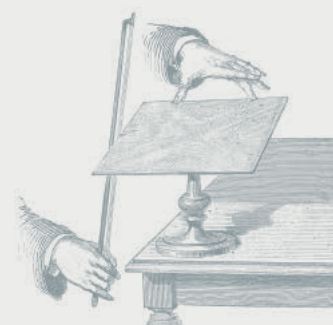


Zuhören *Listen*

Trajekte | Nr. 29 | 15. Jahrgang *Volume* | Oktober 2014



- Sigrid Weigel 1 Editorial
- Peter Cusack 6 Field Recording as Sonic Journalism
Feldaufnahmen als Audio-Journalismus
- Sigrid Weigel 12 Die doppelte Eurydike und der Auftritt der Ethik auf der Opernbühne.
Castelluccis Inszenierung von Glucks *Orfeo ed Euridice*
A Double Eurydice and the Entrance of Ethics on the Operatic Stage:
Orfeo ed Euridice (Gluck) Directed by Romeo Castellucci
- Michel Poizat 20 La voix, l'ange et la femme
Die Stimme, der Engel und die Frau
- Claude Haas 25 Im Untergrund der Bedeutung. Laut und Stimme im Denken Julia Kristevas
In the Underground of Meaning: Sound and Voice in Julia Kristeva's Thought
- Felix Baumann 33 Hören als aktiver Prozess. Was die Neurowissenschaft und
Komponisten Neuer Musik über das Hören sagen
Listening as an Active Process: What Neuroscientists and Composers
of Contemporary Music are Saying about Listening
- Julia Kursell 43 Carl Stumpfs Versuche mit Unmusikalischen
Carl Stumpf's Experiments with the Nonmusical
- Tobias Robert Klein 48 Maplesons Kopf-Hörer: Auditive Imagination und das Timbre toter Stimmen
Mapleson's Head-Phones: Auditive Imagination and the Timbre of Voices Past
- Denise Reimann 55 »Art der Aufnahme: T«
Zu den Tierstimmenaufnahmen im Berliner Lautarchiv
«Recording Type: T»
On the Recordings of Animal Voices in the Berlin Sound Archive
- 63 Personalia *New Appointments*
- 64 Kalender *Calendar*
Abbildungsverzeichnis *List of Illustrations*

Editorial

RECENTLY IT SEEMED that the trend towards a global culture of all-pervasive visuality had momentarily come to a stop or at least slowed down, when the use of mobile telephones began to boom, extending even into children's playrooms. In every location imaginable you would see people who were all ears. But since then all eyes have been transfixed by the screens on cellphones or smartphones and thus the visual has reestablished its position in the hierarchy of the senses in the realm of communications media.

FÜR KURZE ZEIT SCHIEN ES jüngst so, als ob der Trend zu einer globalen Kultur allumfassender Visualität unterbrochen oder verlangsamt werde: als sich nämlich der Gebrauch von Mobiltelefonen verbreitete, bis in die Kinderzimmer hinein, und man an allen erdenklichen Orten Menschen sehen konnte, die *ganz Ohr* waren. Doch inzwischen hat der starre Blick aufs Display des Handys oder Smartphones die Hierarchie der Sinne auch im Bereich der medialen Kommunikation wiederhergestellt.

Denn (zumindest) in der europäischen Kulturgeschichte steht das Hören innerhalb der Ordnung der Sinne – sei es im sinnesphysiologischen, wahrnehmungstheoretischen oder ästhetischen Diskurs – überwiegend hinter dem Sehen und dem gesamten Dispositiv des Visuellen zurück, zumeist an zweiter Stelle. Seit Demokrit die fünf Sinne – Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Getast – als eine dunklere Erkenntnisweise von der höheren und »echten Erkenntnis« unterschied,¹ hat sich diese Fünferordnung weitgehend durchgesetzt, obwohl die kulturgeschichtliche Entwicklung vom Oralen zur Schriftkultur verlaufen ist. Erst seit dem 18. Jahrhundert kam es im Zuge der experimentellen Wissenschaft zu einer »Vermehrung der Sinne«.²

Und in der Moderne lässt sich nicht nur eine Aufwertung des Akustischen beobachten – wie etwa bei Schopenhauer, dem philosophischen Stichwortgeber Wagners. Im Fahrwasser einer Ausweitung ethnologischer Kenntnisse kam es auch zu einer Infragestellung der Allgemeingültigkeit abendländischen ästhetischen Wissens überhaupt. Dennoch hat das Feld des Hörens und des Akustischen in der europäischen Kultur nie denselben Stellenwert erhalten wie das Visuelle.

Während die interdisziplinäre Bildwissenschaft seit geraumer Zeit das vielleicht attraktivste, lebendigste, am weitesten entwickelte und geförderte Gebiet innerhalb der Humanities bildet, steckt eine vergleichbare Entwicklung für akustische Phänomene noch in den Kinderschuhen. So haben sich, vor allem als Abkömmling der Medienwissenschaft, an verschiedenen Orten Fachrichtungen wie *Sound Studies*, *auditive Kultur*, medienwissenschaftliche *Klangforschung* formiert; auch die Wissenschaftsgeschichte hat sich der Geschichte des akustischen Wissens zugewandt und in der Musikwissenschaft lassen sich vorsichtige Erweiterungen zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen beobachten (→ JULIA KURSELL zu Carl Stumpfs Forschungen zur Musikalität und dessen Herausforderung durch die Tatsache kulturell geformter Vorstellungen von Musikalität, S. 43).

Dabei sind die Gegenstände der Bildwissenschaft, die von Kulturbildern über Kunstwerke bis zu wissenschaftlichen und technischen Bildern reichen, nicht weniger disparat als die Vielfalt und Vielgestaltigkeit der akustischen Manifestationen. In der Gestalt stimmlicher Ausdrucksweisen, von Sprache und Musik sind Akustik und Hörsinn ubiquitär und jedem zugänglich. Dass die kulturwissenschaftliche Forschung zu akustischen Phänomenen dennoch weniger entwickelt ist, mag darin begründet sein, dass diese traditionell Gegenstand hochspezialisierter Fachdisziplinen wie der Musikwissenschaft und der technischen Akustik- bzw. Klangforschung sind, die ihre eigenen, schwer zugänglichen Fachsprachen entwickelt haben. Die Geschichte der neuen Musik mit ihrer Hermetik und ihren hohen Anforderungen an die Bereitschaft des Publikums, die über Jahrhunderte akkulturierten Hörgewohnheiten radikal zu verändern, tat ein Übriges (→ FELIX BAUMANN über die Auffassungen von Komponisten zum Hören, S. 33).

Dass nun Bewegung in dieses Feld gekommen ist, hat viele Gründe. Dazu gehören jüngere neurowissenschaftliche Erkenntnisse über die Rolle von Musik für die kognitive Entwicklung ebenso wie biomedizinische Einsichten in die Bedeutung akustischer Einflüsse in der Embryonalentwicklung. Damit kommt nicht zuletzt auch die mütterliche Stimme (wieder) ins Spiel, die für die Psychoanalyse immer schon im Zentrum des Interesses stand. Hierbei geht es nun weniger um die Stimme als Träger von Bedeutung, was gleichsam den Norm- und Regelfall im kommunikativen Gebrauch der Stimme darstellt: das Sprechen nach den Regeln der Grammatik, wie es von der Sprachwissenschaft untersucht wird – mit der Phonetik als Teildisziplin, die sich der stimmlichen Artikulation widmet. Vielmehr geht es gerade um die lautliche Dimension vor und jenseits jeden Sinns, um dasjenige, was dem Logos vorausgeht und ihm zugrunde liegt. Im Interesse an dieser Dimension treffen sich Entwicklungspsychologie, Psychoanalyse und Poetologie.

Im Anschluss an Jacques Lacans strukturelle Relektüre von Freuds Psychoanalyse hat Julia Kristeva das Wechselverhältnis zwischen dem Symbolischen (das den Regeln der Sinnproduktion folgt) und den vor- und a-symbolischen Phänomenen untersucht, die sie als das Semiotische bezeichnet. Letztere kommen in der Stimmlage, in Rhythmus, Modulation, Atem, Stocken u.ä., kurz: über die materielle, körperliche Seite der Stimme zum Ausdruck (→ CLAUDE HAAS zu Kristevas Theorie, S. 25). Wenn Kristeva im offensiven und kreativen Umgang mit dieser nicht-symbolischen Dimension der Stimme die Grundlage für die poetische Sprache der Moderne sieht, dann beschreibt ihre *Revolution der poetischen Sprache* nur einen Extremfall der Poetologie. Denn die literarische Sprache lebt ja allgemein von lautlichen und semantischen Überschüssen, die über das grammatische Sprechen, über Kommunikation und Information hinausgehen: Mehrdeutigkeit, Metaphorik, Sprachspiele, Allusionen, Alliterationen, Reim, Rhythmus und vieles mehr.

Die Tatsache, dass in Kristevas Semiotischem der *Körper der Stimme* nicht den Gesetzen der Sinnproduktion folgt, sondern denen der psychischen Ökonomie bzw. dem Begehren, ist ein Grund dafür, warum sich hierin die Interessen von Psychoanalyse und Musiktheorie treffen können. Als eine Art Gegenpart zu der musikwissenschaft-

For when it comes to ranking the senses in European cultural history at least, hearing significantly comes behind sight and the whole apparatus of the visual, usually ending up in second place, be it in the physiological discourse on the senses or in theories of perception or as part of aesthetic debates. Ever since Democritus characterized the five senses (sight, hearing, smell, taste, touch) as belonging to obscure knowledge in contrast to higher “genuine knowledge,”¹ this five-fold organization has held sway, even though the development of cultural history has followed the path from oral to written culture. A “proliferation of the senses” would not come about until the 18th century through the work

of experimental science.² In the modern era, we can observe more than just a mere increase in appreciation of the aural (as with Schopenhauer whose philosophy inspired Wagner’s music). The expansion of ethnographic knowledge brought with it in its wake a general questioning of the universal validity of Western *aesthetic* knowledge. And yet, the auditory field never did achieve the same clout as the visual within European culture.

Whereas the interdisciplinary field of image studies has become for some time now perhaps the most attractive, advanced, liveliest, and best endowed area of study within the humanities, the study of aural phenomena by contrast

is still in a very early stage of development. Recently, new divisions have been springing up at different institutions, mostly as offshoots of media studies, such as *sound studies*, *auditory culture*, and *Klangforschung*. Even the history of science has turned its attention to the history of aural knowledge; and we can now observe musicologists carefully taking steps to open up their research questions towards cultural science (→ JULIA KURSELL, p. 43).

Still the objects of study that occupy scholars of image studies (from cult pictures and artworks to scientific and technical imaging) are as diverse and variegated as are the forms of acoustic manifestations. In addition, acoustics

and the sense of hearing are ubiquitous and accessible to all, as vocal expression, language, or music. The fact that cultural studies research on aural phenomena remains underdeveloped may be due to a high degree of specialization in areas of study like musicology, acoustical technology, and sound studies that have developed their own terminologies that are not readily accessible. The history of contemporary music contributed to this hermetic aspect with high demands on audiences’ willingness to change their centuries-old, acculturated hearing habits (→ FELIX BAUMANN, p. 33).

The current surge in activity in this field has been motivated by several factors. Among them are recent break-

lichen Erforschung der Konventionen und Regeln von Harmonik, Melodik, Tonlehre, Kompositionsgesetzen, musikalischer Akustik etc. hat sich in den vergangenen Jahrzehnten eine psychoanalytische Beschäftigung mit der Gesangsstimme und ihrer Geschichte entwickelt. Im Zentrum steht hier die Effeminierung des Gesangs, insbesondere in der Gestalt von Kastratenstimme, Diva und Counter-tenor (→ MICHEL POIZAT, S. 20). So hat Michel Poizat die Oper als Ort gedeutet, an dem sich das Begehren einer doppelten Überschreitung der menschlichen Stimme zur Kunst ausgebildet hat: einerseits hin zum Kreatürlichen wie im Schrei oder in »teuflich schrillen Tonlagen«, andererseits zu einer Art »göttlichen Transzendenz« (Poizat 2002, S. 222). Wenn hier immer wieder Bezüge zwischen sakralem Gesang und Opernmusik thematisiert werden, dann eröffnen sich faszinierende kulturwissenschaftliche Perspektiven: die Stimme als *Pathosformel* (Weigel 2006, 2006a) und das Nachleben archaischer und kultischer Artikulationsweisen in den Stimmkünsten auch der Moderne. Schon Platon hat die Sinne als »Organe der Seele« (*Theaitetos*) beschrieben.

Indem die Stimme in der Oper also auch als Organon des Humanen – einschließlich der Spannung zwischen kreatürlicher und »übernatürlicher« Existenz – in Erscheinung tritt, berühren sich dort affekttheoretische und künstlerische Fragen. Insofern ist es naheliegend, dass die Opernbühne heute auch zu einem Ort werden kann, an dem eine Auseinandersetzung mit extremen Bedingungen der *Condition Humaine* stattfindet. In diesem Sinne sprengt ein Regisseur wie Romeo Castellucci die Mauern des Theaters und verwandelt die Opernbühne in einen Schauplatz für brennende Fragen der Ethik, indem er das Opernhaus zu einem Heterotopos hin öffnet: zur Klinik (→ SIGRID WEIGEL über Castelluccis Orpheus-Inszenierung, S. 12). Für die Patientin, die bewegungslos in ihrem Krankenbett über Kopfhörer der Musikaufführung in Echtzeit zuhört, wird das Hören (wieder) zu einer absoluten, existenziellen Erfahrung. Auch sie ist *ganz Ohr*.

Trotz der fundamentalen Bedeutung von Hören und Gehörtem hat der Ohrenzeuge bei weitem nicht dieselbe Bedeutung erlangen können wie der Augenzeuge – auch wenn bei Elias Canetti zu lesen ist: »Der Ohrenzeuge ist durch niemanden zu bestechen.« 1974 hat

Canetti dieser Gestalt mit seiner Sammlung *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere* ein literarisches Porträt gewidmet:

Der Ohrenzeuge bemüht sich nicht hinzusehen, dafür hört er um so besser. Er kommt, bleibt stehen, drückt sich unbemerkt in eine Ecke, schaut in ein Buch oder in eine Auslage, hört, was es zu hören gibt und entfernt sich unberührt und abwesend. Man würde denken, daß er gar nicht da war, so gut versteht er sich aufs Verschwinden. Schon ist er wo anders, schon hört er wieder hin, er weiß alle Orte, wo es etwas zu hören gibt, steckt es gut ein und vergißt nichts.«

(CANETTI 1974, S. 49)

Indem er sich aufs Hinhören konzentriert und spezialisiert, lauscht Canettis Ohrenzeuge den Menschen ihre Eigenarten und Charakterzüge ab. Er ist gleichsam ein Erforscher stimmlicher Pathosformeln. Als jemand der hört, ohne hinzuschauen, ähnelt seine Perzeption auch der Wahrnehmungshaltung vieler Konzertbesucher – und der Zuhörpositon des Analytikers. Anders aber als Canettis Ohrenzeuge, der mit seinen »Geheimhören« die Art und Weise, wie einzelne Personen sich verbal zum Ausdruck und akustisch zur Geltung bringen, belauscht, leiht der Analytiker dem Patienten sein Ohr. Auch er schaut nicht hin. Somit treffen sich in der Haltung, *ganz Ohr zu sein*, vielfältige und sehr unterschiedliche Praktiken in Kunst, Wissenschaft und Kultur.

Eine neue Figur der Ohrenzeugenschaft ist mit dem Genre des *Audio-Journalismus* auf den Plan getreten: eine Art akustischer Reportage, bei der die Geräusche und Töne vom Brennpunkt des Geschehens aufgezeichnet werden (→ PETER CUSACK, S. 6). In diesem Genre wird eine vollkommen andere Art der Dokumentation hergestellt als in der üblichen Bildreportage. Hier werden die Betroffenen nicht zu Objekten des Kamerablicks. Stattdessen werden die Hörer mithilfe tontechnischer Aufzeichnung akustisch mitten in das Geschehen versetzt, so dass zumindest eine Ahnung von der akustischen Erfahrung, wenn nicht Gewalt entsteht, der die Betroffenen ausgesetzt sind. Eigentlich ist es erstaunlich, dass dieses Genre sich erst jetzt – nach weit über einem Jahrhundert technischer Tonreproduktion – entwickelt hat, ähnlich wie die *Soundscape*-Projekte bei

throughs in the neurosciences regarding the role of music in cognitive development as well as biomedical findings on the significance of acoustic influences during embryonic development. These studies, moreover, bring the voice of the mother (back) into play, which has always been a principal interest in psychoanalytic thought. It is less a matter of the voice's capacity as conveyor of meaning, which is the common understanding of the voice as a means of communication, i. e., speech according to the rules of grammar and as studied by linguists, with phonetics as a subdiscipline that focuses on vocal articulation. Instead, the concern is foremost with the phonetic dimension beyond meaning, a dimen-

sion that precedes *logos* and serves as its basis. This area of focus has become a point of intersection for developmental psychology, psychoanalysis, and poetics.

Drawing from Jacques Lacan's structural revision of Freudian psychoanalysis, Julia Kristeva has examined the interdependence between the *symbolic* (which follows the rules governing the production of meaning) and the pre- and a-symbolic phenomena that she calls the *semiotic*. The latter find vocal expression through pitch, rhythm, modulation, breathing, hesitations—in short, through the material and corporeal qualities of voice (→ CLAUDE HAAS, p. 25). If Kristeva sees the active and creative use of this non-symbolic

dimension of language as the foundation for the poetic language of modernity, her *Revolution in Poetic Language* describes just one extreme case of poetics. For literary language lives off the phonetic and semantic excesses of articulation, which surpass grammatical speech, communication, and information, through polysemy, metaphors, wordplay, allusions, alliteration, rhyme, rhythm, and much more.

The fact that the *body of the voice* in Kristeva's concept of the *semiotic* does not function according to the laws of the signifying process, but rather follows the laws of a psychical economy or desire explains why psychoanalysis and music theory might coincide

here in terms of their interests. Over the course of the last decades, a newfound psychoanalytic preoccupation with the singing voice and its history has developed as a sort of counterpart to musicological research on the conventions and rules of harmony, melody, and pitch, along with the principles of composition and musical acoustics. Central to this line of investigation is the feminization of singing and song, especially when it comes to figures like the castrato, the diva, or the counter-tenor (→ MICHEL POIZAT, p. 20). In this vein, Poizat understands the opera as a place where the double desire for transgressing the human voice turns into art: a desire towards the creature-

denen die akustischen Spuren einzelner Orte, Plätze und Städte zu einem Porträt jenseits von Bild und Schrift zusammengestellt werden. Denn die Hör-Reportage gehört ja eher zu den betagten Gattungen in der Geschichte der Medientechnik.

Doch am Anfang tontechnischer Aufzeichnungspraktiken stand die Stimme: zunächst die des Gesangs, dann die der ›Rassen‹ und ›Arten‹. Als es mit der Erfindung akustischer Reproduktionstechniken möglich wurde, den ephemeren Charakter der musikalischen Künste und des Gesangs, durch den die Töne auf Nimmerwiederhören verklingen, zu überwinden, waren es zuerst berühmte, herausragende Opernstimmen, die aufgezeichnet wurden, um deren Timbre ›für die Nachwelt‹ zu bewahren (→ TOBIAS ROBERT KLEIN, S. 48). Doch bald trat auch die Wissenschaft ins Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit ein. Insbesondere die Anthropologie ergänzte ihre Bilderatlanten der Rassenkunde durch die Aufzeichnung von Stimmen einzelner Ethnien, wobei sich bei einer solchen Art des Interesses an ›fremden Stimmen‹ die Grenze zwischen Anthropologie und Zoologie leicht verwischt (→ Denise REIMANN über die Tierstimmenaufnahmen im Berliner Lautarchiv, S. 55).

Jüngst hat die Technik sich der Stimme in einer gänzlich anderen Weise bemächtigt. An die Stelle der Aufzeichnung ist die Simulation getreten: mit der Herstellung von künstlichen Stimmen oder sprechenden Robotern. Diese Stimmlaboratorien markieren den einen extremen Pol der gegenwärtigen Experimentierfelder, auf denen die Stimme erforscht wird; vom anderen Pol her sind es Musiker und Sänger, die als professionelle Stimmexperten mit ihren Mitteln des *artistic research* extreme Zustände der Stimme erkunden. Unter dem Titel *Die Stimme im Ausnahmezustand* will die diesjährige Jahrestagung des ZfL einen Beitrag zu den Erkundungen der Kulturwissenschaft im Feld des Akustischen leisten. Denn Klang, Hören und Akustik sind nicht nur medienhistorische, sondern auch kulturwissenschaftliche Phänomene. Während die Stimme – u.a. als rhetorische, poetologische, narrative Instanz – traditionell zu den zentralen Konzepten der Literaturforschung zählt, geht es bei der Tagung nun um ihre kulturwissenschaftlichen Aspekte: die Stimme als Pathosformel, als Gegenstand von Kult und Kunst, von Wissenschaft und Technik.

Mit diesem 29. Heft gehen die *Trajekte* in den 15. Jahrgang. Während die Zeitschrift anfangs vor allem einen Einblick in die Aktivitäten des ZfL vermittelte, ist sie längst zu einem Organ geworden, in dem aktuelle Themen, Schlüsselkonzepte und Fragestellungen kulturwissenschaftlicher Forschung diskutiert und auf ihr Zukunftspotential hin ausgelotet werden. Die internationale Resonanz, die das ZfL und die *Trajekte* erreicht haben, lässt seit längerem eine stärkere Internationalisierung der Präsentation als geboten erscheinen. Da wir davon überzeugt sind, dass die Geistes- und Kulturwissenschaften, die es überwiegend mit sprachlich verfassten Gegenständen und Quellen zu tun haben, wesentliche Aspekte ihrer Gegenstände verlieren würden, wenn sie generell ins Englische wechseln, ist die Arbeitssprache des ZfL weiterhin Deutsch. In seinen Veranstaltungen verfolgt das ZfL dagegen das Prinzip variiertes Mehrsprachigkeit: je nach Thema und Zusammensetzung der Teilnehmer entweder Deutsch, Deutsch / Englisch / Französisch oder Englisch.

Um die *Trajekte* für eine internationale Leserschaft zugänglich zu machen, wird die Zeitschrift *künftig mehrsprachig* erscheinen. Die Artikel, die in deutscher Sprache geschrieben sind, werden im Original und in englischer Übersetzung gedruckt, während Artikel, die in englischer oder französischer Sprache verfasst sind, im Original und in deutscher Übersetzung gebracht werden. Dadurch verändert sich auch das Erscheinungsbild der Zeitschrift: Die Übersetzung bildet den durchlaufenden Sockel unter den Originalbeiträgen.

SIGRID WEIGEL

1 Jütte 2000 zeigt, dass die Fünferzahl auch in anderen, nicht-europäischen Kulturen begegnet.

2 Naumann-Bayer 2003, S. 6. Waltraud Naumann-Bayer, bis 2005 Wissenschaftlerin am ZfL, analysiert die Diskurse um die Konkurrenz der Sinne und zeigt, dass die dominante Hierarchie nicht immer gültig war.

ly on the one hand, as in a howl or in a “devilishly shrill pitch,” and for a desire towards a kind of “divine transcendence” on the other (Poizat 2002). By continually referring to the connection between sacral songs and opera music, he opens up fascinating perspectives for cultural studies: the voice as *pathos formula* (Weigel 2006, 2006a), and the survival of archaic and cultic modes of articulation that have been carried over into the vocal arts of modernity. It was Plato who first described the voice as the “organ of the soul” (*theaitetos*).

Questions about affect theory and about art and aesthetics meet on the opera stage, where the voice appears as the organon of human nature, encom-

passing the tension between creaturely and “supernatural” existence. It makes sense that the opera stage is currently turning into a place where extreme states of the *conditio humana* can be brought under consideration. Thus, a director like Romeo Castellucci is able to break through the theater walls and transform the opera stage into a site for acute ethical questions by converting the opera house into a completely different space: the heterotopia of the medical clinic (→ SIGRID WEIGEL, p. 12). For the motionless patient listening in her hospital bed to the live musical performance via headphones, the act of hearing becomes (again) an

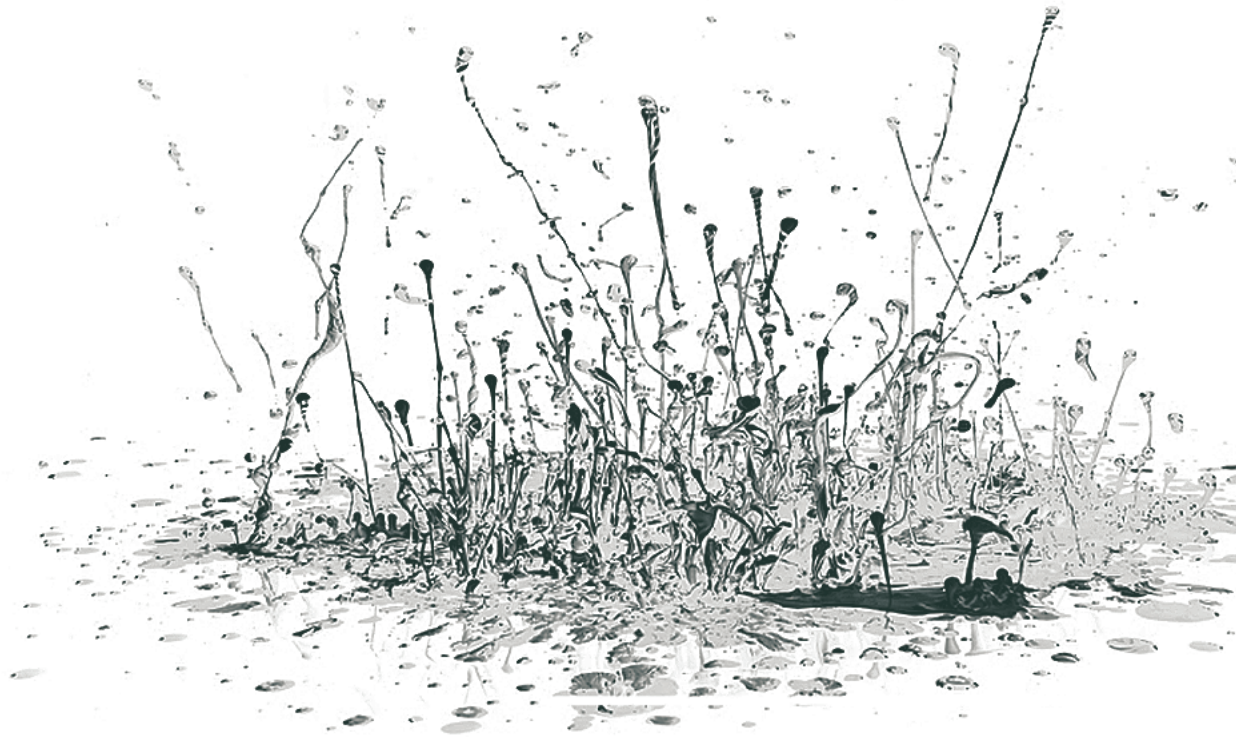
absolute and existential experience. She, too, is *all ears*.

Despite the fundamental significance of hearing and things heard, the earwitness has not come close to reaching the same level of significance as the eyewitness—even though, as Elias Canetti (1979, p. 43) writes, “The earwitness cannot be corrupted by anybody.” Canetti devoted a literary portrait to this figure with his collection *The Earwitness: Fifty Characters*: “The earwitness makes no effort to look, but he hears all the better. He comes, halts, huddles unnoticed in a corner, peers into a book or display, hears whatever is to be heard, and moves away untouched and absent. One would think he was not there for he is such an expert at vanishing. He is already somewhere else, he is already listening again, he knows all the places where there is something to be heard, stows it nicely away, and forgets nothing” (Canetti 1979, p. 43).

By concentrating on listening in and becoming a specialist in the art of hearing, Canetti’s earwitness can eavesdrop on people’s inner idiosyncrasies and character traits. He is, as it were, an investigator of vocal *pathos formulas*. As

someone who listens without looking, his perceptual approach resembles that of many concertgoers—and the listening pose of the analyst. Unlike Canetti’s earwitness, however, who with his “secret ears” perceives how individuals express themselves verbally and make themselves heard, the analyst lends the patient his ear. He also does not look (at the patient). It is obvious that in the arts, sciences, and culture, *being all ears* embodies a position in which multifaceted and very different practices converge.

A new form of ear-witnessing has come onto the scene with the birth of *sonic journalism*: a genre for journalists who record noises and sounds from within areas of conflict and turmoil (→ PETER CUSACK, p. 6). In contrast to the traditional practices of photojournalism, this genre establishes an entirely different kind of documentation. Here, the people facing difficult circumstances are not turned into objects for the camera’s gaze. Instead, the listener gets acoustically transported into the middle of the action with the help of the audio recordings. The acoustic experience gives them at least some sense of the hardship if not violence to which these



Literaturnachweis Bibliography

Canetti, Elias.

- *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere.* München 1974.
- *The Earwitness: Fifty Characters,* trans. Joachim Neugroschel. New York 1979.

Jütte, Robert. *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace.* München 2000.

Naumann-Bayer, Waltraud. *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur.* Weimar u.a. 2003.

Poizat, Michel. »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.). *Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme.* Berlin 2002, 215–232.

Weigel, Sigrid.

- »Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven«. In: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.): *Über Stimmen. Annäherung an ein Phänomen.* Frankfurt a.M. 2006, 16–39.
- »Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel«. *KulturPoetik 2* (2006a), 234–253.

Trajekte | Nr. 29 | Oktober 2014

5

people are exposed. It is rather surprising that it wasn't until of late that this genre started to develop, after well over a century of technological advances in sound production. The same could be said of soundscape projects with their compilations and arrangements of acoustic traces recorded in specific locations, public squares, and cities, forming a portrait beyond text and image—given that within the history of media technology the reporting that uses audio recordings is a rather old genre.

Still, at the beginning of sound technology's occupation with recording practices was the voice: first, the voice in song, then the voices of different 'races' and 'species.' With the invention of audio technology based on reproduction, it became possible to overcome the ephemeral character of the musical arts and singing, whose sounds had previously faded away never to be heard again. Initially, recordings were made of prominent opera singers in order to preserve the timbre of their voices for posterity (→ TOBIAS ROBERT KLEIN, p. 48). But it wasn't long until science also joined the age of technical reproduction. The field of anthropology in particular supplemented its picture

atlases on race ethnography with recordings of voices from specific ethnic groups, but this type of interest in 'foreign voices' was prone to a blurring of the lines separating anthropology from zoology (→ DENISE REIMANN, p. 55).

Not long ago, technology took possession of the voice again in a whole new way. Recordings were replaced by simulation with the production of artificial voices and speaking robots. These voice laboratories mark one end of the scale of contemporary experimental fields in which the voice is being studied. On the other end of the scale, musicians and vocalists, as professional voice experts, explore extreme conditions of the voice as part of their *artistic research*. This year's ZfL annual conference, entitled *Voice in the State of Exception*, seeks to contribute to explorations in the realm of the aural from a cultural science perspective. Indeed, sound, hearing, and acoustics are not merely objects of media-historical studies; they are also of great interest to scholars of cultural science. While the voice has long been accepted as a central concept in literary research—e.g., as a rhetorical, poetical, narrative agency—the conference is more concerned with its connection to

topics in cultural sciences: the voice as *pathos formula*, as an object of worship and art, and as an object of science and technology.

Postscript – On *Trajekte's* new publication format

With the current issue of *Trajekte* (No. 29), the magazine is entering its fifteenth year in print. In the beginning the publication was primarily focused on giving a glimpse into the activities being conducted at the ZfL. In the meantime it has become a platform for debates in cultural sciences, presenting developments on current topics, key concepts, and fundamental questions in the field. The international resonance that the ZfL and *Trajekte* have generated calls for an even greater openness towards international audiences. Given that studies in the humanities and in *Kulturwissenschaften* deal with objects and sources that are mostly language-based, we hold on to our conviction that crucial aspects would get lost in translation if all research findings were to be categorically translated into English; thus, we have decided to keep German as the working language here at the ZfL. At the same time, the ZfL

also rigorously pursues a multilingual agenda, and events held by the Center take place in German, German-English-French, or English, depending on the given topic and the particular mix of experts and participants.

In order to make *Trajekte* more accessible to a broader international readership, the magazine will be a *multilingual publication* from now on. Articles written in German will be published in the original and in English translation. Articles written in English or French will also appear in the original along with a German translation. Given these changes in our vernacular, other changes in the magazine's format and layout are also at foot: the translations form a baseline that traverses the entire issue with the original texts appearing above it.

SIGRID WEIGEL
translated by Japhet Johnstone

1 Jütte (2000) proves that the number five comes up in other non-European cultures.

2 Waltraud Naumann-Bayer (2003), who was a researcher at the ZfL, analyzes the discourses surrounding the competition between the senses and shows that the dominant hierarchy was not always the one in power.