GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Glanz. Zur Diffraktion des Spiegels : Beyoncé und FKA twigs als 'glänzende' Beispiele des 'Schwarzwerdens'

Köppert, Katrin

2017

https://doi.org/10.25595/1550

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Köppert, Katrin: *Glanz. Zur Diffraktion des Spiegels : Beyoncé und FKA twigs als 'glänzende' Beispiele des 'Schwarzwerdens'*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2017) Nr: 63, 49-64. DOI: https://doi.org/10.25595/1550.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

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

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Katrin Köppert

GLANZ. ZUR DIFFRAKTION DES SPIEGELS BEYONCÉ UND FKA TWIGS ALS ‚GLÄNZENDE' BEISPIELE DES ‚SCHWARZWERDENS'

„Abstained from mirrors / Abstained from sex / Slowly did not speak another word" – diese Zeilen, langsam gesprochen, eingehüllt in die sphärischen Klänge und verschwommenen Bilder einer Unterwasserwelt, eines versunkenen Atlantis, stammen aus Beyoncés visuellem Album[1)] *Lemonade* und bilden den Prolog des Songs *Hold Up* – einer in Glassplitter zerspringenden Zerstörungsfantasie und reggaelastigen Eifersuchtshymne.

„Abstained from mirrors / Abstained from sex / Slowly did not speak another word" – sich dem Spiegel fernhalten, sich dem Sex verweigern, sich der Stimme enthalten: das sind Beschreibungen der Uneitelkeit, des asketischen Ideals und reinigenden Schweigens, die im Rahmen christlicher Exerzitien bekannt sind und die Beyoncé mit den kurz darauf folgenden Zeilen „I whipped my own back / And asked for dominion at your feet" noch deutlicher in den Kontext religiöser Sühne stellt. Diese Verweigerung eines Selbstbildes fügt sich in dieser Sequenz des Videos aber nicht bruchlos in das christliche Narrativ der Selbstkasteiung und schließlich Selbstvergewisserung ein. Ich möchte vielmehr vorschlagen, Beyoncés visuelles Album *Lemonade* als einen Versuch der schwarzen Umformulierung des Spiegelstadiums zu betrachten. Ähnlich werde ich das Musikvideo *Two Weeks* von FKA twigs diskutieren. Ziel ist, das Potential der Videos für eine Theorie und Praxis des Schwarzwerdens herauszuarbeiten. Damit spiele ich auf das von Achille Mbembe eingeführte Schwarzwerden der Welt an. Mbembe fragt danach, welche Gefahr das Schwarzwerden der Welt für das „Versprechen universeller Freiheit und Gleichheit mit sich" (Mbembe 2014: 23) bringt. In welcher Weise liegt im Schwarzwerden der Welt das Versprechen des radikalen Umbaus der auf weißen Normen basierenden „Grundlagen der gesamten Reproduktion des Lebens" (Ebd.: 80) und des Miteinanderlebens?

Ich möchte zeigen, dass den in diesem Beitrag besprochenen Versuchen der visuellen Umformulierung des Spiegelstadiums eine Medienästhetik des Glanzes innewohnt, die den Spiegel als Medium der Identifikation und des Ich-Ideals herausfordert. Glanz konvertiert den Spiegel zum Medium der Diffraktion und somit der Interferenz, das heißt der Überlagerung von bereits mit Anderen verbundenen Subjekten. Anhand verschiedener

1) Beyoncé veröffentlichte gleichzeitig mit dem Erscheinen des Albums *Lemonade* 2016 einen knapp einstündigen Film, der alle Songs mit den dazugehörigen Videos vereint und durch eine weibliche Stimme aus dem Off, die Gedichtfragmente der somalisch-britischen Lyrikerin Warsan Shire zitiert, zusammengehalten wird.

Visualisierungen von Glanz wird deutlich, dass sich das Spiegelmodell der Subjektivierung (= Reflexion) in eines der Affizierung (= Diffraktion) transformiert, wodurch kategoriale Gewissheiten über binäre Aufteilungen destabilisiert und gesellschaftliche Relationen zwischen Subjekten und Objekten neu angeordnet werden. Strukturell bedingte Empfänglichkeiten für rassistische Diskriminierungen werden in eine politisch kritische Form der Affizierung, der Einlassung,[2)] der Involvierung übersetzt, was schließlich bedeutet, die Frage der Reproduktion des Lebens, des Miteinanderlebens neu zu justieren. Dies ist insofern wichtig zu betonen, als das Spiegelstadium eines der fundamentalen konzeptuellen Modelle des, wie bell hooks es nennt, „ahistorischen psychoanalytischen Gedankengerüsts [darstellt], das [...] aktiv verhindert, dass Rassismus zur Kenntnis genommen wird" (hooks 2016a: 98). Daher ist eine Reformulierung nötig, die der psychoanalytischen Theorie der Subjektbildung als einer, die sich implizit auf weiße Subjekte beschränkt, kritisch begegnet. Es wird daher darum gehen, aufzuzeigen, was mit dem Spiegelmodell geschieht, wenn es auf der Ebene von *race* betrachtet wird. Eröffnet sich ein Möglichkeitsraum oder nur ein Minenfeld für schwarze Subjektivierung?

GLITTERING BLACK MAGIC AND FEMINIST FORMATIONS: BEYONCÉ

Einen Tag vor ihrem spektakulären Auftritt beim Super Bowl 50 veröffentlichte Beyoncé 2016 das Musikvideo zu ihrem Song *Formation*, das als Marketing-Auftakt das visuelle Album *Lemonade* beschließt. In diesem Album verbindet sie die Kritik an der Polizeigewalt gegen Schwarze mit der an *environmental racism* in den USA. Wir sehen in Anspielung auf Trayvon Martin[3)] einen schwarzen Jungen im Hoodie vor einer Wand schwerbewaffneter Polizisten tanzen, kommentiert durch den Schnitt auf ein Graffiti, das „Stop shooting us" zu lesen gibt. Wir sehen Frauen Fotoportraits ihrer durch Polizeibrutalität ermordeten Söhne in die Kamera halten. Wir sehen Bilder untergehender Häuser nach dem Hurrikan Katrina, der vor allem die von Afro-Amerikaner_innen besiedelten Gegenden New Orleans traf. Und wir sehen Beyoncé auf einem Polizeiauto sitzend, das von Wasser umgeben ist und zum Ende des Videos untergeht. Gegen dieses apokalyptische Szenario am Ende des Videos arbeiten zuvor Bilder von Black Pride und Black is Beautiful an. Zu sehen sind: Beyoncé, die in *antebellum*-Gewändern – stolz, aufrecht, herausfordernd – das Publikum mit ausgestrecktem Mittelfinger und der Aussage „they never take the country out me"[4)] provoziert; ihre

2) Michaela Ott spricht in ihrem Band *Affizierung* von Modi des Eingelassen- und Eingefügtseins und thematisiert diese als „Generatoren der unübersehbar vielfältigen Einwicklungs- und Auswicklungsprozesse des Lebendigen [...] die sowohl den Einzelnen herauskristallisieren und höhertreiben als auch ihn in Umwelt und Welt immer komplexer involvieren" (Ott 2010: 18).

3) Der 17-jährige Trayvon Martin wurde am 26.2.2012 allein aufgrund des Tragens eines dunklen Hoodies verdächtig und von dem Nachbarschaftswachmann George Zimmerman erschossen. Die Ermordung Martins hat zu massenhaften Demonstrationen gegen Rassismus und Polizeiwillkür gesorgt und mündete nach dem Freispruch von Zimmerman in die internationale Bewegung *Black Lives Matter*.

4) Mit dem Verweis wird darauf angespielt, das afrikanische Heimatland nie zu vergessen.

Tochter Blue Ivy Carter, die keck mit der Hüfte wippt; muskulöse schwarze Frauenkörper, die sich als *counterpart* zur Polizistenwand in Formation bringen. Als menschliches Schutzschild bilden diese Tänzerinnen ein visuelles Echo jener Müllmänner, die 1968 in Tennessee gegen schlechte Arbeitsbedingungen, die rassistisch begründet waren, streikten. Mit Protesttafeln, die die Aufschrift „I AM A MAN" trugen, hatten sie sich zu einem kollektiven *signboard* zusammengefunden, um für ihre Anerkennung zu kämpfen.

Die Annahme, es handele sich bei dem Video um eine feministisch gewendete Visualisierung des Konzepts Black Power, wie es im Rahmen des Civil Rights Movement formuliert wurde, ist naheliegend, auch mit Blick auf die Show beim Super Bowl 50, die unmissverständlich auf die Black Panther Bezug nahm. Jedoch möchte ich eine etwas anders gelagerte Argumentation verfolgen: Denn entgegen der Behauptung, es handele sich bei dem Video nur um eine der Kommodifizierung zuarbeitende Verherrlichung – *glamorization* (hooks 2016b) –, von *black history*, die zudem über den schwarzen weiblichen Körper hergeleitet wird, ist meine These, dass gerade *glamour* in der Bedeutung von Glanz ein kritisches Potential bereithält, das in der Affizierung eines neuen Verhältnisses zu schwarzer Subjektivierung und Autonomie liegt. Zwar könnten wir mit bell hooks argumentieren, dass Beyoncé den schwarzen weiblichen Körper für ein verklärendes Zelebrieren einer *black history* ausbeutet, die sich durch das Projekt der Maskulinisierung schwarzer Männlichkeit (Dietze 2013: 251–304) auszeichnet. Aber damit wäre ein vergeschlechtlichtes und rassifiziertes Subjektverständnis wieder errichtet, das sich durch weiße westliche Wissensformationen wie männliche Autonomie und Aktivität ausweist. Daher möchte ich mir die Szene, in der Beyoncé am Ende des Videos von den Wassermassen verschlungen wird, noch einmal genauer anschauen.



// Abbildung 1
„Öliger Spiegel", Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé, Regie: Jonas Akerlund, Mark Romanek, US 2016, 45:49 min.

Während Beyoncé zu Beginn des Videos noch auf dem Auto, das von Wasser umgeben ist, steht, liegt sie am Ende auf dem Dach und geht mitsamt dem Auto unter **(Abb. 1)**. Es ließe sich behaupten, dass die Einstellung das Motiv des Wassers in Anspielung auf die *Middle Passage* (Wright 2015) in seiner gefährdenden

Dimension aufgreift und damit als Sinnbild der rassistischen Formation der Tötung so vieler während des transatlantischen Sklavenhandels fungiert. Wasser symbolisiert im Rahmen der *Middle Passage* das Spiegelstadium, wie es Jacques Lacan eingeführt (Lacan 1975) und Frantz Fanon in Bezug auf die Kategorie *race* präzisiert hat (Fanon 2008). Nach Fanon ist der schwarze Mann als der ultimative Andere und das unerreichbare Objekt für weiße Subjektbildung konstitutiv (Ebd.: 139). Im Moment des Verschwindens unter der Wasseroberfläche, also im Moment der Objektwerdung, wird der Andere – die Andere – unerreichbar, sodass sich, gemäß Fanon, weiße Subjektivität ausbilden kann. Davon ausgehend könnte das Video so verstanden werden, als handele es sich um eine der weißen Selbstvergewisserung dienende Zurschaustellung schwarzer Weiblichkeit. Beyoncé würde demnach der erotischen Kontemplation dienen und als Fetischobjekt potentiell gefährdete weiße Männlichkeit befrieden. Wenngleich diese Auslegung der visuellen Metapher des Wassers durchaus nachvollziehbar ist, möchte ich einen anderen Vorschlag machen.

SCHWEIGEN ALS ÄSTHETIK DER ANSTECKUNG Im Sog des Wassers verschwindet Beyoncé, taucht in die Tiefe des Glanzes, ohne dabei zu verdunkeln. In der Zweiwertigkeit des Glanzes (Tiefe und Licht) ereignet sich die affektive Einmündung. Die diffraktierte Fläche, die nicht dem normativen Register der Sichtbarkeit und mithin der rationalen Erkenntnis zufällt, trifft auf das Schweigen Beyoncés am Ende des Songs. Dieses vom Glanz ästhetisch gerahmte Schweigen ist jedoch voller Möglichkeiten, es ist ein ansteckendes Schweigen. Es ist Ausdruck einer nicht vom Schutz der Worte ummantelten Subjektwerdung, eines Schwarzwerdens, das nicht nur im Feld der auf Rationalität gründenden Sprache operiert, sondern im Kontext des Sinnlichen, Mythischen und, wie ich später aufzeigen werde, Poetischen (Moten 2003: 173).

Das Video *Formation*, das bereits vor Veröffentlichung von *Lemonade* zirkulierte, bildet mit seinem sprachlosen Ende den Ansteckungsort einer sich zu Beginn des Albums entwickelnden mythischen Unterwasserwelt, die kein Spiegelbild zur Verfügung stellt. Vielmehr hat sich diese Welt in den mythischen Momenten von Subjektbildung eingerichtet. Von dort aus wird Welt kritisch produziert.

Der Schlussakkord des Songs steckt den Anfang des Albums an, der in der fantastischen Außer-Welt des Unterwassers spielt. Der Untergang am Ende des Stücks initiiert eine Unterwassergeburt,

eine Geburt ins Unterwasser **(Abb. 2)**. Auf der Bildebene des Prologs zum Song *Hold Up* entfaltet sich die Fantasiewelt afrikanischer und karibischer Wasser-Göttinnen wie Mami Wata. Sie fungieren als Symbole der während des transatlantischen Sklavenhandels über Bord geworfenen schwangeren Sklavinnen, deren tote Babys im Atlantik einen fantastischen Lebensraum, ein neues Atlantis gegründet haben sollen.[5)] Die hier wiederaufgeführte Transformation des Todes in den vorgeburtlichen Status markiert, dass Gefährdung die Möglichkeitsbedingung sein kann, um eine fantastische Welt zu erschaffen, die weniger auf der sprachlichen denn affektiven Einbindung beruht. Unter Wasser braucht es nicht viele Worte, im Unterwasser erreichen uns Worte als Wasserblasen, deren Glanz an die sinnliche mythische Gegenwart bindet. Im Glanz dieser Blasen zeichnet sich ein anderer Modus von Subjektivität ab. Einer, der nicht den Registern des *double consciousness* entspricht, das heißt der doppelten Erfahrung der Selbstwahrnehmung durch die Augen der weißen Gesellschaft und der dieser zuwiderlaufenden Behauptung schwarzer Autonomie (du Bois 1994). Stattdessen haben wir es mit einer subjektiven Formation zu tun, deren Zentrum das Dezentrierende des Mythischen und rational Ungreifbaren ist. Aufgrund dessen ist das Schwarzwerden nicht als planbares und zu bewirtschaftendes Terrain zu verstehen, sondern als die Potentialität des Unsagbaren und Unvorhersehbaren.



// Abbildung 2
„Underwater", Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

Diese Form der Potentialität zeigt sich in dieser Sequenz auch in den überraschend eingesetzten Techniken des Zeitraffers und Vocoders. Die mit dem Vocoder gesprochenen – oder gegurgelten (Wasserblasen entsteigen ihrem Mund) – Worte „I levitated" transportieren das Schweben und In-der-Schwebe-Sein, das heißt das Dezentrierende im Mythischen.

Die Stimme wird anders als beim Auto-Tune-Effekt nicht harmonisiert, sondern als schwebende Uneindeutigkeit hervorgebracht. Dies wird durch den Effekt der Beschleunigung unterstützt, der dazu führt, dass sich die Stimme der Kontrolle des Sprecherinnensubjekts zu entziehen droht und nahezu verhaspelt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Schnitt auf die – durch den Effekt

5) Wassergöttinnen und Meerjungfrauen durchdringen aktuell populärkulturelle Darstellungen schwarzer Weiblichkeit. Neben Künstlerinnen wie Aaliyah und Azeila Banks sorgte Beyoncé just selbst für eine Aktualisierung des Topos. Die Bilder, die sie als schwangere Meerjungfrau zeigen, spielen direkt auf die Sklavenerzählungen über die schwangeren Frauen an, die auf der Mittelpassage über Bord geworfen wurden und deren Babys im Atlantik eine neue Unterwasser-Kultur gründeten (Womack 2013: 87; Diederichsen 1998: 109).

des Zeitraffers erzeugte – flüchtige Form Beyoncés **(Abb. 3)**.

Im Zusammenfall der mythischen Welt des Atlantis mit diesen digitalen Technologien ergibt sich eine schwarze Subjektivität, die in ein anderes, mythisches System der räumlichen Bezüge von Identifikation investiert.



// Abbildung 3
„Medien des Schwebens", Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

GLANZ ALS ÄSTHETIK DER AFFIZIERUNG

Im Moment des Erscheinens des unter anderem auch für den Narzissmus so symbolträchtigen Wassers realisiert sich keine Spiegelung. Stattdessen, um noch einmal auf die Szene des untergehenden Autos zu sprechen zu kommen, kräuselt sich die Wasseroberfläche, ist diffraktiv **(Abb. 1)**. Beyoncé, die auf dem Polizeiauto liegt, verschwindet unter der Wasseroberfläche. Die reflektierende Oberfläche dynamisiert sich, wir bekommen es mit dem ästhetischen Phänomen des Glanzes zu tun. In dem Moment der maximalen Gefährdung erscheint der Glanzreflex.

Es wird ölig auf der Wasseroberfläche in dieser Einstellung, und die Lokalisierung der Lichtpunkte wird uneindeutig und diffus. Glanz, so ließe sich mit Édouard Glissant sagen, artikuliert sich hier als eine Form der Opazität, die den Möglichkeitsraum der Affizierung zur Verfügung stellt (Glissant 2010). Die Opazität und Undurchdringlichkeit des Glanzes kann nach Glissant als die Verweigerung einer (visuellen) Sprache verstanden werden, die auf klar umrissene Grenzen rekurriert. Glissant schreibt: „The right to opacity would [...] be the real foundation of relation, in freedoms." (Ebd.: 190) Es geht Glissant um eine Genealogie des Wissens, die auf der affizierenden und Verbindungen ermöglichenden Kraft der Poetik beruht, statt der ausschließenden sprachlicher Repräsentation im Korsett von *scientific language*.

Insofern Letztere eher von konsekutiver Klarheit und aufeinanderfolgender Argumentation geprägt ist, also der Zeitlichkeit des Voran- und Fortschreitens, interessiert mich die Temporalität des eher erratischen Modus der poetischen Ästhetik, die Glissant als eine der Opazität behauptet und die ich im Anschluss an ihn als eine des Glanzes verstehe. Die Temporalität von Glanz betrachte ich im Folgenden unter dem Aspekt des Konzepts der *previousness* von Fred Moten (Moten 2003). *Previousness* lässt sich mit

Vorherigkeit übersetzen und meint die der Subjektwerdung im Spiegelmoment nach Lacan vorgängige Form der Subjektivierung.

POLITICS OF PREVIOUSNESS Der Black-Studies-Theoretiker und Poet Fred Moten nimmt sowohl von Fanon als auch von W. E. B. du Bois die Behauptung auf, dass sich aufgrund der konkreten historischen Bedingungen Subjektivierung bei schwarzen Menschen nicht oder nur im Rahmen eines *double consciousness* vollziehen könne (Fanon 2008: 129, du Bois 1994: 3). Das heißt, dass die Selbstwahrnehmung immer durch den Blick der Weißen absorbiert ist, und zwar nicht nur in einem symbolischen Sinn. Vielmehr stelle diese Verunmöglichung eines schwarzen Selbst-Bewusstseins das historische Ereignis der Sklaverei und des Kolonialismus dar (Moten 2003: 177, Fanon 2008: 126). Das, was im Rahmen weißer Subjektivierung ein potentieller Ich-Verlust, eine drohende Zerstückelung und Kastration ist, war und ist für unzählige schwarze Menschen die Realität des Todes, der Folter, des Lynchings, der Polizeigewalt, des alltäglichen Rassismus.

Bevor es also dazu kommen kann, dass sich das schwarze Ich im Angesicht der drohenden Gefährdung bilden und festigen kann, wird es entweder schon geschunden und gestorben oder auf genau diesen Platz des Vor-Subjektiven verwiesen sein, um hier wieder und wieder diszipliniert werden zu können. Im Adultismus der Psychoanalyse bedeutet dies, rassifizierten Subjekten den Status des Kindes zuzuweisen. Aus der Zuteilung zum Vor-Subjekt leiten sich die rassistischen Formulierungen des Infantilismus und Primitivismus ab.

Moten interveniert in diese Setzung: Was ihn interessiert, ist „not some valorization of what might be called an arrested or deferred development but a radically critical previousness". Er bemüht sich also um eine radikal kritische Formulierung der *previousness*, die rassifizierte und vergeschlechtlichte Formulierungen von Primitivität aufbricht (Moten 2003: 176). Somit geht es ihm nicht um den verklärenden und romantisierenden Duktus des Primitivismus, wie er seit dem frühen 20. Jahrhundert auf so verschiedenen Ebenen wie der Kunst, der Anthropologie, aber eben auch der Psychoanalyse zum Zeichensystem der Moderne gehörte (Dietze 2013: 219). Er argumentiert stattdessen für eine politische *previousness*, bei der sich, trotz dem, dass das schwarze Selbst das Stadium des Spiegelstadiums nicht abschließen kann, Möglichkeitsräume für Ein- und Verbindungen eröffnen. *Previousness* ist die Möglichkeitsbedingung, sich in Welt eingelassen wahrnehmen zu können (Moten 2003: 177).

Moten thematisiert also den zeitlichen und prekären Moment des Vor-Subjektiven, der für das schwarze Spiegelstadium konstitutiv ist, als politische Möglichkeit eines Eingelassen-Seins in Welt. *Previousness*, mit der Moten die Zeitlichkeit schwarzer Subjektivität beschreibt, eröffnet die Möglichkeit für eine schwarze Kritik an der Vorstellung der selbst-bewussten und selbst-bezüglichen Autonomie des weißen männlichen Menschen[6)] einerseits und an der Imagination einer Zukunft, die sich mit Hilfe von Fortschrittstechnologien von den Einschränkungen der Vergangenheit und Gegenwart abzulösen wünscht, andererseits.

Glanz als Medienästhetik der vor-subjektiven Einlassung in das Lebendige, Affektive, Überschüssige, wie ich es folgend weiter ausführen möchte, schafft Raum für eine solche Artikulation des Potentials von Schwarzwerden.

VOR-BEUGUNG: VORHERIGKEIT UND GLANZ

Wenn Beyoncé im Moment ihres Verschwindens unter Wasser in den diffus glänzenden Raum des mütterlichen Fruchtwassers eintaucht, dann zeigt sich jene Verbindung von Glanz und *previousness*. Glanz als diffraktierte Spiegelfläche wird im Rahmen einer mythischen Erzählung des Vor-Subjektiven insofern visualisiert, als wir es mit einer Darstellung des Vorgeburtlichen zu tun haben. In diesem Stadium des der Geburt und der Subjektwerdung Vorhergehenden wird die Antizipierbarkeit einer klar umrissenen Verweisungsstruktur des Subjekts unterminiert. Alles schwebt, nichts hat Halt. Die schimmernde Tiefe der Fruchtblase, dieses Ozeans der Reproduktion, erzeugt keine Sicherheit, keine Erkenntnis, nur den schwebenden Zustand des Affizierens und Affiziert-Werdens, des Anregens und Empfänglich-Seins.

Mit dieser Beobachtung löst sich die Behauptung ein, Glanz sei anders als Spiegelung präthematisch, also dem Subjekt als Ausgangspunkt von Selbst-Wissen vorgelagert (Cremonini 2005: 220, 224). Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Im Moment der Songzeile „Abstained from mirrors“ ist im trüben Licht des Wassers eine nicht-identische Verdoppelung Beyoncés zu sehen **(Abb. 4)**.



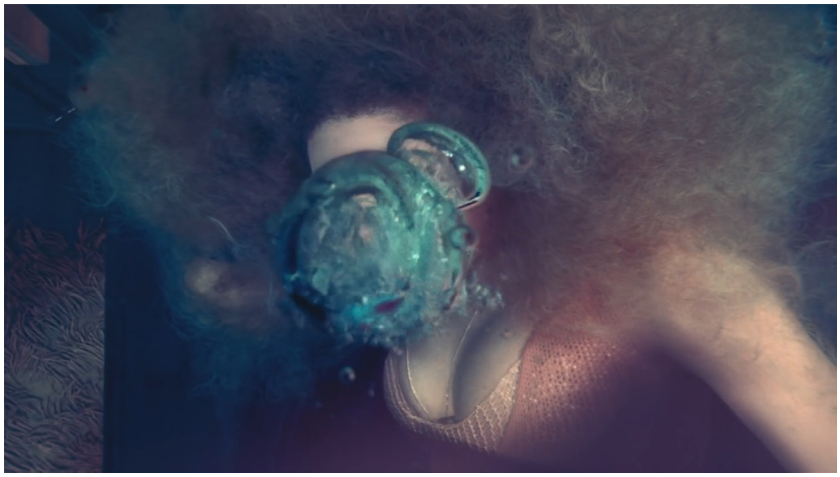
// Abbildung 4
„Black Mirror Gaze“, Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

6)
Achille Mbembe kritisiert, dass im europäischen Denken Identität nicht im Sinne von gemeinsamer Zugehörigkeit verstanden wird, sondern von selbstbezüglichen Verhältnissen (Mbembe 2014: 11).

Links im Bild sehen wir Beyoncé mit geöffneten Augen auf sich selbst rechts im Bild schauend: schlafend, mit geschlossenen Augen, noch nicht wach. Der Blick der Figur mit den geöffneten Augen findet in der noch nicht wachen Figur kein Spiegelbild vor. Indem der linken Beyoncé der Augenkontakt verweigert wird, kann die rechte Beyoncé nicht dort erblickt werden, wo sie ist, weswegen sich etwas auf dem Grund der Augen der linken Beyoncé abzeichnen kann, das nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis zum erblickten Objekt ist, das auf Erkennen beruht.[7)] Gesicht und Oberkörper Beyoncés werden auf der rechten Seite durch den Lichteinfall von oben angestrahlt, reflektiert von den Lichtpunkten in den Wasserperlen, die aus ihrem Mund aufsteigen. Kurz darauf sehen wir eine Einstellung auf das Gesicht jener Figur, die gerade noch rechts im Bild zu sehen war. Dieses Gesicht ist durch eine große Blase verdeckt **(Abb. 5)**.

Im Blick auf die Wasserblase werde ich als Betrachterin nicht direkt durch den Lichtpunkt ihrer Augen getroffen, sondern über den Schirm vor ihrem Gesicht sinnlich erreicht. Ähnlich wie in Lacans Sardinenbüchsenerzählung verläuft die Welt hier nicht nur von einem Punkt, von einer Perspektive aus, sodass die Welt Beyoncés nicht mehr ausschließlich geometral-perspektivisch wahrgenommen werden kann. Das hat alterierende Auswirkungen auf mich als positionierte Betrachterin. Es ließe sich hier Glanz als die Inversion eines invertierten Spiegelstadiums denken. Das invertierte Spiegelstadium nach Fanon beschreibt, dass sich schwarze Menschen im Moment der Spiegelung nur als vom Blick des weißen Rassismus durchdrungene Subjekte wahrnehmen können. Die Inversion als Verweigerung einer solchen Spiegelung (*abstained from mirrors*) lässt sich in dem Licht erkennen, das nicht vom Glanzpunkt ihrer Augen in Richtung Spiegel (oder hier in Richtung Kamera/meinem Auge) ausgestrahlt wird, sondern vom glänzenden Schirm des Gesichts, der Haut. Das Schimmern Beyoncés „macht ihr Gegenüber zu einem diffusen Objekt, das sich selbst als aus dem Rahmen fallenden Flecken des Bildes bestimmt“ (Bredekamp 2010: 47); oder: das sich selbst als nicht mehr im Koordinatensystem fest verankerte

7)
Ich beziehe mich hier auf die lacansche Erzählung von der Sardinenbüchse: In der Erzählung Lacans geht von einer im Meer schwimmenden Sardinenbüchse ein schillernder Glanz aus, von dem sich Lacan angeblickt wähnt, ohne dass er einen fixierbaren Punkt liefert. Lacan schreibt: „[D]ank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grund meines Auges [...] die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe mit all dem, was sie an Zweideutigem, Variablem und durch mich in keiner Weise Beherrschtem umfasst.“ (Lacan 1987: 102, Übersetz. geändert v. Cremonini 2005: 235f.)



// Abbildung 5
„Rieselnde Flächen“, Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

Position behaupten kann. Insofern haben wir es hier nicht mehr nur mit einer konfrontativen Rückadressierung des derealisierenden Blicks im rassistischen System zu tun, sondern mit einem Glanz-Blick, der die Betrachter_innen affektiv erreicht.

Der Glanz ist also Beispiel der Abweichung vom kategorialen Sehen, weswegen wir nichts erfassen können, das uns Sicherheit gewährt. Aus dieser Unsicherheit im Moment der verfehlten Spiegelung erwächst die Kraft, die den Fortgang des visuellen Albums und die Aneinanderreihung fantastischer Frauengestalten als Beispiele des Schwarzwerdens bestimmt. Von der noch nicht erwachten, der noch im Zustand des Vor-Subjektiven sich befindenden Beyoncé geht schließlich die Involvierung der im Album dargestellten schwarzen Frauen, mythischen Figuren und Fantasiegestalten aus. Sie erweitern den Horizont sozio-emotionaler Relationen. Wenn sich Beyoncé zum Beispiel wenig später in der Figur der Flussgöttin Oshun zeigt, die in der nigerianischen Yoruba Religion für Fruchtbarkeit steht,[8)] und in dieser Inkarnation die Merkzeichen männlich codierter Angst-Lust (Autos und Überwachungskameras) in einem glanzvollen Reigen zerspringenden Glases und sprühender Fontänen aufgehen lässt, scheint diese überschüssige und affektive Belebung des destruktiven Gefühls Rache weniger die Verharmlosung – *glamorization* – darzustellen, als die Möglichkeit, heteronormative und rassifizierte Gefühle in Frage zu stellen. Glamour operiert somit weder als Beschönigung noch Verharmlosung von Rache, sondern als Kraft der Affizierung.

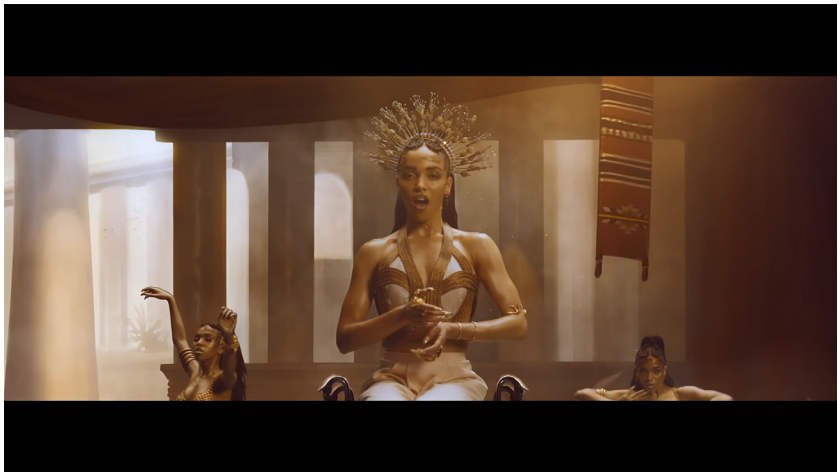
Entgegen der Lesart, es handele sich bei dem visuellen Album um ein maximal kontrolliertes Selbstportrait zum Zwecke der gesteigerten Vermarktbarkeit, scheint es mir, als würde hier mit einer Form von Vor-Subjektivität gespielt, die dem Schwarzwerden im Sinne einer radikalen Umformulierung weißer westlicher Annahmen über das Subjekt und seiner im Zuge biopolitischer Optimierungen erstarkten Reformierung Raum verschafft. Hierin sehe ich eine Chance für popkulturelle Erzählungen, die über verklärte Darstellungen einer nicht-rassistischen Zukunft einerseits und einer apokalyptischen Betrachtung der Zukunft Afrikas (Mbembe 2016: 346) andererseits hinausreichen.

TWO WEEKS IM KOSMOS MODERNER MEERJUNGFRAUEN: FKA TWIGS

Alles glänzt. Die glänzende Haut des *digital surface* des Videos *Two Weeks* aus dem Jahr 2014 konvergiert mit dem Goldschimmer der Haut der auf dem Sockel sitzenden Künstlerin FKA twigs **(Abb. 6)**. Die Überblendung der glänzenden

8)
Der Legende nach hat sie die Kraft, Frauen, die von Macht und Entscheidungsgewalt ausgeschlossen sind, steril zu machen.

Oberflächen, die aufrechte Haltung, das verschlossene und sich kaum zu einer Mimik hinreißen lassende Gesicht legen den Bezug auf einen Text nahe, der für die weitere Annäherung an das Video instruktiv ist. In *Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Right Photography* beschäftigt sich Elizabeth Abel mit sogenannten Sit-in-Fotografien (Abel 2014). Sie entstanden während des Civil Rights Movement und zeigen Afro-Amerikaner_innen, die in Cafés und Restaurants als Akt des Protestes gegen die Segregation die ihnen verbotenen Plätze besetzten. Abel arbeitet heraus, wie sich diese Bilder, die vor allem schwarze Frauen zeigen, durch starke Kontraste und glänzende Hautoberflächen auszeichnen. Glanz – so Abel – diene als Ausdrucksmittel einer selbst-bewussten und würdevollen Repräsentation, sodass die Betrachter_innen einen angemessenen Abstand einnehmen müssen. Der Wunsch nach Abstand ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass die Berührung oder Nicht-Berührung schwarzer Haut ein Mittel der Rassifizierung war und ist. So beschreibt Fanon, wie der Blick auf schwarze Haut als fixierende Berührung wahrgenommen wurde: „The glances of the other fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye." (Fanon 2008: 82) Audre Lorde beschreibt in *Sister Outsider* den *skin-to-skin encounter* zwischen ihr und einer weißen Frau in der U-Bahn als







// Abbildung 6–8
„All that glitters", Screenshots von *Two Weeks*, FKA twigs. Regie: Nabil Elderkin, 4:15 min.

brutalen Akt der Rassifizierung – indem die Frau alles dafür tut, zu vermeiden, Lorde zu berühren (Lorde 1984: 147f.).

Glanz, in Kombination mit der ernsten und würdevollen Haltung und den verschlossenen Gesichtern der dargestellten Frauen in den Sit-in-Fotografien, dient als Abstandhalter. Während andere Gegenstände aufgrund ihrer strukturierten Stofflichkeit dazu animieren, sie berühren zu wollen, entzieht sich die glänzende Haut dem fixierenden Blick der Betrachter_innen. Glanz fungiert als Opazität und verunmöglicht Tiefe; Tiefe, die, wie Shawn Michelle Smith betont, zentrales Attribut fotografischer Portraits der weißen Mittelklasse ist (Smith 1999: 4). Statt Tiefe, im Sinne von Tiefgründigkeit und Innerlichkeit, haben wir es mit *shiny surfaces* zu tun: „an obscured depth at heart of a shining surface", wie Abel sagt (Abel 2014: 108). Die glänzenden Oberflächen stellen in diesem Zusammenhang eine Form der Ermächtigung dar. Ließe sich für das Video der Künstlerin FKA twigs also behaupten, Glanz bewirke, auf Abstand zu ihr zu gehen?[9)]

Glanz kann als Möglichkeit wahrgenommen werden zu problematisieren, dass *alluring surfaces* in der Darstellung Schwarzer oftmals zu einer Verobjektivierung und Kommodifizierung führten. Die Fotografien schwarzer Männlichkeiten durch Robert Mapplethorpe sind, wie Kobena Mercer herausgearbeitet hat, ein Beispiel für eine solche immobilisierende Erotisierung (Mercer 2013). Auch die fotografischen Darstellungen der Sängerin Grace Jones thematisieren den glänzenden schwarzen weiblichen Körper in seiner Warenförmigkeit und Darbietungsdimension. Goldene Künstlichkeit und glatte Oberflächen, die im Rahmen von Popkultur das Desinteresse an tiefsinnigen Bedeutungen und den Konsumismus (Hecken 2016: 104) versinnbildlichen, bekommen im Kontext der Darstellung schwarzer Körper den Beigeschmack von „Rasse […] als ikonenhaftes Geld" (Mbembe 2014: 208). Die Aneignung von Glanz im Zusammenhang des für FKA twigs auffälligen Kampfes um Vermarktungsautonomie verstehe ich hingegen als einen Versuch, dem „racial epidermal schema" (Fanon 2008: 84) zu entkommen, das rassifizierte Objekte für die Kommodifizierung gefangen nimmt. Was mich aber ganz besonders interessiert, ist, dass, um diese verobjektivierende Erotisierung und erotische Ökonomisierung nicht zu reproduzieren, Glanz im Video als Spannungsverhältnis von Distanz und Affizierung verhandelt wird.

Glänzende Glattheit hat eine verführerische, taktile Qualität, die nicht nur das Bedürfnis evoziert, in sie eindringen zu wollen, um sich mit ihr zu umhüllen und um unangreifbar zu

9) Dies leuchtet zudem vor dem Hintergrund ein, dass sie einen kritischen und distanzierten Umgang mit der Medienöffentlichkeit pflegt (Cascarelli 2015).

werden. Sie bestimmt auch Modi der Affizierung und sensuellen Involvierung. Dazu zwei Überlegungen.

GLANZ, TASTSINN UND AFFEKTIVE FALTEN Das Video taucht uns in eine glänzende Umgebung, die eine gewisse Tiefe suggeriert, in der uns zahllose kleine Lichtpunkte, die um FKA twigs Kopf schwirren entgegenstrahlen. Zusammen mit der Fächerkrone, die sich in viele kleine Äste verzweigt, an deren Enden es blinkt **(Abb. 6)**, wird jegliche Andeutung auf eine Spiegelung verzerrt, es entfaltet sich ein Raum, den wir flächig und wie einen Schirm wahrnehmen. Dieser Schirm erschwert ähnlich wie bei Beyoncé Identifikationen im Muster geometraler Blickanordnungen. Alles auf eine Oberfläche gebracht, scheint vor allem ein Sinn in den Vordergrund gespielt zu werden: der Tastsinn. Das Gefühl, die Oberfläche berühren zu wollen, wird durch die Vermischung eines langsamen Schwenks nach unten und Zooms nach draußen verstärkt. Aber wir gleiten nicht nur mit unseren Augen über ihren Körper. Vor dem Hintergrund, dass Musikvideos heute zunehmend auf Touchscreens geschaut werden, wird durch das schwenkende Gleitzoomen auf die sinnliche Erfahrung der Streichens und Gleitens angespielt.

Die Erfahrung mit dem Finger, mit der Haut zu schauen, ermöglicht, den erotisierten Raum der glänzenden Selbstdarstellung in einer Weise zu betreten, die den Zwischenraum von Person und Ding, Fleisch und Style, Körper und Abstraktion öffnet (Abel 2014: 108). Durch diesen Zwischenraum kann schwarze Haut Falten bekommen. Es entsteht eine epidermische Rauheit (Ngai 2005: 207), die den distanzierenden Effekt von Glanz brüchig werden lässt. Zugleich wird weißes Fleisch, das mit Knochenlosigkeit, also Abstraktion verknüpft ist (Sedgwick 1999), im Moment der Berührung texturiert, das heißt korporiert und mithin verletzbar. Der Effekt dieses sinnlichen Schauens des Videos ist die Nähe vermeintlich sich nicht berührender sozialer Positionierungen, die das Spekulative der Zukunft zum Vorschein bringt. In der Nähe entsteht ein Moment der Verunsicherung darüber, was wir denken, für die Zukunft vorhersagen zu können. Ein Noch-nicht-Wissen stellt sich ein, und zwar als das Potential des Schwarzwerdens.

DIE KOSMISCHE ZUKUNFT DES SCHWARZWERDENS Die These, das Noch-Nicht, also die Vorherigkeit als das Potential von Schwarzwerden zu betrachten, gilt auch für die zweite Beobachtung: FKA twigs sitzt als ein Hybrid aus Kleopatra und Nofretete

in der Mitte eines symmetrisch aufgeteilten Raumes, der von ägyptischen Architekturen inspiriert und zugleich von digitalen Technologien der Bilderzeugung durchdrungen ist. Spätestens mit dem langsamen Schwenk nach unten, der den „cosmos for modern mermaids“ (Womack 2013: 77) ins Bild bringt, transformiert sich der rassifizierte Raum in einen intergalaktischen **(Abb. 8)**. Während sie singt: „Suck me up, I'm healing for the shit you're dealing / Flying like a streamer thinking of new ways to do each other“ imaginiert sie eine kosmische Zukunft des Schwarzwerdens. Was hier geschieht, ist, ähnlich wie bei Beyoncé, die sich innerhalb von rassistischen und heterosexistischen Gewaltverhältnissen auftuende Potentialität des Vor-Subjektiven, des sich nicht nur rational erklärenden, affektiven und magischen Begehrensraums. Die zum Glanzraum transformierte Spiegelung **(Abb. 7)** stellt dabei den dynamisierenden Effekt einer Realität her, die sich nicht für eine Wahrheit (Magie – Technologie, Begehren – Schmerz, Zukunft – Vergangenheit) entscheiden muss.

Am Beispiel der zwei Musikvideos wollte ich verdeutlichen, wie Verhältnisse der rassistischen Derealisierung, die mit dem Modell des Spiegelstadiums verbunden sind, in solche glänzender Oberflächen verwandelt werden, die räumliche Identifikationen vorbeugen. Die damit einhergehende Vor-Subjektivität stellt im Rahmen einer politischen Besetzung von *previousness* das Vermögen für eine schwarze Zukünftigkeit dar. Es geht also darum, Relationen im Moment des Noch-nicht-Subjektivierten zu entdecken, deren Stärke nicht in der Fixierung von Selbstermächtigung liegt, sondern in der Affizierung von und Einbindung in Welt. Erst im affektiven Eingebunden-Sein ergeben sich magische Öffnungen und fantastische Unvorhersehbarkeiten, die auf weiße westliche Parameter geeichte Zukunftsvorstellungen transformieren. Vor dieser Folie lohnt es sich, Musikvideos nicht nur neu zu entdecken, sondern als Medien des Schwarzwerdens und der schwarzen Zukünftigkeit genauer anzuschauen.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1–5: Screenshots von *Lemonade*, Beyoncé. Regie: Jonas Akerlund, Mark Romanek, US 2016, 45:49 min.
Abb. 6–8: Screenshots von *Two Weeks*, FKA twigs. Regie: Nabil Elderkin, 2014, 4:15 min.

// Literatur

Abel, Elizabeth (2014): Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Right Photography. In: Brown, Elspeth H. / Phu, Thy (Hg.), Feeling Photography. Durham, Duke University Press, S. 93–126

Cascarelli, Joe (2015): FKA twigs Lives Large. In ‚Congregata' and Beyond. https://www.nytimes.com/2015/05/16/arts/music/fka-twigs-lives-large-in-congregata-and-beyond.html (9.6.2017)
Cremonini, Andreas (2005): Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan. In: Blümle, Claudia / von der Heiden, Anne (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Berlin / Zürich, Diaphanes, S. 217–248
Diederichsen, Diedrich (1998): Verloren unter Sternen. Das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien. In: Ders. (Hg.), Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur. Berlin, ID-Verlag, S. 104–133
Dietze, Gabriele (2013): Weiße Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken. Bielefeld, Transcript, S. 251–304
du Bois, W. E. B. (1994): The Soul of Black Folks. New York, Dover
Fanon, Frantz (2008): Black Skin, White Masks. New York, Grove Press [1952]
Glissant, Édouard (2010): Poetics of Relation. Ann Arbor, University of Michigan Press
Hecken, Thomas (2016): Popmoderne. In: POP. Kultur und Kritik, Jg. 2016, H. 8
hooks, bell (2016a): Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen. In: Peters, Kathrin / Andrea Seier (Hg.), Gender & Medien-Reader. Zürich, Diaphanes, S. 91–106 [1994]
hooks, bell (2016b): Moving beyond Pain. http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain (4.6.2017)
Lacan, Jacques (1987): Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI. Weinheim / Berlin, Quadriga [1964]
Lacan, Jacques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders., Schriften 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp [1949]
Lorde, Audre (1984): Sister Outsider. Berkeley, Crossing Press
Mbembe, Achille (2014): Kritik der schwarzen Vernunft. Berlin, Suhrkamp
Mbembe, Achille (2016): Afrika im neuen Jahrhundert. In: Heidenreich-Seleme, Lien / O'Toole, Sean (Hg.), African Futures. Gedanken über die Zukunft in Worten und Bildern. Bielefeld, Kerber
Mercer, Kobena (2013): Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies. Hoboken, Routledge [1994]
Moten, Fred (2003): Baldwin's *Baraka,* His Mirror Stage, the Sound of His Gaze. In: Ders., In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition. Minneapolis / London, University of Minnesota Press
Ngai, Sianne (2005): Ugly Feelings. Cambridge / London, Harvard University Press
Ott, Michaela (2010): Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München, Edition Text + Kritik
Sedgwick, Eve (1999): Dialogue on Love. Boston, Beacon Press
Smith, Shawn Michelle (1999): American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture. Princeton, Princeton University Press
Womack, Ytasha (2013): Afrofuturism. The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture. Chicago, Chicago Reviewer Press

//Angaben zur Autorin
Katrin Köppert ist Queer-Medien-Affekt-Theoretikerin. Sie lebt in Berlin und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung der Universität der Künste Berlin. Zuvor war sie Universitätsassistentin der Abteilung Medientheorie der Kunstuniversität Linz. Sie studierte Gender Studies und Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Dissertation befasst sich mit dem Thema queer-ästhetischer Politiken von Schmerz am Beispiel vernakulärer Fotografie. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Queer Theory, Affect Studies und politische Gefühle, Visual Culture, Populärkultur, Fotografietheorie und -geschichte, Post- und Dekoloniale (Medien-)Theorie. Zuletzt in Co-Herausgeber_innenschaft: I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst, Berlin 2015.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/
or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

