-)Freiheit im Akt der Kommunikation anhand der Echoerzählung Ovids sich keineswegs in theoretischer Gedankenspielerlei ermüdet. Gehrings Ausführungen zum Echo-Fluch zeigen vielmehr die tiefgreifenden Folgen etablierter Zwangsmechanismen auf und deuten zudem auf eine den Zeugschaft tragenden Aufnahmemedien inhärenten Komplikation. Das „Sprechaufzeichnungsdispositiv“³⁰⁶ des Lagers wird durch dieselben Merkmale wie die des Echo-Fluchs, nämlich Sprechzwang, Wiederholungszwang und Zwang zur Kürze,³⁰⁷ bestimmt.

Der Wiederholungszwang spiegelt die bereits erwähnte Regelung wider, dass ausschließlich erlaubter und auf Papier festgehaltener Text gesprochen werden durfte, der obendrein im Vorhinein geübt wurde, damit er möglichst fehlerfrei aufgenommen werden konnte.³⁰⁸

Der Zwang zur Kürze ergibt sich aus den zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch beschränkten technischen Möglichkeiten von Grammophon und Phonograph: Je nach Breite der Lautplatte, 27 oder 30 Zentimeter Durchmesser, konnten drei bis vier Minuten Ton gespeichert werden.³⁰⁹

Zum Sprechzwang beschreibt Lange in *Gefangene Stimmen* eine biografische Aufzeichnung Doegens, in der dieser beteuert, er habe nie Gefangene zur Aufnahme gezwungen.³¹⁰ Zugleich stellt sie die Glaubwürdigkeit der Verschriftlichungen über die Kommissionsarbeit ein Stück weit in Frage, da sie, „[w]ie die erhaltenden, sorgfältig inszenierten Fotografien aus den Lagern [...] die Machtposition der Wissenschaftler gegenüber den Sprechern in Szene [setzen].“³¹¹ Des Weiteren gibt es kaum andere Quellen, die diese Behauptungen verifizieren oder falsifizieren können.³¹² Diese Aufzeichnungen inkludieren keine Meinungen oder Eindrücke der Gefangenen. Im Gegenteil: Sie bedienen und erschaffen rassistische Vorurteile von Primitivität und Dummheit über die Kolonialsoldaten, um die Narrationen eines zu erforschenden

³⁰⁵ Balke, *Zweitkörper und Datensätze* (00:37:04 - 00:38:00).

³⁰⁶ Friedrich Balke, „Rete Mirabile: Die Zirkulation der Stimmen in Philip Scheffners Halfmoon Files.“ *Sprache und Literatur* 2009 2. Halbjahr, 2010, Nr. 40 (2009): 70.

³⁰⁷ Petra Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*, 92–5.

³⁰⁸ Lange, *Gefangene Stimmen*, 91.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd., 23.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

„Anderen“ aufrecht zu erhalten.³¹³ Ob die Gefangenen nun direkt gezwungen wurden oder sich freiwillig an den Aufnahmen beteiligt haben; in beiden Fällen sind die Kriegsgefangenen den politisch-militärischen Zwangsmechanismen des Lagers und damit einem durch die Forschungsbemühungen eingeführten Sprechzwang unterstellt.

Gehrigs programmatische Feststellung, ein Ende der Rede würde über das Medium der Stimme beschlossen,³¹⁴ bestätigt sich folglich in der, durch Weiße, europäische Wissenschaftler durchgeführten phonetischen Forschung an Menschen, die über eine intersektionale Prekarität, die sich aus ihrer Stellung als Kriegsgefangene einer feindlichen Herrschaftsgewalt und ihrer Unfreiheit innerhalb kolonialer Machtdynamiken ergibt, zu einer subalternen Position formiert. Die Kulturwissenschaftlerin Kathrin Dreckmann beschreibt in *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des Akustischen Diskurses. 1900-1945* (2017) die Diskurspolitik der Sprachwissenschaft, die den Sprechenden daran hindert, „seiner Stimme Persönlichkeit zu verleihen“³¹⁵ und außerdem sein Dasein als Kriegsgefangener vertuscht, als eine sich selbst produzierende Wissenschaft³¹⁶ und schließt daraus, ähnlich wie Gehrig, eine Verunmöglichung von Mitteilbarkeit über den Akt des Sprechens:

„Phonetische Forschung wird hier zu einer Wissenschaftsauffassung, die Sprachzeugnisse unter ihre Begriffe subsumiert und einer neuen wissenschaftlichen Lernmethode untergeordnet wird, deren Hilfsmittel beim Erlernen akustische sind. Die akustische Aufnahme, wie sie in den Wissenschaften produziert und bei Doegen das erste Mal kulturell verfügbar und kommerziell verbreitet wurde, arbeitet mit strukturellen Stereotypen und Typisierungen, die nicht aus der Sprache des Sprechers selbst generiert sind. Sie bilden den Ausgangspunkt einer neuen Wissenschaft, sie sich in gewisser Weise selbst produziert.“³¹⁷

In den Aufnahmen der Kriegsgefangenen resoniert die „erzwungene Sprechstimme“³¹⁸, hier in Form der Stimme unter dem Zwangsmechanismus der im Lager betriebenen Forschung, die anstelle der eigentlichen Stimme getreten ist. Oder, mit Friedrich Balke ausgedrückt: die Sprechenden der Rede sind nicht die Rede-Inhaber des Gesagten, sondern unterstehen einem Redebefehl.³¹⁹ Die politische Wirksamkeit von *The Halfmoon Files* liegt darin, diese Fluchstimme nicht zu verkennen, sondern dem medialen Weiterklingen eines subalternen

³¹³ Lange, *Gefangene Stimmen*, 23.

³¹⁴ Petra Gehrig, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*, 110.

³¹⁵ Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*, 123.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Petra Gehrig, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*, 99.

³¹⁹ Balke, „Rete Mirabile“, 69.

Echos zu horchen und darin die *différance* als subversive Zeugschaft in eine filmische Landschaft zu übersetzen.

Die Platzierung der Aufnahme Bhawan Singhs am Filmanfang etabliert zum einen die aufgenommene Stimme und zum anderen das Narrativ der mündlich überlieferten Geschichte als zentrale Motive des Films.³²⁰ Die essayistische Methode von *The Halfmoon Files* transformiert die anonymisierten Audioaufnahmen des Archivs in „Cinematic Oral History“.³²¹ Die Situiertheiten des deutschen Regisseurs der Gegenwart, Philip Scheffner, und des inzwischen verstorbenen und damals vom deutschen Reich inhaftierten Soldaten der Kolonialarmee Großbritanniens, Bhawang Singh, könnten nicht weiter auseinanderliegen. Die technische Aufzeichnung ihrer Stimmen jedoch überführt diese gleichzeitig in einen anderen Raum, in denen sie, losgelöst von ihren Körpern, neu positioniert werden können. Nicht die Menschen werden ihrer Situiertheit entrückt, sondern ihre Stimmen. Über die Abwesenheit der Körper erlangen die Stimmen einen spezifisch medialen Status der Zeugschaft: Die Gleichstellung der Aktanten gelingt in *The Halfmoon Files* über die körperlosen Stimmen, die wiederum für ihre Körper Zeugschaft stehen und damit auch die hierarchisch bestimmten Situiertheiten Rechnung tragen und zugleich aus dem Gleichgewicht bringen.

Wer spricht im Echo der Fluchstimme?

Während sich Bhawan Singhs Stimme als Erzählstimme etabliert, werden weitere Aufnahmen mit spezifischen Funktionen in die filmische Materie eingewoben. Der Gefangene Mall Singh und die Suche nach seiner Identität wird zum Dreh- und Angelpunkt des Films. Wie er in einem späteren Interview berichtet, hat Scheffner diese Aufnahme fasziniert, weil Mall Singh seine Lebensgeschichte in der dritten Person berichtet und wie ein Märchen eröffnet: „Es war einmal ein Mann“.³²² Was zunächst auffällig erscheint, nämlich die erzählerische Form des Märchens, ist mit Rücksicht auf die Produktionsbedingungen, nicht das eigentlich Merkwürdige. Vielmehr ist es der Inhalt, der im Gegensatz zu den meisten anderen Aufnahmen aus den Kriegsgefangenenlagern des Deutschen Reiches, von der Befindlichkeit Mall Singhs berichtet:

„Es war einmal ein Mann. In Indien aß er jeden Tag ein Pfund Butter und trank jeden Tag einen Liter Milch. Er trat in den Dienst der Engländer. Dieser Mann zog in den europäischen Krieg. Er geriet in

³²⁰ Seider, „Postcolonial Historiography in the Essay Film: 'De-Colonizing' Sound and Image,“ 133.

³²¹ Ebd.

³²² Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 83.

deutsche Gefangenschaft. Er wünscht sich, zurück nach Indien zu gehen. Er will zurück nach Indien gehen. Dort wird er dasselbe wie früher essen können. Drei lange Jahre sind vergangen. Keiner weiß, wann endlich Frieden geschlossen wird. Wenn dieser Mann noch zwei Jahre hierbleiben muss, dann wird er sterben. Mit Gottes Gnade wird es bald Frieden geben. Dann wird dieser Mann nach Hause zurückkehren.“³²³

Diese Aufnahme schließt eine authentisch anmutende Aussage über den Zustand Mall Singhs in Gefangenschaft ein. Er positioniert sich als Sprechender im Hier und Jetzt der Gefangenschaft, indem er von seiner Sehnsucht, nach Hause zurückzukehren, spricht. Hier wird also ein Bericht über einen sehr realen Zustand eines Menschen in die formale Gestalt eines Märchens gehüllt. Diese Abstraktion bricht jedoch in dem Moment zusammen, da Mall Singh von seinem Seelenzustand spricht und dabei die Zeit seiner Rede von Vergangenheit in Präsenz wechselt. Nur den Bezug auf sich über die dritte Person Singular hält er bis zuletzt aufrecht.

Wie es dazu kam, dass er die Worte sprechen konnte, die er sprach, ist meines Wissens nicht bekannt. Das Gesagte hatte aber keine Bedeutung jenseits seiner lautlichen Qualität für diejenigen, die seinem Bericht zu dem Zeitpunkt, als er die Worte sprach, lauschen konnten. Es ist nach meiner Kenntnis auch nie sicher aufgeklärt worden, was aus Mall Singh geworden ist – ob er im Halbmondlager verstorben ist, oder nach dem Krieg nach Indien zurückkehren konnte. In *The Halfmoon Files* wird in einem vorgelesenen Zeitungsartikel der indischen Zeitung *Tribune* behauptet, dass Mall Singhs Name nicht auf der Gräberliste des Halbmondlagers vermerkt ist und dass sein Enkel ausfindig gemacht wurde.³²⁴ Dies deutet auf Letzteres hin. Es bleibt jedoch eine Ungewissheit bestehen. Auf der Ebene der Filmnarration bleibt Mall Singhs Schicksal jedenfalls ungewiss und damit behält seine Stimme bis zuletzt eine geisterhafte Qualität. Körperlos klingt das Echo eines Menschen, dessen Worte ihre Bedeutung im Kontext des Filmes zurückgewinnen, indem sie hörbar gemacht werden, nicht als phonetisches Material, sondern als Zeugnis der Person, die sie sprach.

Eine weitere Stimmaufnahme, die Scheffner in seinem Film mit einbezieht, ist die von Chote Singh.³²⁵ Diese Aufnahme ist der Mall Singhs zwar in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt, bestätigt allerdings das Bezeugte der Ersteren, indem in ihr ein Hinweis auf die prekäre Situation der Kriegsgefangenen eingeschlossen scheint durch eine offene Subversion des Vordiktierten:

³²³ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:09:58 - 00:11:19).

³²⁴ Ebd. (01:19:53 - 01:21:15).

³²⁵ Ebd. (01:10:23 - 01:11:24).

„Mein Name ist Chote Singh, aus dem Bezirk Fattehpur, Dorf Kaumdar. Ich bin Kriegsgefangener im Jahr 1914. Ich lebe hier ganz gut. Der deutsche Kaiser kümmert sich ganz gut um mich. Heil! Heil! Heil!“³²⁶

An das Gesagte lässt er ein dreifaches Lachen anschließen. Es ist keine spontane Regung, sondern ein dezidiert gesetzter Laut, ein Kommentar. „Hier ergreift der Sprecher [...] im Lachen und durch das Lachen das Wort.“³²⁷ Balke verweist bezüglich Chote Singhs Affektlaut mit Freud auf die Souveränität des Witzes, dessen (politische) Aggressivität der Degradierung einer Macht dienen kann.³²⁸ Chote Singh verschiebt die Aussagekraft seiner Äußerung von der Sinn-einschließenden Sprache hin zum kommentierenden Affektlaut des (Be-)Lachens und untergräbt somit die Erhabenheit des Kaisers und infolgedessen das gesamte System, dem er untergeordnet wurde. Auch hier hilft das Denkbild der Echo, eine, seit ihr Aufkommen in der Mythologie, subversive Figur der Subalternität sowie Spivaks Verständnis ihrer Mitteilungskraft, wenn sie sagt, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf die Momente lenken müssen, in denen Echo den kulturellen Narzissmus zu vereiteln weiß.³²⁹

Totenbeschwörung im Resonanzraum

Bhawan Singhs Stimme, die aus einer nebeligen Bach- und Wiesenlandschaft herausklingt, eröffnet ein modernes Verhältnis von Echo und Pan zwischen den Stimmen der Gefangenen und uns – Scheffner und den Zuschauenden des Films. Pan wandert durch die Landschaft, in der die Knochen Echos verteilt sind und in der ihre Stimme weiterklingt. Die tönende Landschaft zeugt von dem Unrecht, das ihr angetan wurde und quält Pan, den Mörder, mit einem Wissensdurst, der nicht gestillt werden kann. Dem Narrativ ist der Gegensatz zwischen Mythos und Wissenschaft eingeschrieben.³³⁰ Auch Scheffner wandert durch tönende Landschaften, auf der Suche nach dem, was jenseits der wissenschaftlichen Diskurse liegt und stößt auf ein Echo im Spivak'schen Sinne – einer Bedeutung jenseits der Sinnproduktionen. Balke spricht von einer „Totenbeschwörung, [...] die die phonographischen, fotografischen und filmischen Reste nicht etwa in historischer Manier, sondern durch ihre stetige Konfrontation

³²⁶ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (01:11:25 - 01:11:56).

³²⁷ Balke, „Rete Mirabile,“ 71.

³²⁸ Ebd., 72.

³²⁹ Spivak, „Echo,“ 27.

³³⁰ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 31–32.

mit den heutigen Orten des früheren Geschehens zum Leben erweckt“³³¹ und merkt an, dass dies im Film nicht selten über Landschaften bewirkt wird:³³²

„Die Stimmtaufzeichnungen gehen buchstäblich in eine Landschaft ein, deren Konturen häufig kaum wahrnehmbar sind, weil es bei ihr, wie bei den Personen, deren Stimmen wir hören, nicht um ihre empirische Rekognition geht.“³³³

Die Erkenntnis liegt somit nicht in der Aufdeckung ‚geheimer‘ Nachrichten, die die Gefangenen für bestimmte Ohren hinterlassen hätten. Ein solches Bemühen um Interpretation kann leicht in eine falsche Richtung schwenken und die subalternen Stimmen über eine weitere Aneignung zum Schweigen bringen.³³⁴ Die Frage, was Mall Singh, Chote Singh und Bhawan Singh ‚in Wirklichkeit‘ gemeint haben, kann nicht beantwortet werden. Es kann ihnen jedoch zugehört werden mit einer Zugewandtheit zu dem Menschen, der mal war und sprach und einer Zugewandtheit dazu, wie diese Stimme in einem selbst, als Rezipierende:r, resoniert. Und es gilt ferner, den Nebengeräuschen zu lauschen: den medialen Lagerungen³³⁵ und ihre Aktualisierung durch den Film als „Operationskette, die eine Verbindung zwischen höchst unterschiedlichen, heterogenen Elementen hergestellt.“³³⁶ Insofern ist *The Halfmoon Files* ein Resonanzraum für das Echo, deren Ursprungston aus dem Aufnahmedispositiv des Halbmondlagers stammt.

Ein Resonanzraum ist jedoch keine neutrale Entität – er alteriert den Klang und schreibt ihm seine eigene Beschaffenheit und Eigenschaften ein. Die Art und Weise, wie die Stimmen seit Erscheinen von *The Halfmoon Files* sich in weitere Resonanzräume, wie die der Besprechungen in den Geisteswissenschaften, dissimilieren, ist geprägt von diesen filmischen Hör- und Sehlandschaften und trägt die Spuren Scheffners eigener Korrespondenz mit jenen Stimmen.

³³¹ Balke, „Rete Mirabile,“ 73.

³³² Ebd.

³³³ Ebd., 74.

³³⁴ Gayatri C. Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory*.

³³⁵ Balke, „Rete Mirabile,“ 60.

³³⁶ Ebd., 59.

Phantom

Szenenbeschreibung: Was ist ein Geist?

„Dies ist eine wahre Geschichte“³³⁷ spricht die in der Nebellandschaft beheimatete Stimme Bhawan Singhs. Das Bild dieser Landschaft steht noch einige Sekunden, der schwebende Begleitton klingt noch weiter. Dann knistert es, und mit einem Rascheln wechselt das Bild in ein tiefes Schwarz.³³⁸

Man hört, wie ein Schlüssel im Schloss gedreht wird. Eine Tür öffnet und schließt sich wieder.³³⁹ Wir, die Zuschauenden, haben auf akustischem Wege einen neuen Raum betreten. Kurz darauf können wir ihn auch visuell wahrnehmen, wenn er auch noch halb im Verborgenen liegt, da die einzige Lichtquelle von einer Lampe im linken Bildbereich ausgeht. Nahe der Lampe sind schemenhaft Möbel, Gerätschaften und Büroutensilien zu erkennen. Auf der rechten Seite steht eine Schrankwand mit Schubladen. Die Lichtquelle spiegelt sich in der Oberfläche dieser Wand. In der Mitte des hinteren Bildbereichs befindet sich eine Garderobe mit Kleiderhaken, an der jedoch keine Kleidung hängt. Ein Gang, der die linke Seite des Raumes von der Rechten trennt, scheint direkt dorthin zu führen. Der Boden ist mit rotem Teppich ausgelegt.³⁴⁰

Wieder hört man die Mechanik eines Schlosses in Bewegung und weitere geschäftige Geräusche. Das dreifache Klicken eines undefinierbaren mechanischen Lauts, bietet den akustischen Auftakt für die Stimme Scheffners, der den Raum zu beschreiben beginnt:

„Der Raum ist zwölf Meter lang und vier Meter breit. Auf der rechten Seite befinden sich zwanzig Metallschränke mit jeweils vier Schubladen. Jede Schublade hat die Maße vierzig mal sechsenddreißig mal zweiundsechzig Zentimeter. In jeder Schublade befinden sich elf gleichgroße Fächer. Vierundvierzig...“³⁴¹

Zwar spricht Scheffner noch weiter, sein Bericht wird jedoch ausgeblendet und von einer anderen, männlichen Stimme übertönt. Diese erzählt, dass er in diesem Raum zumeist allein ist, da er keine Mitarbeiter:innen habe. Er fühle sich jedoch nicht einsam, da er, mit 7500

³³⁷ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story*, (00:02:42 – 00:03:01).

³³⁸ Ebd., (00:03:01 – 00:03:18).

³³⁹ Ebd. (00:03:26 - 00:03:35).

³⁴⁰ Ebd. (00:03:35).

³⁴¹ Ebd. (00:03:35 - 00:04:09).

Schellackplatten im Hintergrund, eigentlich nie so richtig allein sei.³⁴² Während er diese letzte Aussage macht, ertönt wieder ein flächiger Ton und die Kamera zoomt kaum merklich in den Raum hinein. Wieder hört man das Knistern einer Schellackplatte und leise hört man Stimmen, deren Worte aufgrund der fehlenden Lautstärke nicht zu definieren sind.³⁴³

Plötzlich tritt jedoch eine grammophonisch verzerrte Stimme deutlich aus dem Murmeln heraus und deklariert:

„I can sing you tender songs of love. I can enable you to always hear the voices of your loved ones even though they are far away. I talk in every language. I can help you to learn other languages. The name of my famous master is on my body and tells you that I am a genuine Edison Phonograph.“³⁴⁴

Nur eine Sekunde später hört man die Stimme Edisons: „This is uh...Edison speaking.“³⁴⁵ Mit einem klickenden Geräusch blendet das Bild in Schwarz und Scheffner spricht weiter:

„1877 erfindet Edison den Phonographen. Er ist der erste Mensch, der eine Aufnahme seiner eigenen Stimme hört. Ich kann ihn hören, auch wenn er schon 1931 gestorben ist. Seit Edisons Erfindung können Tote sprechen.“³⁴⁶

Mit dem letzten Satz setzen der flächige Ton und das Knistern erneut ein und führen in einem leichten Crescendo fort. Dann ertönt Bhawan Singhs Stimme:

„Was ist ein Geist? Wie lebt ein Geist? Wie viele verschiedene Arten von Geistern gibt es? Wie viele Geister gibt es? Darüber werde ich euch erzählen.“³⁴⁷

Es folgt der gleiche Klang, der sich schon in der Nebellandschafts-Sequenz, als der zu Bhawan Singh gehörige Ton etabliert hat. Diesmal begleitet er jedoch Scheffners Stimme:

„Im Jahr 1892, fünfzehn Jahre nach der Erfindung des Phonographen durch Thomas Edison, wird im Dorf Ranasukhi im Distrikt Firozpur der Inder Mall Singh geboren. Zu dem Zeitpunkt, in dem er in dieser Geschichte auftaucht, ist er 24 Jahre alt. Er befindet sich weit entfernt von seinem Geburtsort, in der deutschen Stadt Wünsdorf, in der Nähe von Berlin. Am 11. Dezember, 1916 um vier Uhr, spricht Mall

³⁴² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:04:09 - 00:04:34).

³⁴³ Ebd. (00:04:20 - 00:04:40).

³⁴⁴ Ebd. (00:04:40 - 00:05:21).

³⁴⁵ Ebd. (00:05:21 - 00:05:25).

³⁴⁶ Ebd. (00:05:25 - 00:05:42).

³⁴⁷ Ebd. (00:05:42 - 00:06:20).

Singh einen kurzen Text in seiner Muttersprache in einem Phonographentrichter. Das Ganze dauert exakt eine Minute und zwanzig Sekunden.“³⁴⁸

Kurz nachdem Scheffner zu sprechen begonnen hat, blendet ein sich in Bewegung befindendes Bild ein. Zunächst ist kaum etwas zu erkennen außer der Fahrtrichtung der Kamera nach links, wie sich anhand unförmiger Objekte, die sich nach rechts aus dem Bild heraus bewegen, bestimmen lässt. Die schwarzen Objekte im Vordergrund werden als Geäst erkennbar und das Objekt im Hintergrund entpuppt sich als eine Holzbaracke. Kamera und Holzbaracke werden durch Gebüsch, Maschendrahtzaun und Hecke getrennt. Die Kamera bewegt sich immer weiter vorwärts. Dies ist keine gleichmäßige Bewegung, sondern eine ruckartige. Hin und wieder zögert sie, wie der Blick eines Menschen, der ein Objekt nicht aus den Augen verlieren will und es deswegen so lange wie möglich fixiert, ohne völlig in der Bewegung innezuhalten. Die Baracke schaut verlassen und verwahrlost aus. Der Eindruck wird durch die nasse Umgebung und die dunklen Farben der dämmrigen Landschaft verstärkt, die aussieht, als hätte es kürzlich geregnet. In dem Moment, da die Baracke als solche identifizierbar wird, ist ihre breitseitige Rückseite zu sehen. Die Kamera fährt darauffolgend so lange an ihre Längsseite vorbei, bis diese nahtlos in ein gelb gefärbtes Gebäude übergeht. An den frischen Ziegeln auf dem Dach lässt sich ableiten, dass dieser Teil des Gesamtkomplexes renoviert wurde und sich daher in einem deutlich besseren Zustand befindet als der Rest des Gebäudes.³⁴⁹

Als Scheffners Stimme verklingt, setzt ein Geräusch ein, das an das Zurückspulen einer Kassette erinnert. In dem Moment, da die Kamera den renovierten Teil des Gebäudes ins Bild bringt, erklingt ein Jazzensemble, welches die Melodie des Liedes „Happy Birthday“ spielt. Kurz erkennt man noch ein an das Haus angrenzendes Stück Garten mit Fußballtor und im Hintergrund ein weiteres Gebäude, das in Form und Farbe fast identisch ist mit dem renovierten Haus. Mit dem Einsetzen eines Radiosprechers, der das Ständchen als „musikalischen Glückwunsch“³⁵⁰ an Wilhelm Doegen zu erkennen gibt, blendet das Bild wieder in ein Schwarz über. Der Radiosprecher beendet seinen Beitrag mit der Bemerkung, dass Doegen gerade an seinen Memoiren schreibe und dass er ihm wünsche, es möge sich endlich jemand finden, der sein Lebenswerk fortsetzt.³⁵¹ Die Melodie setzt wieder ein und Scheffner spricht:

³⁴⁸ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:06:20 - 00:07:27).

³⁴⁹ Ebd. (00:06:20 - 00:07:32).

³⁵⁰ Ebd. (00:07:50 - 00:07:57).

³⁵¹ Ebd. (00:07:30 - 00:08:12).

„1877, im Jahr der Erfindung des Phonographen durch Thomas Edison, wird der spätere Sprachwissenschaftler Wilhelm Doegen in Berlin geboren.“³⁵²

In der Mitte des Satzes löst sich das Schwarz auf und wieder ist die Rückseite der verwahrlosten Baracke zu sehen. Wieder bewegt sich die Kamera an der Längsseite der Baracke vorbei. Scheffner spricht weiter:

„Zu dem Zeitpunkt, in dem er in dieser Geschichte auftaucht, ist er 39 Jahre alt. Er befindet sich in einer hölzernen Baracke in der deutschen Stadt Wünsdorf in der Nähe von Berlin. Am 11. Dezember, 1916 um vier Uhr, setzt er den Aufnahmemechanismus seines Phonographen in Gang und zeichnet ein typisches Beispiel der nordindischen Sprache Punjabi auf. Er beurteilt die Beschaffenheit der Stimme als stark und hell mit guter Konsonanz und kennzeichnet die Aufnahme mit der Registernummer PK619.“³⁵³

Wieder hört man das Zurückspulen einer Kassette. Wieder gleitet die gelbe Fassade des Wohnhauses in den Kader. Es handelt sich hier um einen Auszug der gleichen Aufnahme, die zuvor gezeigt wurde. Dann überblendet das Bild jedoch schnell über ein kurzes Schwarz in eine Einstellung, die die Metallschränke des Lautarchivs zeigt, in dem die Schellackplatten gelagert sind. Diesmal herrscht eine bessere Beleuchtung, die das Metall der Schränke grün schimmern lässt. Aus dem linken Bildrand heraus nähert sich ein Arm den Schränken, in denen sich die zum Arm gehörige Person kaum erkennbar spiegelt. Der linke Arm zieht eine vordere Schublade auf, in der dünne, braunpapierige Hüllen zu erkennen sind, während der rechte Arm in diese hineingreift. Eine Nahaufnahme auf den Inhalt der Schublade zeigt die Schellackplatten, die aus der Öffnung der Umschläge herausragen. Die Finger beider Hände wandern suchend über die Oberflächen, teilen die Schellackplatten und ziehen eine hinaus. Die Reihe der Pakete gerät in Bewegung, bis die Vorderseite der Schublade zu sehen ist, sowie die Hand, die sie schließt.³⁵⁴ Ein harter Schnitt zeigt ein Grammophon auf einem Tisch, dem sich die gleiche Person nähert. Sie legt die Schellackplatte in seinen Händen auf die Scheibe des Abspielgerätes. Die linke Hand drückt den Knopf, der die Scheibe in Bewegung bringt, die rechte Hand platziert die Grammophonnadel auf der Platte. Es beginnt zu knistern. Eine Nahaufnahme zeigt die Nadel, wie sie von einem Daumen sanft in Position gebracht wird. Der

³⁵² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:08:12 - 00:08:19).

³⁵³ Ebd. (00:08:23 - 00:08:59).

³⁵⁴ Ebd. (00:08:59 - 00:09:33).

Pegelton erklingt und das Bild blendet aus in ein Schwarz.³⁵⁵ In diesem Schwarz erklingt die Stimmaufnahme Mall Singhs.³⁵⁶

Haunting in *The Halfmoon Files*

Der oben beschriebene Filmausschnitt schließt direkt an das Nebellandschafts-Exposé an, in dem Bhawan Singhs Stimme zum ersten Mal zu hören ist. Die Nebellandschafts-Szene steht wiederum nicht für sich, sondern bildet mit den darauffolgenden Szenen ein Beziehungsgeflecht, das die Einführung in die essayistische Geistergeschichte konstituiert. Der Komplex bildet eine Vorbereitung für das Lauschen der Aufnahme Mall Singhs, jenem Inhaftierten, an dessen Spuren sich *The Halfmoon Files* haftet. Der Szenenkomplex ist so gesehen also eine Verlängerung des zweiteiligen Exposés und gibt Aufschluss darüber, wie der Essayfilm als Geistergeschichte operiert.

Laut Gordon ist die besondere, zeitübergreifende Filmsprache von *The Halfmoon Files* die *erzählte* und somit gehörte Erzählung:

„As told, the ghost story is then and now. As told, the ghost story is sensuous knowledge, holding carefully to the displacement and loss that war and captivity deliver. As told, the ghost story creates space for what is missing.“³⁵⁷

In gewisser Weise überschneidet sich Gordons Einschätzung daher mit Seiders These von *The Halfmoon Files* als „Cinematic Oral History“.³⁵⁸ Was bei beiden allerdings zu kurz kommt, ist die Aufmerksamkeit für das Zusammenspiel zwischen dieser oralen Erzählung, den medialen *objets trouvés*, wie die Schellackplatten, die Personalbögen, Fotografien, Plakaten und Filmaufnahmen, sowie ihrer Anordnung in Scheffners Geistergeschichte. Es sind nicht nur die Stimmen lebender wie verstorbener Menschen an der Konstruktion dieser Erzählung beteiligt, sondern auch die mediatisierten Objekte. Diese Geistergeschichte wird von Geistern erzählt, seien diese menschlicher oder medialer Natur. Dabei ‚berührt‘ die Geistergeschichte alle Aktanten, die an ihrer Erzählung beteiligt sind. Bhawan Singhs Stimme ist dafür das offensichtlichste Zeugnis.

³⁵⁵ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:09:33 - 00:09:59).

³⁵⁶ Ebd. (00:09:59 - 00:11:18).

³⁵⁷ Gordon, „'I'm already in a sort of tomb',“ 125.

³⁵⁸ Seider, „Postcolonial Historiography in the Essay Film: 'De-Colonizing' Sound and Image,“ 133.

Was Gordon für Literatur feststellt, gilt vielleicht sogar noch mehr für Film: beide werden nicht von den Normen und Vorgaben professionalisierter Sozial- und Geisteswissenschaften beschränkt. Beide können über an die Einbildungskraft appellierende, narrative und ästhetische Strategien, gesellschaftliche Themen bearbeiten, die mittels vorhandener wissenschaftlicher Diskurse und Methoden nicht vollständig ergründet werden können,³⁵⁹ „[w]hy haunting rather than ‚history‘ (or historicism) best captures the constellation of connections that charges any ‚time of the now‘.“³⁶⁰ Geistergeschichten zu schreiben, bedeutet anzuerkennen, dass Geister insofern echt sind, da sie materielle Effekte produzieren, die die Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit betreffen, „a constant negotiation, between what can be seen and what is in the shadows.“³⁶¹ Dies gilt umso mehr, wenn die Geistergeschichte sich in der Form des Essayfilms artikuliert, jener Form, die sich mit ihrer Heimsuchung der Geschichte selbst befasst.

The Halfmoon Files funktioniert in gewisser Weise wie eine Übersetzung. Nicht eines Textes von der einen in die andere Sprache, sondern von *ghostly matter* in das Zeichensystem der filmischen Geistergeschichte. Von dem Unartikulierbaren in sozialen Gefügen in Film als audiovisuelle Symbolkonstellation, welche sowohl aus kognitiven als auch affektiven Elementen besteht. Scheffner bemerkt zu seiner Begegnung mit den Phantomen und zu *The Halfmoon Files* als Geistergeschichte:

„As someone working in documentary filmmaking, I am obviously facing a problem when it comes to ghosts: Ghosts rarely let themselves be filmed, let alone be interviewed. They elude your gaze and go through walls. They are not bound to a particular place or a specific time. They hover somewhere between life and death. They come from the past and break into the present. They always carry a secret with them, which needs to be disclosed – All this creates a very specific narrative: The narrative of a ghost story. There is a ghost – and there is someone who is searching for it, through whom we finally get to know that there exists a ghost at all. The film is somehow following this narrative structure – that is only one reason why I would call it a “ghost story” – or more precisely: a story about how someone is being made a ghost. But the ghost is powerful and not a mere victim. He escapes the control of the narrator. The ghost is like air – he can go everywhere.“³⁶²

Im Folgenden werde ich den oben beschriebenen Szenenkomplex dahingehend untersuchen, wie *The Halfmoon Files* diese Dialektik des Sichtbaren und Unsichtbaren, sowie des Hörbaren

³⁵⁹ Gordon, *Ghostly Matters*, 25.

³⁶⁰ Ebd., 142.

³⁶¹ Ebd., 17.

³⁶² Vagenas und Scheffner, „The Halfmoon Files“.

und Unhörbaren verhandelt und wie Bhawan Singh als Übersetzer von *ghostly matter* dient. Dazu werde ich mich an den von Gordon hervorgehobenen Eigenschaften des Phantoms als soziale Figur orientieren. Wie besprochen zeichnet sich das Phantom durch drei Eigenschaften aus: Es elektrisiert erstens den Ort, den es heimsucht und korrodiert die Grenzen von Macht und Wissen. Es steht zweitens nicht allein für sich selbst ein, sondern befindet sich in einer referenziellen Beziehung zu etwas, das fehlt. Und es ist drittens lebendig insofern, dass es eine Botschaft an die Lebenden heranträgt.³⁶³ Jeder filmische Raum des Szenenkomplexes ist von diesen Eigenschaften bestimmt. An diesem Ausschnitt können des Weiteren verschiedene für den Film typische Strategien analysiert werden, die das Zusammenspiel zwischen der Zeugenschaft der grammophonischen Stimmaufnahmen und der essayistischen Politik der filmischen Ästhetik und Narration verdeutlichen.

Fluide Filmräume

Der Komplex lässt sich in drei Räume einteilen: der Raum der Nebellandschaft, der Raum des Archivs und der Raum der Baracke. Hinzu kommt das Schwarz, ein Nicht-Raum, welcher eine gesonderte Funktion innerhalb der Bild-Ton-Komposition innehat. Die Nebellandschaft wurde bereits analysiert und wird daher im Folgenden lediglich als Referenz zu den anderen Räumen besprochen. Des Weiteren werde ich hier nicht mehr detailliert auf die in den Film einführende Sequenz, in der Scheffner mit dem indischen Vize-Botschafter spricht, eingehen.

Was die Räume eint ist, dass sie alle von einer Diffusität der visuellen Anhaltspunkte geprägt sind: Die nebelige Landschaft, der nur spärlich beleuchtete Raum im Lautarchiv, das dämmerige Gelände, an dem die Kamera vorbeischießt – in allen drei Räumen ist der Blick auf die sich darin befindenden Objekte getrübt. In dieser Konturlosigkeit wird die Aufmerksamkeit auf die akustischen Signale geschärft. Diese Verschiebung der Sinne schließt den Blick jedoch keinesfalls aus. Vielmehr wird er, vom Hörsinn geleitet, auf die „Seele der Dinge“³⁶⁴ gerichtet.

Der Philosoph Edgar Morin spricht dem Kino eine inhärente Fluidität zu, die der spezifischen Raum-Zeit des Filmmediums entspringt.³⁶⁵ Dies wird besonders da deutlich, wo sich die Kamera auf jene Dinge richtet, die die „Grenzen der Stofflichkeit, der Sichtbarkeit und der

³⁶³ Gordon, *Ghostly Matters*, 63 f.

³⁶⁴ Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino: Eine anthropologische Untersuchung*, mit der Unterstützung von Kurt Leonhard (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958), 84.

³⁶⁵ Ebd., 75.

Tastbarkeit erreicht [haben], genau am Rande einer flüssigen, schaumigen, nebeligen, luftigen oder wäßrigen Natur.“³⁶⁶ Morin argumentiert weiter, dass das Kino diese Flüssigkeit auf alle beweglichen und unbeweglichen Objekte überträgt und ihnen so eine Seele einhaucht.³⁶⁷

In *The Halfmoon Files* wird die Beschwörung der Geister in den Oberflächen mittels genau dieser ästhetischen Logik vollzogen: die Orte, die in einer direkten Verbindung stehen mit der Stimme Bhawan Singhs, jener Stimme, die von einer Geistergeschichte erzählt und selbst als Phantom zu uns spricht,³⁶⁸ sind verflüssigt, verschwommen und schemenhaft. Sie scheinen über die Bildränder hinaus zu strömen und in die jeweils folgende Einstellung hineinzuschäumen. Darüber hinaus laden sich die Räume gegenseitig auf: Jeder Rahmen beschwört die Geister des Nächsten. Dies geschieht in besonderer Weise über das Akustische: es raschelt, knarzt, kratzt und knistert; es tönt, es klingt, es surrt und es murmelt. Die affektive Ladung des akustischen Raums überträgt sich auf das visuelle Feld und macht den Blick auf die Kehrseite der Dinge, auf ihre Geladenheit mit *ghostly matter* erst möglich. Hier wird Alters Hinweis, dass der Ton dem Essayfilm die Fiktion gibt, die seine spezifische Realität ausmacht, in besonderer Weise verdeutlicht.³⁶⁹ Das fluide Filmbild und die elektrische Ladung des akustischen Raums sind die beiden wesentlichen Modi, mit denen *The Halfmoon Files* als Geistergeschichte operiert. Die oberflächlich betrachtet sehr verschiedenen Räume, werden über diese Modi in einen geteilten Zustand versetzt.

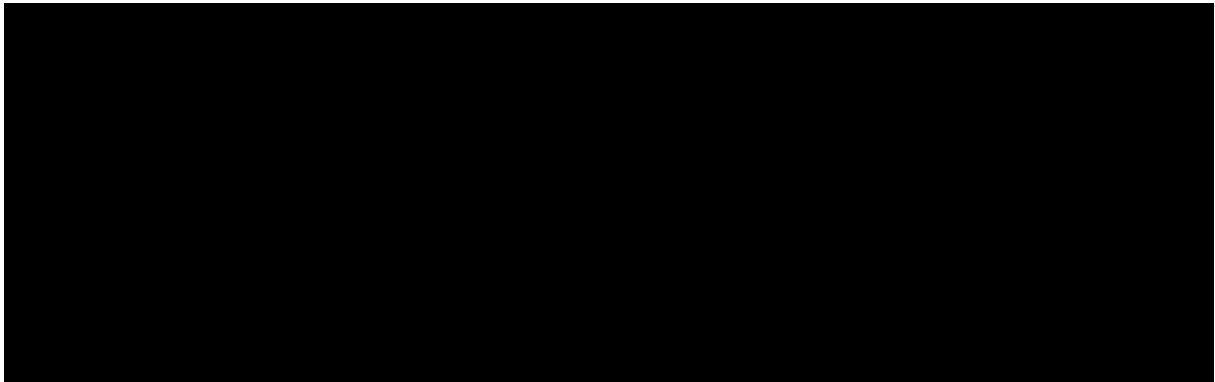
In der ersten Szene des Films, die Einzige in dieser Folge, die nicht von jener diffusen Qualität ist, leitet Scheffner seinen Film als Geistergeschichte ein. In der nächsten Szene scheint die Geisterstimme Bhawan Singhs aus der Nebellandschaft aufzusteigen. Die Fluidität der Nebellandschaft überträgt sich auf den Archivraum, aus dessen Dunkelheit verschiedenste Stimmen steigen und deren Objekte von dieser Qualität belebt werden. Das Gelände der Baracke wird in einer nassen Dämmerung durchquert, wobei die nie stillstehende Kamera und das Gebüsch im Vordergrund, die Objekte an der Bildeoberfläche zu einer zusammenhängenden, beweglichen Konsistenz werden lässt. Die Aufnahmen ermöglichen zusammen mit den Stimmen, die darin beheimatet sind, einen anderen Blick auf die Räume und Objekte als Landschaften, in denen die Phantome dieser Geschichte nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar werden.

³⁶⁶ Morin, *Der Mensch und das Kino*, 77.

³⁶⁷ Ebd., 78.

³⁶⁸ Lange, *Gefangene Stimmen*, 346.

³⁶⁹ Nora M. Alter, „Sound Thoughts: Hearing the Essay.“ In *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 188.



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (00:05:51).

Das Schwarz, welches die jeweiligen Räume voneinander trennt, ist zugleich über das Auditive ein Verbindungsstück, oder besser: ein Transitraum. So wird die Nebellandschaft mit einer hörbaren, raschelnden Bewegung verlassen und das Schwarz betreten. Dabei klingt der Klang, der Bhawan Singh markiert, weiter und ist auch zu hören, als das Knarzen eines Schlüssels im Schloss zu vernehmen ist.³⁷⁰ Das Phantom Bhawan Singh ist es, das die Zuschauenden, über das Schwarz ins Archiv führt.

Im Schwarz, welches sich zwischen dem Archivraum und dem Barackengelände befindet, treffen sich die beiden Erzählstimmen Scheffners und Bhawan Singhs und ergänzen sich in ihrer Funktion des Dokumentarischen und des Fiktionalen: Scheffners Stimme stellt fest, dass seit Edisons Erfindung Tote sprechen können,³⁷¹ worauf die untote Stimme Bhawan Singhs der Frage nachgeht, wie es dazu kam, dass sie zum Phantom wurde.³⁷² Das Schwarz öffnet den filmischen Raum für die Geisterstimmen und dient zugleich dazu, die drei Räume über das Visuelle hinaus zu erweitern. Dieses Schwarz ist für Scheffner ein wichtiger Teil seiner Strategie, um das was fehlt, über die Erhaltung der medialen Aktanten Lautplatte und Stummfilm in ihrer Bild-, beziehungsweise Tonlosigkeit, hervorzuheben.³⁷³ Gerade in dieser Trennung von Bild und Ton ist die Begegnung mit den Geistern für Scheffner am intensivsten spür- und vermittelbar.³⁷⁴ Das Schwarz ist folglich eine ästhetische Übersetzung des historischen Filmmaterials und zugleich eine Fortführung der Gesetzmäßigkeiten des Gleichen.³⁷⁵

³⁷⁰ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:03:26 - 00:03:35).

³⁷¹ Ebd. (00:05:25 - 00:05:42).

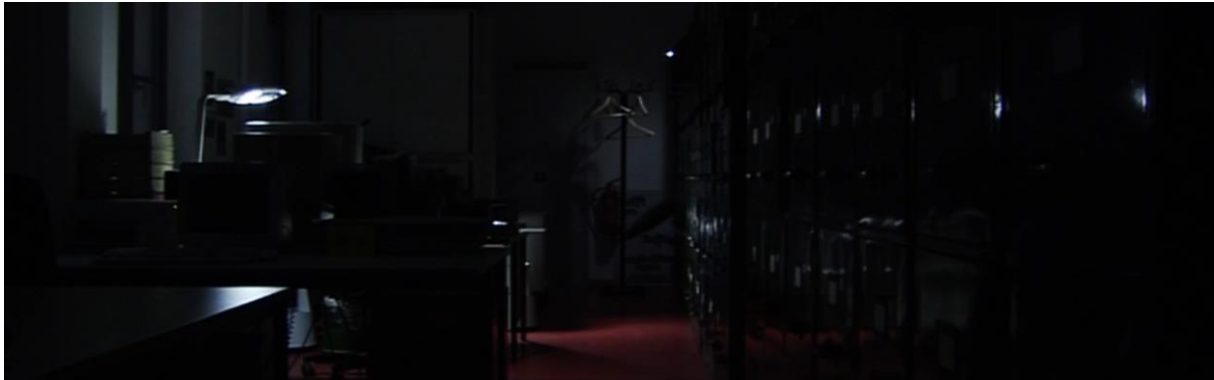
³⁷² Ebd. (00:05:42 - 00:06:20).

³⁷³ Vagenas und Scheffner, „The Halfmoon Files“.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:38:40 - 00:42:58).

Der Raum des Archivs – verdatete Stimmen und belebte Objekte



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (00:04:00).

Scheffners Stimme übernimmt die Erzählfunktion, sobald der Archivraum geöffnet wird. Er beschreibt die Größe des Raumes, der Metallschränke und der Schubladen. Diese Vermessung des Raums und der Innenräume in Gestalt der Schränke und Schubladen, wirkt wie eine Anspielung auf die von den Forschungspraktiken im Halbmondlager zu Daten reduzierten Kriegsgefangenen,³⁷⁶ verweist aber auch auf das Archiv als Struktur, die das „vorgängige Raster registrierter Wirklichkeit“³⁷⁷ bildet.

In „Can the Subaltern Speak?“ schreibt Spivak: „The clearest, available example of epistemic violence is the remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other.“³⁷⁸ Dieses Projekt, das koloniale Subjekt als den ‚Anderen‘ zu entwerfen, bestimmt den Großteil der politischen Aufarbeitung in *The Halfmoon Files*, worin insbesondere die Zerstückelung des menschlichen Subjekts in Daten, als eine der maßgeblichen Strategien identifiziert wird.

Gordon beschreibt in „I’m Already in a Sort of a Tomb“³⁷⁹ wie sich die Kriminalanthropologie aus einer rassistisch motivierten Vermessung und Kategorisierung von Menschen und ihren sogenannten ‚Rassenmerkmalen‘ herausbildet.³⁸⁰ Die Entwicklung ‚westlicher‘ Wissenschaften hin zu einem Symbol ‚westlicher‘ Mehrwertigkeit gegenüber anderen ethnischen Gruppen, bildete eine neuerdings biologische Rechtfertigung für den kolonialistischen Rassismus der Moderne.³⁸¹ Wissenschaftler:innen wie Cesare Lombroso trieben die Theorie voran, es gebe eine ‚Kriminelle Rasse‘, deren Angehörige über (optische)

³⁷⁶ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:03:35 - 00:04:09).

³⁷⁷ Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, 243 (Berlin: Merve-Verl., 2002), 24.

³⁷⁸ Gayatri C. Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory*, 76.

³⁷⁹ Gordon, „I’m already in a sort of tomb“.

³⁸⁰ Ebd., 131.

³⁸¹ Ebd., 133.

Merkmale erkannt werden können.³⁸² Diese Erkennungsmerkmale stützten sich auf eine Unterscheidung zwischen ‚Zivilisierten‘ und ‚Wilden‘, wodurch eine (wissenschaftsdiskursive) Gleichstellung zwischen ‚kriminell‘ und ‚nicht kaukasisch‘ hergestellt wurde.³⁸³

Gefängnisse dienten gehäuft als Forschungslabore, in denen mitunter eugenische Ideologien des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts über eine wissenschaftliche Plattform zur Entfaltung kamen.³⁸⁴ Dieser wissenschaftlich gerechtfertigte ethnische Determinismus wirkt bis heute als soziale Waffe gegen marginalisierte Gruppen und für eine ‚westliche‘ (und Weiße) Vormundschaft über andere Ethnien.³⁸⁵

Kriegsgefangene haben jedoch einen Sonderstatus: In der Regel sind diese nicht von der Kriminalisierung durch Gefangenschaft betroffen und stehen daher in einem dichotomischen Verhältnis zu zivilen Gefangenen:

„If, on the one hand, we have the continuous criminalization of the internal enemy, the history of the category of the prisoner of war moves in the other direction, over time establishing that the prisoner of war, though a prisoner, is not a criminal and in principle not even an enemy.“³⁸⁶

Im Falle der Kolonialsoldaten verkompliziert sich ihr Dasein als Gefangene jedoch insofern, da ihre kolonialistische Kategorisierung als ‚Wilde‘ sie in einer Nähe zum ontologischen Status von Lombrosos Kriminellen rückt.³⁸⁷ Dies spiegelt sich in der merkwürdigen Überkreuzung von Interessen an die Gefangenen des Halbmondlagers und des Weinberglagers, jene Kriegsgefangenenlager, die aus strategischen Gründen eigens für Kolonialsoldaten der feindlichen Mächte errichtet wurden: Die politischen Bemühungen, insbesondere muslimische Soldaten für den Dschihad des Osmanischen Reichs, dem Bündnispartner des Deutschen Reichs, zu gewinnen, richteten sich an die Inhaftierten als Kriegsgefangene.³⁸⁸ Zugleich wurde ebendiese Gruppe Inhaftierter aufgrund ihrer Ethnizitäten auf ihre ‚Verwendungszwecke‘ reduziert und zwar nicht nur für wissenschaftliche Untersuchungen, sondern auch als Statisten in der Produktion kolonialistischer Propagandamedien wie Spielfilme³⁸⁹ und ‚Sachbücher‘³⁹⁰. Als Scheffners Stimme also die Maße der Orte und Objekte aufzählt, in denen die im

³⁸² Gordon, „'I'm already in a sort of tomb',“ 135.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd., 131 f.

³⁸⁵ Ebd., 134.

³⁸⁶ Ebd., 141.

³⁸⁷ Ebd., 137–40.

³⁸⁸ Lange, *Gefangene Stimmen*, 16.

³⁸⁹ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:55:09 - 00:55:22).

³⁹⁰ Ebd. (01:04:20).

wissenschaftlich-kolonialistischen Diskurs zu reiner Datenmaterie reduzierten Stimmen der Kriegsgefangenen nachklingen, verweist er auf eben jene gewalttätige Praxen, die Gefangene zu ‚sozialen Toten‘ machen.³⁹¹ Mall Singhs Worte, die an ein emphatisches Ohr appellieren, sind in die gleiche verstümmelnde Vermessungsmaschine geraten wie sein Körper, der, als einer von vielen, in Egon von Eickstedts Doktorarbeit in penible Größenangaben aufgeteilt wird.³⁹² Sein menschlicher Körper als Mitteilungskörper ist ausgetauscht gegen eine Schellackplatte, die abgesehen von ihrer Beschriftung kein Unterscheidungsmerkmal mehr zu den anderen medialen Körpern aufweist. Die Lautplatten, auf die uns die Nahaufnahme der Kamera gegen Ende des oben beschriebenen Filmausschnitts einen Blick gewährt, sind im doppelten Sinne *ghostly matter*: Sie sind einerseits in ihrer Objekthaftigkeit Reliquien einer Medien-, Archiv-, Wissenschafts- und Kolonialgeschichte und andererseits die Körper jener Phantomstimmen, denen die Stimme des Archivars eine Lebendigkeit zuspricht.

Im filmischen Bild begegnen uns die Objekte des Archivraums also mitnichten als tote Materie. Sie wurden bereits zu Beginn des Films sowohl durch Scheffner und seine Bezeichnung des Films als Geistergeschichte, als auch durch Bhawan Singh, der sich als erster Geist aus dem Nebel manifestiert und uns Zuschauenden in den Archivraum führt, beschworen. Diese Objekte scheinen in den Schatten des Raums zu lauern. Sie haben fast etwas Bedrohliches an sich. Sie tragen Erinnerungen auf ihren Oberflächen, die tief verdrängt im kulturellen Gedächtnis liegen. Gordon würde sagen, diese Archivobjekte hätten uns erwartet:³⁹³ „[T]herein lies the frightening aspect of haunting: you can be grasped and hurtled into the maelstrom of the powerful and material forces that lay claim to you whether you claim them as yours or not.“³⁹⁴

Daher wirken Scheffners trockene Kategorisierungen auch wie ein Versuch, die Objekte zu entzaubern. Ihm fällt jedoch der Archivar ins Wort, der in einer merkwürdigen Umkehrung seines wissenschaftshistorischen Erbes, den gespeicherten Stimmobjekten, aufgrund der Tatsache, dass es eben *Stimmen* sind, eine Menschlichkeit zuspricht. Damit kommt er Scheffners Entzauberung zwar in die Quere, nimmt den Objekten aber ihre Bedrohlichkeit.³⁹⁵ Dies verhindert jedoch nicht, dass wir Zuschauenden, wie zuvor Scheffner, in den Maelstrom gezogen werden. Dies geschieht auf der filmästhetischen Ebene über den von Scheffner bearbeiteten Pegelton, der auf die medialen Geisterstimmen hindeutet: Aus dem Pegelton mit 438 Hertz, der auf frühen Schellackplatten zu hören ist und der Orientierung auf den noch nicht

³⁹¹ Gordon, „'I'm already in a sort of tomb',“ 144.

³⁹² Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (01:04:54 - 01:06:45).

³⁹³ Gordon, *Ghostly Matters*, 166.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:04:09 - 00:04:34).

genormten Plattenspielern diene, kreiert Scheffner einen spannungsgeladenen Klangteppich.³⁹⁶ Des Weiteren dient ein Kamerazoom auf der Bildebene dazu, die Objekte näher rücken zu lassen. Es ist, als würde man in die Zwischenweltlichkeit der Lautplatten hineingezogen: je näher man ihnen kommt, desto deutlicher hört man ihr Rumoren.³⁹⁷

Dem Murmeln, welches aus Überlappungen verschiedener historischer Aufnahmen besteht, entsteigt eine Stimme mit Sonderstellung. Diese Stimme bindet sich performativ an den Körper des Edison Phonographen, indem sie aus dessen Perspektive spricht. Das Wort wird so durch den medialen Apparat selbst ergriffen. Wieder findet also eine Umkehrung von Lebendigkeit statt, denn der Phonograph *selbst* ist belebt und stellt sich als Urheber der Stimmphantomen vor.³⁹⁸ Er verspricht, die Stimmen der Liebsten ertönen zu lassen, auch wenn sie weit entfernt seien (oder gar tot, wie es der Duktus des Gesagten zu implizieren scheint).³⁹⁹

Guyaus grammophonisches Gedächtnis findet hier seine Entsprechung:⁴⁰⁰ Der Apparat erinnert sich selbst im Archiv seiner Stimmen. Allerdings wird dies im nächsten Moment schon kritisch hinterfragt, indem Edisons Stimme verkündet, dass es sie sei, die eigentlich spricht.⁴⁰¹ Über diesen kurzen Austausch zwischen Urheber und Apparat wird vermittelt, dass die Aufnahmen selbst inszeniert und manipuliert sind und dass das Gesagte folglich nicht unhinterfragt für bare Münze genommen werden kann. Nicht nur den Bildern gilt es zu misstrauen, auch dem Ton.

³⁹⁶ Angela Koch und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz, „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten*, 84 f.

³⁹⁷ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:04:20 - 00:04:40).

³⁹⁸ Ebd. (00:04:40 - 00:05:21).

³⁹⁹ Ebd. (00:04:38 - 00:05:22).

⁴⁰⁰ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 51.

⁴⁰¹ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:05:21 - 00:05:25).

Der Raum der Baracke – Wiederholung und Wiederkehr



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (00:06:54).

Der dritte filmische Raum, der Raum des Barackengeländes, bringt die Aktanten der Geistergeschichte an den Ort zurück, an dem die Stimmen des Lautarchivs performativ von ihren menschlichen Körpern getrennt wurden, um ihn an ihren neuen, medialen Körper zu binden. Die schemenhafte Baracke dient somit als örtlicher Knotenpunkt zwischen der grammophonischen Apparatur, der Phonographischen Kommission und dem Kriegsgefangenenlager und seine Insassen. Über die Nennung der Jahresdaten werden die Aktanten durch Scheffners Stimme zueinander in Bezug gesetzt – die Verbindung zwischen Thomas Edison, Mall Singh und Wilhelm Doegen wird so an das Innere der Baracke gebunden. Wir Zuschauenden können diese nur von außen und noch dazu als vorbeiziehendes Objekt in der Zeit betrachten. Es wird hier keine Durchleuchtung des historischen Orts behauptet; die Vorgänge werden nicht nachgestellt und folglich nicht ‚erklärt‘ und ermächtigt. Stattdessen bietet der filmische Raum die Möglichkeit der Begegnung mit den Erinnerungen Anderer.⁴⁰² Möglicherweise sind es sogar die Erinnerungen einer anderen Baracke, denn es wird nie ausdrücklich verifiziert, dass diese hölzerne Hütte tatsächlich jene ist, in der die phonographische Kommission ihre Stimmproben gesammelt hat. Wie die im Film vorkommenden Stimmaufnahmen es für die Restlichen im Lautarchiv tun, steht auch diese Baracke als Filmobjekt ein für jene Baracken, in denen die Aufnahmen tatsächlich geschehen sind. Gerade aber in diesem referenziellen Verhältnis, also in der Begegnung mit einer Erinnerung der oder des Anderen an einem fremden Ort, würde Gordon das Potential für ein kollektives Erinnerungsvermögen sehen.⁴⁰³

⁴⁰² Gordon, *Ghostly Matters*, 166.

⁴⁰³ Ebd.

Die Wiederholung des narrativen Aufbaus (die Nennung der Jahresdaten und die Situierung der Aktanten in einem Verhältnis zueinander), spiegelt sich in der wiederholten Kamerafahrt an der Baracke entlang. Doegen wird in dieser Repetition akustisch und visuell mit Mall Singh in die Geister-Baracke platziert. In Mall Singhs Geschichte wird Doegen durch die Erzählung Scheffners entpersonalisiert. Seine Anwesenheit wird ausschließlich über die mediale Apparatur impliziert.⁴⁰⁴ In Doegens Geschichte geschieht der umgekehrte Effekt: Mall Singh ist in dieser Narration „ein typisches Beispiel der nordindischen Sprache Punjabi“.⁴⁰⁵ Scheffners Narration kehrt dazu innerhalb des Barackenraums an den rhetorischen und bildlichen Ausgangspunkt zurück und greift zudem eine penible Erzählstrategie auf, die er bereits im Archivraum eingeführt hat: So wie zuvor die exakten Abmessungen des Archivraumes wiedergegeben wurden, werden nun Personaldaten Mall Singhs sowie Datum, Uhrzeit und Länge seiner Aufnahme vermerkt. Indem Scheffner den wissenschaftlichen Diskurs, über den die wenigen Spuren Mall Singhs überliefert wurden, übernimmt, wird in der Rekonstruktion seiner Geschichte auch das Einwirken dieses Diskurses offengelegt. In der Anwendung dieser Strategie auf Doegen, wird dieser in seiner Subjektposition als Fachmann, dem Mall Singh in der Objektposition als Stimmbeispiel entgegensteht, verunsichert. Über die Strategie der wiederholten Narration mit vertauschten Subjektpositionen, werden die Machtmechanismen des Diskurses enthüllt, welche Menschen hinter ihren Daten, oder, mit dem Register der Stimmtheorie ausgedrückt, hinter ihrer Fluchstimme verschwinden lassen.⁴⁰⁶

Die Wiederholung innerhalb des Bildraums des Barackengeländes, wird von der Wiederholung des Archivraums eingeklammert. Während aber Erstere über die Wiederkehr der (abgesehen von einer leichten Kürzung des zweiten Durchlaufs) exakt gleichen Filmsequenz erreicht wird, gestaltet sich die Rückkehr in den Archivraum als eine entgegengesetzte Erfahrung zur ersten Archiv-Sequenz: Diesmal ist der Raum lichtdurchflutet und die Szene ist von Großaufnahmen dominiert. Der Raum ist mittels dieser Änderungen der Mise-en-Scène und der Mise-en-Cadre fast nicht wiederzuerkennen. Der Archivar, dessen Stimme in der ersten Sequenz zu hören war, ist nun stumm. Stattdessen treten seine Hände in den Bildraum und bestimmen die Handlung der Szene. Sie ziehen den medialen Zweitkörper der Stimme Mall Singhs, eine schwarzglänzende Lautplatte unter vielen, aus einer Schublade heraus, und bringen sie behutsam auf dem Abspielapparat in Position. Während der Archiv-Raum zuvor von Geistern

⁴⁰⁴ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:07:00 - 00:07:18).

⁴⁰⁵ Ebd. (00:08:40 - 00:08:47).

⁴⁰⁶ Vgl. Petra Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme.“ In *Stimme*.

dominiert wurde, sind die Objekte nun völlig entmythisiert und den Händen des Archivars ausgeliefert. Sogar der Geisterton wird wieder an seinen weltlichen Ursprung als Pegelton zurückgekoppelt, sobald die Grammophonnadel in Position gebracht ist. Die Entakusmatisierung der Stimme Mall Singhs bleibt jedoch aus: Noch bevor seine Stimme zu sprechen beginnt, wechselt das Bild ins Schwarz.

The Halfmoon Files ist eine filmische Erkundung von Grenzzonen. Diese Grenzzonen betreffen aus Scheffners Erzählperspektive die Vergangenheit und die Gegenwart. Aus Bhawan Singhs Position treffen sich an diesen Orten das Hier und das Jenseits.

Bei der Einstellung, die sich langsam an der Baracke entlang bewegt, ist dieses Grenzgebiet vordergründig auf der Bildebene thematisiert: Zum einen dadurch, dass sich die Kamera auf der anderen Seite des Gebüschs und des Zauns befindet und so räumlich getrennt auf den Ort der historischen Begebenheiten blickt. Zum anderen kristallisiert sich die Grenzzone aus der eigenen Materie dieses Objekts, der Baracke und dem daran angrenzenden Haus heraus: Die eine Hälfte des Gebäudekomplexes scheint in der Vergangenheit behaftet und die andere, renovierte Hälfte befindet sich in der Gegenwart. Beide Orte berühren sich – Material an Material.

Im Verlauf des Films werden diese Grenzzonen immer wieder bildlich eingefangen und es ist Bhawan Singh, der diese Zonen über seine Erzählung als solche sichtbar werden lässt.

Im folgenden Kapitel möchte ich mich den letzten beiden Szenen widmen, in denen Bhawan Singhs Stimme die Narration übernimmt und damit *Mise-en-Scène* wie *Mise-en-Cadre* als Grenzzonen markiert. Des Weiteren sollen diese Filmausschnitte eine erste Reflexion der Zeugenschaft einführen, die den Film mit der historischen Stimmaufnahme verbindet.

Szenenbeschreibung: Der Geist in Bewegung



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (00:33:58).

In der Mitte der Einstellung befindet sich ein großes Schild auf Metallfüßen, auf dem ein Umgebungsplan vermerkt ist. Der Plan trägt den Titel „Sport-, Gesundheits- und Wissenschaftspark Wünsdorf“. Bäume und Gebüsch flankieren das Schild und auch der Hintergrund ist begrünt. Auf der auditiven Ebene hört man den Regen prasseln und Fahrzeuge vorbeifahren. Es folgt eine Einstellung, welche das gleiche Schild in einer entfernten Totalen fokussiert. Diesmal ist zu erkennen, dass sich das Schild und der beginnende Grünbereich am Rande einer breiten, betonierten Straße befinden.⁴⁰⁷

Der nächste harte Schnitt zeigt eine mittig des Kaders positionierte Straße, die sich im vorderen Bereich des Bildausschnitts T-förmig öffnet. Die von Bäumen umsäumte Straße scheint in einen bewaldeten Bereich hineinzuführen. Im Bildhintergrund versperrt ein Eisentor den Weg. An der rechten Ecke der Straße steht ein Schild, dessen Schrift nicht zu erkennen ist. An dessen Pfahl ist ein blau-weißes Band befestigt, das sich vom Schild auf der gegenüberliegenden Seite gelöst zu haben scheint und nun im Wind flattert. Am Boden des Pfahls liegt ein rot-weißes Band. Auch dieses scheint ursprünglich zur Absperrung der Straße gedient zu haben.

Es erklingt der bereits bekannte, flächige Ton, aus dem sich der grammophonische Pegelton, begleitet vom Knistern einer Lautplatte, entwickelt. Auf der Bildebene geraten die Absperrbänder in Bewegung, als würden sie vom Ton animiert. Dann hört man Bhawan Singh sprechen:

⁴⁰⁷ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:33:34 - 00:33:47).

„Viele Geister nehmen die Gestalt eines alten Seils an, das auf der Straße liegt.“⁴⁰⁸

Ein harter Schnitt folgt und eine Nahaufnahme des vom Pfahl herunterhängenden Seils schließt an. Bhawan Singh fährt fort, wobei ein nächster Schnitt in der Mitte des Satzes folgt, welches nun die Stelle von Nahem zeigt, wo sich die Mitte des blau-weißen und das Ende des rot-weißen Bands über die Straße legen.

„Es liegt meist einfach auf der Straße herum und die Füße der Passanten verfangen sich darin.“⁴⁰⁹

Das blau-weiße Band schlängelt sich nach rechts aus dem Bild heraus und scheint das rot-weiße Band mit sich mitzuziehen.

„Der Geist ist ständig in Bewegung.“⁴¹⁰

Das Knistern verklingt, der Ton verharrt jedoch noch für ein paar Sekunden, während das Ende des blau-weißen Bands fast bewegungslos am rechten vorderen Rand des Kaders ruht. Das Rascheln der Bäume und die Bewegung ihrer Blätter treten aufgrund der sonstigen Ruhe im Bild in den Vordergrund. Ein Auto, welches nah und verschwommen an der Kamera vorbeifährt, übertönt den Pegelton, verstellt den Blick auf die Straße und führt die Einstellung ins Schwarz.⁴¹¹

Die Grenzwache

Die soeben beschriebene Einstellung beginnt mit einer Zukunftsvision: Ein Sport- und Wissenschaftspark soll auf dem verwahrlosten, ehemaligen Militärgelände nahe Wünsdorf entstehen. Das Gelände selbst erinnert durch die verlassen wirkende breite Straße, die für militärische Kraftfahrzeuge angelegt worden ist, noch stark an seine Vergangenheit. Ein unauffälliger Weg führt in das Innere des bewaldeten Geländes. Die Absperrbänder, die sich vom gegenüberliegenden Pfahl gelöst hatten, werden von Bhawan Singhs Klangteppich animiert und geraten noch stärker in Bewegung, als der phantomhafte Pegelton einsetzt. Die Einstellung, die sich nicht geändert hat, durchläuft eine Metamorphose mittels der auditiven

⁴⁰⁸ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:33:47 - 00:34:28).

⁴⁰⁹ Ebd. (00:34:28 - 00:34:38).

⁴¹⁰ Ebd. (00:34:38 - 00:34:45).

⁴¹¹ Ebd. (00:34:45 - 00:35:07).

Ebene und offenbart den Weg als Zugang zu einer anderen Weltlichkeit. Während die zuvor beschriebene Szene der Kamerafahrt an der Baracke entlang über die Fassadengrenze von der Zwischenwelt in die Welt der Lebenden führt, ist es hier umgekehrt: Der Weg führt diesmal in die Zwischenweltlichkeit hinein. Als Zuschauende stehen wir in der Realität der Gegenwart des Films und schauen auf die Grenzmarkierung zu einem Ort, der von *ghostly matter* durchtränkt ist. Diese Grenze wird bewacht von Geistern, die die Form eines Seils angenommen haben, wie uns Bhawan Singh erzählt. Kurz bevor er zu sprechen beginnt, legen sich die Absperrbänder komplett über die Straße, als würden sie den Weg versperren. Es ist nicht ersichtlich, ob uns diese Geister gut gesinnt sind, oder ob sie unsere Füße einfangen werden, wenn wir das unbekannte Gelände betreten. Geradezu verspielt tänzelnd ziehen sie sich gegen Ende der Einstellung langsam zurück und machen den Weg frei: Wir sind eingeladen, die Welt der Geister zu betreten.

Wiedergängertum als Akt des Zeugens

Das englische Wort *witness* fasst unter diesem Begriff vielerlei Aspekte des Zeugens. Es steht sowohl für eine zeugende Person, eine Zeugenaussage, den Bericht dieser Zeugenaussage, sowie für das Erleben einer Situation, über die man nachträglich Zeugnis ablegen kann.⁴¹² Bhawan Singhs Stimmaufnahme ist in ihrer mediatisierten Form in *The Halfmoon Files* der seltene Fall, bei dem alle diese Bedeutungsaspekte zusammenfallen. Über die mediale Gleichstellung der Stimmen, die im Film zu Wort kommen, sowie über die mit Scheffners Stimme geteilte Erzähler:innenposition, wird Bhawan Singh auch als Zeuge zum Wiedergänger. In der Realität ist er verstorben, also abwesend. Seine Aufnahme zeugt seiner ehemaligen Existenz. Im Film wird diese Abwesenheit zur Anwesenheit, und zwar stärker noch als bei den anderen Stimmaufnahmen. Vergleicht man beispielsweise die Aufnahme Bhawan Singhs mit der von Mall Singh, jenes Kolonialsoldaten, um dessen Aufnahme herum sich der Rest des Films aufbaut, so lässt sich feststellen, dass die beiden Aufnahmen zwei sehr verschiedene Funktionen innerhalb der Diegese innehaben: Mall Singh bündelt eine ethische Anrufung der Erinnerung der Kolonialsoldaten gerecht zu werden und ihrem Erbe, nämlich den Stimmproben, in anderer Weise zu lauschen, als von der Phonographischen Kommission intendiert und somit die deutsche koloniale Vergangenheit aufzuarbeiten. Mall Singhs Stimme, mehr noch als alle andere Stimmaufnahmen, die in *The Halfmoon Files* verarbeitet wurden, ist

⁴¹² John D. Peters, „Witnessing.“ *Media, Culture & Society* 23, Nr. 6 (2001): 709, doi:10.1177/016344301023006002.

eine Reliquie. Weil er, entgegen allen Restriktionen, einen persönlichen Erfahrungsbericht in den Trichter sprach, bindet sich seine stimmliche Performanz an die Vergangenheit als Gegenwart seiner erlebten Situation. Mall Singhs Aufnahme *ist* das, was fehlt in der Konstellation des Phantoms und seiner Referenz⁴¹³ – oder zumindest ein Bruchstück dessen. Er verkörpert die subalterne Position, die spricht, jedoch aufgrund der epistemischen Gewalt kolonialer Dispositive nicht in seiner Zeit gehört wird.⁴¹⁴ Stattdessen kommt sie in einer anderen, späteren Jetztzeit zur Lesbarkeit.⁴¹⁵ Wiedergängertum ist hier ein Akt des nachgelagerten Zeugens.

Hingegen kommt Bhawan Singhs Stimme *vor* den Geistern, die sie beschwört. Sie ist eines jener Elemente, die Mall Singhs Stimme zur Lesbarkeit kommen lässt, indem sie die filmischen Räume in Begegnungsstätten transformiert. Die Absperrbänder werden über Bhawan Singhs Erzählung als jene Seil-Geister sichtbar. Sie werden geradezu beschworen und von seiner Stimme in Bewegung gebracht. Über ihre visuelle Erscheinung als Absperrbänder, kommt ihnen zudem die Funktion zu, eine jener soeben besprochenen Grenzzonen in *The Halfmoon Files* zu markieren. Somit wird die gesamte bildliche Ebene über Bhawan Singhs Stimme in ihre Kehrseite transformiert: Fiktive Realität kippt in reale Fiktion. Bhawan Singhs Stimme ist und bezeugt zugleich *ghostly matter*.

Das, was fehlt – Anonymisierung in Krieg und Wissenschaft

Als Bhawan Singh seine Abhandlung zu Geistern schreibt und vorträgt, ist er bereits in einer übermittelnden Position: Er trägt die Zeugenaussage Anderer über die Existenz von Geistern und ihre Erscheinungsarten vor.⁴¹⁶ Für die Phonographische Kommission dient seine Stimme als Zeugnis für den regionalen Dialekt seiner Heimat und damit zur Beantwortung einer völlig anders gelagerten Frage. Heinrich Lüders interessiert sich zwar für die Geistergeschichte, jedoch nur als angeblichen Beweis für die kognitive Unterlegenheit der Gurkhas.⁴¹⁷ Mit seiner Abhandlung über die Gurkhas, die in Doegens Sammelband *Unter fremden Völkern* erschien,⁴¹⁸ liefert er allerdings Spuren von Bhawan Singh und seine Erlebniswelt, die Lange aufgreift für

⁴¹³ Gordon, *Ghostly Matters*, 63.

⁴¹⁴ Gayatri C. Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory*.

⁴¹⁵ Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, 577 f.

⁴¹⁶ Vgl. die komplette Transkription Bhawan Singhs Rede im Anhang dieser Arbeit. Lange, *Gefangene Stimmen*.

⁴¹⁷ Heinrich Lüders, „Die Gurkhas.“ In Doegen, *Unter fremden Völkern* (s. Anm. 12), 138 f.

⁴¹⁸ Lange, *Gefangene Stimmen*, 344.

eine Lesart seiner Aufnahme als eine, die sich stärker auf seine Situation bezieht als oberflächlich ersichtlich.

Lüders beschreibt einen Gefangenen, ohne dessen Namen zu nennen. Die Rekonstruktion der Geistergeschichte durch Lüders wirft jedoch die starke Vermutung auf, dass es sich dabei um Bhawan Singh handelt:

„Einer der intelligentesten unter den Gefangenen war ein Magar aus guter Familie dessen Gesichtszüge verrieten, dass er arisches Blut in seinen Adern hatte. Er sprach nicht nur Khas und Hindustani, sondern war auch einer der ganz wenigen, die sich auch englisch auszudrücken verstanden; er hatte sogar etwas Deutsch gelernt. An Wissen überragte er vielleicht alle seine Genossen, da er eine ziemliche Anzahl von englischen Büchern verschiedensten Inhalts gelesen hatte, ohne sich allerdings geordnete Kenntnisse auf irgendeinem Gebiete erworben zu haben. Gerade er hatte einen unerschütterlichen Glauben an Gespenster. Er behauptete, sie selbst zu Hause des Nachts am Ufer des Flusses gesehen zu haben; er sah auch im Lager die Geister seiner toten Kameraden wie sie im Mondschein auf dem Exerzierplatz auf und ab wandelten. Und er hat uns über die verschiedenen Arten von Dämonen die er kannte, eine kleine Abhandlung in Khas niedergeschrieben. Da ist der „Lumpendämon“, der sich in der Gestalt eines Lumpens oder Strickes auf die Straße legt und dem dahinschreitenden Menschen um die Füße schlingt, der „kopfloze“ Dämon, der keinen Kopf, aber Augen auf der Brust hat und Menschen frisst, der „Jäger“ der mit seinem Hunde in den Bergen lebt und ebenfalls Menschen verschlingt.“⁴¹⁹

Lange legt eine Verbindung von Lüders Erinnerungen an Bhawan Singh zu dessen Situation als von der Anonymisierung bedrohter Kriegsgefangener: Die modernen Waffen und Technologien sowie die damit verbundene Kriegsführung des Ersten Weltkrieges, führten zu einem Massensterben auf den Schlachtfeldern. Die Verstümmelung bis zur Unkenntlichkeit motivierte die Einführung von Erkennungsmarken, um die Toten zuordnen zu können. Diejenigen, die in der Schlacht ums Leben kamen, wurden in Massengräbern begraben.⁴²⁰ Auch die Bedingungen in den Lagern waren tödlich: Tausende Gefangenen des Deutschen Reiches starben an Krankheiten wie Tuberkulose, Typhus und Fleckfieber.⁴²¹ Der Tod umgab die Kriegsgefangenen tagtäglich. Lange vermutet daher, dass „[d]ie Angst, die die Soldaten über die Grenzen der Nationen und der Kriegsparteien hinweg verbunden haben muss, [...] nicht nur, fern der Heimat, sondern auch anonym zu sterben“ war.⁴²² Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass Bhawan Singhs Geister die Geister des Krieges und des Lagers waren und dass

⁴¹⁹ Heinrich Lüders, „Die Gurkhas.“ In *Unter fremden Völkern*, 138 f.

⁴²⁰ Lange, *Gefangene Stimmen*, 347.

⁴²¹ Ebd., 174.

⁴²² Ebd., 347.

seine Geistergeschichte womöglich auch eine Kontemplation über das Nachleben seiner Kameraden und sich selbst in einer anonymisierenden Fremde war.

Gordon beschreibt Wahrnehmbarkeit als eine Bedingung dafür, dass ein Verschwinden überhaupt als real erfasst werden kann:

„A disappearance is real only when it is apparitional because the ghost or the apparition is the principal form by which something lost or invisible or seemingly not there makes itself known or apparent to us. The ghost makes itself known to us through haunting and pulls us affectively into the structure of feeling of a reality we come to experience as a recognition. Haunting recognition is a special way of knowing what has happened or is happening.“⁴²³

Das akusmatische Phantom Bhawan Singh wird selbst heimgesucht von den Geistern des Ersten Weltkrieges, die sich nicht aus dem Tod allein, sondern aus dem Verschwinden durch Anonymisierung erheben. Es ist das Verschwinden, welches auch *The Halfmoon Files* selbst heimsucht: Die Verstümmelung findet nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern auch innerhalb der Dispositive der Macht, über die Reduktion von Menschen in Daten, das Fehlen von Gesichtern zu Stimmen und Namen zu Gesichtern, statt. Das Paradoxe daran ist, dass eben jenes Sammeln von Daten, also die Anhäufung von Spuren, zugleich diejenigen Menschen, die verdatet werden, zu Phantomen macht.

⁴²³ Gordon, *Ghostly Matters*, 63.

Szenenbeschreibung: Wie Luft, die uns umgibt



The Halfmoon Files. A Ghost Story, (01:17:05).

Der für Bhawan Singh spezifische Begleitton erklingt in einem Schwarz, welches rasch zu einer Nahaufnahme von grün-, gold- und braunblättrigen Baumwipfeln wechselt. Ein kräftiger Wind bringt Blätter und Geäst in Bewegung. Das Bild wechselt zu einer Aufsicht auf eine Waldlandschaft, in deren Mitte sich eine freie Fläche befindet. Die Baumwipfel im Hintergrund setzen sich in wiegender Bewegung von einem blauen und klaren Himmel ab. Ein weiterer Schnitt wechselt zurück zu einer näheren Ansicht, wenn sie auch nicht ganz so nah ist wie die erste Einstellung. Nun beginnt Bhawan Singh zu sprechen.

„Wenn ein Mensch stirbt, begibt er sich auf eine Reise und wird zum Geist.“⁴²⁴

Inmitten dieses Satzes wechselt das Bild zu einer noch näheren Einstellung, in der ein Ausschnitt einiger gold-braunblättriger Bäume zu sehen ist. Das Bild wird ein wenig getrübt durch die verschwommenen Halme im Vordergrund. Langsam wechselt die Kamera die Fokussierung von Hintergrund auf Vordergrund, weshalb das Bild für einige Sekunden völlig verschwommen ist.

„Es ist die Seele, die umherstreift.“⁴²⁵

Dann fokussiert die Kamera die Farnhalme im Vordergrund.

„Die Seele ist wie Luft.“⁴²⁶

⁴²⁴ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (01:16:30 - 01:17:18).

⁴²⁵ Ebd. (01:17:00 - 01:17:05).

⁴²⁶ Ebd. (01:17:05 - 01:17:14).

Das Bild wechselt zu einer Einstellung in Froschperspektive, in dessen Vordergrund sich noch immer die Halme befinden. Dahinter, auf mittlerer Bildhöhe, sieht man den Wald und im oberen Bildbereich den Himmel. Das Bild ist von satten Farben und dem Kontrast zwischen Landschaft und Himmel bestimmt. Die Halme werden heftig vom Wind bewegt und man hört den dumpfen Klang des Windes, der an die Oberfläche des Mikrofons prallt.

„Ein Geist ist wie Luft, die uns umgibt.“⁴²⁷

Das Bild wechselt zu Schwarz.

„Er kann überall hingehen.“⁴²⁸

Zuerst verstummt der musikalische Ton, dann wird auch das Rauschen des Windes leiser. Einzig das Surren der Aufnahme bleibt noch schwebend im schwarzen Kader hängen.⁴²⁹

Das mediale Echo in der filmischen Landschaft

Kurz vor Ende des Films ergreift Bhawan Singh noch einmal das Wort. Es handelt sich hier um eine sehr kurze Szene. Die gesamte Landschaft ist von *ghostly matter* bewegt.

Seine Beschreibung des Geistes als eine Entität, die wie Luft ist und überall hingehen kann, spiegelt die Verselbständigung der Stimmaufnahme Mall Singhs, die sich der Kontrolle Scheffners entzieht und auf anderem Wege als von ihm intendiert, in Indien landet.

Die Szene verhält sich dialektisch zu der ihr Vorangehenden, in der der Vizebotschafter das Transkript von Mall Singhs Aufnahme als Teil einer den indischen Kolonialsoldaten im Ersten Weltkriegs gewidmeten Gedenkrede vorliest.⁴³⁰ Die Bildebene nimmt ihren Ausgangspunkt bei der Veranstaltung und wechselt dann, im Zuge der Rede des Vizebotschafters, über das Schwarz und den Archivraum, in eine nebelige Landschaft. Nicht nur reflektiert dies die drei Räume, in die uns die Stimme Bhawan Singhs zu Beginn des Films einleitet. Es findet auch ein stofflicher Wechsel vom Festen zum Fluiden statt: Gestalten, Gedenkstein und Redner:innenpult werden abgelöst von den Objekten des Lautarchivs und diese wiederum von

⁴²⁷ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (01:17:14 - 01:17:24).

⁴²⁸ Ebd. (00:17:24 - 00:17:27).

⁴²⁹ Ebd. (01:17:24 - 01:17:27).

⁴³⁰ Ebd. (01:12:40-01:16:26).

einer totalen Ansicht einer in Nebel gehüllten Landschaft. Diese befindet sich über die durch den Wind bewegten Blätter einerseits und durch die Fokus- und Einstellungswechsel der Kamera andererseits in ständiger Bewegung. In dem Moment, in dem die Kamera den Fokus verliert, spricht Bhawan Singh davon, wie man zum Geist wird und wie die Seele umherstreift. Die Metamorphose des Geistes wird über den Fokuswechsel von der Kamera visuell nachempfunden. Auf bildlicher Ebene wird also jene Transformation zum Phantom nachvollzogen, über die Bhawan Singh spricht.

Zwischen dem Gedenkstein, dem In-Stein-gemeißelten-Tod, und Mall Singh, dessen Name sich nicht darauf befindet, ist eine Spur, die in Bhawan Singhs Geistergeschichte und der filmischen Bildsprache zum Ausdruck kommt: eine Spur der Echo, die in der Landschaft eingeschrieben ist.

6. Zeugende Stimmen

Ich näherte mich in dieser Arbeit mit *The Halfmoon Files* einem Werk, welches, ähnlich wie die *Schachtel im Koffer* von Duchamp, zum einen die Verbindungen zwischen vermeintlich voneinander weit entfernten Gegenständen aufzeigt, indem sie in einer sinnlichen Komposition zusammengedrückt sind. Zum anderen thematisiert *The Halfmoon Files*, dass es sich bei dem, was sinnlich erfahrbar ist, keinesfalls um die Gesamtheit des Dispositivs handelt, sondern lediglich um eine repräsentative Auswahl, die in anästhetischer Verbindung steht mit dem, was in dieser Konstellation fehlt.

Nun, da ich mich am Ende meiner Recherchen und der Niederschrift meiner Erkenntnisse befinde, wird mir bewusst, dass ich selbst an einer solchen Kofferschachtel gearbeitet habe: Auch ich habe mich um eine Konstellation von Bildern, Klängen und Gedanken bemüht, die in ihrer Gesamtheit vielleicht etwas über den Status der Zeugenschaft einer mehrfach mediatisierten Stimme zutage bringen können. Zugleich kann ich nur Einsicht in einem Bruchstück der Themenfelder geben, die *The Halfmoon Files* in sich vereint. Ich bin mit spezifischen Fragen an *The Halfmoon Files* herangetreten, welche die Medialität der Stimme als Spur im kulturellen Gedächtnis betreffen.

Mit der Verdatung des Menschen mittels Medien wie Phonographie, Fotografie und Film stehen sich Wissen und Mythos als Spiegelung des Echomythos und damit der Verhandlung der Stimme und ihrer Kehrseiten, erneut gegenüber. Vermeintlich hat die Wissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhundert mittels der neuen Techniken einen Weg gefunden, auch das sich bislang außer Reichweite befindende ‚geheime Wissen‘ einzufangen, sei es in den unendlichen Tiefen des Unterbewusstseins, oder den ausgedehnten Weiten einer als kolonisiert fantasierten Welt.⁴³¹ In beiden Fällen wird die Stimme als Schlüssel zu diesen Wahrheiten imaginiert.

Die Lektüre Spivaks und Gordons zeigten diesen Zusammenhang zwischen dem Entwurf einer neuen, technologisierten, ‚westlichen‘ Wissenschaft und der Imagination kolonisierter Gruppen als den ‚Anderen‘, den es in einer Dichotomie zum ‚westlichen‘ Subjekt zu entwerfen galt, auf.^{432, 433} Die Vermessungen des Menschen und seiner Umwelt mittels vermeintlich objektiver

⁴³¹ Vgl. Katharina Sacken, „‘Ungern vor Fremden gesungen’.“ In *Phonorama*.

⁴³² Gayatri C. Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory*.

⁴³³ Gordon, „‘I’m already in a sort of tomb’“.

Hilfsmittel⁴³⁴ dient hier einer wissenschaftlich legitimierte Herrschaftsideologie, die das Verschwinden des Menschen hinter seiner Beweislage zur Folge hat.

Als hauntologisches Medium verselbständigt sich die (mediatisierte) Stimme jedoch von ihren zugesprochenen Bestimmungen und richtet sich affektiv an ein jeweils neu ausgerichtetes Ohr. Über ihre Resonanzfähigkeit verselbständigt und dissimiliert sie unkontrollierbar. Wie und wo sie haften bleibt, weiterklingt oder ein Echo wirft, ist nie vollkommen vorhersehbar. Mehr noch als die Fotografie verspricht ein mediales Stimmzeugnis durch die in ihr vereinten Kehrseiten der Stimme die Konservierung des soziologischen Phantoms.

Die Aufnahmen, die Doegen von den gefangenen Kolonialsoldaten machte, spiegeln den Echo-Mythos, in dem Pan unwissentlich sein eigenes Phantom herstellt. Echo wird zur Wiedergängerin, ihre Stimme *ghostly matter*, die Pan auf ewig verfolgt.⁴³⁵ Scheffner ist in dieser Erbschaft der dialektischen Umklammerung von ‚westlicher‘ Wissensproduktion und subalternen Sprecher:innenpositionen situiert. Er thematisiert seine eigene Heimsuchung als postkoloniales, ‚westliches‘ Subjekt über seine Begegnung mit den fast vergessenen Geisterstimmen einer kolonialen Vergangenheit Deutschlands. Dazu greift er zu Strategien des Essayistischen, über die die darin kursierenden, remediatisierten Artefakte und Stimmen eine gewisse Autonomie erhalten.

Den Stimmaufnahmen, um die sich der dokumentarische Essayfilm Scheffners dreht, sind die mehrschichtigen Diskurse zur Stimme sowie zur Problematik hierarchisierten Sprechen-Könnens eingeschlossen. Des Weiteren besitzen sie eine Materialität, die sie zu *ghostly matter* machen. Die Bedeutung von *The Halfmoon Files* besteht in dem Umstand, dass Scheffner diese geisterhafte Qualität erkennt und in eine Korrespondenz zu treten versucht, indem er seine eigene Stimme neben den Stimmen der Kriegsgefangenen, aber auch neben denen Doegens und Kaiser Wilhelm II, als einen kursierenden Narrationsträger unter vielen erfahrbar macht. Eine wesentliche Strategie ist dabei, dass er seine privilegierte Position ein Stück weit aufgibt und die filmessayistische Geistergeschichte von einer Stimme miterzählen lässt, die sich nicht vollkommen kontrollieren lässt.

Mit Chions Tonfilmtheorie zum *acousmêtre* habe ich über die Erfahrung mit dieser unheimlichen, geradezu allmächtigen Stimme innerhalb der Filmdiegese eine Basis gegeben, um zwei Aspekte der medialen Eigenschaften der Phantome, die uns in *The Halfmoon Files* begegnen, zu vermitteln. Zum einen ist die Akzeptanz einer diegetischen Realität für die Dauer

⁴³⁴ Peters, „Witnessing,“ 715.

⁴³⁵ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, 32.

eines Films Voraussetzung für die unheimliche Begegnung mit der entkörperten Stimme und mag so einen Hinweis geben auf die Wucht, mit der die medial entkörperten Stimmen der neuen Tonaufnahmemedien in die sich auf der Schwelle zur Moderne befindenden Gesellschaft eingebrochen sind. Es bringt uns den (medialen) Phantomen der Zeit, die mittels der Tonaufnahmen der Gefangenen des Halbmondlagers mit konserviert wurden, näher.

Der zweite Aspekt betrifft die formale und diegetische Form von *The Halfmoon Files* selbst, welche sich das *acousmêtre* zu eigen macht, um dem soziologischen Geist eine filmspezifische Gestalt zu geben. Die Stimmen hätten mittels der recherchierten Fotografien und des historischen Filmmaterials zumindest innerhalb der filmischen Logik entakusmatisiert werden können. Dies wurde aber bewusst umgangen, um das Material nicht zu kolonisieren, sondern möglichst für sich sprechen zu lassen: Selten ist Stille lauter als während der Sichtung des dokumentarischen Materials aus dem Halbmondlager und keine Musik ist unheimlicher und geisterhafter als die Stille, zu der die indische Tanzgruppe tanzt.⁴³⁶ Zugleich erklingen die Stimmaufnahmen der Gefangenen entweder in Konstellation mit Landschaftsaufnahmen oder im filmischen Schwarz. Dabei verflüssigen sie die Bildebene und beleben die sich darin befindenden Objekte: Sie verweisen auf die Kehrseite der sichtbaren Realität, auf das, was fehlt. Sie werden aber nicht an Körper gebunden, mit Ausnahme von Mall Singhs Aufnahme, die in einem verschobenen bildlichen Zusammenhang mit ihrem Speichermedium, der Lautplatte steht. Den medialen und historischen Phantomen wird in der Filmdiegeese über die Verweigerung, das *acousmêtre* zu entakusmatisieren, Rechnung getragen.

Die Zeugschaft Bhawan Singhs ist von jener diskursiven Umarmung geprägt, die Spivak in ihrer Analyse der Erzählung von Echo und Narziss beschreibt: Die medial und diskursiv verunglimpfte Rede Bhawan Singhs, entwickelt sich vom Fluch zur *différance* als Botschaft jenseits der Intention.⁴³⁷ Eine Botschaft, die sich an diese Konstellation der Rede, in der nicht ausschließlich die historischen Aktanten, sondern auch die zeitlich nachgelagerten Rezipierenden dieser medial konservierten Redebedingung involviert sind, richtet. Bhawan Singhs Stimmaufnahme, die die Anonymisierung der Gefangenen und ihr Dasein als kommunikative Untote in der formalen Gussform einer Geistergeschichte dokumentiert und damit eine Counter-Geschichtsschreibung im Moment ihrer Historisierung schreibt, ist ein solcher Moment der intervenierenden Echo im kulturellen Narzissmus.⁴³⁸ Es ist eine subalterne

⁴³⁶ Scheffner, *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (00:38:40 - 00:42:58).

⁴³⁷ Spivak, „Echo,“ 24–27.

⁴³⁸ Ebd., 27.

Stimme, die mitnichten ihre marginalisierte Position überwindet, sondern in dieser Position konserviert wird, und deren Echo als *ghostly matter* in einer anderen Jetztzeit zur Lesbarkeit kommt.⁴³⁹ *The Halfmoon Files* ist der Resonanzraum dieses Echos. Als solcher alteriert er die Stimme, der bereits die medialen Spuren des Grammophons anhaften, indem sie einen zusätzlichen Klangteppich bekommt und nur in Ausschnitten über die Dauer des Films hinweg zu hören ist, um die Narration voranzutreiben. Zugleich formt das Echo Bhawan Singhs den filmischen Resonanzraum selbst, indem es ihm eine dramaturgische Gestalt gibt und die Stimmen, Landschaften und Objekte in ihrer Gestalt als *ghostly matter* zutage treten lässt.

The Halfmoon Files vollzieht eine geteilte Geschichte nach, ohne sich spezifische Erfahrungen der Unterdrückung zu eigen zu machen. Eine Behauptung, der Film ließe die Stimmen der Gefangenen ‚frei‘ sprechen, führe an der Wahrheit vorbei, denn die Stimmen sind nach wie vor gefangen, die Menschen, die in den Trichter sprachen, inzwischen allesamt verstorben. Diese Menschen können nichts kommentierten, nichts richtigstellen, nicht mehr das hinzufügen, was ihnen damals untersagt wurde. Uns bleibt nichts anderes, diesen Stimmen zu lauschen, dem zu lauschen, was auf der Seite des Logos zu hören ist, aber insbesondere unser Ohr zu schärfen für die Kehrseite der Stimme, dort, wo das Verhältnis zwischen Echo und Pan, (bzw. mit Spivak, Narziss) sich kristallisiert.

Die Stimme Bhawan Singhs erzählt von dem, was auf der Kehrseite der Stimme und gegenüber vom kolonialen Blick steht – ein Phantom in den Bruchstücken der Weltgeschichte.

⁴³⁹ Walter Benjamin, „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*, 577 f.

7. Anhang

Abstract

Deutsch

Philip Scheffners Essayfilm über Phonogramme von im Ersten Weltkrieg gefangenen Kolonialsoldaten trägt einen bemerkenswerten Untertitel: *A Ghost Story*.

Tatsächlich sind diese Stimmufnahmen, die nur wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Edison-Phonographen entstanden von einer geisterhaften Qualität, denn sie verweisen auf ein Stück fast vergessener deutscher Kolonialgeschichte. Die Produkte eines streng durchgeführten Ablaufs phonographischer Datensammlung haben einen instabilen Status, da sie nicht als selbstbestimmte Zeugnisse der körperlich und diskursiv gefangenen Personen gelten können, sich aber dennoch subversiv gegenüber ihrer Reduktion auf empirische Klangbeispiele verhalten. Ihre Stimmen sind Medium ihrer diskursiven Verstümmelung und ein subversiver Moment im Redekorsett zugleich.

The Halfmoon Files bildet zunächst den Ausgangspunkt zur Entwicklung einer Theorie der Stimme als Derrida'sche Spur des kulturellen Gedächtnisses vor dem Hintergrund ihrer technischen Loslösung und Dissimulation. Als theoretische Basis dienen mir unter anderem Sigrid Weigels Thesen zur Stimme als Medium des Nachlebens,⁴⁴⁰ Gayatri C. Spivaks subalternitätstheoretischer Entwurf zum Echo-Mythos,⁴⁴¹ sowie Avery F. Gordons soziologische Figur des Phantoms.⁴⁴²

Im zweiten Teil der Arbeit werde ich diese medial-orale Zeugschaft anhand von ausgewählten Szenen aus *The Halfmoon Files* untersuchen. Der Film bietet den ambivalenten Stimmzeugnissen einen Resonanzraum. Dieser Raum ist jedoch nicht neutral, sondern formt die Stimmen so sehr, wie er sich umgekehrt von den Stimmen formen lässt. Erfahrbar wird dabei, was Avery F. Gordon *ghostly matter* nennt.

⁴⁴⁰ Vgl. Weigel, Sigrid (2006): „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Aufl., hg. v. Doris Kolesch und Sybille Krämer, 16-39. Frankfurt am Main: Surkamp.

⁴⁴¹ Spivak, „Echo“.

⁴⁴² Vgl. Gordon, Avery F. (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 2. Aufl. Minneapolis: Minnesota University Press.

Im Fokus steht das Verhältnis zwischen der Stimme Scheffners als dokumentarische Erzählstimme und der Phonogrammaufnahme des gefangenen Kolonialsoldaten Bhawan Singhs, die der Regisseur als alternativen, mythischen Erzähler einsetzt.

Ziel ist es, die Stimme unter den spezifischen Bedingungen dieser Aufnahmen auf ihre Eigenschaften als „Schwellenphänomen“⁴⁴³ und Medium der Zeugschaft zu untersuchen. Es gilt die Frage zu beantworten, wie die Spezifika der alternativen Erzählstimme Bhawan Singhs in *The Halfmoon Files* zum Tragen kommen. Verkörpert Bhawan Singhs Stimme jene „Phantomstimmen der Mediengeschichte“,⁴⁴⁴ die Weigel heraufbeschwört? Und wenn ja, in welchem Verhältnis steht sie zur Stimme Scheffners, der die Geister einer kolonialen Vergangenheit hervorruft?

Die These dieser Arbeit lautet, dass die mediatisierte Stimme ein Schlüsselmedium bildet für eine intersektionale Zusammenführung hauntologischer Fragestellungen, die sich an Konstellationen der Zeugschaft richten.

English

Philip Scheffner's essay film about phonograms of colonial soldiers who were captured by the German Empire in World War I has a remarkable subtitle: *A Ghost Story*.

Recorded only a few years after the Edison Phonograph was invented, these phonograms have a ghostly quality, because they preserve an almost forgotten piece of colonial history. As they result from phonographic procedures following a strict protocol, their status is unstable: Neither do they record freely expressed speech, nor can they be limited to their intended purpose as sound examples. These captured voices witness their own discursive mutilation while subverting against their reduction.

In my master's thesis, I use Scheffner's *The Halfmoon Files* to develop a theory of the voice as a Derridean trace of cultural memory, considering its detachment from the body and its dissimulation via media such as phonography and film. I ground my findings on theories of the voice, haunting and subaltern speech developed by scholars such as Sigrid Weigel, Avery F. Gordon and Gayatri C. Spivak. In the next step, I return to the *Halfmoon Files* to apply the developed concepts by analysing the relationship between the two narrators: Scheffner and the recorded voice of Bhawan Singh, an Indian soldier in captivity.

⁴⁴³ Doris Kolesch und Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In *Stimme*, 12.

⁴⁴⁴ Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In *Stimme*, 36.

My primary aim is to contemplate the specific ways in which Bhawan Singh's recording stands in as a ghostly witness for what is missing. My main thesis is that the mediated voice is a key medium for the intersectional and hauntological understanding of history, as well as for witnessing of what is lost in cultural memory.

Komplette Transkription der Rede Bhawan Singhs⁴⁴⁵

„Hört zu, all ihr Denker, die ihr das hören könnt. Nach meinem begrenzten Verstand werde ich euch über Geister berichten, was ich von den Alten gehört habe. Bitte vergebt mir, wenn ich Fehler mache oder etwas vergesse. Was ist ein Geist? Wie lebt er? Wie ist er zum Geist geworden? Und wie viele verschiedene Arten von Geistern gibt es? Und um darauf zu antworten... Wir wissen, wenn ein Mensch stirbt, dann wird er zur Seele mit spirituellem Geist. Wenn er nicht richtig verbrannt wird, dann wird er zu einem Geist. Und wir wissen alle, dass der Atem, den wir in uns haben, die Seele genannt wird. Und ein Atemzug ist Luft, und deswegen ist der Geist wie ein Lufthauch. Luft kann überall hingehen, und ebenso kann der Geist überall hingehen, wie Luft. Der Geist kann immer neue Gesichter und Gestalten annehmen. Aber die meiste Zeit gehen sie in folgende Gestalten herum: etwa als thāne Geist, der sich als zerlumptes Tuch auf dem Weg bewegt, auf dem die Leute gehen. Dann verfängt er sich in den Füßen der Passanten und bewegt sich ständig weiter fort. Es gibt eine andere Art von Geist, der keinen Kopf hat. Sondern seine Augen sitzen auf seiner Brust. Wenn er Menschen begegnet, frisst er sie auf. Sein Name ist Mourkata Geist. Es gibt noch eine weitere Art von Geist. Er lebt (hoch oben) in den Bergen und wird von einem Hund begleitet. Wann immer er ein menschliches Wesen in Mondnächten sieht, frisst er es auf. Sein Name ist Pachaiya oder auch Aeri. Wie viel soll ich noch über Geister schreiben? Mein Freund besuchte das Haus seiner Schwiegereltern. Nachdem er zum Gruß die Füße seiner Schwiegermutter berührt und Jadhau gesagt hatte, erzählten sie ihm die Geschichte vom Juwel. Jetzt werde ich über den Juwel der Schlange erzählen, die ich von den Alten gehört habe. Andere haben ihn mit eigenen Augen gesehen. Andere haben versucht, ihn direkt zu ergreifen, aber sie haben es nicht geschafft... Dies ist alles wahr. Und diese Person ist zudem der Vater meines Großvaters. Und ich habe die Geschichte von meinem Vater gehört. Er erzählte: ‚Eines Nachts wachte mein Großvater durch Rauch auf und sah ein Licht scheinen. Da dachte er, es sei der Juwel. Da er glaubte, es wäre nicht einfach, den Juwel einfach zu ergreifen, hob er einen Kuhfladen auf, ging drei, vier Schritte nach vorne und bedeckte den Juwel damit. Nun glaubte er, er habe den Juwel eingefangen. Aber als er den Kuhfladen ansah, war ein Loch darin, und nichts im Inneren.‘“⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Die englische Übersetzung von Ranav Devanagari wurde von Britta Lange ins Deutsche übertragen. Lange, *Gefangene Stimmen*, 339 f.

⁴⁴⁶ Lange, *Gefangene Stimmen*, 340.

8. Quellenverzeichnis

- Abraham, Nicolas. „Aufzeichnungen über das Phantom: Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie.“ *Psyche*, Nr. 8 (1991): 691–698.
- Alter, Nora M. „Sound Thoughts: Hearing the Essay.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 175–88.
- Aristoteles und Arbogast Schmitt. *Poetik: Werke in deutscher Übersetzung*. 30 Bde. 5. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Assmann, Aleida. *Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon*. Hrsg. von Moritz Csáky und Peter Stachel. Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive 2. Wien: Passagen, 2001.
- Balke, Friedrich. „Rete Mirabile: Die Zirkulation der Stimmen in Philip Scheffners Halfmoon Files.“ *Sprache und Literatur* 2009 2. Halbjahr, 2010, Nr. 40 (2009): 58–78.
- . *Zweitkörper und Datensätze.*, 2009. Video. Zuletzt geprüft am 04.11.2021. <https://vimeo.com/5220654>.
- Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*. Dt. Erstaussg.; 1. Aufl. Edition Suhrkamp 1367 = N.F., 367. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Basu, Priyanka. „Archives of German Anthropology and Colonialism in Philip Scheffner’s The Halfmoon Files.“ *Third Text* 33, Nr. 6 (2019): 727–743. doi:10.1080/09528822.2019.1667618.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935. Frankfurt am Main, 1982.
- . „Konvolut N.“ In *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, 570–611. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935. Frankfurt am Main 1982.
- . „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.“ In *Gesammelte Werke*. Bd. 1. 2 Bde., 206–20. Zweitausendeins Klassiker-Bibliothek. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2011.
- Bolter, Jay D. und Richard Grusin. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Brüstle, Christa. „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen*, 124–30.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. La Voix au cinéma, Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma 1982. New York: Columbia University Press, 1999.
- Das, Santanu. „The Singing Subaltern.“ *Parallax (Leeds, England)* 17 (2011): 18. doi:10.1080/13534645.2011.584409.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. 14. Auflage. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 417. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.
- . *Marx’ Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. 6. Auflage. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.
- Dippel, Vanessa. „Echo.“ In *Antike Mythen und ihre Rezeption: Ein Lexikon*. Hrsg. von Lutz Walther. Orig.-Ausg., 1. Aufl. 2005. Leipzig: Reclam, 2003.
- Doegen, Wilhelm, Hrsg. *Unter fremden Völkern: Eine neue Völkerkunde*. Berlin: Stollberg, Verl. für Politik u. Wirtschaft, 1925.

- Dreckmann, Kathrin. *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*. Leiden, Niederlande: Brill | Fink, 2017.
doi:10.30965/9783846762127. <https://www.fink.de/view/title/52850>.
- Edison, Thomas A. *The diary and sundry observations of Thomas Alva Edison*. Unter Mitarbeit von Dagobert D. Runes. New York, NY: Philosophical Library, 1948.
- Ernst, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*. 243. Berlin: Merve-Verl., 2002.
- Exner, Sigmund. „Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives.“ 1900. Zuletzt geprüft am 21.07.2021.
https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/PHA/PDF/Exner_1900.PDF.
- Felderer, Brigitte. „Die Stimme: Eine Ausstellung.“ In Felderer, *Phonorama*, 6–21.
- , Hrsg. *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004.
- Finter, Helga. „Stimmkörperbilder: Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen*, 131–42.
- Gehring, Petra. „Die Wiederholungs-Stimme: Über die Strafe der Echo.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme*, 85–110.
- Gethmann, Daniel. *Die Übertragung der Stimme: Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*. 1. Aufl. sequenzia. Zürich [u.a.]: Diaphanes, 2006.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 1997. 2. Aufl. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008.
- , „I'm already in a sort of tomb": A Reply to Philip Scheffner's The Halfmoon Files.“ *The South Atlantic Quarterly* 110, Nr. 1 (2011): 121.
<https://uaccess.univie.ac.at/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/im-already-sort-tomb-reply-philip-scheffners/docview/822395633/se-2?accountid=14682>.
- Greenblatt, Stephen. „From Resonance and Wonder.“ In *New historicism and cultural materialism : a reader*. Hrsg. von Kiernan Ryan. 1. publ, 55–60. London [u.a.]: Arnold, 1996.
- Hiddleston, Jane. „Spivak's 'Echo': theorizing otherness and the space of response.“ *Textual practice* 21 (2007): 623–640. doi:10.1080/09502360701642359.
- Jäger, Ludwig. „Störung und Transparenz: Skizze zur performativen Logik des Medialen.“ In *Performativität und Medialität*. Hrsg. von Sybille Krämer, 35–73. München: Fink, 2004.
- Kittler, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Koch, Angela, Hrsg. *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten: Der Film The Halfmoon Files - A Ghost Story von Philip Scheffner*. Linzer Augen Band 11. Wien: Sonderzahl, 2016.
- Koch, Angela und Seminarteilnehmer:innen der MKKT Linz. „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner.“ In *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten: Der Film The Halfmoon Files - A Ghost Story von Philip Scheffner*. Hrsg. von Angela Koch, 76–97. Linzer Augen Band 11. Wien: Sonderzahl, 2016.
- Kolesch, Doris und Sybille Krämer, Hrsg. *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Orig.-ausg., 1. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1789. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- , „Stimmen im Konzert der Disziplinen: Zur Einführung in diesen Band.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme*, 7–15.

- Kolesch, Doris und Jenny Schrödl, Hrsg. *Kunst-Stimmen*. Recherchen / Theater der Zeit 21. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Kramer, Sven und Thomas Tode, Hrsg. *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*. 20. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2011.
- , „Modulationen des Essayistischen im Film: Eine Einführung.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 11–26.
- Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Erste Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- Kreimeier, Klaus. „Die List der Dekonstruktion: Zur politischen Qualität des Essayfilms.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 59–76.
- Lagaay, Alice. „What remains of voice: Thought-play arising from the conference 'Kunst-Stimmen'.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen*, 112–5.
- Landry, Olivia. „Searching for a Storyteller, Remediating the Archive: Philip Scheffner's Halfmoon Files.“ *New German Critique* 46, 3 (138) (2019): 103–124. doi:10.1215/0094033X-7727441.
- Lange, Britta. „The Halfmoon Files.“ pong Berlin. <https://halfmoonfiles.de/>.
- *Gefangene Stimmen: Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918*. Kaleidogramme Bd. 176. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2019.
- Larsson, Lars-Olof. *Antike Mythen in der Kunst: 100 Meisterwerke*. 18592. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Lüders, Heinrich. „Die Gurkhas.“ In *Unter fremden Völkern: Eine neue Völkerkunde*. Hrsg. von Wilhelm Doegen, 126–39. Berlin: Stollberg, Verl. für Politik u. Wirtschaft, 1925.
- Macho, Thomas. „Stimmen ohne Körper: Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme*, 130–46.
- Mettin, Martin. *Echo im Sprachwald: Figuren dialektischen Hörens bei Walter Benjamin*. Promesse v.3. Berlin: Neofelis, 2019.
- Morin, Edgar. *Der Mensch und das Kino: Eine anthropologische Untersuchung*. Unter Mitarbeit von Kurt Leonhard. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958.
- Peters, John D. „Witnessing.“ *Media, Culture & Society* 23, Nr. 6 (2001): 707–723. doi:10.1177/016344301023006002.
- , „The Voice and Modern Media.“ In Kolesch; Schrödl, *Kunst-Stimmen*, 85–100.
- Sacken, Katharina. „‘Ungern vor Fremden gesungen’: Koloniale Phonographie um 1900.“ In Felderer, *Phonorama*, 118–31.
- Scheffner, Philip. *The Halfmoon Files. A Ghost Story.*, D 2007.
- , „The Context of Sound | The Halfmoon Files.“ Zuletzt geprüft am 14.11.2021. <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/context-sound>.
- Schulze, Sebastian. *Metamorphosen des Echos: Lektüren der Gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Boston, 2015.
- Seider, Tanja. „Postcolonial Historiography in the Essay Film: 'De-Colonizing' Sound and Image.“ *InterDisciplines: Journal of History and Sociology* 4 (2013): 151. doi:10.2390/indi-v4-i1-80.
- Spivak, Gayatri C. „Can the Subaltern Speak?“ In *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. Hrsg. von Patrick Williams und Laura Chrisman, 66–111. Abingdon, OX: Routledge, 1993.
- , „Echo.“ *New literary history* 24 (1993).
- Tablang, Kristin. „Thomas Edison, B.C. Forbes And The Mystery Of The Spirit Phone.“ *Forbes*, 25.10.2019. Zuletzt geprüft am 21.07.2021.

<https://www.forbes.com/sites/kristintablang/2019/10/25/thomas-edison-bc-forbes-mystery-spirit-phone/>.

Tode, Thomas. „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume.“ In Kramer; Tode, *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, 29–44.

Vagenas, Maria-Giovanna und Philip Scheffner. „The Halfmoon Files.“ Zuletzt geprüft am 10.08.2021. <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/halfmoon-files>.

Weidner, Daniel. „Fort-, Über-, Nachleben: Zu einer Denkfigur bei Benjamin.“ In *Benjamin-Studien 2*. Hrsg. von Daniel Weidner und Sigrid Weigel, 161–78. Boston 2019.

Weigel, Sigrid. „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In Kolesch; Krämer, *Stimme*, 16–39.

———, „Von Blitz, Flamme und Regenbogen: Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin.“ In *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern: Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*. Hrsg. von Lena Bader, Georges Didi-Huberman und Johannes Grave, 225–40. 46. Berlin: Dt. Kunstverl., 2014.