

Olivia Poppe

Wien

## Phonographische Phantome

### Eine hauntologische Befragung von mediatisierter Zeugenschaft und dekolonialer Verantwortung anhand von *The Halfmoon Files. A Ghost Story*

**Abstract:** Der Essayfilm *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (R: Philip Scheffner, D 2007) erzählt von einer hauntologischen Begegnung mit phonographischen Aufnahmen von im Ersten Weltkrieg gefangenen Kolonialsoldaten. Diese Aufnahmen sind von einer medialen Ambiguität, die sie, mit Avery F. Gordons Theorie der Heimsuchung argumentiert, zu *ghostly matter* machen: Die gespeicherten Stimmen schweben zwischen dem Status einer in Gefangenschaft getätigten und streng regulierten Aussage einerseits und dem Erhalt der Stimme als persönliche Spur der aufgenommenen Menschen andererseits. Dieser Beitrag analysiert die Erzähler\_innenfunktionen und ihre Korrespondenz mit den filmischen Räumen. Darin wird aufgezeigt, wie die mediatisierten Stimmen hauntologische Fragestellungen intersektional zusammenführen, die sich an Konstellationen der Zeugenschaft, (wissenschaftlicher) Verantwortung und dekolonialer Dekonstruktion richten.<sup>1</sup>.

---

**Olivia Poppe** (M.A.), ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Kulturgeschichte audiovisueller Medien am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Sie hat die Studien Musikerziehung und Theater-, Film- und Medienwissenschaft abgeschlossen. Ihr Interessenschwerpunkt sind intersektionale Fragen an der Schnittstelle von Gesellschaft, Geschichte und Kultur. Im Rahmen ihrer Promotion forscht sie zu Konzepten der Heimsuchung aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive.

<sup>1</sup> Der Beitrag beruht auf meiner im Januar 2022 fertiggestellten Masterarbeit (vgl. Poppe, Olivia (2022): *Das Echo der Halbmondstimmen. Die gespeicherte Stimme als Medium der Zeugenschaft in Philip Scheffners The Halfmoon Files. A Ghost Story. (2007)*. Wien: Universität Wien).

## 1. A Ghost('s) Story

Philip Scheffners Essayfilm *The Halfmoon Files. A Ghost Story* (D 2007) über Phonogramme im Ersten Weltkrieg gefangener 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. Zudem verweisen sie auf ein Stück fast vergessener deutscher Kolonialgeschichte. Der programmatische Titel des Films beschreibt den Modus der Erzählung als dekoloniale Geistergeschichte, in der sich die Suche des Filmemachers nach dem Menschen Mall Singh hinter dem verdateten Stimmphantom, dem er im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin begegnet, entfaltet.

<sup>2</sup> 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.

Die Phonogramme wurden im Zuge ethnologischer sowie musik- und sprachwissenschaftlicher Bestrebungen in Kriegsgefangenenlagern des deutschen Kaiserreichs angefertigt.<sup>3</sup> Sie sind mediale Relikte, die eine unheimliche Geschichte über die Verflechtung von kolonialer Expansion, dem Aufkommen der neuen technischen Medien, Forschung und Kriegsgefangenenlagern im Kontext des Ersten Weltkrieges erzählen. Darin verweisen sie mit Aufkommen der ersten Tonspeichermedien auf einen Höhepunkt kultureller Umformungen. So bemerkt der Medienwissenschaftler John D. Peters: „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.“<sup>4</sup>

Im Jahr 1915, 38 Jahre nach der Erfindung des Edison-Phonographen, 15 Jahre nach Errichtung der ersten Phonogrammarchive in Wien und Berlin und ein Jahr nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, wurde die Königlich Preußische Phonographische Kommission ins Leben gerufen. Ihre Aufgabe war es, die Gunst der Stunde zu nutzen und die internationalen Kriegsgefangenen des Deutschen Reichs im Rahmen eines groß angelegten Stimmensammelungsprojekts auf Phonographen und Grammophon festzuhalten.<sup>5</sup> Ihr besonderes Interesse galt 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.<sup>6</sup> Heute befindet sich im Lautarchiv eine Sammlung von etwa 482

<sup>2</sup> Vgl. *The Halfmoon Files* 2007.

<sup>3</sup> Britta Lange 2019: 15.

<sup>4</sup> Peters 2004: 89.

<sup>5</sup> Vgl. Lange 2019: 67–68.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.: 15.

Aufnahmen aus dem Halbmondlager und dem Weinberglager.<sup>7</sup> Bis heute wurde lediglich ein Bruchteil der Sammlung übersetzt und bislang wurden auch noch keine Aufnahmen an Angehörige oder Institutionen in den Herkunftsländern übergeben.<sup>8</sup>

Als Produkte eines streng durchgeführten Ablaufs phonographischer Datensammlung haben die Phonogramme einen instabilen Status: Sie können nicht als selbstbestimmte Zeugnisse der körperlich und diskursiv gefangenen Personen gelten. Aufgrund des Aufnahmedispositivs, welches von der Gegenwart und Kontrolle durch Repräsentanten einer feindlichen Nationalmacht bestimmt war, war den Sprechenden keine freie Rede möglich. Die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange verweist bezüglich dieser Aufnahmen daher auf die Lagerungen einer mehrfachen Gefangenschaft, die auch technische, institutionelle und inhaltliche Aspekte betrifft.<sup>9</sup> Dennoch verhalten sich die Phonogramme subversiv gegenüber ihrer Reduktion auf empirische Klangbeispiele zur wissenschaftlichen Verdattung. Sei es über bewusste Strategien wie kommentierende Einfärbungen der Stimme und Lachen<sup>10</sup> oder schlicht, weil die Stimme als akustisches Phänomen auf das sprechende Individuum verweist – die Stimmproben unterwandern ein Stück weit die gewaltvolle Produktion eines kolonialen Anderen.<sup>11</sup> Daher sind sie Medium ihrer diskursiven Verstümmelung und ein subversiver Moment im Redekorsett zugleich.

Anhand der essayistischen Strategie, mit der die Phonogramme nicht nur Gegenstand des Films, sondern aktiv an der Erzählung der Geistergeschichte beteiligt sind, möchte ich aufzeigen, wie *The Halfmoon Files* einen Beitrag zur hauntologischen Forschung im filmischen Medium bietet, die sowohl dekoloniale als auch mediale Erkenntnisse produziert. In besonderer Weise stütze ich mich auf die von Jacques Derrida begründete Hauntologie als Theorie der Heimsuchung und den Begriff des *ghostly matter* von Avery F. Gordon. Im Weiteren werde ich eine für die politisch-ästhetische Stoßrichtung von *The Halfmoon Files* ausschlaggebende Sequenz analysieren. Die These dieser Arbeit lautet, dass die mediatisierten Stimmen des Essayfilms hauntologische Fragestellungen intersektional zusammenführen, die sich an Konstellationen der Zeugschaft, (wissenschaftlicher) Verantwortung und dekolonialer Dekonstruktion richten.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.: 16.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.: 12.

<sup>9</sup> Vgl. ebd.: 11–12.

<sup>10</sup> *The Halfmoon Files*: (01:11:25–01:11:56).

<sup>11</sup> Vgl. Gayatri C. Spivak 1993 [1988]: 76.

## 2. Mediale Heimsuchungen

### 2.1 Hauntologie und *ghostly matter*

Die „konzeptuelle Metapher“<sup>12</sup> der Heimsuchung und damit der Hauntologie als deren Wissenschaft kommt seit der Prägung des Begriffs durch Derrida in seiner 1993 erschienenen Abhandlung *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* vermehrt in den Geistes- und Sozialwissenschaften zur Anwendung, um Phänomene der Unabgeschlossenheit, gesellschaftliche Traumata und eine ethische Verantwortung gegenüber denjenigen zu markieren, die nicht mehr oder noch nicht sind.<sup>13</sup> „To be or not to be“, der berühmte Satz Hamlets aus Shakespeares gleichnamigem Drama, dient Derrida als Ausgangspunkt, über das nachzudenken, was sich zwischen diesen beiden Polen befindet. Die Hauntologie konzipiert er also in Abgrenzung zur Ontologie, als Lehre des Seins *und* des (noch) nicht Seienden<sup>14</sup> und formuliert darüber eine ethische Verantwortung:

Keine Gerechtigkeit scheint möglich oder denkbar ohne das Prinzip einer *Verantwortlichkeit*, jenseits jeder *lebendigen Gegenwart*, in dem, was die lebendige Gegenwart zerteilt, vor den Gespenstern jener, die noch nicht geboren oder schon gestorben sind, seien sie nun Opfer oder nicht: von Kriegen, von politischer oder anderer Gewalt, von nationalistischer, rassistischer, kolonialistischer, sexistischer oder sonstiger Vernichtung, von Unterdrückungsmaßnahmen des kapitalistischen Imperialismus oder irgendeiner Form von Totalitarismus. 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?‘.<sup>15</sup>

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“<sup>16</sup> äußern.<sup>17</sup> Die Soziologin Avery F. Gordon nimmt in ihrer Monografie *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (2006 [1997]) einen Ausgangspunkt ein, der sich nah an dem Derridas befindet. Wie Derrida operiert Gordon mit den Begriffen Phantom und Heimsuchung (*ghost and haunting*). Zusätzlich bringt sie noch einen dritten Begriff ins Spiel: *ghostly matter* oder auch *ghostly matters*.<sup>18</sup> 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 ähnlich

<sup>12</sup> María Del Pilar Blanco/Esther Peeren 2013: 1.

<sup>13</sup> Derrida 2019 [1993]: 11.

<sup>14</sup> Ebd.: 25.

<sup>15</sup> Derrida 2019 [1993]: 11.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.: 10.

<sup>18</sup> Vgl. Gordon 2006 [1997].

wie die Frage „Wither?“<sup>19</sup> von Derridas Ur-Phantom – dem Geist des Vaters in *Hamlet* – zur Stellungnahme oder Handlung aufruft:

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.<sup>20</sup>

Das Schädliche, das Verletzende, wird im Phantom als soziale Figur<sup>21</sup> 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 Walter Benjamin formuliert, „rettenden Erkenntnis“<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

Drei Charakteristika des Phantoms hebt Gordon 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 – eine Botschaft hat.<sup>24</sup> Die politische Dringlichkeit ist Gordon zufolge darin begründet, dass die Phantome immer auch Ausdruck von sozialer und historischer Unterdrückung und Verdrängung sind. Sie verweisen auf die blinden Flecken und Schattenseiten der Moderne, deren Selbstwahrnehmung die einer souveränen Fortschrittsgeschichte ist.<sup>25</sup>

*The Halfmoon Files* erzählt von einer solchen Begegnung mit Phantomen in Form von frühen phonographischen Aufnahmen im Lautarchiv: Ihnen sind die mehrschichtigen Diskurse zur Problematik hierarchisierten Sprechen-Könnens eingeschlossen und sie sind zugleich ein frühes Beispiel für die Konservierung von

<sup>19</sup> Derrida 2019 [1993]: 11.

<sup>20</sup> Gordon 2006 [1997]: 134–135.

<sup>21</sup> Ebd.: 10.

<sup>22</sup> Benjamin 1982: 595–596.

<sup>23</sup> Gordon 2006 [1997]: 57.

<sup>24</sup> Gordon 2006 [1997]: 63–64.

<sup>25</sup> Ebd.: 206.

oralen Zeugenschaft. Diese Ambiguität zwischen dem Status einer in Gefangenschaft getätigten und streng regulierten Aussage und dem Erhalt der Stimme als persönliche Spur der Menschen, die aufgenommen wurden, ist von einer Materialität, die sie, mit Gordons Theorie der soziologischen Heimsuchung argumentiert, zu *ghostly matter* machen.

## 2.2 Der Essayfilm – Heimsuchung und Erkenntnis

Bei *The Halfmoon Files* handelt es sich um einen dokumentarischen Essayfilm. Das Essayistische verwehrt sich zwar dem Genrebegriff,<sup>26</sup> eine wesentliche, verbindende Triebfeder der Filme, die als essayistisch bezeichnet werden, ist allerdings eine erhöhte Selbstreflexivität<sup>27</sup> und das Vorhaben, sich des filmischen Mediums als eine „kritische Methode zur Gewinnung von Erkenntnis“<sup>28</sup> zunutze zu machen. Darin schließt sich eine Skepsis gegenüber dem Material, den Narrationen von Abgeschlossenheit, aber auch der eigenen subjektiven Position ein.<sup>29</sup> Befragt werden die Bilder im Essayfilm unter anderem über den Ton als entscheidendes Element der Verunsicherung und Erweiterung, wie es die Medienwissenschaftlerin Nora M. Alter betont: „It provides the fiction to enliven and enhance the ‚reality‘ of the essayfilm. [...] Its great power is that of suggestion.“<sup>30</sup> Insofern sucht der Ton die Bilder heim und wird in den essayistischen Konstellationen zu *ghostly matter*. Die Politisierung des Materials im Essayfilm geschieht des Weiteren über die bereits erwähnte selbstreflexive Skepsis: So macht sich Scheffner, indem er sich als Person, die sich erzählend in die Geschichte einschreibt, als *eine\_n* kursierenden Narrationsträger\_in unter vielen erfahrbar.<sup>31</sup> Damit verfolgt er eine dekoloniale narrative Strategie, die sich mit Gayatri C. Spivaks programmatische Aussage aus ihrem Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ (1993) auf den Punkt bringen lässt: „To confront [the heterogeneous Other] is not to represent (vertreten) them but to learn to represent (darstellen) ourselves.“<sup>32</sup> Drittens geschieht die Politisierung über die Anordnung des Materials in Konstellationen, die die „organisatorische Kraft der Wahrnehmung“<sup>33</sup> evozieren und damit den Zuschauer\_innen eine aktive Rolle in der Erzeugung von Bedeutung zusprechen.<sup>34</sup> Anstatt die Unvollständigkeit des Archivmaterials mittels dramaturgischer und narrativer Tricks zugunsten einer stringenten Erzählung zu ‚überwinden‘, nimmt *The Halfmoon Files* diese Lücken als

<sup>26</sup> Vgl. Sven Kramer/Thomas Tode 2011: 15.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Tode 2011: 29.

<sup>29</sup> Vgl. Tode 2011: 43–44.

<sup>30</sup> Alter 2011: 188.

<sup>31</sup> Ebd.: 94.

<sup>32</sup> Die deutschen Übersetzungen des Wortes (*to represent*) stammen aus dem Original und wurden nicht von mir hinzugefügt. Spivak benutzt die deutsche Sprache, um die doppelte Bedeutung von (*to represent*) zu verdeutlichen. Spivak 1993 [1988]: 84.

<sup>33</sup> Tode 2011: 30.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.

ästhetische Voraussetzung an.<sup>35</sup> Die Stimmufnahmen bringen dieses „Anwesende ohne Anwesenheit“<sup>36</sup> als Figuration des Phantoms zur Wahrnehmung.

Das Erzählen der filmischen Geistergeschichte teilt der Filmemacher insbesondere mit der Stimme Bhawan Singhs, der selbst eine Abhandlung über Geister einspricht – und singt, als er im Rahmen des Projekts der Phonographischen Kommission am 8. Dezember 1916 vor dem Trichter eines Grammophons steht. Zu diesem Zeitpunkt ist er 21 Jahre alt. Er wurde in Almora im vorderen Himalaya geboren und gehört zur Kaste der Rai. Bevor er der Armee beitrug, war er ‚Landmann‘ von Beruf. 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.<sup>37</sup> Es ist Bhawan Singhs Stimme, die die Zuschauenden nach einem kurzen Prolog in den Film einführt. Scheffner etabliert damit eine alternative Erzählstimme neben der seinigen,<sup>38</sup> die, während Scheffners Stimme eine dokumentarische Funktion verfolgt, „Fiction-Qualität“ hat.<sup>39</sup> Insofern nimmt die alternative Erzählstimme Bhawan Singhs in *The Halfmoon Files* ein ähnliches Verhältnis zu der Erzählstimme Philip Scheffners ein, wie es Alter zufolge der Ton zum Bild im Essayfilm tut:<sup>40</sup> Beide eröffnen eine fiktionale Dimension jenseits des (vermeintlich) Realen und bringen damit eine, für eine kritische Reflexion notwendige, Unsicherheit in die Wahrheitsbehauptungen der Filmnarration und ihrer Bilder.

Das soeben beschriebene Verhältnis der beiden Erzählfunktionen wird bereits zu Beginn des Films etabliert, indem die verschiedenen Filmräume über Bhawan Singhs Geisterabhandlung miteinander verbunden werden. Während Scheffner die Biografien der Kolonialsoldaten Mall Singh, Wilhelm Doegen, dem Initiator des phonographischen Projekts, und Thomas A. Edison, dem Erfinder des Edison Phonographen, miteinander in Bezug setzt, deuten Bhawan Singhs Worte auf die hauntologische Befragung der Phonogramme und damit auf ein kompliziertes Verhältnis von Sprechzwang, Zeugenschaft und Medialität hin. Im Weiteren werde ich diese Anfangssequenz zunächst beschreiben und dann insbesondere auf die Beziehung zwischen Bhawan Singhs Funktion als Phantom (im Sinne eines hauntologischen Verständnisses nach Gordon und Deleuze) und den filmischen Räumen, die diese Stimmgestalt durchschreitet, eingehen.

<sup>35</sup> Vgl. Vagenas/Scheffner 2007.

<sup>36</sup> Derrida 2019 [1993]: 20.

<sup>37</sup> Vgl. Lange 2019: 343–344.

<sup>38</sup> Vgl. Koch 2016: 85.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Alter 2011: 188.

### 3. Haunting The Halfmoon Files

#### 3.1 Szenenbeschreibung

Aus dem ersten Black des Films direkt nach dem Prolog erklingt ein schwebender Ton.<sup>41</sup> 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 als Himmel, Weidelandchaft und Bach unterscheiden lassen. Noch immer zoomt die Kamera hinaus zu einer sich immer weiter entfaltenden totalen Einstellung.<sup>42</sup> Es fühlt sich an, als würden wir den Bach entlang treiben. Das leise Knistern einer Schellackplatte kann vernommen werden. Eine Stimme erklingt. Singend trägt sie die folgenden, deutsch untertitelten Worte in Punjabi vor:<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup>

Das Bild verharrt. 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. Die Stimme setzt ihre Rede fort:

<sup>41</sup> *The Halfmoon Files*: 00:01:07.

<sup>42</sup> Ebd.: 00:01:07–00:01:54.

<sup>43</sup> Scheffner verwendet nur Auszüge der Aufnahme in seinem Film. (Vgl. Lange 2019: 340.)

<sup>44</sup> Ebd.: 00:01:54–00:02:32.

<sup>45</sup> Ebd.: 00:02:32–00:02:42.

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.<sup>46</sup>

Wieder knistert es, noch immer klingt der schwebende Ton. Mit einem Rascheln wechselt das Bild zurück in ein tiefes Schwarz. Man hört, wie ein Schlüssel im Schloss gedreht wird. Eine Tür öffnet und schließt sich wieder. Wir, die Zuschauenden, haben auf akustischem Wege einen neuen Raum betreten. Der spärlich beleuchtete Raum gehört zum Lautarchiv, aus dem die Aufnahme Bhawan Singhs stammt. Ohne dass man jemals einen Menschen zu sehen bekommt, kommt hier eine Vielzahl an Stimmen zur Sprache: Der Archivar, Scheffner, Edison und unzählige weitere murmelnde Stimmen treten miteinander in Dialog. Sogar der Edison Phonograph selbst kommt in Form einer historischen Aufnahme einer Werbekampagne zur neuen Erfindung zu Wort.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup>

Nur wenig später übernimmt 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 Singh einen kurzen Text in seiner Muttersprache in einen Phonographentrichter. Das Ganze dauert exakt eine Minute und zwanzig Sekunden.<sup>49</sup>

Mit Scheffners Beschreibung Mall Singhs 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. Im Hintergrund entpuppt sich ein dunkles Objekt als eine heruntergekommene Holzbaracke.<sup>50</sup>

### 3.2 Fluide Filmräume

Der soeben beschriebene Szenenkomplex lässt sich in drei Filmräume einteilen: Den ersten Raum nenne ich die Nebellandschaft. Hier 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

<sup>46</sup> Ebd.: 00:02:42–00:03:01.

<sup>47</sup> Ebd.: 00:03:01–00:05:21.

<sup>48</sup> Ebd.: 00:05:42–00:06:20.

<sup>49</sup> Ebd.: 00:06:20–00:07:27.

<sup>50</sup> Ebd.: 00:06:20–00:07:32.

milchiges Licht hüllt, wird durch die körperlose Stimme geformt, die aus ihm herauszutreten scheint. Die Stimme wiederum bekommt durch die Bildebene von Anfang an eine schwebende Eigenschaft, da sie keinem klar umrissenen Objekt, sondern am ehesten dem Nebel zugeordnet ist. Bild und Stimme bestätigen ihre Zugehörigkeit zueinander, indem sie ihre jeweilige Bindung an die Realität infrage stellen. Das in der Nebellandschaft etablierte Verhältnis zwischen Bhawan Singhs Stimme und dem Filmraum überträgt sich sodann auf die Folgeräume.



**Abb.1:** Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:02:53)

Das Schwarz, welches die Räume voneinander trennt, wird zugleich über das Auditive als Verbindungsstück etabliert, oder besser: als Transitraum. Zwischen dem Archivraum, in dem die Stimmzeugnisse gelagert sind, und dem Raum der Baracke, der den Ort markiert, an dem die Aufnahmen gemacht wurden, verweist das Schwarz auf alles, was bei der Verdattung der Gefangenen von ihnen verloren gegangen ist: Im Schwarz, in dem es keine visuellen Anhaltspunkte gibt, fragt Bhawan Singhs Stimme danach, was ein Geist ist und spricht darin gewissermaßen ihre eigene Existenz als Phantom aus.

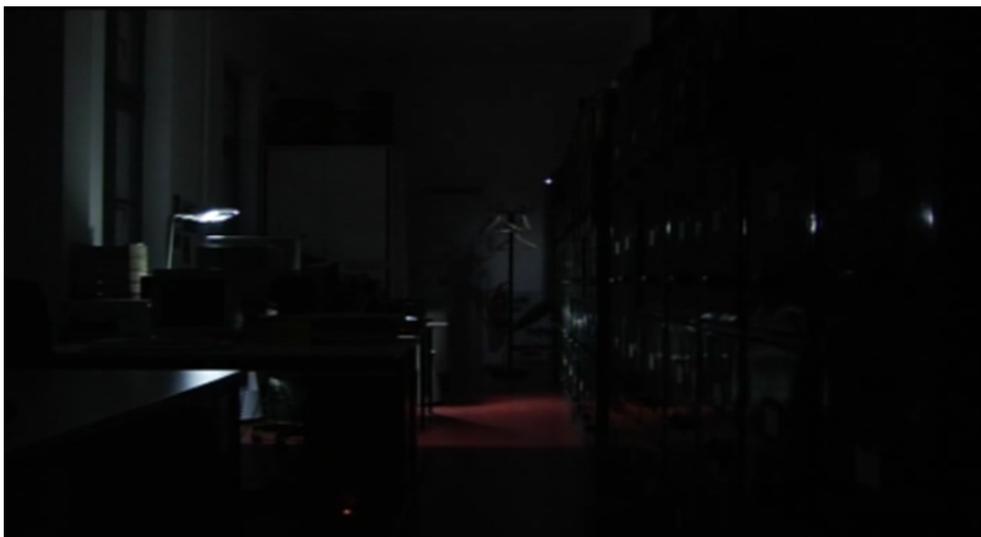


Abb.2: Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:04:07)

Scheffners Stimme übernimmt die Erzählfunktion, sobald der Archivraum geöffnet wird. Er beschreibt die Größe des Raumes, der Metallschränke und der Schubladen. Diese Vermessung des Raumes und der Innenräume in Gestalt der Schränke und Schubladen wirkt wie eine Anspielung auf die von den Forschungspraktiken im Halbmondlager zu Daten reduzierten Kriegsgefangenen,<sup>51</sup> verweist aber auch auf das Archiv als Struktur, die das „vorgängige Raster registrierter Wirklichkeit“<sup>52</sup> 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.“<sup>53</sup> Dieses kolonial-rassistische Projekt, 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 ihrer Abhandlung „I’m Already in a Sort of a Tomb“, wie sich die Kriminalanthropologie aus einer rassistisch motivierten Vermessung und Kategorisierung von Menschen und ihren sogenannten ‚Rassenmerkmalen‘ herausbildet.<sup>54</sup> Die Entwicklung ‚westlicher‘ Wissenschaften hin zu einem Symbol ‚westlichen‘ Mehrwerts gegenüber anderen ethnischen Gruppen bildete eine neuerdings biologische Rechtfertigung für den kolonialistischen Rassismus der Moderne.<sup>55</sup> Wissenschaftler\_innen wie Cesare Lombroso trieben die Theorie voran, es gebe eine ‚Kriminelle Rasse‘, deren Angehörige über (optische) Merkmale erkannt

<sup>51</sup> Ebd.: 00:03:35–00:04:09.

<sup>52</sup> Wolfgang Ernst 2002: 24.

<sup>53</sup> Gayatri C. Spivak 1993 [1988]: 76.

<sup>54</sup> Vgl. Gordon 2011: 131.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.: 133.

werden können.<sup>56</sup> Diese Erkennungsmerkmale stützten sich auf eine Unterscheidung zwischen ‚Zivilisierten‘ und ‚Wilden‘, wodurch eine (wissenschaftsdiskursive) Gleichstellung zwischen ‚kriminell‘ und ‚nicht kaukasisch‘ hergestellt wurde.<sup>57</sup> Gefängnisse dienten gehäuft als Forschungslabore, in denen mitunter eugenische Ideologien des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts über wissenschaftliche Praktiken an zum Forschungsobjekt degradierten Menschen umgesetzt wurden.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup>

Im Falle der Kolonialsoldaten verkompliziert sich ihr Dasein als Gefangene jedoch insofern, als ihre kolonialistische Kategorisierung als ‚Wilde‘ sie in die Nähe des ontologischen Status von Lombrosos Kriminellen rückt.<sup>60</sup> Dies spiegelt sich in der merkwürdigen Überkreuzung von Interessen an den 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, richten sich an die Inhaftierten als Kriegsgefangene.<sup>61</sup> Zugleich wurde eben diese Gruppe Inhaftierter aufgrund ihrer Ethnizitäten auf ihre ‚Verwendungszwecke‘ reduziert und zwar nicht nur für (pseudo-)wissenschaftliche Untersuchungen, sondern auch als Statisten in der Produktion kolonialistischer Propagandamedien wie Spielfilme<sup>62</sup> und ‚Sachbücher‘<sup>63</sup>. Als Scheffners Stimme also die Maße der Orte und Objekte aufzählt, in denen die im wissenschaftlich-kolonialistischen Diskurs zu reiner Datenmaterie reduzierten Stimmen der Kriegsgefangenen nachklingen, verweist er auf eben jene gewalttätigen Praxen, die Gefangene zu ‚sozialen Toten‘ machen.<sup>64</sup> Dass Bhawan Singh im Schwarz, das den Archivraum mit dem dritten Raum, dem ehemaligen Lagergelände, verbindet, die Frage „Was ist ein Geist?“ stellt, verweist auf dieses Phantomwerden im Mahlstrom sich überlagernder kolonialer Dispositive.

<sup>56</sup> Vgl. ebd.: 135.

<sup>57</sup> Vgl. ebd.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.: 131–132.

<sup>59</sup> Ebd.: 141.

<sup>60</sup> Vgl. ebd.: 137–140.

<sup>61</sup> Vgl. Lange 2019: 16.

<sup>62</sup> Vgl. *The Halfmoon Files*: 00:55:09 – 00:55:22.

<sup>63</sup> Vgl. ebd.: 01:04:20.

<sup>64</sup> Vgl. Gordon 2011: 144.

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 sie 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 seinen 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‘ oder mit einer bestimmten Deutung besetzt. Stattdessen bietet der filmische Raum die Möglichkeit einer Begegnung mit dem Phantom.<sup>65</sup>



Abb.3: Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:06:50)

Was die drei 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 Gelände im dämmrigen Licht, an dem die Kamera vorbei schreitet – 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“<sup>66</sup> gerichtet. Der Philosoph Edgar Morin spricht dem Kino eine inhärente Fluidität zu, die der

<sup>65</sup> Vgl. Gordon 2006 [1997]: 166.

<sup>66</sup> Morin, Edgar 1958: 84.

spezifischen Raum-Zeit des Filmmediums entspringt.<sup>67</sup> Dies wird besonders da deutlich, wo sich die Kamera auf jene Dinge richtet, die die „Grenzen der Stofflichkeit, der Sichtbarkeit und der Tastbarkeit erreicht [haben], genau am Rande einer flüssigen, schaumigen, nebeligen, luftigen oder wäßrigen Natur.“<sup>68</sup> Morin argumentiert weiter, dass das Kino diese Flüssigkeit auf alle beweglichen und unbeweglichen Objekte überträgt und ihnen so eine Seele einhaucht.<sup>69</sup>

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 mit der Stimme Bhawan Singhs stehen, sind verflüssigt, verschwommen und schemenhaft. 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 ihre Geladenheit mit *ghostly matter* erst möglich. Der Film funktioniert somit in gewisser Weise wie eine Übersetzung. Nicht eines Textes von der einen in die andere Sprache, sondern von *ghostly matter* in die erzählte Geistergeschichte. Von dem Unartikulierbaren sozialer Gefüge in Film als audiovisuelles Medium, welches aus kognitiven, sinnlichen und affektiven Elementen besteht.

#### 4. Wohin morgen?

Bhawan Singhs Stimmaufnahme dokumentiert die Anonymisierung der Gefangenen und ihr Dasein als kommunikative Untote in der formalen Gussform einer Geistergeschichte und bringt damit eine Counter-Geschichtsschreibung im Moment ihrer Historisierung hervor. Es ist eine subalterne Stimme, die mitnichten ihre marginalisierte Position überwindet, sondern in dieser Position konserviert und reflexiv erinnert wird. Ihr Echo gelangt, mit Benjamin gesprochen, als *ghostly matter* in einer anderen Jetztzeit zur Lesbarkeit.<sup>70</sup> 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. Die Frage, was Mall Singh, Bhawan Singh und die anderen Gefangenen ‚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, sowie in der eigenen, aktuellen Gegenwart, resoniert und wie wir dieser Begegnung gegenüberreten. Denn:

<sup>67</sup> Vgl. ebd.: 75.

<sup>68</sup> Ebd.: 77.

<sup>69</sup> Vgl. 78.

<sup>70</sup> Benjamin 1982: 577–578.

In the world and between us as analysts and the worlds we encounter to translate into world-making words are hauntings, ghosts and gaps, seething absences, and muted presences. The political and affective modalities by which we gain access to the facticity of constructed power either reckons with or displaces these ghostly matters and the matter of the ghost, with consequences either way. [...] Making common cause means that our encounters must strive to go beyond the fundamental alienation of turning social relations into just the things we know and toward our own reckoning with how we are in these stories, with how they change us, with our own ghosts.<sup>71</sup>

In der Begegnung mit den Stimmphantomen – sei es in den Filmräumen von *The Halfmoon Files* oder im Archiv der Humboldt Universität – liegt eine Verantwortlichkeit. Eine Verantwortlichkeit „jenseits jeder *lebendigen Gegenwart*“.<sup>72</sup> *The Halfmoon Files* vermittelt eindrücklich, dass uns unsere kolonialen Phantome etwas angehen – dass sie *anwesend* sind. In der Mehrdeutigkeit medialer Relikte, an Orten, deren historische Relevanz aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden ist, und insbesondere in unserer Mediennutzung, unseren kulturellen Artikulationen und Forschungspraktiken. In dieser so sehr spürbaren „*Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst*“<sup>73</sup> erklingt der Appell, mit den Gespenstern leben zu lernen *um* leben zu lernen,<sup>74</sup> mit aktualisierter Dringlichkeit. Wohin morgen?

## Literaturverzeichnis

- Alter, Nora M. (2011): „Sound Thoughts. Hearing the Essay“. In: Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 175–188.
- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagenwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Del Pilar Blanco, María/Esther Peeren (2013): „Introduction. Conceptualizing Spectralities“. In: Dies. (Hrsg.): *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London: Bloomsbury, S. 1–27.
- Derrida, Jaques (2019 [1993]): *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ernst, Wolfgang (2002): *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve.
- Felderer, Brigitte (2004): „Die Stimme: Eine Ausstellung“. In: Dies. (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 6–21.
- Gordon, Avery F. (2008 [1997]): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 2. Aufl., Minneapolis: Minnesota University Press.
- Gordon, Avery F. (2011): „„I'm already in a sort of tomb': A Reply to Philip Scheffner's The Halfmoon Files“. In: *The South Atlantic Quarterly* 110.1, S.121–154.

<sup>71</sup> Gordon 2008: 21–22.

<sup>72</sup> Derrida 2019 [1993]: 11.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Vgl. ebd.: 10.

- Koch, Angela et al. (2016): „Spielräume aushandeln. Interview mit Philip Scheffner“. In: Koch, Angela (Hrsg.): *Schwirrende Stimmen, spukende Geschichten: Der Film The Halfmoon Files - A Ghost Story von Philip Scheffner*. Wien: Sonderzahl, S. 76–97.
- Kramer, Sven/Tode, Thomas (2011): „Modulationen des Essayistischen im Film: Eine Einführung.“ In: Ders. (Hrsg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 11–26.
- Lange, Britta (2019): *Gefangene Stimmen: Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918*. Berlin: Kadmos.
- Lettenewitsch, Natalie/Nessel, Sabine/Richter-Hansen, Tullio/Ziegler, Paula: „Matters of Difference. Filmische, mediale und diskursive Differenzverflechtungen.“ (Call for Papers) FU\_Konferenz\_Matters\_of\_Difference\_CfP\_final (fu-berlin.de) (02.09.22).
- Peters, John D. (2004): „The Voice and Modern Media.“ In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, S. 85–100.
- Poppe, Olivia (2022): *Das Echo der Halbmondstimmen. Die gespeicherte Stimme als Medium der Zeugschaft in Philip Scheffners The Halfmoon Files. A Ghost Story. (2007)*. Wien: Universität Wien (Masterarbeit).
- Sacken, Katharina (2004): „‘Ungern vor Fremden gesungen’: Koloniale Phonographie um 1900“. In: Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 118–131.
- Scheffner, Philip/Vagenas, Maria-Giovanna (2007): „The Halfmoon Files“. (Interview) *The Halfmoon Files*. <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/halfmoon-files> (30.08.22).
- Scheffner, Philip (2007): „The Context of Sound“. (Interview) *The Halfmoon Files*. <https://halfmoonfiles.de/de/4/film/interviews/halfmoon-files> (30.08.22).
- Spivak, Gayatri C. (1993 [1988]): „Can the Subaltern Speak?“ In: Williams, Patrick/Chrismas, Laura (Hrsg.): *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*, Abingdon: Routledge.
- Tode, Thomas (2011): „Abenteuer Essayfilm - 60 Jahre Fieber und Träume“. In: Ders./Kramer, Sven (Hrsg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 29–44.
- Weigel, Sigrid (2006): „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven“. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 16–39.

## Medienverzeichnis

*The Halfmoon Files. A Ghost Story*. D 2007, Philip Scheffner, 87 Min.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:02:53).

Abb. 2: Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:04:07).

Abb. 3: Screenshot aus *The Halfmoon Files* (00:06:50).