

Körper in Kontakt. Beziehungsweisen der Berührung in Paul Mpagi Sepuyas Fotoreihe „Darkroom Mirror“

Huber, Susanne

2026

<https://doi.org/10.25595/4448>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Huber, Susanne: *Körper in Kontakt. Beziehungsweisen der Berührung in Paul Mpagi Sepuyas Fotoreihe „Darkroom Mirror“*, in: Open Gender Journal, Jg. 10 (2026). DOI: <https://doi.org/10.25595/4448>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: <https://doi.org/10.17169/ogj.2026.338>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

**Körper in Kontakt. Beziehungsweisen der Berührung
in Paul Mpagi Sepuyas Fotoreihe „Darkroom Mirror“**Susanne Huber (hubers@uni-bremen.de) 

Abstract: Der Beitrag untersucht das Motiv der Berührung als zentrale sensorische Qualität in Fotodoppelporträts des US-amerikanischen Künstlers Paul Mpagi Sepuya. Die Aufnahmen fordern Modelle der Subjektkonstitution und zirkuläre Logiken des Er-/Verkennens von vermeintlich Gleichem und Anderen heraus, die machtvoll in den Registern von Geschlechtlichkeit und Rassifizierung wirksam sind. Als durchaus erotische Spiegel-Bilder des Tastens und Fühlens lenken sie die Aufmerksamkeit vom Verweischarakter visueller Repräsentation mit differenz- und besitzlogisch begründeten Identitätskonzepten hin zu taktilen Qualitäten der Wahrnehmung. Indem sie die materiellen, historischen und ästhetischen Bedingungen des Fotografischen aufrufen und mit den affektiven Qualitäten des Porträtierens überblenden, entwerfen die Werke vor dem Hintergrund queer-feministisch informierter Alteritätskonzepte bildimmanente Anerkennungsfiguren, in denen sich sowohl Angewiesenheit aufeinander als auch Verantwortung füreinander denken lassen.

Schlagworte: Anerkennung, Ästhetik, Gender, Repräsentation, Subjektivität

Eingereicht: 30. Oktober 2024

Angenommen: 25. März 2026

Veröffentlicht: 12. Mai 2026

DOI: <https://doi.org/10.17169/ogj.2026.338>

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Kathrin Ganz, Friederike Nastold und Katrin Köppert.

Körper in Kontakt. Beziehungsweisen der Berührung in Paul Mpagi Sepuyas Fotoreihe „Darkroom Mirror“

Die Berührung wird wahrgenommen, aber sie geht über den Blick und die Frage der Entblößung hinaus. Sie zeigt sich niemals, auch wenn die Genauigkeit des Berührens – ob der andere erreicht wird oder nicht – deutlich werden kann. Der andere bleibt lebendiges Fleisch, das diesseits und jenseits des Sichtbaren ertastet wird.

– Irigaray (1991, 224f.)

Wann wird der Körper zum soziokulturell intelligiblen und affektiv responsiven Subjekt? Und wie artikuliert sich eine derart integrale Subjektivität im Bild, unter welchen Bedingungen ihrer medialen Formulierung? Diese – zugegebenermaßen weitreichenden – Fragehorizonte lassen sich entlang der fotobildnerischen Praxis des US-amerikanischen Künstlers Paul Mpagi Sepuya (*1982) nicht nur konkretisieren, sondern darüber hinaus für die kritische Geschlechterforschung ebenso wie für historische Kunstwissenschaften erkenntnistheoretisch produktiv machen. In Sepuyas sorgfältig inszenierten Konstellationen verbinden sich Fragen nach Repräsentation und ästhetischer Erfahrung, die explizit über den Bereich des Visuellen hinausweisen: Insbesondere in den Porträtaufnahmen tritt das Motiv der Berührung als zentrale sensorische Qualität auf, anhand derer sich vom Seh sinn dominierte Modelle der Subjektkonstitution auf die Probe gestellt finden. Diese Beobachtung soll im Folgenden am Beispiel der Werkreihe „Darkroom Mirror“ (2016–2021¹) ausführlich dargelegt werden; sie liefert gleichzeitig den Anlass, die Werke als ästhetische Anordnungen zu erkunden, in denen zirkuläre Logiken der Er-/Verkennens von vermeintlich Gleichem und Anderen, wie sie dominant in identifikatorischen Registern von Geschlechtlichkeit und Rassifizierung zum Einsatz gebracht werden, auseinanderbrechen, weil ihre repräsentationelle Bezüglichkeit im Taktile nicht verfängt. Mit den im Folgenden ausgeführten Überlegungen versuche ich einen Denkraum zu entwerfen, in dem die Prozesse des Bezeichnens und Bedeutens, die mit dem Verweischarakter konventioneller Modelle visueller Repräsentation einhergehen, unter den Prämissen eines erweiterten Sensoriums befragt werden.

1 Als „Darkroom Mirror Study“ wurden Aufnahmen mit ähnlichen Arrangements bereits 2016 realisiert (vgl. Al-Khudhairi 2020, 19). In den nachfolgenden Werkreihen „Daylight Studio / Dark Room Studio“ (2021–2023) und „TRANCE“ (2023–2026) entwickelte Sepuya das Motiv in jeweils unterschiedliche Richtungen weiter.

Bereits im Titel ruft Sepuya zwei traditionelle Elemente des Fotografischen auf: Die „Darkroom Mirror“-Reihe verschränkt einerseits ein Interesse des Künstlers am Fotoporträt mit Raumstudien, in denen sich unterschiedliche Bildebenen und -realitäten des Fotografischen verhandelt finden. Andererseits erkundet die Reihe in vielleicht konzentriertester Weise das Verhältnis von Subjekt(en), Bild und Kamera als soziomaterielles Relationsgefüge. In dieser Überblendung von *Camera Obscura* und Spiegel der Welt ist Geschlechtlichkeit erklärterweise nicht der unmittelbare Gegenstand der fotokünstlerischen Inszenierung (vgl. Torres 2023). Dennoch entkommen die Arbeiten nicht den Körperlichkeiten, die so zur Schau gestellt werden; sie sind Teil visueller Kulturen und werden von Betrachtenden ein- und zugeordnet. Nicht zuletzt durch die spezifische Weise ihrer Repräsentation produzieren die Werke einen ästhetischen Überschuss, der signifikant wird, gerade weil sie nicht darauf abzielen, die Körper als Repräsentanten sozialer Identitäten zu definieren, zu dekonstruieren oder zu subvertieren, ohne die Existenz einer solchen semantischen Ebene zu bestreiten.

Genre Bender: Porträt, Körper, Antlitz

Den in kunstwissenschaftlichen Debatten und künstlerischen Produktionen populären Topos des Zeigens und Verbergens (vgl. Blümle/Wismer 2016) durchaus bekräftigend, lässt sich die „Darkroom Mirror“-Reihe nur in einer Dialektik dessen erfassen, was wir sehen und was sich gleichzeitig unserem Blick entzieht. Exemplarisch lässt sich dies an „Darkroom Mirror (_2180520)“ aus dem Jahr 2018 nachzeichnen (Abb. 1). Die mit 81 auf 61 cm großformatige Aufnahme zeigt zunächst eine Art Doppelporträt. Abgebildet sind zwei Personen, die hintereinander, mehr oder weniger ineinander verschlungen wortwörtlich Porträt sitzen – wenngleich die Kamera, die ihr Konterfei ablichten soll, ungewöhnlich dominant und mitten im Bild platziert ist.

Die Betrachtenden sind ausdrücklich mit der Präsenz des technischen Geräts konfrontiert. Das stört nicht nur die unbeeinträchtigte Sicht auf das Bildpersonal, weil das Stativ und besonders das Kameragehäuse zentrale Bereiche der Protagonist:innen überdecken. Die Dominanz der Kamera vermag auch die Illusion einer Unmittelbarkeit des Dargestellten zu trüben, wenn sie auf beinahe penetrante Weise daran erinnert, was insbesondere im Medium der Fotografie häufig ausgeblendet wird: die Tatsache, dass das fotografische Bild trotz großer Ähnlichkeit zur retinalen Erfahrung stets medial vermittelt ist (vgl. Barthes 1990). Dass sich im Fotobild keineswegs eine außerbildliche Wirklichkeit widerspiegelt, bildete einen zentralen Ansatz feministischer Repräsentationskritik (vgl. Cress 2018; konkret mit Bezug auf visuelle Repräsentationen Kuhn 1985

und de Lauretis 1984). Und dennoch ist die Aufnahme ein Spiegelbild im ganz eigentlichen Sinne, weil die Kamera das Bild der Figuren in einem gegenüber platzierten Spiegel erfasst und somit eine weitere Projektionsfläche zwischen Kamera und Motiv einzieht. Die Betrachtenden sind in dieser Anordnung nicht ganz ausgeschlossen, jedoch, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, keineswegs *angerufen*.

Abbildung 1: Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror* (_2180520), 2018
Tintenstrahldruck, 32,0 × 24,0 in. (81,28 × 60,96 cm)



Quelle: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Vielmetter Los Angeles

Noch deutlicher wird dieses Muster in einer weiteren Arbeit (Abb. 2). Ähnlich verschlungen posieren hier zwei Personen auf einer Holzbank, wieder scheint die Kamera zwischen den Betrachtenden und den Protagonist:innen zu stehen, ein größeres Modell sogar. Diesmal drängt sich der Spiegel vehementer ins Bild.

Sichtlich verschmutzt wird seine Materialität als Schleier auf der ‚Bildoberfläche‘ – die mit der physischen Bildoberfläche zusammenfällt – sichtbar. Besonders ins Auge fällt dies in jenen Bereichen, in denen der schwarze Molton des Backdrops das vom Kamerasensor erfasste Licht vollständig absorbiert. Die Schlieren weisen den Spiegel als materiellen Grund der Darstellung aus. Was in der eingangs vorgestellten Aufnahme nur subtil zu erkennen war, behauptet sich hier zum bildgestaltenden Element.

Abbildung 2: Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror* (0X5A0752), 2019

Tintenstrahldruck, Abmessungen variabel



Quelle: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Vielmetter Los Angeles

Die Konstellation ist charakteristisch für Sepuyas Arbeit und findet sich in den verschiedenen Werkreihen beständig modifiziert. Der Künstler arrangiert auf den ersten Blick klar aufgebaute Figurengruppen wie in „Darkroom Mirror“ bis hin zu hochkomplexen Gefügen aus Spiegelungen von Räumen, auf Spiegeln angebrachten Prints oder Zitaten früherer Werke beziehungsweise eine Kombination aus all dem (Abb. 3). Indem die einzelnen Elemente auf unterschiedlichen Bild- und damit Wirklichkeitsebenen angelegt sind, erzeugen die Kompositionen bisweilen stark desorientierende Effekte. Charakteristisch für diese vielfach geschichteten Räume sind die darin verwobenen, menschlichen, meist männlich gelesenen Körper (und dabei regelmäßig der des Künstlers), häufig als Fragment und in unterschiedlichen ‚Aggregatzuständen‘: als Motive erster Ordnung (die im Spiegel immer schon eine zweite ist) oder Repräsentationen zweiter beziehungsweise dritter Ordnung, als Bild im Bild. Sepuyas Protagonist:innen sind oftmals nackt oder in Teilen unbekleidet abgebildet.

Abbildung 3: Paul Mpagi Sepuya, *Studio* (0X5A5038), 2020
Tintenstrahldruck, 50 × 75 in. (127 × 190,50 cm)



Quelle: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Vielmetter Los Angeles

Im Motiv der Hand am Auslöser der Kamera lässt sich ein übergreifendes Element der Serie ausmachen, „Darkroom Mirror (_2180520)“ (2018) und „Darkroom Mirror (0X5A0752)“ (2019) können hierfür exemplarisch gelten. Dieses Detail weist jeweils eine der dargestellten Personen verantwortlich für die Aufnahme aus – in beiden Fällen handelt es sich um den Künstler selbst, der sich als Produzent ins Werk setzt. In „Darkroom Mirror (0X5A0752)“ greift auch Sepuyas Begleitung ans

Stativ, eine Geste, die häufig zu beobachten ist und ein kollaboratives Verfahren andeutet. Der Ort ist das Studio des Künstlers, der mit Stellwänden oder Lampen mal mehr, mal weniger eindeutig gekennzeichnet ist.

Ein erotisches Moment artikuliert sich in den eng umschlungenen, nackten und geradezu skulptural inszenierten Körpern. Die Aufnahmen zeugen von großer Intimität zwischen den Protagonisten: sich gegenüberstehend und mit den Beinen einander umfassend einerseits, sowie hintereinander positioniert andererseits, wobei nun die hintere Figur mit der Hüfte eng an Sepuya geschmiegt kniet und dessen Oberkörper diagonal mit dem Arm umschließt. Die Szenen sind homoerotisch aufgeladen und haben dennoch wenig gemein mit einem exponierenden Charakter erotischer oder pornografischer Bildproduktionen. Nicht allein, weil in diesen Aufnahmen keine Genitalien sichtbar sind (sie können durchaus auftreten), sondern vor allem deshalb, weil ihnen ein anderes produktionsästhetisches Prinzip zugrunde liegt – dazu mehr in Kürze. Auffällig an den genannten Beispielen und typisch für die Reihe ist, dass in beiden Fällen die Gesichter der Modelle praktisch unkenntlich sind. Sepuyas Antlitz ist jeweils zu großen Teilen von der Kamera überdeckt, seine Partner drehen das Gesicht nach hinten, weg vom Spiegel, so dass die Betrachtenden außerhalb des Bildes in beiden Fällen de facto einem Hinterkopf gegenüberstehen.

Nach einer Definition von Jean-Luc Nancy wäre der Sachverhalt der Porträts so schwerlich erfüllt, qualifiziert sich seiner Meinung nach das Genre doch folgendermaßen:

„Ein Bild ist um ein Gesicht herum aufgebaut und zwar so, dass dieses Gesicht für sich selbst das Ziel der Darstellung ist und jede andere Beziehung oder Szene ausgeschlossen wird [...] d.h., die dargestellte Person darf weder in einem Handlungszusammenhang eingebunden sein noch irgendeinen Ausdruck zeigen, der von der Person an sich ablenkt.“

(Nancy 2015, 11)

Nun ließe sich einwenden, dass selbst wenn die Gesichter in diesen Werken nicht erkennbar sind, die Darstellungen sehr wohl um die Gesichter herum aufgebaut sind. Sie sind jeweils beinahe zentral auf der Bildfläche angeordnet und das Verbergen lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden noch stärker auf das, was sich dem Blick versagt – ein klassisches Motiv ästhetischen Entzugs, das mitunter das Gegenteil, nämlich ein gesteigertes Interesse und Emphase erzeugt (vgl. Körte/Weiss 2017). Das zweite Kriterium – dass keine Beziehung und kein Handlungszusammenhang evoziert werden dürften – lässt sich hingegen nicht ohne Weiteres bestätigen. Diese Prämisse darf auch für das Doppelporträt gestellt werden, wenn es darin im von Ernst van Alphen streng ausgelegten Sinne nur darum gehen könne, simultan zwei Subjekte in ihrer jeweiligen

Einzigkeit darzustellen (vgl. van Alphen 2011, 47). Sepuyas Arbeiten fielen demnach aus dem Genre heraus – oder stellten im Umkehrschluss ein solcherart angelegtes Subjektverständnis nachdrücklich in Frage. Was die Betrachtenden vor Augen geführt bekommen, so scheint es, ist vielmehr die unbedingte Beziehung zwischen den Protagonist:innen, die konstitutiv ist für ihre symbolische und soziale Selbst-Bildung. Den Impuls der Betrachtenden, sich selbst als Subjekt der Kamera zu erkennen, unterbindet Sepuya durch die demonstrative Präsenz des verunreinigten Spiegels. Der Künstler selbst betont: “Any kind of invitation, so to speak, is secondary and not a part of what matters. When I started making the images with mirrors, I didn’t set it up as a way to invite the viewer in – that’s never been a part of it.” (Torres 2023) Damit artikuliert sich eine ganz andere Auffassung fotobildnerischer Subjektkonstitution, wenn die Autorität der Betrachtenden und ihre damit einhergehende Macht, die Modelle qua Blick einerseits als Subjekt anzuerkennen und gleichzeitig zu objektifizieren, explizit verwehrt sind.

Im Kontext Bildender Kunst wurden solche Themen bislang vornehmlich in den Registern des Visuellen und mit einer Dominanz des Sehsinns beziehungsweise des Blicks als primäre Kanäle ästhetischer Erfahrung diskutiert. Interdisziplinär angelegte Projekte entwickelten jüngst multisensorische Ansätze (vgl. Erwig/Ungelenk 2021; Haug/Helbig/Zürn 2019). In der deutschsprachigen kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung sind Antje Krause-Wahl mit dem Forschungsprojekt „Räume der Berührung“ und Karin Harrasser (2017) exemplarisch zu nennen, in einer dem Thema „Touch“ gewidmeten Ausgabe der „Springerin“ (2022) sowie dem von Kristin Marek und Carolin Meister herausgegebenen Sammelband „Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie“ (2022) findet sich ein rezenter Überblick zur aktuellen Diskussion. Im englischsprachigen Bereich lieferten insbesondere die Forschungen von Laura Marks (1998, 2002 und 2014) und Karen Barad (2012) einflussreiche Impulse, die im Folgenden erneut in die Diskussion eingebracht werden sollen. Die vorliegende Untersuchung versteht sich als Beitrag zu solchen Debatten und will zudem an der nach wie vor bestehenden Dominanz des Blicks in queer informierter akademischer und künstlerischer Praxis arbeiten. Fragen nach Anerkennung und Intelligibilität, so wird im Folgenden argumentiert werden, lassen sich nicht auf den Bereich des Visuellen beschränken, selbst wenn sie im Visuellen stattfinden.

Komplikationen des Selbst

Ein Rückblick auf historisch populäre Subjektivierungsmodelle zeigt, dass dies keine rein abstrakten Fragen sind. Darin angelegt finden sich zentrale episte-

mologische Bedingungen differenzlogisch begründeter Prozesse der Subjektivierung. Klassische Subjektphilosophien wie ein Cartesianischer Imperativ, wonach sich (Selbst-)Bewusstsein kognitiv, also im Denken, herstellt und nach Andreas Reckwitz einem „Modell des Ich als unzweifelbarem reflexiven ‚cogito‘ in Distanz zur Welt“ (2008, 11) entspricht, erweisen sich als unbefriedigend, seit anthropozentrische Wissensmodelle als solche verstanden und in Zweifel gezogen wurden. Gleichzeitig, so Reckwitz, sind gegenwärtige Diskurse bis heute von wirkmächtigen Konzepten der Romantik geprägt, die das „Subjekt primär als ein Selbst, als einen expressiven Kern der Selbstverwirklichung“ begreifen, das nichtsdestotrotz „anfällig“ (ebd.) ist für Entfremdungstendenzen. Solche solipsistischen Modelle gehen Reckwitz zufolge von einer „Autonomie des Subjekts“ aus, das als eine „irreduzible Instanz der Reflexion, des Handelns und des Ausdrucks [bestimmt ist], welche ihre Grundlagen nicht in den kontingenten äußeren Bedingungen, sondern in sich selber findet“ (ebd.).

Im Bereich des Visuellen, der visuellen Kultur und der jüngeren, auch feministischen Ästhetik prominent sind die psychoanalytischen Modelle von Jacques Lacan, der den Spiegel beziehungsweise das Spiegelbild an den Beginn menschlicher Selbstgewahrwerdung stellt (vgl. Lacan 1975). In „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ hält er fest: „Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne [...] als eine beim Subjekt durch die Aufnahme des Bildes ausgelöste Verwandlung.“ (Lacan 1975, 64) In dem Moment, in dem das Kind im Spiegelbild das Bild des eigenen Körpers erkennt, begreift es sich als jemand, die:der einen Körper hat. Stark verkürzt, doch im Kern treffend lässt sich so der Vorgang zusammenfassen, innerhalb dessen sich die Lacan'sche Subjektconstitution vollzieht, und zwar nicht mehr als metaphysisches Ereignis wie noch bei René Descartes, sondern eine Erfahrung, die Körper und Psyche, „Innenwelt und Umwelt“ (Lacan 1975, 66) gleichermaßen erfasst beziehungsweise sogar verknüpft.

Dass diese Subjektwerdung bei Lacan nicht ohne Weiteres erfolgreich sein kann, sondern sich als „Drama“ entfaltet, in dem die eigene Unzulänglichkeit und der „zerstückelte Körper“ als Grundlage des menschlichen Seins, der „Identität“ dienen, die immer zu einem gewissen Grad „wahnhaft“ ist, ist bezeichnend (vgl. Lacan 1975, 67). Das von Sigmund Freud übernommene und weitertradierte Mangelparadigma wurde prominent von Gilles Deleuze und Felix Guattari dekonstruiert (vgl. Deleuze/Guattari 1977). Problematisch ist ein solches Subjektverständnis, „the rigid all-or-nothing switch between an illusion of self-sufficiency and a realization of absolute lack“, wie Laura Marks schreibt (1998, 347), außerdem, weil das Subjekt auf diese Weise isoliert wird. Die Bezugnahme zu ‚Anderen‘ ist nur als Projektion möglich, das Selbst hin-

gegen erscheint als „ideale, vollständige und perfekte Einheit“ (Reckwitz 2008, 60). Aus dieser Erfahrung heraus würde das Selbst als unverbrüchlich Eigenes in der Logik eines Besitzstandes interpretiert.

Dimensionswechsel: Von der (Ober-)Fläche zum Körper-Körper

Auffällig an Sepuyas Arrangements ist die Verweigerung des Blickkontakts. Der Künstler selbst fixiert den Sucher der Kamera, seine Begleitungen wenden den Blick demonstrativ von ihrem Spiegelbild, letztlich auch von den Betrachtenden, ab. Worauf die Aufmerksamkeit dadurch viel stärker gelenkt wird, sind die Körper. In größtmöglicher Nähe zueinander und so ineinander verschlungen, dass die jeweiligen Extremitäten nur mit Mühe zugeordnet werden können, ist das Publikum Zeug:in der intimen Interaktion – einer Bildfindung, bei der die gezeigte Aufnahme nur den Ausschnitt eines zeitlich und kompositorisch zunächst offenen Prozesses abbildet.

Bei den ‚Gästen‘ handelt es sich um Personen, mit denen der Künstler laut eigenen Angaben eine persönliche Verbindung unterhält. Dabei mag es sich um langjährige Freundschaften handeln, erotische oder romantische, lang- oder kurzfristige Beziehungen oder noch junge Bekanntschaften, die sich durch ein intensives Interesse oder die Neugier aneinander auszeichnen: “The making of the pictures in the studio is just working with the ongoing aspects of a friendship or knowing someone.” (Rubinstein 2023) Der in der Regel großformative Abzug manifestiert die Begegnung; wie viele der Aufnahmen schließlich als Werk realisiert werden, ist zu Beginn ebenso ungewiss wie die Formation der Körper, die sich daraus entwickelt (vgl. Rubinstein 2023). Innerhalb der Serie finden sich zum größten Teil homoerotische Konstellationen, das heißt, dass beide Protagonist:innen² tendenziell männlich gelesen werden und durch ihre Nacktheit eine gewisse sensuelle Spannung evoziert wird. Die wenigen Werke, in denen weiblich gelesene Personen auftreten, unterscheiden sich atmosphärisch deutlich.³ Signifikant in diesem Zusammenhang sind insbesondere die primär männlich gelesenen Konstellationen, insofern als sich hier Geschlecht als vermeintlich binäre Konstellation nicht unmittelbar ‚ableiten‘ lässt. Die Darstellungen präsentieren mehrheitlich Körper, die gegenwärtig normativen Vorstellungen von Attraktivität durchaus entsprechen und sich in stereotype Ideale urbaner schwuler Communitys einfügen.

2 Bis auf eine Ausnahme sind stets zwei Personen abgebildet.

3 Die Modelle sind in diesen Fällen zumindest zum Teil bekleidet, wobei auch die männlich gelesenen Paare nicht immer vollständig nackt sind.

Die Reihe ließe sich produktiv hinsichtlich Phänomene visueller Kultur aus dem Umfeld von Online-Dating-Portalen wie Grindr, Scruff oder Sniffies diskutieren. Unter anderem Peter Rehberg und Jamie Hakim konnten jeweils darlegen, wie innerhalb solcher Formate hegemoniale schwule Männlichkeiten produziert werden, Körper objektifiziert oder Lust und Begehren rassifiziert werden (vgl. Rehberg 2022; Hakim 2019). „Darkroom Mirror“ scheint solche Phänomene mit der Anspielung auf den Darkroom als Ort schwuler und queerer Sozialität in Verbindung mit jener Stätte, in der sich analoge Fotografien preisgeben, ebenso zu kommentieren wie etwa eine dominante Bildtradition des Künstlerporträts, auch und besonders unter Hinzuziehung eines Spiegels (vgl. Pfisterer/von Rosen 2005). Die Fokussierung auf die Effekte des Visuellen beziehungsweise Diskurse visueller Repräsentation – der Frage danach, *wofür* die Darstellungen stehen in den Logiken ikonografischer oder der oben beschriebenen poststrukturalistischen Ansätze – vermag jedoch nicht das dezidiert multisensorische Moment der Werke zu fassen. Konzeptuell wie rezeptionsästhetisch steht weniger der Blick im Mittelpunkt, als sich vielmehr der Eindruck des Kontakts auf und über die Haut als subtile Verständigung zwischen den Modellen vermittelt, ein Kontakt, der Einverständnis, Vertrauen und substantielle Verletzlichkeit impliziert. Dies steht, wie zu zeigen sein wird, keineswegs im Widerspruch zum Dispositiv des Fotografischen, sondern erlaubt vielmehr den darin dominant gewordenen Topos des Blicks zu dezentrieren. In „Collective feelings. Or, on the impressions left by others“ beschreibt Sara Ahmed (2004), wie Emotionen aus und in intersubjektiven Begegnungen Oberflächen herstellen und darüber in unterschiedlicher Frequenz und Intensität übertragen werden. Gefühlsempfindungen werden so als Eindrücke auf und über die Haut vermittelt und sind Teil kollektiver Aushandlungsprozesse von Affirmation und Abgrenzung (vgl. Ahmed 2004, 29). Während Ahmed anhand von Fallbeispielen argumentiert, in denen diese Differenzmarkierungen als und an der Oberfläche hierarchisch und disqualifizierend wirken, lässt sich in „Darkroom Mirror“ eine andere Dynamik erkennen. Die Werke, so möchte ich vorschlagen, setzen ein taktilen Erfahrungsmoment gegen die beschriebenen repräsentationellen Konzepte – auch, aber nicht allein jene von Haut und Körper als Träger:innen von Differenzzuschreibung. Beide werden damit nicht ‚unsichtbar‘, vielmehr wird eine Funktionsverschiebung in Gang gesetzt, die im Visuellen begründete Signifikationen nicht aufhebt, sie aber doch mit einer zusätzlichen Dimension sinnlicher Affizierung versieht.

Touching/sensing

Das Motiv des Tastens und Fühlens wird wiederholt aufgerufen: im ersten Beispiel in der Umarmung, die quer um den ganzen Oberkörper gelegt wird, und in der Hand, die behutsam das Objekt in Stellung bringt, während die andere den Apparat stabilisiert, sowie im zweiten Beispiel, in dem Sepuyas Partner stützend die Hand ans Stativ hält und sowohl sich als auch der Kamera Halt gibt, gleichzeitig den Kopf in die eigene Hand legt und den Ellbogen auf Sepuyas Schulter ruht. Sepuya wiederum berührt sachte, fast zögerlich den Rücken seines Gegenübers, der so eigentlich gar kein Gegenüber mehr ist. Der Spiegel wirft diese Bilder zurück, ist in beiden Fällen jedoch nur für einen der beiden Protagonisten sichtbar. Die den Blick Abwendenden verlassen sich auf Sepuyas Vision, im wörtlichen Sinne, und die eigene Körperwahrnehmung. Schutzschild und Screen zugleich, stört der Spiegel die Objektifizierung der Subjekte durch den Blick der Betrachtenden; die geteilte Reflexion verbleibt innerhalb der somit ‚geschlossenen Gesellschaft‘: Sie sind einander ‚company‘, unabhängig von der Anerkennung durch Dritte.

Hier äußert sich ein anderes Subjektverständnis als in den oben vorgestellten Ansätzen, in denen die ‚Anderen‘ als entweder essenziell fremd oder als *ex negativo* ausgeschlossene Instanzen begriffen werden müssen. Sie können stattdessen als notwendiger Teil eines Subjektivierungsprozesses gedacht werden, der als kollektives Erlebnis in der gegenseitigen, physiosozialen Affizierung stattfindet. Eine solche Herangehensweise korrespondiert einerseits mit queeren Modellen des ‚Werdens‘ beziehungsweise des ‚becoming‘ (vgl. Deleuze/Guattari 2017 [1977], 427 und Muñoz 2009, 26) sowie andererseits mit Alteritätskonzepten, die im Anschluss an Überlegungen von Emmanuel Levinas⁴ insbesondere im Umfeld feministischer und queerer Theorie entwickelt wurden. Levinas’ Forderung, die „radikale Exteritorität des Anderen in ihrer Bedeutung für die Subjektivität“ (Gürtler 1994, 75) anzuerkennen, markiert nach Sabine Gürtler eines der zentralen aus ihr abgeleiteten Argumente für diese Ansätze. Diese Bedeutung ist nun als eine existenzielle zu denken, allerdings nicht für den:die Andere:n, sondern für das Subjekt selbst. Anstatt einer Fiktion der primär Anderen, die uns gleichen und „durch Akte der Vorstellung, Einfühlung und Identifizierung in eine spiegelbildliche Gegenseitigkeit“ (Gürtler 1994, 76) überführt werden, betont Levinas eine fundamentale Ungleichheit. Das Selbst stehe eben nicht im gleichen Verhältnis zum Anderen wie das Andere zum Selben. Dies anzuerkennen, entzieht den:die Andere:n unserer intelligiblen Verfügbar-

4 Ich folge der im deutsch- und englischsprachigen Kontext gebräuchlicheren Schreibweise ohne Akzent. Davon abweichende Schreibungen in Quellenverweisen wurden beibehalten.

keit, zugleich wird dem Selbst die Souveränität vom Anderen genommen und sogar in sich verkehrt. In „Totalität und Unendlichkeit“ erklärt Levinas:

„Diese radikale Trennung zwischen dem Selben und dem Anderen bedeutet gerade, dass es unmöglich ist, außerhalb der Korrelation von Selben und Anderem zu stehen, um von hier aus die Entsprechung oder Nicht-Entsprechung dieses Hin und Her zu registrieren.“ (Levinas 1987, 39)

– mit der Konsequenz, dass das Selbst auf das Andere angewiesen ist, indem dieses das Selbe „erst in sein Subjekt-Sein ruft“ (Gürtler 1994, 76).

Daraus resultiert nicht nur eine „Verkehrung der Machtbeziehungen“ (Schriever 2018, 9), sondern eine existenzielle Verantwortung *für* die Anderen. Ein solches Modell der Subjektwerdung lieferte Levinas die Grundlage für eine Ethik imperativer Verantwortungsübernahme:

„Ich habe den Anderen schon durch meine bloße Anwesenheit in Anspruch genommen, noch bevor ich in der Lage war, mich zu fragen, was ich [...] für ihn tun kann. [...] Aus der Frage nach meiner Verantwortung für den Anderen entspringt das Selbst.“ (Gürtler 2001, 159)

Carla Schriever betont, dass „diese Verantwortung für den Anderen [...] einem Konzept der Exposition und den in diesem Begriff liegenden Formen der Verletzbarkeit, Verfolgung und Verwundbarkeit“ entspringt (2018, 13). Wie ließe sich nun eine solche Subjektivierung durch Verantwortung denken, die Sepuya und seine Kollaborateur:innen für einander übernehmen und für die einzustehen die Betrachtenden ebenfalls angehalten sind? Und welche Rolle spielte dabei die Re- oder Deproduktion von Männlichkeiten, genauer noch von Schwarzen Männlichkeiten?

Zunächst wäre auf die bereits angesprochene produktionsästhetische Ebene zu verweisen. Sepuya schafft einen Raum des Vertrauens, in dem er auf die Integrität seiner Ko-Modelle hoffen muss. Der Künstler exponiert sich im gleichen Maße, gibt seinen Körper dem Gegenüber und der Öffentlichkeit preis. Die Intimität ist dabei ein Effekt der Exposition: Die durch ihre Nacktheit noch verwundbarer gemachten Körper sind einander und den Blicken der Betrachtenden ausgesetzt und aufeinander angewiesen. Sie schirmen einander ab, wo sie es für geboten erachten. Sepuya ist als Initiator, Gastgeber und Produzent der Interaktion gewiss privilegiert. Im Gegensatz zu seinen Partner:innen, die in der Regel namenlos bleiben und somit von Anonymität geschützt sind,⁵ steht der Künstler personal für sein Werk ein.

⁵ In wenigen Fällen nennt der Künstler die beteiligten Personen beim Namen, etwa im Porträt mit der Künstlerin A. L. Steiner oder mit Ariel Goldberg, die an einer Reihe mit dem Titel „Camera Lesson“ beteiligt sind.

Buchstäblich ausgesetzt sind beide Körper im medienästhetischen Sinne. Das Prinzip der Belichtung – im Englischen *exposure* – entscheidet nicht nur darüber, was ‚sichtbar‘ wird, sondern vielmehr auch darüber, was wie erkennbar und damit *aner*kenubar wird. Der Künstler setzt sich und die Modelle der Konfrontation mit dem eigenen, möglicherweise nicht der eigenen Idealvorstellung entsprechenden Bild bewusst aus. Im Gegensatz zu den beinahe unbegrenzten Möglichkeiten der Bildbearbeitung zur Optimierung unserer medialen Erscheinung verzichtet Sepuya auf Nachbearbeitung. Die Nummern der RAW-Dateien,⁶ die den Aufnahmen als Titel beigefügt sind, verweisen auf den unmittelbaren Transfer vom Speichermedium der Kamera in den Druck. Wenngleich mit dem Instrument der Selektion das vielleicht machtvollste Mittel zwar erhalten bleibt, ist die Kontrolle darüber geteilt. Die Auswahl der finalen Abzüge erfolgt in enger Absprache mit den Kollaborateur:innen und nur mit deren Einverständnis (vgl. Onyewuenyi 2018).⁷

Bemerkenswerterweise ist es das Antlitz des Gegenübers, das Levinas bei aller Betonung der Leiblichkeit intersubjektiver Begegnung hervorhebt. Für Levinas begründet sich im Antlitz der ultimative, das heißt hier der vorsprachliche Kreuzungspunkt, an dem Selbst und Andere sich ‚für sich‘ als ‚Mensch‘ begegnen (vgl. Levinas 1987, 282). Ein solcher humanistischer Ansatz wurde jedoch nicht zuletzt aus feministischer Perspektive kritisiert, prominent etwa von Luce Irigaray (1991). Sie fand ein vermeintlich transzendentes Subjekt als Standard gesetzt beziehungsweise selbst unter Levinas’ Vorbehalt der „*Orientierung des Seins*“ (312, Kursivsetzung im Original) nicht aufgelöst. In ihrer „Lektüre von Levinas“ erklärt sie:

„Das in Bilder, in Photographien zerlegte Antlitz verliert die Beweglichkeit seines Ausdrucks, das im Werden begriffene Aufblühen des Lebendigen. Der Liebende reduziert die Geliebte, die er betrachtet, auf weniger als nichts, wenn sein Blick zu einem Bild verleitet, wenn ihre Nacktheit [...] zur Maske wird und nicht zum Staunen führt, zum Stauen angesichts dessen, was nicht aufhört, sich insgeheim zu bewegen.“ (Irigaray 1991, 225)

Indem sich Levinas’ Ethik mit dem Verweis auf das Antlitz im Primat des Visuellen begründet, ist sie einer (wieder-)erkennenden Form des Erinnerns, und damit einer uneinlösbaren Permanenz ausgesetzt, im Gegensatz zum „Gedäch-

6 Bei RAW-Dateien handelt es sich um unkomprimierte und unbearbeitete Bilddaten, die vom Sensor einer Kamera erfasst wurden. In Kompakt- und Smartphone-Kameras werden diese Daten üblicherweise direkt in entsprechende Software importiert und für die Bilderstellung vermeintlich überflüssige Informationen gelöscht.

7 Sepuya verfolgt damit eine andere Strategie als etwa Künstler:innen, die dezidiert konventionell-normative Intelligibilität verhindern, ein Argument, das Amber Jamilla Musser überzeugend in ihren Studien zu „Sensual Excess“ und „Felt Pleasure“ vorstellt (Musser 2018; 2024).

nis des lebendigen Fleisches“ (Irigaray 1991, 251), das sich aus der Berührung gegen seine Vereinnahmung, gar Aneignung formbar hält (vgl. Irigaray 1991, insbesondere 224f., 238, 250). Die Annahme einer in der Berührung mobilisierten Erfahrung des *notwendig* Anderen entlarvt Irigaray als unhaltbar, da sie im Prozess von Schwangerschaft und Geburt klar widerlegt würde. Nicht allein deshalb kann sich Levinas dem Vorwurf der Universalisierung eines hegemonialen Subjekts kaum entziehen, wie auch Schriever betont:

„Dem Anderen zu begegnen, heißt nach Levinas, sich einer ethischen Gemeinschaft zu öffnen, die nicht an ethnische, kulturelle und religiöse Zugehörigkeiten geknüpft ist. Diese Form der Gemeinschaft ist als Gemeinschaft jenseits separierender Identitätskonstruktionen zu verstehen.“ (Schriever 2018, 12)

Das Antlitz gibt Levinas den Anlass, das Gegenüber als Mensch zu erkennen („diese Idee einer menschlichen Rasse; sie geht zurück auf das Ansprechen des Anderen im Antlitz“ (Levinas 1987, 311)), und obwohl er laut Gürtler darauf abzielt, gegen den „Primat der Visualität“ zu denken (Gürtler 1996, 36), identifiziert er doch einmal mehr und ausdrücklich die zentrale Autorität intersubjektiver Erfahrung im Sehsinn. Dass auch dieses Verhältnis des *face to face* kein symmetrisches sei, erkennt Levinas an (vgl. Levinas 1987, 311). Die von ihm bekräftigte Gleichwertigkeit, die beide Seiten durch ihre fundamentale Nicht-Entsprechung und existenzielle Abhängigkeit kennzeichnen sollte, bleibt trotz gegenteiliger Intention immer nur eine theoretische. Sie wird, wie Jacques Derrida in „Gewalt und Metaphysik“ betont, allein durch Universalismus kompensiert beziehungsweise erst ermöglicht (1976, 134). Während Derridas Einwand vor allem auf die Nichtberücksichtigung von Geschichte und Mystik abzielt, reklamierte die feministische Kritik dezidiert die geschlechtliche Einschränkung des vermeintlich universalen Geltungsbereiches. Das „Ich“ der Levinas’schen Ethik wird innerhalb der dominanten Norm explizit männlich, implizit weiß, heterosexuell und *able-bodied* angenommen, gerade weil es den Registern des Visuellen damit verbundenen Phänotypologien nicht entkommt. Das *moi viril* steht im Zentrum, selbst wenn, wie Gürtler argumentiert, die jeweils Anderen einander immerhin „auf die *gleiche* Art und Weise anders“ (Gürtler 1994, 78, Kursivsetzung im Original) erscheinen.

Visuelle Repräsentationen spielen in diesem Vermittlungsprozess sozialer Anerkennung eine zentrale Rolle. Sie stellen bei Levinas die Schnittstelle zur Fiktion des Gleich-Anderen her, die Irigaray in den ästhetischen Qualitäten der Berührung aus feministischer Perspektive fundamental widerlegt sieht und die Körper im Antlitz aufgehen lassen, allerdings um den Preis, dass ihnen eine Verfügbarkeit zugeschrieben wird, die historische und kulturelle Maskierungen im Symbolischen ignoriert (vgl. Irigaray 1991, 224; Soiland 2020, 199).

Irigarays Einspruch richtet sich gegen die Naturalisierung der Formation Frau/Mutter außerhalb Levinas' humanistischer Brüderlichkeit, lässt sich jedoch mit anderen Abgrenzungsfiguren verbinden. Denn indem „gerade die Repräsentation sogenannter ethnischer Differenzen an der Sichtbarkeit der Differenz in Eigenschaften des Körpers, klassisch der Hautfarbe“ ansetzt, wie Reckwitz erklärt, werden insbesondere im Bereich des Visuellen Sichtbarkeiten produziert, die „interpretierte, auch inszenierte und fabrizierte“ Differenzeffekte hervorbringen (Reckwitz 2008, 101). Dass solche Differenzeffekte – und im Umkehrschluss Identifikationen – auf ganz bestimmten Verfahren und Verständnissen der Sichtbarmachung beruhen, wurde intensiv in den Filmwissenschaften am Beispiel des kinematografischen Dispositivs herausgearbeitet, wie Laura Marks betont: „In more common optical images, cinema isolates the object of vision from the viewing subject, permitting the mental distance that allows a viewer to 'identify with' a figure.“ (Marks 2014, 272) Die Distanzierung vom Gesehenen legitiimierte in Denktraditionen des globalen Nordens daraus abgeleitete Erkenntnis als objektives Wissen, ein Modell, das in Natur- und Humanwissenschaften gleichermaßen erfolgreich zeichnete (vgl. Kromm 2009).

Das Medium der Fotografie ist vielleicht das ungeeignetste, um rassifizierende Differenz und damit verbundene soziopolitische Macht- und Unterdrückungsverhältnisse sowie strukturelle Rassismen ‚unsichtbar‘ zu machen. Der britische Filmwissenschaftler Richard Dyer rekonstruiert in seinem Buch mit dem prägnanten Titel „White“, wie Film und Fotografie an der Konstruktion eines *weißen* Körpers beteiligt waren, der als normativer Standard gesetzt wurde und an dem Differenz als Abweichung gemessen wurde (vgl. Dyer 1997). Er zeigt außerdem auf, wie bereits die Technologie – die Methode der Negativbelichtung, die fotochemischen Emulsionen und Entwickler sowie im Film die Bedingungen der Projektion – darauf ausgelegt ist, eine vermeintlich kohärente Kategorie ‚weiß‘ zu bestärken: „The technology [...] and the habitual ways of using it produce a look that assumes, privileges and constructs an image of white people.“ (Dyer 1997, 83)

Zentral in diesem Verfahren ist die Funktion des Lichts. Die Technologie richtet sich nach den Anforderungen solcher Hauttöne, die möglichst wenig Licht absorbieren, ein Erfordernis, dem in frühen Filmproduktionen mit weißem Make-up begegnet und verstärkt wurde.⁸ Diese im Technologischen fortan diskursiv naturalisierte Sensibilität transportiert sich bis in die digitalen Sensorik, wie Tanya Sheehan angesichts des Versagens einer Web-Kamera beziehungsweise

⁸ Solche Verfahren stehen selbstredend in einer gewissen Bildtradition. Édouard Manets „Olympia“ ist eines von unzähligen Beispielen, in denen solche Kontraste bewusst zur Un-/Sichtbarmachung eingesetzt wurden. Interessanterweise entstand Manets Gemälde zeitlich parallel zu einer ersten Hochkonjunktur der Fotografie.

der zum Betrieb erforderlichen Software, die vorinstallierte Gesichtserkennung und Bewegungsverfolgung korrekt auszuführen, detailliert herausarbeitet (vgl. Sheehan 2025, 58). Ähnlich wie Dyer, diesmal spezifisch unter den Bedingungen der Farbfotografie und am Beispiel jüngerer künstlerischer Projekte, die genau diese „racial bias“ des Fotografischen vorführen (vgl. Sheehan 2025, 65), erinnert Sheehan an „the social construction of technology“, leitet daraus jedoch einen klaren Handlungsimperativ ab: „to speak of photography’s race problem as sociopolitical first and technical second“ (Sheehan 2025, 68).

Abbildung 4: Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror* (_2070386), 2017
Tintenstrahl Druck, 32 × 24 in. (81,28 × 60,96 cm)



Quelle: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Vielmetter Los Angeles

Sepuya vermag die von Technologiekonzernen externalisierten Defizite (vgl. Sheehan 2025, 58f.) offensichtlich erfolgreich zu kompensieren. Angesichts eines schier unüberschaubaren – und nach wie vor wachsenden – „archive of willfully fabricated Black representation“ (Cho 2018), widersetzt sich „Darkroom Mirror (_2070386)“ den Programmen der Unsichtbarmachung (Abb. 4): Die Körper sind dicht umschlungen und nur fragmentarisch vom Ausschnitt der Kamera erfasst, sie heben sich durch gezielt gesetztes Streiflicht vom Hintergrund ab, der in vollkommenes Dunkel getaucht ist. Sepuyas Körper wird visuell nicht vom Inkarnat seines Partners verdrängt, dessen Arme rahmen die Hände des Künstlers, der wiederum die Kamera zentral in der Bildmitte hält. Der nur schemenhaft erkennbare Afro wiederum unterstreicht die Verweigerung, sich nicht fazial den Betrachtenden preiszugeben.

Die Lichtregie erhebt so eindrucksvoll Einspruch gegen ein indifferentes Repräsentationsverständnis des Fotografischen, wenn die Körper ins Bild zu bringen und ihre Konturen, Volumina und Oberflächen differenziert und *qualitativ* gleichwertig darzustellen gerade die bewusste Anerkennung ihrer Unterschiede erzwingt. Im Sinne Levinas' trägt Sepuya Sorge für seine Partner:innen und gleichzeitig für sich, und es ist eine solche wechselseitige Abhängigkeit, aufgrund derer Theoretiker:innen wie Gürtler oder Judith Butler an Levinas' Modell der Alterität anknüpfen. Für beide ist Alterität dabei „kein transzendentes Konstrukt, sondern faktische Gegebenheit“ (Schriever 2018, 84).⁹ Nur unter dieser Voraussetzung würde, wie Butler betont, die Grundlage geschaffen für eine Verantwortlichkeit gegenüber denen, die der realen Fiktion des hegemonialen Subjekts nicht ‚gleich‘ sind (vgl. Butler 2012, 147).

Damit die Existenz der Anderen in die Verantwortung des Selbst fällt, muss demnach der:die Andere in einer absoluten Differenz gedacht werden anstelle einer relativen Differenz, in der sich manche näher als andere begreifen. In dieser relativen Differenz, die mit dem Konzept der Identität akzidentiell bestimmt wird, werden soziale Auf- und Abwertungsprozesse in Gang gesetzt, die wiederum handlungsleitend sind. Ebenfalls anerkannt werden muss jedoch, dass die Kategorie der Identität beziehungsweise die Existenz sozialer Differenzkonstruktionen als Relationsbestimmungen so lange nicht aufgegeben werden können, wie darüber jene Normen, Ein- und Ausschlüsse, Hierarchien, Un-/Sicht- und Sagbarkeiten, die sie legitimiert, effektiv nachvollziehbar und angreifbar werden.

9 Gürtler warb noch 1994 dafür, Geschlecht gegen „kontingente Markierung[en] wie andere körperliche Merkmale auch, etwa Haarfarbe, Form der Nase oder Hautfarbe“ abzugrenzen (Gürtler 1994, 77), diese Hierarchisierung wird jedoch in späteren Schriften nicht weiterverfolgt.

Tastende Epistemologien

Gedächtnis des Berührens? Es insistiert am stärksten und ist der Erinnerung doch am schwersten zugänglich.

– Irigaray (1991, 251)

Wenn in Sepuyas Werken die soziale Matrix aus *gender* und *race* zum Thema wird, dann vermittelt über die Skepsis gegenüber einem konventionellen Bildverständnis, in dem repräsentationelle Bedingungen inhärent mit differenz- und besitzlogisch begründeten Identitätskonzepten verkoppelt sind, die wiederum auf Modellen der Subjektkonstitution begründet sind, die auf die zirkuläre Logik des Er- und Verkennens von Gleichem und Anderem aufbauen.¹⁰ Die Verbindung zu verfügbaren *frames*, die herzustellen die Betrachtenden sich dennoch aufgefordert sehen mögen, erfolgt daher offenbar nicht (ausschließlich) über die klassifikatorische und objektifizierende Macht des *mastering gaze*.

Den Betrachtenden – deren Zugang nach wie vor auf visueller Ebene erfolgt – präsentiert sich mit der Berührung als taktiler Form der Wahrnehmung eine Alternative, die sinnliche Erfahrung der:des Anderen zu denken. Dies geschieht offensichtlich nicht in Ablösung des Visuellen, aber doch als Erweiterung oder Modifikation. Gemeint sind nicht haptische Metaphern eines ‚tastenden‘ Blicks oder, politisch stärker aufgeladen, der Penetration, wie sie von Linda Hentschel (2001) entwickelt wurden. Die Tatsache, dass Sepuya eine solche Möglichkeit nicht allein auf motivischer Ebene vorschlägt, sondern bis in die Materialität des Fotografischen hineinzieht, verweist auf eine grundlegendere Verschiebung. Die Schlieren auf dem Spiegel sind in vielen Fällen als Fingerabdrücke zu erkennen. Als Index *par excellence* nach Charles Sanders Peirce weisen sie das Fotografische – selbst in der digitalen Version – als indexikalisches Zeichen aus, das heißt als eine Spur, die auf physischem Kontakt basiert (vgl. Marks 2002, 163). Diese Spur ist für die Betrachter:innen nicht eindeutig der Bildrealität zuzuordnen, sie fällt in eins mit der materiellen Bildoberfläche des Abzugs, liegt auf und gleichzeitig weit hinter ihr und stellt das Erkenntnispotenzial des Visuellen einmal mehr, und diesmal fundamental, in Frage. Metonymisch greifen diese Fingerabdrücke den physischen Kontakt der Protagonist:innen auf und dezentrieren auf diese Weise das sensorische Regime der Kunsterfahrung, innerhalb derer die Betrachtenden positioniert sind.

¹⁰ Ein solches Verständnis findet sich unter anderem einflussreich von Jessica Benjamin vertreten (vgl. Benjamin 1995). In diesem Sinne ließe sich auch ein produktiver Vergleich zwischen Sepuyas Verfahren und der künstlerischen Praxis etwa von Rotimi Fani-Kayode denken.

Ähnliche Impulse deuten sich in populären Foto- und Bildtheorien an, etwa wenn Roland Barthes im *punctum* den Auslöser einer empathischen Bildrezeption erkennt (vgl. Barthes 1989) oder Nancy im Topos des *noli me tangere* ein Distanzgebot als wesentliches Charakteristikum des Bildlichen erkennt und damit das Moment der Berührung negativ in den Mittelpunkt rückt (vgl. Nancy 2008). Während Barthes und Nancy die Dominanz des Blicks letztlich bekräftigen, verfolgt Marks' Konzept der *haptic visuality* einen für diesen Zusammenhang produktiveren Ansatz. Die Filmwissenschaftlerin argumentiert anhand von experimenteller Videokunst, wie vermeintlich genuin visuelle Medien nicht nur allgemein körperliche, sondern dezidiert haptische Erfahrungsmodalitäten evozieren. Ihr erklärtes Ziel ist es dabei, ein „alternative model to the mastering, optical visuality“ zu entwickeln, denn eine Geschichte optischer Visualität zeige in erster Linie „that its dominance parallels the dominance of idealism in Western cultures“ (Marks 2002, xvii). Für diesen Kontext zentral ist einerseits Marks' Beobachtung, dass die visuelle und die haptische Ebene in der Bildbetrachtung nicht getrennt voneinander zu denken sind und die eine Verkürzung nicht durch eine andere ersetzt werde dürfe – das Haptische soll kein neues Paradigma behaupten. Andererseits verwehren sich Bilder mit stark ausgeprägten haptischen Qualitäten tendenziell gegen Intelligibilität und identifikatorische Impulse: „Haptic images [...] delay resolution, figuration, and meaning.“ (Marks 2002, 272)

Sepuyas „Darkroom Mirror“-Reihe spielt mit dieser Ambivalenz zwischen visuellen und haptischen Erfahrungsmomenten, indem sie die Berührung sowohl motivisch auf unterschiedlichen Ebenen – der Protagonist:innen und des Medialen – aufruft als auch den Blick der Betrachtenden demonstrativ von der Bildoberfläche abprallen lässt. Die von Marks beschriebene Kapazität, Prozesse der Semiose, also der Transformation des Bildes zum Zeichen (für etwas), zu stören, wurde in den vorangegangenen Überlegungen bereits erkennbar, wenn die Aufnahmen eindeutige Subjekt-Objekt-Konstellationen kontinuierlich unterlaufen – ein Charakteristikum, das mit den epistemischen Qualitäten des Haptischen unmittelbar korrespondiert: „Touch“, so erklärt Marks,

“undermines the differentiation between subject and object, between perceiver and perceived, that is usually considered for aesthetic judgment. Similarly, as the sense that responds to a direct contact with the thing sensed, touch is considered too close to its object to represent it objectively.“ (Marks 2002, 269)

Hierin finden die verantwortungsethischen Implikationen der Berührung im Anschluss an Levinas und Butler ihr ästhetisches Komplement. Sepuyas Aufnahmen provozieren haptische Erfahrungsmomente der Betrachtenden und teilen so einen affektiven und sensuellen Wahrnehmungsraum mit den Prota-

gonist:innen. Eine solche Gemeinschaft entsteht nun nicht durch empathische Einfühlung in und Identifikation mit dem:der Anderen, sondern behält das Moment der Alterität bei. Statt des vermeintlichen Erkennens der:des Anderen artikuliert sich ein geteiltes, doch irreduzibles Ausgesetztsein: "A look that acknowledges both the physicality and the unknowability of the other is an ethical look." (Marks 2002, xviii)

Ein solches Moment einer ‚Verantwortungsästhetik‘, einer ethisch informierten Gleichzeitigkeit von Selbst- und Gegenstandswahrnehmung, vermag insbesondere haptische Epistemologien im Bereich des *new materialism* zu bereichern. Prominent diskutierte Karen Barad die Konsequenzen der Berührung im Kontext der Feminist Science Studies und der Quantenfeldtheorie. Ausgehend von der (quanten-)physikalischen Bestimmung geladener Teilchen, konkret des Elektrons, das existenziell mit seiner potenziellen Auslöschung verbunden ist, erkennt Barad das Potenzial für Denkmodelle, in denen der ununterscheidbare Binarismus der Berührung als Hybridität fassbar wird:

"All touching entails an infinite alterity, so that touching the Other is touching all Others, including the 'self,' and touching the 'self' entails touching the strangers within. [...] Each 'individual' always already includes all possible intra-actions with 'itself' through all the virtual Others, including those that are noncontemporaneous with 'itself.' That is, every finite being is always already threaded through with an infinite alterity diffracted through being and time." (Barad 2012, 214)

In dieser infiniten Wechselseitigkeit liegt laut Barad eine ontologische Unbestimmtheit, „*an un/doing of identity that unsettles the very foundations of non/being*“ (ebd.), die letztlich jede Art von Materialität betrifft, insofern sie aus Teilchen zusammengesetzt ist, die in existenziellem Konflikt mit ihrer Umwelt stehen (vgl. Barad 2012, 212). Barad gewinnt daraus eine universale Erkenntnis: "touching, sensing, is what matter does, or rather, what matter is: matter is condensations of response-ability" (Barad 2012, 215, Kursivsetzung im Original).

Die Absolutheit dieser Schlussfolgerung mag skeptisch stimmen, ebenfalls sehen sich Barads Thesen wiederholt dem Vorwurf einer impliziten Generalisierung soziopolitischer Historizitäten ausgesetzt (vgl. Ahmed 2008, 34f.; Lettow 2017, 109f.). Ohne solche Verallgemeinerung und den positivistischen Gestus zu affirmieren, birgt Barads Modell doch Anknüpfungspunkte für die ästhetische Dimension der Berührung, wenn Barad aus dem Vermögen der Erwidern („response-ability“) eine Verantwortung (*responsibility*) ableitet (vgl. Barad 2012, 208). Auch Barad erkennt in einer solchen Reziprozität den Einfluss von Levinas an, bemüht sich jedoch, dessen Begründung anti-humanistisch zu dezentrieren. Insofern als das ‚Menschliche‘ letztlich als *matter* sich nicht kategorisch vom

nicht allein Nichtmenschlichen, sondern vielmehr *Inhumanen* unterscheidet, kann es als Teil des Selbst gedacht werden (vgl. Barad 2012, 219).

Eine außermenschliche Instanz in Sepuyas Arrangements lässt sich gewiss in der mehr als demonstrativen Präsenz der Kamera ausmachen. Beinahe durchgängig im Zentrum der Aufnahmen positioniert, markiert die Linse den Nullpunkt der Aufnahme, jene Stelle, an der sich Spiegel-Bild und Abbildung zur *mise en abyme* verkoppeln. Unendlichkeit und Abgrund zugleich lassen sich die darin entfaltenden Berührungsverhältnisse ganz im Barad'schen Sinne als Resonanzgefüge begreifen. Die darin verwobenen Körper wären in dieser Logik nicht als Repräsentationen von vergeschlechtlichenden oder rassifizierenden Evidenzkategorien zu lesen, sondern formulierten in den vielfach geschichteten Taktilitäten einen ästhetisch begründeten Verantwortungsimperativ, die Materialitäten entsprechender Politiken als unbedingten Teil der Selbstsorge anzuerkennen und dabei ihre Gewaltförmigkeit nicht aus dem Blick zu verlieren.

Data Availability Statement

Das in dieser Studie genutzte Forschungsmaterial ist auf der Website des Künstlers einsehbar: <https://www.paulsepuya.com/>

Literatur

- Ahmed, Sara (2008): Open forum imaginary prohibitions. Some preliminary remarks on the founding gestures of the 'New Materialism'. In: *European Journal of Women's Studies* 15 (1), 23–39. doi: [10.1177/1350506807084854](https://doi.org/10.1177/1350506807084854)
- Ahmed, Sara (2004): Collective feelings. Or, the impressions left by others. In: *Theory, Culture & Society* 21 (2), 25–42. doi: [10.1177/0263276404042133](https://doi.org/10.1177/0263276404042133)
- Al-Khudhairi, Wassan (2020): Interview with Paul Sepuya. In: Sepuya, Paul Mpagi/ Al-Khudhairi, Wassan/Moffitt, Evan (Hg.): *Paul Mpagi Sepuya*. St. Louis, Mo., New York: Contemporary Art Museum; Aperture.
- Barad, Karen (2012): On touching. The inhuman that therefore I am. In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 23 (3), 206–223. doi: [10.1215/10407391-1892943](https://doi.org/10.1215/10407391-1892943)
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Jessica (1995): *Like subjects, love objects. Essays on recognition and sexual difference*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Blümle, Claudia/Wismer, Beat (Hg.) (2016): *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*. München: Hirmer.
- Butler, Judith (2012): Precarious life, vulnerability, and the ethics of cohabitation. In: *The Journal of Speculative Philosophy* 26 (2), 134–151. doi: [10.5325/jspec-phil.26.2.0134](https://doi.org/10.5325/jspec-phil.26.2.0134)
- Cho, Lily (2018): Darkroom material. Race and the chromogenic print process. In: *Postmodern Culture. Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures* 28 (2). doi: [10.1353/pmc.2018.0010](https://doi.org/10.1353/pmc.2018.0010)
- Cress, Anne (2018): Feministische Repräsentationskritik. (Dis-)Kontinuitäten von den ersten deutschen Frauenbewegungen bis in die Gegenwart. In: *FEMINA POLITICA. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 27 (2–2018), 25–39. doi: [10.3224/feminapolitica.v27i2.03](https://doi.org/10.3224/feminapolitica.v27i2.03)
- de Lauretis, Teresa (1984): *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press. doi: [10.2979/1066.0](https://doi.org/10.2979/1066.0)
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (2017): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzung von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas'*. In: Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzung von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dyer, Richard (1997): *White*. New York: Routledge.
- Erwig, Andrea/Ungelenk, Johannes (Hg.) (2021): *Berühren Denken*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Gürtler, Sabine (2001): *Elementare Ethik. Alterität, Generativität und Geschlechterverhältnis bei Emmanuel Lévinas*. München: Fink.
- Gürtler, Sabine (1996): Eine Metaphysik der Geschlechterdifferenz bei Emmanuel Lévinas. In: *Phänomenologische Forschungen* 1 (1), 22–43.
- Gürtler, Sabine (1994): Gleichheit, Differenz, Alterität. Das Denken von Emmanuel Lévinas als Herausforderung für den feministischen Diskurs. In: *Feministische Studien* 12 (1), 70–83. doi: [10.1515/fs-1994-0108](https://doi.org/10.1515/fs-1994-0108)
- Hakim, Jamie (2019): *Work that body. Male bodies in digital culture*. London: Rowman & Littlefield International. doi: [10.5040/9798881816940](https://doi.org/10.5040/9798881816940)
- Harrasser, Karin (Hg.) (2017): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*. Frankfurt am Main: Campus.
- Haug, Steffen/Helbig, Thomas/Zürn, Tina (Hg.) (2019): *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*. Paderborn: Fink.
- Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg: Jonas.

- Irigaray, Luce (1991): Ethik der sexuellen Differenz. Übersetzung von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Körte, Mona/Weiss, Judith Elisabeth (Hg.) (2017): Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug. Paderborn: Wilhelm Fink. doi: [10.30965/9783846760642](https://doi.org/10.30965/9783846760642)
- Kromm, Jane (2009): To collect is to quantify. In: Kromm, Jane E. (Hg.): A history of visual culture. Western civilization from the 18th to the 21st century. Oxford: Berg, 68–72. doi: [10.5040/9781350578982.0005](https://doi.org/10.5040/9781350578982.0005)
- Kuhn, Annette (1985): The power of the image. London: Routledge.
- Lacan, Jacques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der Psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Übersetzung von Peter Stehlin. In: Jacques Lacan: Schriften I. Herausgegeben von Norbert Haas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 61–70.
- Lettow, Susanne (2017): Turning the turn. In: Thesis Eleven 140 (1), 106–121. doi: [10.1177/0725513616683853](https://doi.org/10.1177/0725513616683853)
- Lévinas, Emmanuel (1987): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Übersetzung von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg, München: Karl Alber.
- Marek, Christin/Meister, Carolin (Hg.) (2022): Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie. Paderborn: Brill | Fink. doi: [10.30965/9783846761540](https://doi.org/10.30965/9783846761540)
- Marks, Laura U. (2014): Haptic aesthetics. In: Kelly, Michael (Hg.): Encyclopedia of aesthetics. New York: Oxford University Press, 269–274.
- Marks, Laura U. (2002): Touch. Sensuous theory and multisensory media. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Marks, Laura U. (1998): Video haptics and erotics. In: Screen 39 (4), 331–348. doi: [10.1093/screen/39.4.331](https://doi.org/10.1093/screen/39.4.331)
- Muñoz, José Esteban (2009): Cruising utopia. The then and there of queer futurity. New York: New York University Press.
- Musser, Amber Jamilla (2024): Felt pleasures. In: Film Quarterly 77 (3), 44–50. doi: [10.1525/fq.2024.77.3.44](https://doi.org/10.1525/fq.2024.77.3.44)
- Musser, Amber Jamilla (2018): Sensual excess. Queer femininity and Brown jouissance. New York: New York University Press.
- Nancy, Jean-Luc (2015): Das andere Porträt. Zürich: Diaphanes.
- Nancy, Jean-Luc (2008): Noli me tangere. On the raising of the body. New York: Fordham University Press.
- Onyewuenyi, Ikechukwu (2018): Paul Mpagi Sepuya at team (bungalow). <https://contemporaryartreview.la/paul-mpagi-sepuya-at-team-bungalow/> (17.05.2024).

- Pfisterer, Ulrich/von Rosen, Valeska (Hg.) (2005): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam.
- Reckwitz, Andreas (2008): Subjekt. Bielefeld: transcript. doi: [10.1515/9783839405703](https://doi.org/10.1515/9783839405703)
- Rehberg, Peter (2022): Hipster porn. Queer masculinities and affective sexualities in the fanzine Butt. Milton Park, Abingdon, Oxon, New York: Routledge. doi: [10.4324/9781003193296](https://doi.org/10.4324/9781003193296)
- Rubinstein, Dan (2023): Paul Mpagi Sepuya and Dan Rubinstein for Lampoon Issue 27. Manipulation of perspective. <https://lampoonmagazine.com/article/2023/04/23/paul-mpagi-sepuya-and-dan-rubinstein/> (17.05.2024).
- Schriever, Carla (2018): Der Andere als Herausforderung. Konzeptionen einer neuen Verantwortungsethik bei Lévinas und Butler. Bielefeld: transcript. doi: [10.1515/9783839442098](https://doi.org/10.1515/9783839442098)
- Sheehan, Tanya (2025): Color matters: Rethinking photography and race. In: Lampe, Moritz (Hg.): Photographic Practices and the Making of Religion. Berlin: De Gruyter, 55–71. doi: [10.1515/9783110661484-003](https://doi.org/10.1515/9783110661484-003)
- Soiland, Tove (2020): Irigaray. Ethik der sexuellen Differenz, 1984. In: Widerspruch. Beiträge zu sozialistischer Politik, 199–200. doi: [10.5169/seals-1055572](https://doi.org/10.5169/seals-1055572)
- Springerin (Hg.) (2020): Touch. Wien: UMS PRESS LIMITED.
- Torres, Justin (2023): Here is a portrait of an L.A. artist having an intimate conversation among friends. <https://www.latimes.com/lifestyle/image/story/2023-03-15/photographer-paul-mpagi-sepuya-discusses-queer-identity-art-history-politics-los-angeles> (17.05.2024).
- van Alphen, Ernst J. (2011): The portrait's dispersal. Concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. In: Mosquera, Gerardo (Hg.), Interfaces. Portraiture and Communication. Madrid: La Fabrica, 47–62.