

Sven Seibel

## Vom «giving voice» zur «audibility». Bedingungen und Praktiken der Vernehmbarkeit

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12629>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Seibel, Sven: Vom «giving voice» zur «audibility». Bedingungen und Praktiken der Vernehmbarkeit. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 21: Künstliche Intelligenzen, Jg. 11 (2019), Nr. 2, S. 193–199. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12629>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-ND 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY-NC-ND 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

## VOM «GIVING VOICE» ZUR «AUDIBILITY» Bedingungen und Praktiken der Vernehmbarkeit

von SVEN SEIBEL

**Annabelle Honess Roe, Maria Pramaggiore (Hg.):**  
*Vocal Projections: Voices in Documentary*, New York, London  
(Bloomsbury) 2019

**Pooja Rangan:** *Immediations: The Humanitarian  
Impulse in Documentary*, Durham, London (Duke  
University Press) 2017

**Tina M. Campt:** *Listening to Images*, Durham,  
London (Duke University Press) 2017

---

Rassistische und koloniale Gewalt geht mit der systematischen Produktion von Sprachlosigkeit und Stillschweigen einher. Nicht zuletzt deshalb haben die Stimme bzw. die (Un-)Möglichkeit des Sprechens und Gehörtwerdens eine zentrale Rolle in der postkolonialen Theorie.<sup>1</sup> Die Künstlerin und Theoretikerin Grada Kilomba hat der Epistemologie der kolonialen Situation in einer Lecture Performance eine wesentliche Wendung gegeben: Nicht nur die Frage: «Who can speak?» sondern auch die Weigerung des Zuhörens und die «fear of listening» spiele in den Prozessen des «silencing», der Verleugnung von Verbrechen sowie den Machtkonstellationen des Kolonialismus, eine wesentliche Rolle. In diesem Zuge weist Kilomba auch auf den Zusammenhang von Zuhören und Zugehörigkeit hin: «Being listened to also means belonging. We all know that those who belong are those being listened to and those who are not listened to are those who not belong.»<sup>2</sup>

Der Stellenwert von Praktiken des (Zu-)Hörens wird aktuell in dekolonialen und antirassistischen Perspektiven vielfach erprobt.<sup>3</sup> Auch in Feldern engagierter künstlerischer und dokumentarischer Produktionen sind es gegenwärtig zunehmend Strategien des *listening* und *Gehör-Schenkens*, über die Fragen ethischer Verantwortlichkeit medienästhetisch neu adressiert werden. Verfahren des *listening* treten damit an die Stelle der Formel des *giving voice*, die in den 1960er Jahren zu einer dominierenden Metapher der politischen und sozialen Teilhabe avancierte und besonderen Niederschlag fand in partizipativen und kollaborativen Ansätzen der visuellen Anthropologie und des politischen Dokumentarfilms.

Doch drückt sich in dieser Verschiebung mehr aus als der Wechsel politischer Metaphorik? Oder wird hier eine sensorische Verschiebung in Stellung gebracht, die für andere widerständige Praktiken und neue machtkritische Perspektiven sensibilisiert?

Drei aktuelle Publikationen, die Dokumentarfilmforschung mit politischer Theorie und Bildwissenschaft mit Women und African Diaspora Studies verbinden, lassen die Reichweiten erkennen, die kritische Methoden des *Gehör-Verleihens* für ein Verständnis politischer Medialität mit ins Spiel bringen. Dabei geht es zugespitzt darum, inwiefern Fragen ethischer Verantwortlichkeit mit der Vernehmbarkeit von Existenzweisen zusammenlaufen. Konsequenterweise geraten dabei in allen drei Publikationen sowohl Experimente mit künstlerisch-responsiven

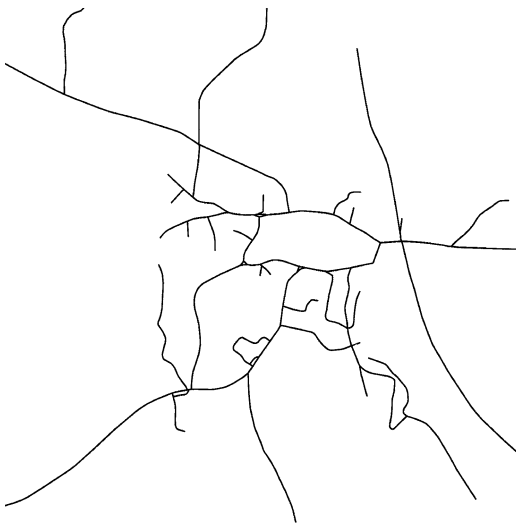
Formen als auch machtkritische Methoden und Perspektiven in den eigenen wissenschaftlichen Disziplinen in den Blick.

Auch das Konzept der Stimme scheint in diesen Auseinandersetzungen mit dokumentarischen Praktiken keineswegs in der Versenkung verschwunden zu sein. Bereits der Titel des kürzlich erschienenen und von Annabelle Honess Roe und Maria Pramaggiore herausgegebenen Aufsatzbandes *Vocal Projections: Voices in Documentary* legt dies nahe. Der Titel nimmt zugleich auf Bill Nichols' – für die englischsprachigen Documentary Studies – einflussreichen Text «The Voice of Documentary»<sup>4</sup> Bezug. Die Stimme taucht hier als zentrale Metapher für die Organisation unterschiedlicher Ebenen des Dokumentarfilms (Montage, Sound, Mise en scène, Licht, Archivbilder, Interviews, Voice-over) auf und wird dabei zugleich zum Ausdruck der sozialen Positionierung des Films bzw. des Regisseurs oder der Regisseurin. In der Einleitung tragen die Herausgeberinnen einer notwendigen kritischen Revision der Stimme durch Poststrukturalismus, Sound Studies und allen voran postkolonialer und feministischer Dokumentarfilmtheorie Rechnung. Denn die Frage, wer eigentlich – immer noch – spricht, wenn marginalisierten Stimmen das Mikro übergeben wird, hat Trinh T. Minh-ha in ihrer Kritik der Fest- und Fortschreibung kolonialer Hierarchien durch Praktiken der Synchronisation und Untertitelung im ethnografischen Filmen, aber auch in dokumentarischen Techniken wie dem Interview und Voice-over sowie Ansätzen

des *giving voice* untersucht.<sup>5</sup> Mit Trinh's Haltung des *speaking nearby* finden Honess Roe und Pramaggiore neben Nichols ihren zweiten wichtigen Referenzpunkt für das Anliegen des Bandes (vgl. S. 3), an der Kategorie Stimme als «vocal plurality» (S. 2) festzuhalten und in heterogenen historischen und ästhetischen Ansätzen die Aufmerksamkeit auf «sonic principles, audio techniques and structural choices that filmmakers employ in their documentary treatment of recorded voices» (ebd.) zu richten. Die insgesamt 16 Beiträge demonstrieren, dass über die Stimme, verstanden in ihrer ästhetischen Materialität und Affektivität, weiterhin wichtige Zugänge zu sozialen, postkolonialen und migrantischen Subjektivierungsweisen und Aushandlungsprozessen in dokumentarischen Anordnungen gewonnen werden können. Insgesamt muss sich der Band jedoch fragen lassen, ob die Stimme nicht doch zu sehr an Vorstellungen des Logo-zentrismus und sprachlichen Bedeutungsproduktionen hängt und es zumindest für das Feld des Dokumentarischen radikalerer Neuausrichtungen bedarf. Eine notwendige Erweiterung über die Perspektive des restlichen Bandes hinaus deutet sich mit Pooja Rangans Beitrag<sup>6</sup> an, der nicht zufällig die Kategorie des «listening» als «reassessment of «voice»» (S. 29) in Anschlag bringt.

Der theoriepolitischen Ausrichtung von *Vocal Projections* entgegenlaufend plädiert Rangan an anderer Stelle dafür, im Bereich dokumentarischer Praxis die Aufmerksamkeit vom Konzept der Stimme auf die ihr vorausgehenden politischen, ethischen und medialen Bedingungen, eben jene «unspoken forms of speaking and listening», zu lenken.<sup>7</sup> Die so vorgeschlagene Neuausrichtung über den Begriff der «audibility» hält dabei im Englischen als Hörbarkeit einen Bezug zum Sound und den akustischen und sonoren Voraussetzungen, verweist aber zugleich auf eine Vernehmbarkeit, die das Ergebnis von gleichermaßen ethischen wie medienästhetischen Strategien des *Gehör-Verleihens* ist.

In ihrer 2017 bei Duke University Press erschienenen Monografie *Immediations. The Humanitarian Impulse in Documentary* hat Rangan, Professorin für Film- und Medienwissenschaft am Amherst College, untersucht, wie dieser Prozess im Feld dokumentarischer Praktiken mit Ansätzen des «giving voice to the voiceless» oder der «gesture of giving the camera to the other» einhergehen. Doch wie kann eine zumindest vordergründige Teilhabe ermöglichende Politik des *Stimme-Gebens* mit

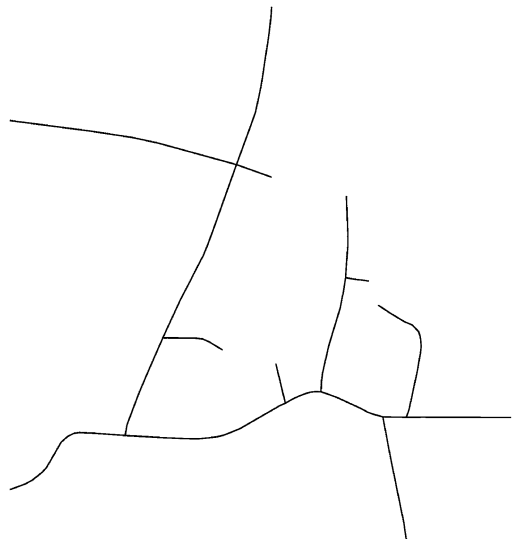


der Produktion von *Unvernehmbarkeit* zusammenlaufen? Rangans Studie setzt an bei der Frage, wie humanitäre Diskurse und dokumentarische Bildproduktion zusammenlaufen, genauer: «How does the perception of humanity at risk drive the production of humanist aesthetic forms that produce the «humanity» that they claim to document?» (S. 2) Im Zentrum steht dabei eine dokumentarische Ethik, die über Bilder und Inszenierungsweisen verhandelt und letztlich normiert, welche Lebens- und Existenzweisen den wahrnehmungspolitischen Rastern des Humanen entsprechen und welche nicht.

Aus der Heterogenität der thematischen und politischen Felder, in denen Rangans Analyse den dokumentarischen Verhandlungen des Humanen nachspürt, schöpft ihre Argumentation zugleich die Komplexität ihrer medientheoretischen und repräsentationskritischen Konzepte. Unter dem titelgebenden Schlüsselbegriff *Immediations* fasst Rangan dabei audiovisuelle «Tropen», deren Narrative humanitärer Krisen und Ausnahmezustände Legitimationszusammenhänge für eine zweifache Unmittelbarkeit stiften: jene der dokumentarischen Inszenierung des Leids bedrohten Lebens, aber auch jene der dokumentarischen Interventionen in minoritäre, nicht westliche soziale und kulturelle Existenzweisen: «At its core, *Immediations* argues that documentary, especially in its most benevolent, humanitarian guises, is thoroughly implicated in the work of regulating what does and does not count as human» (S. 8).

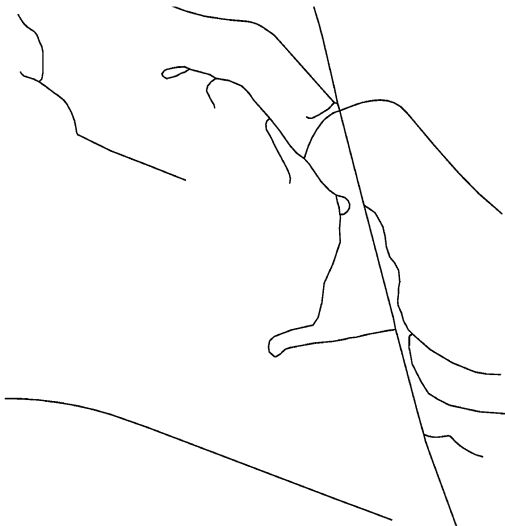
Beindruckend an Rangans Argumentation ist nun nicht das Aufdecken oder die Übertragung der humanitären Logik der Intervention – wie sie prominent bereits in der politischen Theorie Giorgio Agambens oder Didier Fassin auftaucht und auf die sich die Medientheoretikerin zentral bezieht<sup>8</sup> –, sondern vielmehr ihr Zu-Ende-Denken dieser Logik, die sie mit dem kritischen Nachvollzug der «complicity of documentary media» (ebd.) in der Regulierung der Zugehörigkeit zu humanitären Gemeinschaften verknüpft.

Die Dokumentarfilme, die den Gegenstand von Rangans Untersuchung in den ersten beiden Kapiteln bilden, verbindet sowohl die vermeintlich ermächtigende Geste, die Kamera zu übergeben, als auch die sich hieraus ableitenden Authentifizierungsstrategien. So sind es im ersten Kapitel romantische Konstruktionen von Unschuld, die Rangan unter dem Begriff der «feral innocence» fasst und über die in dem Dokumentarfilm *Born into Brothels* (Regie: Zana Briski, USA 2004) eine



Universalität von Kindheit – quer zu sozialen und kulturellen Herkünften – konstruiert wird, die das dokumentarische Mandat eines kollaborativen Fotografieprojekts mit Kindern von Sexarbeiterinnen in Kalkutta legitimiert. Wie Rangan zeigen kann, ist es die Herstellung dieser Universalität, die in der Dokumentation Differenz und Minoritäres überschreibt. Die romantische Anrufung der Unschuld der Kinder bereitet dabei einer *white savior*-Fantasie den Weg, in der die «Rettung» der an dem Projekt teilnehmenden Kinder aus ihrem Milieu durch die Regisseurin über das Szenario einer «humanity at risk» (S. 37) gerechtfertigt wird.

Ganz ähnliche Dynamiken zwischen Ermächtigung und Authentifizierung legt Rangan im zweiten Kapitel anhand von dokumentarischen Ansätzen des *citizen journalism* frei, die in dem Film *Trouble the Water* (Regie: Tia Lessin, Carl Deal, USA 2008) zum Einsatz gelangen. Hier ist es das Videomaterial der Afroamerikanerin Kimberly Roberts, über dessen Einbettung den Opfern und Augenzeug\_innen des Hurrikans Katrina unter dem Einsatz ihres eigenen Lebens eine *Stimme* zuerkannt wird. In dieser zweifelhaften dokumentarischen Ethik und Krisenästhetik, bei der Roberts mit realen Bedrohungen der Naturkatastrophe konfrontiert ist und dennoch aus der Rolle des «eyewitness reporter» (S. 77) die eigene Ausgesetztheit und Vulnerabilität für die Kamera performt, zeigt sich ein medialer Zusammenhang von Ausbeutung, Kollaboration und biopolitischem Kalkül, den Rangan als «bare liveness» (S. 82) konzeptualisiert.



Über Unschärfen und Hektik im Bildraum die *liveness* von katastrophalen Settings zu beglaubigen, ist nach wie vor ein dominierender Effekt dokumentarischer Inszenierungen. Rangan geht es hier jedoch um jene «black bodies at risk» (S. 91), deren Stimmen scheinbar nur als bedrohte und eben nur als Ausdruck einer «racial and class difference» (ebd.) gehört werden können: «While the film appears to celebrate a narrative of media empowerment, it invites the most vulnerable individuals to voluntarily and even heroically assume personal risk as a means of intervening in their own fate, which illustrates with startling clarity the precise opposite: the coercive, biopolitical logic that constitutes the racist division of society into «us» and «them.»» (S. 92)

Rangans Beschreibungen dieser biopolitischen Logik ließe sich auch in aktuellen dokumentarischen Ansätzen nachverfolgen, in denen kollaborative Verfahren im Zusammenhang von Flucht und Migration eingesetzt werden und die Frage aufwerfen, wessen Leben eigentlich für die spektakulären Aufnahmen gefährlicher Grenzüberquerungen aufs Spiel gesetzt werden. Auch waren es vor und während des «Sommers der Migration» humanitäre Wahrnehmungsgenres der Viktimisierung, in denen Migrant\_innen Gehör und Stimme verliehen wurde, um sie, mit Judith Butler und Athena Athanasiou formuliert, im gleichen Zuge ihrer politischen Subjektivität zu enteignen.<sup>9</sup> Ähnlich argumentiert die Soziologin Leah Bassel in einem aktuellen Essay mit dem Titel «Politics of Listening». Dabei bezieht sie sich

auf «mikropolitische» Prozesse des Zuhörens, die auf die Herstellung von Anerkennung und Solidarität zielen und dabei vor allem auch «norms of intelligibility» herausfordern.<sup>10</sup> Bassel folgend ließen sich durch eine Mikropolitik des Zuhörens jene Normativierungsprozesse aussetzen, die die Bedingungen, unter denen Migrant\_innen gehört werden, im Vorfeld über Viktimisierungsdiskurse festlegen.<sup>11</sup>

Normativierung ist ein Prozess, der das Zu-Wort-Kommen unter Bedingungen stellt, an Bilder und Positionen bindet und damit eine systematische Politik des Verstummenlassens camouffiert. Eine Stärke in der Argumentation von *Immediations* ist jedoch – dies wird im Durchgang der heterogenen Aushandlungsfelder des Buches sehr deutlich –, dass auch, wenn die Stimme im Dokumentarischen zumeist Ausdruck des Versuchs ist, andere Formen von Differenz und Relationalität in euro- und anthropozentrischen Bildern von Zugehörigkeit einzubinden, diese Versuche doch immer dort zum Tragen kommen, wo ein normativer Begriff des Menschlichen bereits längst herausgefordert ist – nicht zufällig sind es Perspektiven aus den Critical Queer, Disability und Animal Studies, die Rangan ins Feld des Dokumentarischen übersetzt. Die politische Medialität der Geste, die Kamera abzugeben – und darin bestünde letztlich auch das Potenzial kollaborativer Verfahren –, verortet Rangan in jenen ungeplanten und überschüssigen Bildern und Tönen, die die humanisierenden dokumentarischen Anordnungen unterlaufen. Bereits die Beispiele der ersten beiden Kapitel lassen daher Anlaufstellen für Gegenlektüren erkennen (vgl. S. 194).

Im dritten Kapitel entwickelt Rangans Argumentation im Dialog mit Disability und Sound Studies die zentrale kritische Wende des Buches von der Stimme zur Stimmlichkeit und damit zu den Umrissen eines «autistic counterdiscourse of voicing» (S. 108). In Dokumentationen über Autismus fungieren insbesondere «first-person voice-over» (S. 138) als Zugang und Konstruktion einer Innerlichkeit, die weniger als Übersetzung, sondern als «ideological attunement to speech and language as markers of humanity» (ebd.) dient. Intervention tritt hier als therapeutische auf, die an einer linguistischen Konzeption des Humanen hängt und die multisensorischen und nicht linguistischen Dimensionen autistischer Erfahrungsweisen über die Bedeutungsproduktion des Voice-over verstummen lässt. Mit Mladen Dolar und Roland Barthes knüpft Rangan nun an einem erweiterten

Konzept von Stimmlichkeit als «nonsignifying element within communication, or the interval of significance» (S. 133) an. Als Beispiel dient Rangan der YouTube-Clip *In My Language* (Regie: Amanda Melissa Baggs, USA 2007, 8:36 Min.) der *autism rights*-Aktivistin Amanda Baggs, an deren Versuch, mit einem «autistic mode of voicing» (S. 148) zu experimentieren, sie eine haptische und transmodale Ästhetik ausmacht, die eine andere und eigenständige Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, Körper und sensorischer Umgebung ermögliche.

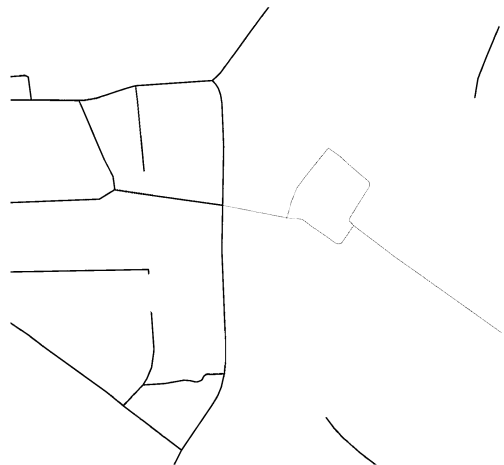
Spätestens an dieser Stelle wird der Stellenwert von Rangans Buch für gegenwärtige politische Ökologien dokumentarischer Praktiken deutlich. Denn auf dem Spiel stehen letztlich nicht nur dokumentarische Darstellungen, sondern «minoritäre Existenzweisen» und Formen von Relationalität, die im Feld des Dokumentarischen auf einen wesentlichen Aushandlungsort ihrer Vernehmbarkeit zurückgeworfen sind. Die Zuversicht, dass dokumentarische Praktiken, aber auch die Geste, die Kamera zu übergeben, letztlich doch eine zentrale Rolle spielen können, firmiert bei Rangan unter dem Stichwort einer «nicht-interventionistischen Ethik» des «Surrender» (S. 194). Die prominente kulturtheoretische Figur, auf die Rangan hierbei zurückgreift, ist die des Gabentausches von Marcel Mauss. Die Kamera abzugeben eröffne eine Reziprozität, die in der interventionistischen Logik der *Immediations* Alterität zurückbinde «into a coded convention of authenticity» (S. 195) und sozusagen eine Gegengabe empfängt, die die Normen humanitärer Vorstellungen intakt hält. Das Prinzip des Surrender denkt Rangan nicht losgelöst von diesen Normativierungsprozessen und doch markiert es zugleich ihre Unterbrechung durch eine dokumentarische Praxis, «that is open to the gift returning in an unexpected, «improper», minor form that opens up new vistas of relationality» (S. 194).

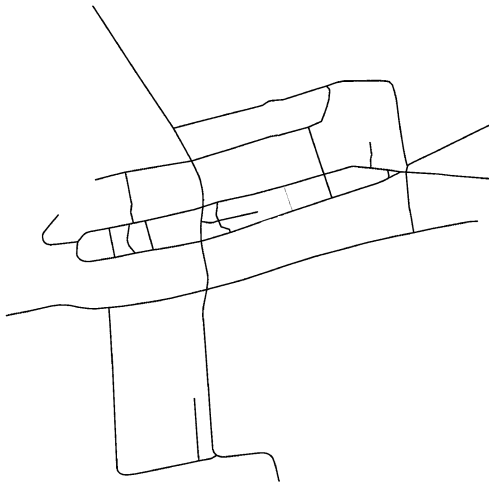
Wie Formen der Relationalität erfahrbar werden, die aus dieser Symmetrie ausbrechen und zugespitzt das Dokumentarische im Kollaborativen und jenseits der humanitären Logik denken, stellt Rangan im letzten Kapitel vor. Hier sind es drei dokumentarische Kollaborationen mit Tieren (von Beatriz da Costa, Simon Starling und Sam Easterson), in denen Rangan «openings of nonhuman modes of being in the world» (S. 190) erkennt und über eine an Laura Marks und Roger Caillois orientierte Ästhetik haptischer Bilder und Klänge theoretisch einholt. Spannender als die

Auswahl der Projekte, deren Ansätze entfernt an das Sensory Ethnography Lab erinnern, ist aber vielleicht der Gedanke, sich auf die Relationalität kollaborativer Ansätze jenseits einer repräsentationalen Logik der Stimme und des Humanen einzulassen.

Eine verwandte Stellung nimmt die Kategorie der Vernehmbarkeit in Tina Campts kleinem Buch *Listening to Images* ein. Als *listening* konzeptualisiert die Leiterin des renommierten Barnard Center for Research on Women eine Methode der Annäherung an Momente und Praktiken der Verweigerung («practices of refusal») in Fotografien der schwarzen Diaspora (S. 32). Campts Buch ist dabei zugleich der Versuch, in der Lektüre von Bildarchiven eine Sensibilität für jene affektiven und haptischen Dimensionen zu entwickeln, in denen sich Formen der Verweigerung und des stillen Beharrens einer «black futurity» artikulieren und zwar jenseits sensorischer Wahrnehmbarkeit. *Listening* umfasst daher auch die Notwendigkeit des sich Einlassens auf jene «lower range of quotidian audibility» (S. 4), in der sich Träume und Aspirationen, Akte der Weigerung und des Sichentziehens («fugitivity», S. 32) im Alltag diasporischer Bildpraktiken aushandeln und verfangen («capture», S. 16): «[L]istening to images is constituted as a practice of looking beyond what we see and attuning our senses to the other affective frequencies through which photographs register» (S. 9).

Um die «Vibrationen» dieser Frequenzbereiche in den von ihr untersuchten Fotografien vernehmbar werden zu lassen, stellt Campts Lektürevorhaben selbst komplexe Resonanzräume zwischen Bildarchiven und





-serien des 19., 20. und 21. Jahrhunderts her. Ein Album mit Gefangenaufnahmen, zwischen 1893 und 1904 im Breakwater Prison in Kapstadt aufgenommen, wird in Beziehung gebracht mit *mug shots* junger Bürgerrechtler\_innen, die gegen die Jim-Crow-Gesetze im Süden der USA der 1960er Jahre protestierten. Unter dem Titel *Breach of Peace* – und damit dem Vergehen, unter dessen Vorwand die Bürgerrechtler\_innen verhaftet und festgehalten wurden – hat Eric Etheridge dieses bedeutende visuelle Archiv im Jahr 2008 veröffentlicht.<sup>12</sup> Die Materialität und Serialität der beiden Alben bringt Campt in ihrer Annäherung an die «haptic temporality» der Breakwater-Aufnahmen gegenüber der rassifizierenden Einschreibung und visuellen Produktion von Kriminalität in Stellung. Es sind aber weitreichendere Zwischentöne, die in Campts Montage der Serien ihren Widerhall finden. So entstanden die Aufnahmen aus dem Kapstadt der 1880er Jahren im Zusammenhang einer kolonialen Segregationspolitik, in der die Gefängnisse den Nachschub billiger Arbeitskraft sicherstellten: «It hums in the background with the persistent rhythm of a work song» (S. 97). Campts Lektüre der Bildserien aus Südafrika ist dabei durch die Montage mit der Serie von *mug shots* der *Freedom Riders*, die der Rassentrennung in den Südstaaten der USA Widerstand leisteten, auch eine Intervention in ihre Sichtbarkeit: Hervor tritt eine Kontinuität der visuellen Festschreibung schwarzer Körper als Tropen des Kriminellen, aber auch die Kontinuität einer Weigerung, diese «history of racialized dispossession» (S. 96) zu akzeptieren.

Campts Buch beeindruckt dort, wo es die Repräsentationskritik fotografischer Formate wie Gefängnisaufnahmen, ethnografische Porträtfotografien oder Reisepässe um ein affekttheoretisches Verständnis des Alltags ergänzt, in dem der Sound vielgestaltiger Verweigerungsstrategien unüberhörbar wird. Ein schillernder Höhepunkt des Buches ist dabei sicherlich Campts Lektüre einer Serie von Passbildern afrokaribischer Männer, sogenannter *Commonwealth migrants*, aus dem Birmingham der Nachkriegszeit. Welche komplexe Artikulation einer *fugitivity* des Black Atlantic die Methode des *listening to images* zutage zu fördern vermag, verdeutlicht Campts Annäherung an die Inszenierung migrantischer Männlichkeit, die sich in den affektiven Registern dieser Aufnahmen verfängt und aufbewahrt. Während der Pass als *tracking device* die geografische – und letztlich auch soziale – Mobilität an Staatsangehörigkeit und Vorstellungen einer Zugehörigkeit zur britischen Mittelschicht bindet, mobilisiert die Inszenierung der Männer «forms of diasporic dwelling» (S. 31). Dies geschieht, wie Campt verdeutlicht, indem sie die koloniale Kartografie von Metropole und Peripherie nicht anerkennen und stattdessen «the right to come, to go, and to stay, as well as to arrive and return over and again» reklamieren. (Ebd.)

Campts Strategie des Frequenzwechsels auf die affektiven und widerständigen Dimensionen des Alltags ließe sich ohne Zweifel auf viele weitere Formate historischer und gegenwärtiger audiovisueller Medienkulturen ausweiten. Praktiken des *Gehör-Verleihens* wie sie sowohl von Campt als auch von Rangan diskutiert und vollzogen werden, erlauben es, dort Vernehmbarkeiten von Prekariät, aber eben auch politischer Subjektivität und Agency hervorzukehren, wo die Produktion von Sichtbarkeit bereits Teil einer Wahrnehmungspolitik der normierenden Ausgrenzung ist. Der Shift zum *listening* könnte zudem eine ethische und politische Sensibilität fördern, die notwendig ist, um das jüngst von Judith Butler beschriebene Zusammenspiel von Vulnerabilität und Widerstand<sup>13</sup> präziser zu theoretisieren. Anders als die Geste des *Stimme-Gebens* sucht die Haltung des Zuhörers oder der ZuhörerIn die Verantwortlichkeit in einer Arbeit an den Relationen und ihren Bedingungen. Sie zielt dabei nicht darauf, neue Repräsentationen von Andersheit zu autorisieren, als vielmehr andere Formen der Begegnung zu ermöglichen.

**1** Siehe hierzu das Beispiel des Witwenselbstopfers Sati in Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* Postkolonialität und subalterne Artikulation, übers. v. Alexander Joskowicz, Stefan Nowotny, Wien 2008, 74–106.

**2** Grada Kilomba: *Decolonizing Knowledge, Lecture Performance im Rahmen der PLURIVERSALE IV*, Köln 24.3.2016, online unter [vimeo.com/164629108](https://vimeo.com/164629108), gesehen am 15.7.2019.

**3** Unter dem Titel «Zuhören als antirassistische Praxis – Das akustische Gedächtnis der Migration» haben Ayşe Güleç, Achim Lengerer und Sefa İnci Suvak im Rahmen des von Aurora Rodonò kuratierten *Memory Lab. Labor für kollektive Erinnerungspraktiken* das Zuhören als eine Erinnerungspraxis diskutiert, die eine Gegenstrategie und «Demonstrieren von Silencing-Strategien» ermöglicht. Vgl. *MEMORY LAB #5*, 9.7.2019, [www.academycologne.org/de/article/1593\\_memory\\_lab\\_5](http://www.academycologne.org/de/article/1593_memory_lab_5), gesehen am 11.7.2019.

**4** Vgl. Bill Nichols: *The Voice of Documentary*, in *Film Quarterly*, Vol. 36, Nr. 3, 1983, 17–30.

**5** Vgl. Trinh T. Minh-ha: *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, New York 1991, 60 f. Zur Reflexion der Machtbeziehungen des dokumentarischen Interviews vgl. dies., Mary Zoumaz: *Scent, Sound and Cinema*, in: dies.: *Cinema Interual*, London, New York 1999, 246–266, hier 248 f.

**6** Pooja Rangan: *Auditing the Call Centre Voice: Accented Speech and Listening in Sonali Gulati's Nalini by Day, Nancy by Night* (2005), in: Honess Roe u. a. (Hg.): *Vocal Projections*, 29–44.

**7** Pooja Rangan: *Audibilities: Voice and Listening in the Penumbra of Documentary – An Introduction*, in: *Discourse*, Vol. 39, Nr. 3, 2017, 279–291, hier 282.

**8** Vgl. Didier Fassin: *Humanitarian Reason: A Moral History of the Present*, Berkeley 2012; Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002.

**9** Vgl. Athena Athanasiou, Judith Butler: *Die Macht der Enteigneten. Das Performative im Politischen*, übers. v. Thomas Atzert, Zürich, Berlin 2014, 113 f.

**10** Leah Bassel: *The Politics of Listening. Possibilities and Challenges for Democratic Life*, Basingstoke 2017, 6.

**11** Vgl. ebd., 12.

**12** Jüngst erschien eine erweiterte Neuauflage: Eric Etheridge: *Breach of Peace. Portraits of the 1961 Mississippi Freedom Riders*, Nashville 2018.

**13** Vgl. Judith Butler: *Rethinking Vulnerability and Resistance*, in: dies., Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay (Hg.): *Vulnerability in Resistance*, London, Durham 2016, 12–27.

