

SCHALL UND RAUCH?

DAS SKALIERBAR EPHEMERE IN DER MATERIALITÄT AKUSTISCHER ARCHIVE

Autoritäten und Hierarchie der Sinne

Dass gerade die Stimme zu den Ephemera eines Archivs gezählt wird, liegt an der mediengeschichtlich überkommenen Konstellation, die das geschriebene Wort als ein auf Dauer, Stabilität und Gewähr angelegtes Medium vor das gesprochene Wort stellt. Doch spätestens seit Edisons Erfindung des Phonographen 1877 ist diese Position nicht mehr haltbar. Mittlerweile ist fast jeder Vor- und Nachlass angereichert mit auditiven Medien, seien sie analog oder digital.

Die literatur-, kultur- und medienhistorische Bedeutung, die auditiven Materialien im einundzwanzigsten Jahrhundert zugeschrieben wird, ist eine grundlegend gewandelte. Während akustische Quellen, zumal als Beigaben von Nachlässen, bis weit in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in der Regel nicht Archiven einverleibt, sondern kassiert oder antiquarisch verramscht wurden, ist heute eine sehr viel größere Sensibilität vorhanden und wirksam. Analog zu der verhältnismäßig jungen Aufmerksamkeit auf Nachlassbibliotheken wird auch Tonträgersammlungen oder unikalen Tonaufnahmen weit größere Aufmerksamkeit geschenkt als noch vor wenigen Jahrzehnten. In den Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach etwa werden mittlerweile über 34.000 Tondokumente bewahrt. 21 Prozent davon stammen aus Nach- oder Vorlässen. Der Nachlass des experimentellen Lyrikers Oskar Pastior, um nur ein Beispiel zu geben, beinhaltet über 200 Tondokumente (Tonbänder, Kompaktkassetten, Vinylschallplatten, CDs). Es gibt keinen von Pastior veröffentlichten Text, der nicht auch in der aufgezeichneten und somit reproduzierbaren Form seiner Stimme existiert. Trotz solcher Bestände überwiegt nach wie vor die Ansicht, dass die gesprochene, aufgenommene, reproduzierbare Stimme im Rang der Schrift nicht gleichgestellt ist, sei es aus philologischer oder archivarischer Perspektive. Daraus lässt sich eigentlich nur folgern, dass die Stimme als das akustische Abbild des Menschen bis heute eine Aura umgibt, die sich aus ihrer unerhörten Wiederkehr speist und die in die Ratio ordnender Zeichensysteme nur schwer

integrierbar ist. Dies mag an einem der Stimme unterstellten Verlustcharakter liegen: Wenn ein Klang rezipiert wird, wenn man also über ihn sprechen kann, dann ist der Klang notwendigerweise verklungen.

Die Geschichte des Ephemerens des Akustischen in Archiven ist immer auch eine Geschichte der Autorität und der Hierarchisierung der Sinne. Seit der Neuzeit wird dem geschriebenen oder gedruckten Wort, weil visuell evident, gemeinhin größere Verbindlichkeit und höhere Autorität zugeschrieben als dem gesprochenen oder gehörten Wort, das flüchtig und fluide sei. Die Antike dagegen maß Gesprochenem, weil akustisch evident und hörbar, größeres Gewicht bei.¹ Im sechsten Buch der *Aeneis* von Vergil ist davon die Rede, dass Aeneas sich Auskunft und Rat bei der Seherin Sibylle holt, die ihre Auskünfte auf Blätter (gemeint sind erst einmal Blätter von Bäumen und Pflanzen) zu schreiben pflegt und sodann den Auskunftsuchenden aushändigt. Aeneas dagegen pocht darauf, dass sie die Auskunft (»carmina«) singe oder spreche, ihm also akustisch zu Gehör bringe.

[...] foliis tantum ne carmina manda,
ne turbata volent rapidis ludibria ventis;
ipsa canas oro.²

Blättern überantwortete Äußerungen würden von den Winden zerstiebt, ihr Zusammenhang würde zerrissen und ihr Sinn zerröst. Verbindlichkeit dagegen böte die zusammenhängende Klanglichkeit des gesprochenen oder gesungenen Wortes im Ton und aus dem Mund der Urheberin. »Töne mir, fleh' ich, du selbst!« wird Johann Heinrich Voß die Zeile »ipsa canas oro« übersetzen:

Nur nicht Blättern vertraue du deine Verkündung,
Daß nicht, Winden ein Raub, sie verwirrt durch einander zerfliegen;
Töne mir, fleh' ich, du selbst!³

Weniger eindeutig hinsichtlich des medialen Modus, ob das Wort ein Schriftbild oder ein Textklang ist, ist die erste Zeile des Evangeliums von Johannes,

1 Früh dazu Günther Wille in seiner Tübinger Habilitationsschrift von 1959, die 2001 im Druck erschien: Günther Wille: *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit.* Tübingen 2001.

2 Publius Vergilius Maro: *Aeneis VI*, 74–76. The Latin Library (<http://thelatinlibrary.com/vergil/aen6.shtml>, Zugriff: 15. Juni 2023).

3 Des Publius Virgilius Maro Werke. Von Johann Heinrich Voß. Bd. 2: *Äneis I–VI*, Braunschweig 1799, S. 347 (<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10243224-6>, Zugriff: 15. Juni 2023).



Abb. 1: Verkündigung, unbekannter fränkischer Meister, um 1480 (Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt).

wonach das Wort an allem Anfang gestanden habe und dieses Gott selbst gewesen sei: »Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.«⁴ Martin Luther übersetzt: »IM anfang war das Wort / Vnd das wort war bey Gott / vnd Gott war das Wort.«⁵ Entschiedener verhalten sich ikonografische Traditionen: Sie favorisieren den akustischen und auditiven Aspekt, wenn sie das Wort des Gottes als ursächlich für die Schwangerschaft der Gottesgebälerin Maria darstellen.

4 Barbara und Kurt Aland et al. (Hg.): *Novum Testamentum Graece*. 28. Aufl., Stuttgart 2012 (<https://diebibel.ibep-prod.com/bibel/NA28/JHN.1>, Zugriff: 15. Juni 2023).

5 Martin Luther: *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. Auff's new zuge-richt*. Wittenberg 1545, S. CCXCVI (<http://digital.slub-dresden.de/id452297591/594>, Zugriff: 15. Juni 2023).



Abb. 2: Titelblatt der Phonographischen Zeitschrift, 1909, Hans Mützel, Reichsverband des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels (Bayerische Staatsbibliothek).

Ein unbekannter fränkischer Meister lässt den Engel den Gruß an Maria, das *Ave Maria*, sprechen, die Richtung der Botschaft ist unidirektional und führt vom Engel zu Maria, die buchstäblich empfängt. Um den Vorgang zu verdeutlichen, lässt der Maler aus der oberen linken Bildecke einen weißbärtigen Gott drei Strahlen aussenden, auf denen ein nacktes Menschlein in den Kopf Mariens schwebt. Diese Metapher der Transformation des gesprochenen Wortes in die Materialität der Leiblichkeit des Kindes greift das Titelblatt der *Phonographischen Zeitschrift* auf, indem erlauschter Schall durch Kopf und Körper einer Frau geleitet und mittels Schreibgeste wie als Schallplattenrille auf einem Papierstreifen materialisiert wird. Die *Phonographische Zeitschrift* mit dem Untertitel *Fachblatt für die Gesamt-Interessen der Sprechmaschinen-Industrie und verwandter Industrien* erschien von 1900 bis 1933 in Berlin

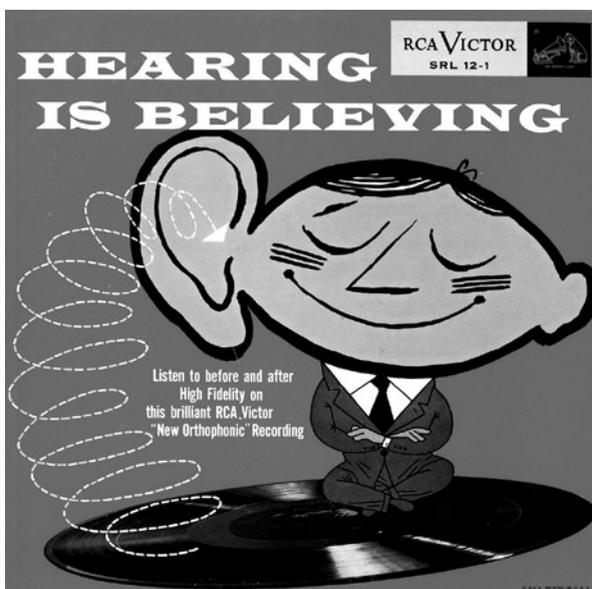


Abb. 3: Cover der Platte *Hearing Is Believing*, RCA Victor, Urheber:in unbekannt, 1954 (private Sammlung).

und war das Organ des Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels. Wie die Materialität der Schallplattenrinne in die Flüchtigkeit des Schalls – oder in die glaubenswürdige Verbindlichkeit des *High Fidelity* zurückgeführt werden kann, zeigt das Cover einer Platte von 1954. Unter dem Titel *Hearing Is Believing* veröffentlichte der US-amerikanische Plattenhersteller RCA Victor eine Platte, die die Vorzüge neuartiger Schallaufzeichnungstechnik bewarb. »New Orthophonic« war die herstellereigene Bezeichnung für eine sogenannte Schneidekennlinie, die den schallplattentypischen Frequenzgang bei der Wiedergabe entzerren und einen vermeintlich natürlichen Höreindruck vermitteln sollte. Die Richtung der Wandlungsbewegung ist auch hier wieder unidirektional: von der Plattenrinne in das Rohr – ähnlich der Verkündigung und Empfängnis Mariens.

Phonautogramme und Gespensterlogik

Am 9. April 1861 singt der französische Drucker und Buchhändler Édouard-Léon Scott de Martinville in den von ihm erfundenen Phonautographen

die Strophe: »Au claire de la lune, / mon ami Pierrot, / Prête-moi [...]«. ⁶ Ohne die Intention, ohne den Gedanken an ein Playback ging es Scott de Martinville darum, die Stimme als Klang direkt und nicht über den Umweg der Alphabetschrift schreiben zu können. 16 Jahre vor Thomas Alva Edisons Erfindung des Phonographen stellt diese kurze Liedsequenz die erste reproduzierbare Aufnahme einer menschlichen Stimme dar. Scott de Martinvilles Stimme wurde dabei in einen Trichter gesprochen, an dessen Ende eine Membran befestigt war, an der wiederum ein Griffel aus Schweinsborsten angebracht war, der schließlich auf einem mit gerußtem Papier bespannten Zylinder auflag, der mit einer Kurbel zu drehen war. Durch die Schwingung der Membran schrieb der Borstenriffel die Frequenzkurve in die gerußte Oberfläche. Fragt man nach dem Ephemerem der Stimme, ihrer medialen Flüchtigkeit, so wirken jene Phonautogramme wie die technische Metapher dieser Annahme: Der Schall wird in einem Trichter gefangen und ritzt in schwarzen Ruß – nichts deutet hier auf Dauer und Haltbarkeit.

»Au claire de la lune, / Mon ami Pierrot, / Prête-moi ta plume / Pour écrire un mot.« ⁷ Will die Stimme sich direkt, ohne den Umweg über die stumme Schrift schreiben, muss sie sich dafür das Werkzeug, in diesem Fall die »Feder«, leihen. Es versteht sich, dass dies nur in der Nacht, wenn auch im Mondschein, passieren kann. In der stupenden Selbstreflexivität des gewählten Textes ist die romantische Konstellation einer unmittelbaren Schrift des Klangs gesetzt, in aller Naivität ist auch die kaum lesbare Rußschrift eine »Hymne an die Nacht«. Bis ins Jahr 2008 sollte sie ihr Geheimnis bewahren, sollte ein Zeichen bleiben, das zwar von Klang selbst geschrieben, eben ein Phonautogramm war, jedoch beständig nur auf den Verlust seines Ursprungs verweisen konnte. Patrick Feaster gelang es schließlich innerhalb der Initiative »First Sounds« das »Au claire de la lune«-Fragment und weitere Phonautogramme einzuscannen und sie wie klassische Tonspuren von einem Soundprogramm auslesen zu lassen. Damit stillte er zwar nicht das romantische Sehnen nach einer Schrift, die zwischen Form des Zeichens und dem Bezeichneten keine Differenz kennt und der noch Rilke mit seinem Ur-Geräusch nachhing, wenn er über die Klanglichkeit der Schädelnaht phantasierte. ⁸ Eingespeist wurden die Linien des Phonautographen in ein komple-

6 Nachzuhören mit Downloadmöglichkeit bei firstsounds.org <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> (Zugriff: 15. Juni 2023); »Im Mondschein, mein Freund Pierrot, leih mir [...]«.

7 In sehr wörtlicher Übersetzung: »Im Mondschein, / Mein Freund Pierrot, / Leih mir deine Feder, / Um ein Wort zu schreiben«.

8 Vgl. Rainer Maria Rilke: Ur-Gräusch, in: Ders.: Werke, hg. von Manfred Engel et al. Bd. 4: Schriften, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. 1996, S. 699–704.

xes System an Übersetzungen, bis schließlich eine Soundkarte Klang daraus produzieren könnte. Bestätigt wurde durch Feaster allerdings die Annahme, dass im Digitalen alles Schrift ist, die in beliebigen anderen Medienformaten ausgelesen werden kann. Des menschlichen Korrektivs bedarf es aber weiterhin: Zunächst schien es, als hörte man ein junges Mädchen das bekannte Wiegenlied singen, bis Feaster über Notizen von Scott de Martinville und eine das Phonautogramm begleitende gleichbleibende Frequenz einer Stimmgabel (optisch nur ein Strich) die Geschwindigkeit korrigieren konnte. Nun klang eine dunkle Männerstimme, die sehr langsam bis zur Aufforderung kam: »Prête moi!«⁹ Dass auf der Tonspur dem »Leih mir« kein Objekt zur Seite gestellt ist, erscheint im Rückblick als mediengeschichtliche Evidenz. Was hätte sich Scott de Martinville denn erbitten sollen, »pour écrire un mot«, um ein Wort zu schreiben? Die Feder ist Werkzeug der Buchstabenschrift, und der Griffel aus Schweinsborsten konnte zwar das Wort schreiben, doch bedurfte es der digitalen Technik, um es tatsächlich lesbar werden zu lassen, um es also mit einigem Pathos zum Wort werden zu lassen.

Sechzehn Jahre später wird von Thomas Alva Edison folgende Anekdote überliefert:

Eines Tages kam ein Hund vorbei und bellte in den Trichter [gemeint ist der Schalltrichter] und dieses Bellen wurde in phantastischer Qualität reproduziert. Die Walze haben wir gut aufgehoben und nun können wir ihn jederzeit bellen lassen. Dieser Hund mag von mir aus sterben und in den Hundehimmel kommen [...], aber wir haben ihn – alles, was Stimme hat, überlebt.¹⁰

Dank den Experimenten Patrick Feasters wäre man fast geneigt, Edison zuzustimmen, wenn man nicht bereits auf über 100 Jahre Geschichte des reproduzierten Klangs zurückblicken würde. In der reinen Technik lässt sich mystisches Überleben sicher nicht mehr vermuten, nur weil sich Stimmen Toter beliebig reproduzieren und hören lassen.

Begreift man allerdings die Gewinnung der Stimme Scott de Martinvilles aus dem geruften Papier als Urszene der digitalen Reproduzierbarkeit von

9 Vgl. Anm. 6.

10 Überliefert bei William Croffut: *The Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machines [1878]*, in: *The Papers of Thomas A. Edison*, Bd. 4, hg. von Robert A. Rosenberg, Baltimore 1999, S. 218, hier zitiert nach John Durham Peters: *Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme*, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 304.

Klang, liegt es nicht fern, in den Stimmen der Vergangenheit, die in jeder Gegenwart wieder auftauchen können, eine Materialisierung des Toten und damit des Unerhörten zu sehen. In diesen Stimmen manifestiert sich eine Gespensterlogik, die mit dem Kulturtheoretiker Mark Fisher als »Ausfall der Absenz« und »Ausfall der Präsenz«¹¹ beschrieben werden kann – verkürzt gewinnt etwas wahrnehmbare Präsenz, das eigentlich keinen Platz mehr in der symbolischen Ordnung beanspruchen kann. Ein technischer Effekt erlaubt es, stimmlich tönendes Material verstorbener oder abwesender Urheber:innen stumm auf verschiedenen Medien abzulegen und einzuordnen, bis über analoge oder digitale Abspielgeräte eine Stimme ohne Körper erklingt.¹² Unsere akustische beziehungsweise auditive Gegenwart ist in dieser Logik bespukt – Mark Fisher nennt dies in einem von Jacques Derrida gewonnenen Wortspiel »hauntology«.¹³ Nun stellt die »hauntology« keine spiritistische Gedankenfigur dar, sondern zielt in die Mitte dessen, was Feaster mit den Phonautogrammen gelang:

Steht Hauntology deshalb in gewisser Weise für einen Versuch, das Übernatürliche zu neuem Leben zu erwecken, oder handelt es sich nur um eine rhetorische Figur? Ein Ausweg aus dieser wenig hilfreichen Opposition eröffnet sich, wenn wir bei Hauntology an das Wirken des Virtuellen denken und das Gespenst nicht als etwas Übernatürliches begreifen, sondern als ein Wirken ohne (physische, körperliche) Existenz.¹⁴

Der deformierte Klang von Scott de Martinvilles Stimme, der an Soundeffekte von Geisterstimmen gemahnt, unterstreicht, dass man in der reproduzierten Stimme immer einem Phantom oder einem Revenant begegnet, der die eigene

11 Mark Fisher: *Das Seltsame und das Gespenstische*, Berlin 2017, S. 75.

12 Hier drängt sich ein Verweis auf Sigmund Freuds Essay »Das Unheimliche« (in ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich und Angela Richards. Bd. IV, Frankfurt a.M. 1982, S. 241–274) und die bei ihm so präsenten Figuren Wiederholung und Verdopplung auf. Der Stimme ohne Körper wird durch den Autornamen auch ein Familienname gegeben.

13 Vgl. Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens*. Berlin 2015, S. 28ff.; und Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M. 1995, S. 253: »Spuken heißt nicht gegenwärtig sein, und man muß den Spuk schon in die Konstruktion eines Begriffes aufnehmen. In die Konstruktion jeden Begriffes, allen voran der Begriffe des Seins und der Zeit. Das ist es, was wir hier eine Hauntologie nennen. Die Ontologie stellt sich ihr nur in einer Bewegung des Exorzismus gegenüber. Die Ontologie ist eine Beschwörung.«

14 Fischer (Anm. 11), S. 30.

Gegenwart heimsucht.¹⁵ »Au claire de lune« schält sich aus den Neben- und Störgeräuschen, die sich aus der unsaubereren Speichertechnik (der Griffel schmierte teils über den Ruß, teils verlor er den Kontakt), der Zeit (Ruß ist eng verwandt mit Staub) und dem binären Charakter der digitalen Technik (es ist unmöglich, nur die Stimme aus der Tonspur zu isolieren, das muss das menschliche Ohr leisten) ergeben. In jenen Störgeräuschen aber nehmen wir zuallererst wahr, dass das Klangereignis der reproduzierten Stimme keine saubere Präsenz besitzt. Mark Fisher theoretisiert dies anhand der typischen Knackgeräusche des Vinyls:

Das Knacken ruft uns in Erinnerung, dass wir eine Zeit hören, die aus den Fugen ist; es durchkreuzt in uns die Illusion der Präsenz. Die normale Ordnung des Hörens wird umgekehrt in eine Ordnung, in der wir es, wie Ian Penman es einmal formuliert hat, gewohnt sind, dass das ›Re-«, die Repräsentation der Aufnahme, unterdrückt wird.¹⁶

Diese Unterdrückung findet sich in der auch archivarischen Praxis, der Person als Ursprung der Stimme den Vorrang vor der Stimme als Ereignis einzuräumen. Indem man der sauber reproduzierten Stimme eines vorzugsweise toten Menschen lauscht, schiebt sich die Evokation der Person in den Vordergrund und droht damit die konkrete Materialität der gesprochenen Sprache zum einen, deren subversives Potenzial vor jeder Ruhigstellung der Signifikanten im Zeichen der Person zum anderen einzukassieren. Nicht so bei diesen frühesten Zeugnissen, aus einer Zeit, die den wieder hörbaren Klang noch nicht kannte. Hier schiebt sich keine Person mehr vor eine Stimme, die in dieser weder gesprochen noch gesungen werden kann. Alles bleibt hier schemenhaft.

Ein Austreten aus der Gespensterlogik gespeicherter Stimmen scheint bei einiger theoretischer Stringenz nicht möglich, und Mark Fisher sieht in genau diesem Faktum die Retro-Trends der letzten Jahrzehnte begründet. Es gilt also, mit dem Unerhörten einer körperlosen Stimme weiterzudenken und deren poetologische wie kulturpoetische Konsequenzen ernst zu nehmen.

15 Sigrid Weigel: Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom, in: Stimme. Annäherung an ein Phänomen, hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M. 2006, S. 36: »Die Erben [der romantischen Wieder-gänger] sind die Phantomstimmen der Mediengeschichte, aufgezeichnete, reproduzierbare Stimmen, deren Hörbarkeit sich mithilfe technischer Verfahren von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst haben: Stimmen, die durch Grammofon, Film, Tonband oder Radio vernommen werden«.

16 Fischer (Anm. 11), S. 34.

Denn die Naivität des Überlebens in Stimme mag obsolet geworden sein, dass Stimmen weiterexistieren aber ist omnipräsentes Faktum unserer medialen Gegenwart, der somit etwas Gespenstisches innewohnt.

Im Gespenstischen wird die Gegenwart unsicher. Nichts anderes geschieht beim Abspielen einer Tonaufnahme, die, wie Friedrich Kittler 1986 schreibt, zuallererst ein Zeitspeicher ist:

Was erst Phonograph und Kinematograph, die ihren Namen ja nicht umsonst vom Schreiben haben, speicherbar machten, war die Zeit: als Frequenzgemisch der Geräusche im Akustischen, als Bewegung der Einzelbildfolgen im Optischen. An der Zeit hat alle Kunst ihre Grenze.¹⁷

Über die Dauer der Aufnahme fällt die Gegenwart des Hörens mit der Gegenwart des Sprechens (in unserem Fall also das Jahr 2008 mit dem Jahr 1861) zusammen, die Gegenwart wird also von der vergangenen Zeit der Aufnahme affiziert.¹⁸ Es sind gerade die Nebengeräusche, die im Falle Scott de Martinvilles merkwürdig Ursprungslos sind, die das Klangereignis einer reproduzierten Stimme doppelt kontextualisieren: Einmal über das Abspielgerät und die raumzeitliche Hörsituation beispielsweise im Archiv, zum anderen eben über die Nebengeräusche, die auf der Aufnahme zusammen mit der Stimme gespeichert sind. Die Zeit, in der gehört wird, ist durch das Gehörte nicht mehr sie selbst, doch handelt es sich hierbei, wie bei jedem O-Ton, um ein entstelltes Echo, auch das Gehörte ist nicht mehr es selbst: Obwohl die Stimme als Original erklingt und als solches auch archiviert wird, erklingt sie als Figur der Ungleichzeitigkeit zum Original. Indem aber diejenigen Frequenzen technisch reproduziert werden, die dann Scott de Martinvilles Stimme hervorbringen, fehlt letzteren unmittelbar ihre raum-zeitliche Situierung, das Hören der Stimme nimmt sie als Präsenz innerhalb der eigenen raum-zeitlichen Koordinaten wahr, wobei es den Körper, der die Stimme einst hervorgebracht hat, nur als Figur der Absenz und im Abspielgerät sein Surrogat denken kann. In der aufgenommenen, wieder abgespielten und erneut gehörten Stimme treffen »Ausfall der Absenz« und »Ausfall der Präsenz« aufeinander – wo kein Körper ist, sollte keine Stimme; wo eine Stimme, müsste eigentlich ein Körper sein. Folgt man diesen Überlegungen, dann lässt sich der Rezeptions-

17 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 10.

18 Vgl. zu diesem Zusammenhang in Bezug auf die Bestände des Deutschen Literaturarchivs und dessen Katalog auch Lorenz Wesemann: *Klang der Schrift: Jandl – Pastior – Scheffer – Mr. Evans*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65, 2021, S. 363–375.

vorgang, das Hören also, nur als ein Changieren zwischen zwei Gegenwarten denken, das der rezeptiven Gegenwart ein Stück ihrer »Handlungsmacht«¹⁹ gegenüber dem Dokument der vergangenen Gegenwart entzieht, muss jene sich doch fürs Vergangene öffnen, ihm zuhören, in dessen Geschwindigkeit, die eben nicht mit der Geduld und Dehnbarkeit der Schrift vergleichbar ist. Zum einen erlaubt nur die Macht des Pause-Knopfes und des Spulens des Bandes beziehungsweise Springens in der Tondatei, der Verlangsamung und Beschleunigung, also der Manipulation der Frequenzen einen Eingriff und die ungestörte Etablierung der eigenen Zeit – auch hier wirken Bannkräfte gegen das Gespenstische, die sich aber nicht mehr auf eine auratische Evokation vergangener Gestalten verlassen müssen, sondern zu technischen Mitteln greifen können, um manipulativ ins gesprochene Wort einzugreifen. Zum anderen legte diese Möglichkeit des Eingreifens in ihrer digitalen Potenz das tatsächliche Klangereignis »Au claire de la lune« in seiner ganzen auditiven Dunkelheit erst frei. In der Frage nach der Zeitlichkeit begegnet man der Möglichkeit, hinter jener Gespensterlogik durch technische und mediale Manipulation das Reale erst freizulegen – wieder Friedrich Kittler:

Mit alldem bricht der Begriff Frequenz, wie ihn erst das 19. Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren und Rhythmen der Musik nichts mehr zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Auge mehr erfasst: von 20 bis 16.000 Schwingungen pro Sekunde. Reales rückt anstelle des Symbolischen.²⁰

Nicht also alles, was Stimme hat, überlebt – sondern Stimme überlebt als gespeicherte, zeitlich definierte Äußerung im Raum. Sprache in ihrer physikalischen Realität überlebt. Gespenstisch wird jenes Reale der Schwingungen, weil es die metaphysische Einheit der sprechenden Person verlassen kann. Von daher überrascht es kaum, dass ein weiteres Phonautogramm Scott de Martinvilles, aufgenommen nur wenige Tage nach »Au claire de la lune«, das Erstaunen über die Entdeckung des Übernatürlichen, hier in Gestalt eines Gottes, ausdrückt. Es handelt sich um den Prolog Amors in Torquato Tassos Hirtenspiel *Aminta*: »CHi crederia, che sotto humane forme, / E sotto queste pastorali spoglie, / Fosse nascoso vn Dio, non mica [...]«²¹ (»Wer gläubet

19 Fisher (Anm. 11), S. 77.

20 Kittler (Anm. 17), S. 42.

21 *Aminta favola boscareccia di M. Torqvato Tasso. Venetia 1581, S. [1].* (<https://archive.org/search.php?query=external-identifler%3A%22proquest%3Aita-bnc-ald-00000400-001%22>, Zugriff: 15. Juni 2023).

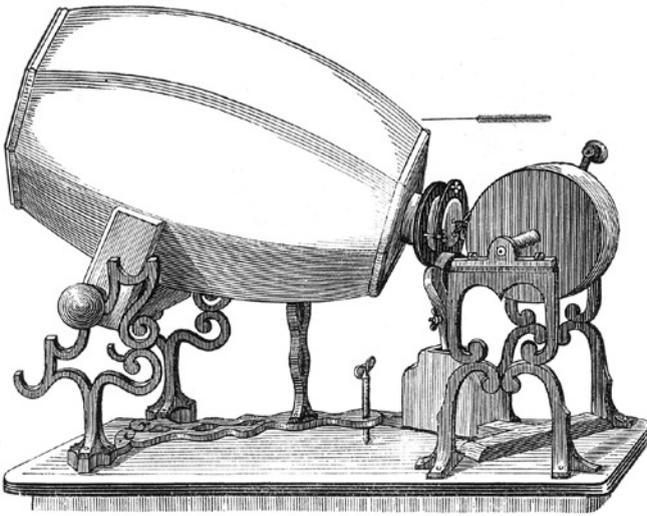


Abb. 4: Der Phonautograph Léon Scott de Martinvilles,
Abb. aus: Pisko, Franz Josef: Die neuen Apparate der Akustik.
Wien 1865, S. 74 (CC0).

daß ein GOTT in dieser Hirten-decke / Und unter der Gestalt von einen Menschen stecke?«).²² Ist »Au claire de la lune« die früheste Aufnahme einer menschlichen Stimme, die wir singend hören können, so ist »Chi crederia« die früheste einer menschlichen Stimme, die wir sprechend hören können. Erneut begegnet man im Abbruch der Rezitation Scott de Martinvilles einer Selbstreflexivität, deren Ursprung sicher nicht in den Intentionen des Sprechers zu suchen ist: Unter der menschlichen Form der Stimme ist zwar kein Gott zu vermuten, wohl aber die Technikgeschichte, die sich zwischen uns und die ersten Versuche der Sprachaufzeichnungen in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts spannt. Mit den Worten »non mica« hört diese Aufnahme auf und in diesem »nicht nur« oder »nicht bloß« liegt die unausgesetzte Herausforderung reproduzierter Stimme verborgen.

Zwischen der visuellen und der akustischen Speicherung von Sprache lässt sich kein hierarchisierendes Verhältnis mehr aufrechterhalten, beide Formen können historisch und systematisch erforscht werden. Das zeigt etwa das For-

22 Amyntas, Hirten-Gedichte Des Berühmten Poeten Torquati Tassi. Aus den Italiänischen übersetzt von Johann Heinrich Kirchoff. Hannover 1742, S. 15 (<http://dx.doi.org/10.25673/47317>, Zugriff: 15. Juni 2023).

schungsprojekt »textklang: Mixed-Methods-Analyse von Lyrik in Text und Ton« am Deutschen Literaturarchiv in Zusammenarbeit mit dem Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung und dem Institut für Literaturwissenschaft (Abteilung Digital Humanities) der Universität Stuttgart. Forschungsziel ist die Frage nach der Interrelation zwischen geschriebenen literarischen Texten und ihren lautsprachlichen Realisierungen durch Rezitation und Gesang am Beispiel von Lyrik der Romantik. Hierzu wird ein akustisches Korpus erstellt, das hermeneutisch, computationell und experimentell untersucht wird.²³

Wo ist also das Ephemere auditiver Quellen aus archivischer Sicht zu suchen? Wo verklingt Stimme noch? Nicht in den Regalen, in denen Tonbänder, Schallplatten, Kompaktkassetten und CDs lagern. Untergründig aber ließe sich sagen, dass auch die gespeicherte Stimme verklingt, und zwar immer wieder – im Sinne einer wiederholbaren Einmaligkeit mit all ihren philosophischen Komplikationen. Doch auch rein materiell gibt es eine Skala der Verflüchtigung: Ein Tonband kann sich auflösen, ebenso die Reflexionsschicht einer CD, die gravierten Rillen von Schallplatten unterliegen mechanischem Verschleiß. Die Vorstellung der Flüchtigkeit von Stimme und Schall – aber auch von geschriebenem (sibyllinischem) Text auf Blättern im Wind – wollte in diesem Essay an einzelne Ton- und Textträgerformen herangeführt werden, wurde auf der einen Seite korrigiert, auf der anderen Seite graduell bestätigt. Denn das kurze Bestehen des gesprochenen Wortes, des vernommenen Klangs mag als sinnliche Erfahrung Evidenz beanspruchen; eingespeist in die Praxis der Speicherung erfährt gerade es selbst Dauer, Stabilität und Gewähr – in den frühesten Formen als Spur im Ruß oder Einritzung in organischem Material.

23 Ausführlich dazu zuletzt Sandra Richter und Toni Bernhart et al.: Der Klang der Lyrik. Zur Konzeptualisierung von Sprecher und Stimme, auch für die computationelle Analyse, in: *Poema. Jahrbuch für Lyrikforschung / Annual for the Study of Lyric Poetry / La recherche annuelle en poésie lyrique* 1, 2023, S. 39–51. (<https://doi.org/10.38072/2751-9821/p4>, Zugriff: 15. Juni 2023). Ein vorläufiger Projektstand ist einsehbar unter <https://clarino3.ims.uni-stuttgart.de/keshif/demo/textklang.html> (Zugriff: 15. Juni 2023).