GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Bent Notes on Racial Profiling : Zur dekolonialen Politik der 'gekrümmten Noten' bei Arthur Jafa und Glenn Ligon

Köppert, Katrin

2021

https://doi.org/10.25595/2160

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Köppert, Katrin: *Bent Notes on Racial Profiling : Zur dekolonialen Politik der 'gekrümmten Noten' bei Arthur Jafa und Glenn Ligon*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2021) Nr: 69, 41-52. DOI: https://doi.org/10.25595/2160.

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

BENT NOTES ON RACIAL POLICING. ZUR DEKOLONIALEN POLITIK DER ‚GEKRÜMMTEN NOTEN' BEI ARTHUR JAFA UND GLENN LIGON

Der US-afrikanisch-amerikanische Filmemacher und Kameramann Arthur Jafa gewann 2019 auf der Venedig-Biennale den Goldenen Löwen für seine Arbeit *The White Album* (2018).[1)] Das Video lässt sich als Familienalbum eines weißen Rassismus verstehen, der – wie Saskia Trebing schreibt – „noch immer in alle Bilder, die wir heute konsumieren, [blutet]" (Trebing 2019). Rassismus wird als das Element herausgearbeitet, das weiße Menschen zur Familie zusammenbindet und sie dergestalt umschließt, das den Autor Ismail Muhammad noch in der Seherfahrung des Videos das Gefühl umgibt, in diese Familie mit eingesperrt zu werden. Er schreibt: „*The White Album* produced an experience of confinement" (Muhammad 2019). Das Album präsentiere Weißsein als eine lähmende Erfahrung, als eine Logik, „that seals white people off from the world around them" (Muhammad 2019). Wenn also der You-Tuber Dixon White in einem der von Jafa montierten Schnipsel fragt: „What is it, that stops so many white people from wanting to change their hearts in regards to race [...] what is it that keeps us stuck right there in that comfortable position of untruth?," dann können wir mit Muhmmad antworten: „It is whiteness as a condition of entrapment in the spoils of settler-colonial society" (Muhammad 2019). Weißsein ist demnach Bedingung der Einsperrung in die koloniale Gesellschaft. Dabei ist Weißsein längst schon als ein Begriff etabliert worden, der nicht von einem gegebenen Naturzustand ausgeht, sondern von „hergestellte(n), interpretierte(n) und praktizierte(n) Sichtbarkeit(en) und Positionen" (Arndt 2005: 343). Aber obwohl Weißsein als interpretierte Position suggeriert, dekonstruiert und mit anderen Interpretationen überschrieben werden zu können, bindet es – nach der Auslegung der Arbeit Jafas – Menschen an das Gefühl, die koloniale Gesellschaft verteidigen zu müssen, obwohl sie noch nicht einmal bedroht ist. Wie die kritische Auseinandersetzung mit einem vielleicht zu simplifiziert verwendeten Begriff des Postkolonialismus als der Zeit „nach dem Kolonialismus" verdeutlicht,[2)] scheint *white supremacy* Menschen noch immer affektiv an die koloniale Gesellschaft zu ketten.

Ästhetisch übersetzt Jafa das Gefühl des *entrapment* nicht nur durch lange Einstellungen auf weiße, erstarrte, unbewegliche Gesichter, sondern einen – wie Muhammad es beschreibt – krampf-

1) In vielen Besprechungen wird nahegelegt, der Titel spiele auf Joan Didions gleichnamigen Roman und das Album der Beatles an. Ich konnte keine Belege finden, ob dies die für Jafa bewusst gewählten Referenzen sind (Gebreyesus 2018, Sargent 2018).

2) Insbesondere dekoloniale Ansätze problematisieren, der Präfix „post" suggeriere einen historischen Bruch mit dem Kolonialismus. Der Unterstellung einer solchen Sorglosigkeit widersetzt sich u.a. Stuart Hall, der mit seiner Frage „Wann war der Postkolonialismus?" betont, dass es sich beim Postkolonialismus nicht um eine konfliktfreie Zone handele, sondern um eine neue Figuration eines Macht-Wissens-Komplexes, der über den Kolonialismus hinausgehe, diesen aber nicht als abgeschlossen betrachte (Hall 1997, vgl. auch Castro Varela / Dhawan 2015: 288).

artigen Rhythmus, einen Rhythmus, der den Zuschauer*innen das Gefühl vermittelt, nicht loslassen zu können, zu verkrampfen, krampfhaft an *white supremacy* festhalten zu müssen (Muhammad 2019).

Mit dieser Sound-Ästhetik setzt Jafa einen Kontrapunkt zu seinen früheren Arbeiten, in denen nicht nur die Erfahrungswelten Schwarzer[3] Menschen in der Diaspora im Mittelpunkt stehen, sondern die – wie er es nennt – *black visual intonations* (Jafa 1998). Mit diesen Schwarzen visuellen Intonationen meint er Bilder, die in Konkordanz mit bestimmten Frequenzen vibrieren, die für Schwarze Musik typisch sind.[4] Entsprechend manipuliert er Bilder durch das Verfahren der Montage so, dass sie sich den Texturen Schwarzer Musik annähern, womit Jafa undeutliche (*slurred*), aber auch verbogene oder vielmehr gekrümmte (*bent)* Noten meint, die *blue note*s (L'Official 2018) oder, wie ich in diesem Beitrag stark machen möchte, *bent notes*.

Das in Sounds und Rhythmen übersetzte Motiv des Krümmens, das auf den ersten Blick an das des Krampfens in *The White Album* erinnern könnte, folgt im Schwarzen Familienalbum jedoch einer anderen als an Privilegien krampfhaft festhaltenden Ideo-Logik. Krümmung im Sinne einer Biegung oder eines Bogens erzeugt stattdessen eine Spannung, eine gespannte Stille, die die US-afrikanisch-amerikanische Afrikanistin und Gender-Forscherin Tina Campt in *Listening to Images* auch als „tension of stasis" (Campt 2017: 49) bezeichnet und als das Potential Schwarzer Zukünftigkeit in der visuellen Repräsentation Schwarzer Menschen herausarbeitet. Die Spannung, die Campt mit der visuellen Stagnation Schwarzer Menschen in fotografischen Darstellungen zusammenbringt, ist bei Jafa an die Dehnung bzw. Krümmung von Noten in der Schwarzen Intonation angelehnt. Hieran und an das nach Campt dekoloniale Moment dieser Spannung möchte ich anschließen, um darlegen zu können, dass emanzipatorisches Potential für Schwarze Zukünfte auch in dem Zusammenhang lauert, wo es am wenigsten vermutet werden kann: dem Komplex rassistischer Polizeigewalt bzw. der Polizierung[5] Schwarzer Menschen. Ausgehend von Arthur Jafas Filmen und manchen Arbeiten Glenn Ligons möchte ich nach den dekolonialen Politiken der gespannten Stille bzw. gebogenen Intonation im Kontext rassistischer Polizierung fragen.

So sehr *bent notes* und Blues historisch als ein Modus funktioniert haben, alternative Konzeptionen der Welt nach vorne zu bringen, wie die US-afrikanisch-amerikanische Filmwissenschaftlerin Kara Keeling schreibt (Keeling 2019: 127), so sehr – so

3) Im Anschluss an Eggers u. a. schreibe ich Schwarz groß, um das Widerständige Schwarzer Subjekte entgegen den entsubjektivierenden Konstruktionen hervorzuheben (Eggers u. a. 2005: 13).

4) Kara Keeling merkt an, dass Jafa wie auch John Akomfrah, mit dem er in engem Austausch steht, Schwarzen Film wie Schwarze Musik machen möchte (Keeling 2019: 142).

5) Vanessa Eileen Thompson spricht vom Polizieren als einer Praxis der Polizei, die aber über die Polizei hinausgeht und auf die Kriminalisierung Schwarzer Menschen als Prinzip des Rassismus in der Geschichte der Moderne verweist. Dieses Prinzip beruht auf der rassifizierten Grenzziehung, wonach weiße Rechtssubjekte vor denen geschützt werden müssen, die aus dem Bereich des Rechts herausgedrängt werden: Das umfasst neben Schwarzen Menschen People of Color, Rom*nija, Sint*ezza, Muslim*a und natürlich auch Juden* und Jüdinnen* (Thompson 2019: 316f.).

wird zu sehen sein – ist die Orientierung „nach vorn“ alternativen Artikulationen von Zeit unterlegen, nämlich Krümmungen und Stagnationen. Hieraus leitet sich ein Argument Schwarzer Zukünftigkeit ab, das nicht mit linearen Konzepten der Abolition oder Dekolonialität zu verwechseln ist. Dekolonialität ist demnach nicht einfach als eine vom Sog der Vergangenheit unbeeinflusste Zukunft oder als zukünftiger Bruch mit der Gegenwart zu verstehen. Stattdessen bedeute Dekolonialität, im Warten auf ihre Umsetzung zu handeln, als sei sie schon unter uns, als wäre[6)] sie im Hier und Jetzt schon realisiert. Das setzt nicht nur Imaginationskräfte frei, sondern schärft auch den Blick für die in der Vergangenheit bereits aufgestoßenen Fenster antikolonialer Befreiung. Daher ist für Jafa wie auch Ligon das Archiv der Schwarzen vernakulären Kultur von großer Relevanz. In diesem Archiv liegt der Spielraum verborgen, der ermöglicht, Dekolonialität als bereits existierenden Teil unserer Gegenwart zu verankern (Keeling 2019: 49f.).

Vielleicht lassen sich die Entwicklungen seit den Black Lives Matter Protesten als ein Beispiel dieser gespannten Stille inmitten der pandemischen Gesellschaft verstehen. Die Proteste gegen rassistische Polizeigewalt resonieren im nur vermeintlich leeren Raum. Inmitten des Wartens auf postpandemische Zeiten ist das Moment dekolonialer Möglichkeiten punktuell und partikular spürbar, zum Beispiel in den digitalen Gesprächsatmosphären sozialer Medien und feuilletonistischer Debatten. Wenngleich die Lautstärke des Protests in diesen Debatten abgedämpft ist, hat sich ihr Sound in eine Frequenz verwandelt, der als unruhestiftende Vibration wahrnehmbar ist. Hier bricht sich etwas frei, an das anzuknüpfen wichtig ist.

BLUES BLOOD BRUISE 2015 überzog den Eingang des Zentralen Pavillons der Venedig Biennale die Neon-Installation des US-afrikanisch-amerikanischen Künstlers Glenn Ligon. *A Small Band* – so der Titel der Arbeit – reihte drei Wörter aneinander: „blues blood bruise.“ Drei Wörter und eine aufgeladene Geschichte. Zwei von ihnen bilden die Referenz auf die *Harlem Six*, sechs Schwarze männliche Jugendliche, die 1964 für Morde, die sie nicht begangen hatten, verhaftet, von der Polizei geschlagen und eingesperrt wurden (Kraynak 2018). „Blood“ und „bruise“ spielen auf einen Satz an, den Daniel Hamm, einer der Jugendlichen, sagte, als er vom Sozialarbeiter Willie Jones mit der Absicht, ihn zu entlasten, interviewt wurde. Hamm gab zu Protokoll, dass er im Gefängnis sein Bein rieb und drückte, weil er sich wünschte, die Wunden, die ihm

6) Für Kara Keeling ist die rhetorische Figur *as if* zentral, um dekoloniale Möglichkeitsbedingungen in der Gegenwart auszuloten (Keeling 2020).



// Abbildung 1
Glenn Ligon, *A Small Band*, 2015

zugefügt wurden, ließen sich öffnen, damit Blut fließe, das zeigen würde, wie sehr er leide: „I had to, like, open the bruise up and let some blood come out to show them that I was bleeding." Ligon wählt für seine Installation die Worte „bruise" und „blood" aus dem Satz und ergänzt sie um die auditive Komponente des Blues. Mit der Ergänzung des Wortes „blues" hebt er im Sinne der Bedeutung der gebogenen Intonation das Moment hervor, das voller Spannung ist, sich aber nicht im Fließen des Blutes entladen kann, um den Schmerz sichtbar werden zu lassen. Ähnlich wie bei der *blue note* dehnt sich Zeit aus und wird die Krümmung zu einer Stockung, die sich, mit Frantz Fanon gesprochen, als *waiting time* beschreiben lässt. Dies ist die Zeit, in der Schwarze Menschen dazu gezwungen sind, auf die Realisierung der Dekolonisierung zu warten (Fanon 1968: 7). Dazu verdammt, auf die antikoloniale Befreiung zu warten, müssen nach Fanon Schwarze Menschen Schmerz erdulden, ohne zu leiden. Damit ist gemeint, dass Schwarzen Menschen, obwohl sie brutalste Formen des Schmerzes über sich ergehen lassen müssen, kein Schmerzempfinden zugestanden wird. Das rassistische und historisch die Sklaverei legitimierende Stereotyp, Schwarze Menschen seien schmerzunempfindlicher,[7)] setzt sich in Form einer ungleichen medizinischen Behandlung bis in die Gegenwart der Corona Pandemie fort. Die an COVID-19 verstorbene Schwarze Ärztin Susan Moore verwies in Videobotschaften kurz vor ihrem Tod darauf, dass sie nicht mit ausreichend Schmerzmitteln versorgt würde (Eligon 2020).

Wenn also Hamm sagt, er wünsche sich, seine Wunden würden bluten, damit seine Verletzung sichtbar und somit anerkannt

7)
Zum Beispiel wurden im Zuge der Erfindung der modernen Gynäkologie Experimente an Schwarzen versklavten Frauen ohne Anästhesie vorgenommen (Snorton 2017: 24, Holland 2018).

würde, geht es um die Frage, wessen Schmerz und somit wessen Leben nicht zählt. Ohne dass sein Schmerz anerkannt wird, ist er in den Zustand der angespannten Erwartung versetzt, der ihn gegenüber dem kommenden Leid umso vulnerabler macht. Zu warten – so Keeling in Auseinandersetzung mit Fanons *waiting time* – bedeute schließlich „a sense of constant attentive observation that includes the body's posture and attitude and that keeps the mind ready" (Keeling 2007: 36). Die Notwendigkeit einer erhöhten Aufmerksamkeit erfordert, die Sensoren einzustellen, sensorisch zu sein, *sensitive*, wie Fanon schreibt (Fanon 1968: 120). Diese Sensitivität in der Dauer des Wartens bereitet den Weg, gegenüber der kolonialen Gewalt empfänglich sein zu müssen. Sie ebnet aber – wie Keeling hervorhebt – auch den Weg, sich gegenüber der dekolonialen Gesellschaft zu öffnen (Keeling 2007: 34-40). Insofern diese nach Fanon nicht antizipierbar ist, sondern sich wie eine Explosion unverhofft und unvermittelt entlädt, macht es keinen Sinn, sie – wie Samira Kawash in ihren Ausführungen zu Fanons Terminologie der dekolonialen Explosion verdeutlicht (Kawash 1999: 239f.) – innerhalb von *agency* und Repräsentation zu vermuten. Eher ermögliche die aufgrund von *waiting time* intensivierte Sensitivität, sich affektiv ins Verhältnis zur unverhofften Entladung der Dekolonisierung zu setzen – so als wäre sie bereits da. Hiermit komme ich dem Affektiven der mit der *blue*-Note apostrophierten, gedehnten Zeit des Wartens näher und betrachte die durch Ligons *blues*-Referenz hervorgehobene affektive Dimension der sonst auf Lesbarkeit beruhenden Installation als Potenzial der Annäherung an die dekoloniale Explosion.

COME OUT Die auf der Venedig Biennale gezeigte Installation ist die Fortführung der künstlerischen Auseinandersetzung Ligons mit den *Harlem Six* und speziell der sinnlich wahrnehmbaren Frequenz des sich nicht entladen könnenden Schmerzes Daniel Hamms. Die Installation greift Worte aus dem Satz Hamms auf, der auch Ligons Serie *Come Out* aus den Jahren 2014/2015 zugrunde liegt. *Come Out* ist die malerische Auseinandersetzung mit der gleichnamigen Komposition Steve Reichs (1966), die die rassistisch motivierte Polizeigewalt gegenüber den Harlem Six und den sogenannten *Little Fruit Stand Riot* musikalisch verarbeitet.[8)] Auf Anfrage hatte der weiße US-amerikanische Komponist Reich anlässlich eines Benefizkonzerts zur Finanzierung der Wiederaufnahme des Gerichtsprozesses der Harlem Six 1966 die Interviewsequenz zum Ausgang seiner experimentellen Komposition gemacht, in der Hamm zur Aussage gibt, sichtbar bluten

8) Siehe Youtube Steve Reich, https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1D0N50 (2.3.2021)



// Abbildung 2
Glenn Ligon, *Come Out Study #2*, 2014

zu wollen, um der rassistischen Gewalt und seinem Schmerz Ausdruck zu verleihen. Angelehnt an das Sampling des Satzes, das sich in der Komposition zu einer Geräusch- vielmehr Noise-Kulisse verdichtet, spürt auch Ligon – wenngleich im stillen Medium der Malerei – dem mehr fühl-, als lesbaren Echo der Worte nach. Durch die Übereinanderschichtung der Worte fällt das Lesen schwer und ähneln die im Bild zwar einer Struktur folgenden, aber sich verunklarenden Buchstaben dem synkopierten Rhythmus der Komposition Reichs. In Reichs Stück erzeugt die Auslassung von Vokalen und die zunehmende Betonung sonst unbetonter Schläge eine Spannung, die sich als Ausdehnung der Zeit des Wartens verstehen lässt. Insbesondere aufgrund der Verdichtung von „come“ wird der Eindruck verstärkt, Schwarzsein sei immer auf die Gegenwart des „Kommens“ beschränkt, nie aber auf die des Ankommens oder Überkommens der kolonialen Gesellschaft. Hinzukommt, dass die Worte „come“ und „show“ auf ihre Konsonanten reduziert werden und so die lautmalerische Komponente von Sprache hervorgearbeitet wird. Insofern Onomatopöie eine Klangfigur ist, die der Steigerung oder Intensivierung des Ausdrucks dient, der an dieser Stelle schon längst keiner mehr des rein rational fasslichen Inhalts ist, wird die sinnlich-affektive Ebene in der gedehnten Zeit des Kommens oder Wartens betont. Die dekoloniale Explosion kann aufgrund der sinnlichen Intensivierung in greifbare Nähe gefühlt werden.

Die sich durch fehlende Leserlichkeit einstellende Sinnlichkeit der Malerei Ligons in *Come Out* adressiert diese dichte und

aufgeladene, gespannte Zeit des Wartens, um sich der dekolonialen Explosion affektiv anzunähern, ohne sicher sein zu können, dass sie jemals kommt.

Die gedehnte Gegenwart des Kommens einer dekolonialen Explosion verschränkt sich dabei mit Fragen von Geschlecht und Sexualität. Der Titel der Serie *Come Out* lässt sich schließlich auch auf die Frage des Outings einer nicht-heteronormativen Schwarzen Männlichkeit verstehen, eine Frage, die mindestens im Werk des schwulen Künstlers Glenn Ligon eine Rolle spielt. Zusammengenommen mit der Komposition Reichs wird jedoch das Augenmerk auf den Moment gelegt, der noch vor dem endgültigen Outing lokalisiert ist. Weil Reich den gesamten Satz Hamms auf das Wort „come" zulaufen lässt, wird auf eine Zeitlichkeit gedrängt, die sich der Endgültigkeit einer sexuellen Identifizierung oder auch geschlechtlichen Positionierung entzieht. Das Outing erfolgt im Präsenz des Kommens und ist ähnlich ungewiss gegenüber der Zukunft wie die Dekolonisation. Und nicht nur das: Indem sich zum Schluss das Wort „come" in einem angetriebenen Tempo zum Klang des Buchstaben „c" [wie dt. k] verdichtet, werden Geschlecht und Sexualität als Begehren und in ihren affektiven Dimensionen erfahrbar. Ligon übersetzt diese Affektivität in seinen Bildern als Farbverläufe. Verschmierte Buchstaben bilden das Reservoir eines auf Flüssigkeitsaustausch beharrenden *dirty sex*. Damit im Zusammenhang steht ein Verhältnis zu Sexualität, nicht als Identitätsbeschaffer, sondern queere Explosion. Diese ist ähnlich unerwartbar und nicht abschließbar, wie die dekoloniale Explosion nach Fanon. Dass diese Unabschließbarkeit von geschlechtlicher und sexueller Identität bei Ligon relevant ist, verdeutlichen seine vielen Arbeiten, die auch im Zuge der post-Black-Bewegung als dekonstruktive Abstrahierungen Schwarzer Männlichkeit gelesen wurden, wie ich an anderer Stelle am Beispiel von *A Feast of Scraps* (1994–1998) verdeutlicht habe (Köppert 2020).

LOVE IS THE MESSAGE – THE MESSAGE IS DEATH Auch Arthur Jafa – wenngleich im filmischen Medium – thematisiert in seiner Arbeit *Love is the Message – the Message is Death* (2016) Schwarze Männlichkeit in der durch Krümmung gedehnten Temporalität des Wartens auf Dekolonisierung, die bezogen auf Geschlecht und Sexualität bedeuten würde, sich von dem rassistischen Stereotyp des Sexualstraftäters und dem durch Black Nationalism hervorgebrachten Bild der durchaus brutalisierten Wehrhaftigkeit befreien zu können. Stattdessen stellt den Auftakt des zum Song *Ultra-light Beam* (2016) von Kanye West

montierten Films der Auszug eines 2013 viral gegangenes YouTube-Videos dar, der Charles Ramsey zeigt, als er einem Reporter sagt: „I knew something was wrong when a little pretty white girl ran into a Black man's arms. Something is wrong here." Die Ungläubigkeit, ein weißes Mädchen könne einem Schwarzen Mann begegnen, ohne dass sich dieser an ihr vergehe, markiert unmissverständlich, wie virulent noch immer das Vorurteil des Schwarzen Vergewaltigers ist und wie sehr das Stereotyp in die rassistische Polizierung Schwarzer Männlichkeit verstrickt ist. Die brutale Ermordung Emmett Tills 1955 war nur der vorläufige Höhepunkt der Lynchjustiz in den USA. Sie hat sich seitdem in das vermeintlich gesetzliche System einer brutalisierten Polizeiarbeit eingelagert, die, wie wir im Film Jafas sehen, offene Gewalt ebenso umfasst wie kaltblütige Erschießungen zum Beispiel Walter Scotts (von den – wenngleich nicht im Film zu sehenden – Bildern der Erstickung zum Beispiel Eric Garners und George Floyds ganz zu schweigen).

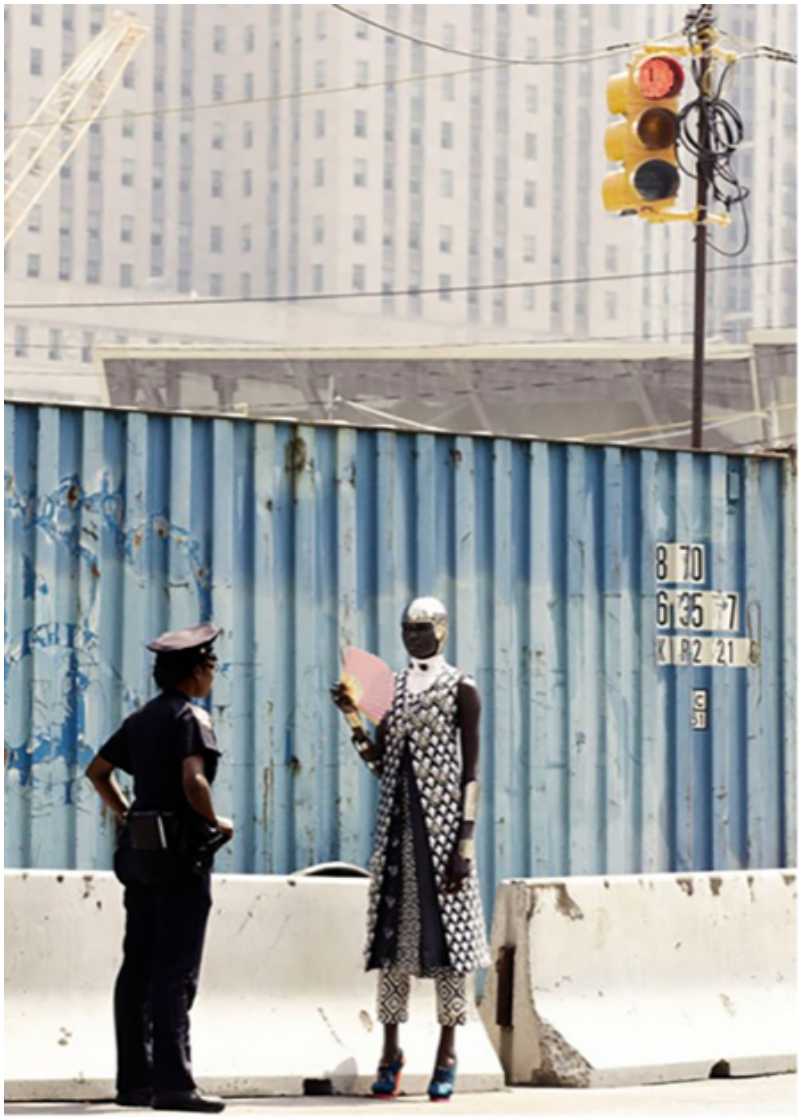
Dem stellt Jafa jedoch Bildausschnitte zur Seite, die auf die Inkorporierung einer solchen auf Schwarze Männlichkeit einwirkenden Gewalt gleichermaßen anspielen wie auf die im Zuge der Black Panther Bewegung explizite Bezugnahme auf Gewalt als Mittel der Gegenwehr (Keeling 2007: 68-94). So ist in einer Szene ein Schwarzer Jugendlicher zu sehen, der eine Schwarze Frau anbrüllt und ihr unvermittelt ins Gesicht schlägt. Aber auch die vielen Einspieler Schwarzer Sportler verhandeln Schwarze Männlichkeit im Bild der Stärke und des im Kontext weißer Suprematie reduzierten Identifikationsangebots geschlechtlichen Ausdrucks (Hall 2004).

Die Montage der Identifikationsschablonen, die Schwarze Männlichkeit an kolonialrassistische Vorstellungswelten bindet, wird jedoch mit einer sich an der *blue note* orientierenden Rhythmisierung der Bilder vorgenommen, die – so meine ich – affektiv an Dekolonialität anschließen lässt, wenngleich sie in weiter Ferne scheint. Tatsächlich wird der Soundtrack des Films – Kanye Wests Song – immer wieder gedehnt und verlangsamt, sodass der Moment des Voranschreitens umso unverhoffter, umso explosiver erscheint. Blues als Mittel der Synkopierung des Films knüpft an die Zeit des Wartens auf dekoloniale Befreiung an, um im Loop der Pause die Vibration einer anderen Welt, einer anderen Schwarzen Männlichkeit zu spüren. Einer Männlichkeit auch, die Schwarze Weiblichkeit anders als – wie Angela Davis schreibt – entweder matriarchal-mütterliche oder viktimisierte begreift (Davis 1971). Daher und hiermit möchte ich zum Ende kommen,



// Abbildung 3
Jonathan Bachman, *Taking a Stand in Baton Rouge*, 2016

ist die Fotografie, die Ieshia Evans am 12. Juli 2016 in Baton Rouge zeigt, der Denkrahmen für diesen Text. Für mich figuriert Ieshia Evans eine Schwarze feministische Politik des Anhaltens und der Stagnation, die auf die Möglichkeit inmitten der durch die auf sie zustürmenden Polizisten artikulierten Unmöglichkeit dekolonialer Explosion verweist. Die für mich mit der *bent note* in Kongruenz stehende Stasis betrachte ich als Ausdruck des *as if* (Keeling 2020). Evans tritt den Polizisten gegenüber, als wäre sie schon frei. Durch das allen vernünftigen Überlegungen widerstrebende und Evans gefährdende Stillstehen wird die rassistische Politik des Anhaltens Schwarzer Menschen, um sie zu profilieren, in ihrer nekropolitischen Dimension entlarvt. Statt vor der Polizei wegzurennen, zu flüchten und aus der Puste zu kommen, das – wie Vanessa Eileen Thompson schreibt – unmittelbar auch an die Erfahrung des Ersticken-Müssens heranführt (Thompson 2020), bleibt sie stehen, begibt sie sich in Gefahr – und kann doch atmen. Insofern scheint mir die Politik des Anhaltens im Sinne der *bent note* eine gewissermaßen afro-futuristische Technologie zu sein, die wir hier im Bild zum Ausdruck gebracht, Imaginationen in der Gegenwart eines an sich imaginationslosen Komplexes rassistischer Polizierung erlaubt.



// Abbildung 4
Julia Noni, *City Dweller*, 2012

/ Abstract
Der Beitrag befasst sich anhand künstlerischer Arbeiten von Arthur Jafa und Glenn Ligon mit dem im Kontext der Schwarzen Intonation wichtigen Konzept der *bent notes*. Auf Grundlage der Temporalität dieser gekrümmten Noten wird eine Perspektive entwickelt, die im Komplex rassistischer „Polizierungen“ an dekoloniale Möglichkeitsräume heranführt.

// Literaturverzeichnis
Arndt, Susan (2005): Mythen des *weißen* Subjekts: Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus. In: Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster, Unrast, S. 340–362.
Campt, Tina (2017): Listening to Images. Durham / London: Duke University Press.
Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita (2015): Postkoloniale Theorie kritisch betrachtet. In: dies.: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld, transcript, S. 285–338.
Davis, Angela (1971): Reflections on the Black Woman's Role in the Community of Slaves. In: The Black Scholar Jg. 3, H. 4, S. 2–15.
Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (2005): Konzeptuelle

Überlegungen. In: dies. (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster, Unrast, S. 11–13.
El-Tayeb, Fatima / Thompson, Vanessa Eileen (2019): Alltagsrassismus, staatliche Gewalt und koloniale Tradition. Ein Gespräch über Racial Profiling und intersektionale Widerstände in Europa. In: Baile, Mohamed Wa / Dankwa, Serena O. / Naguib, Tarek / Purtschert, Patricia / Schilliger, Sarah (Hg.): Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand, Bielefeld, transcript, S. 311–328.
Fanon, Frantz (1968): Black Skin, White Masks, New York, Grove Press.
Eligon, John (2020): Black Doctor Dies of Covid-19 After Complaining of Racist Treatment. https://www.nytimes.com/2020/12/23/us/susan-moore-black-doctor-indiana.html (19.2.2021).
Gebreyesus, Ruth (2018): Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness. https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message (26.2.2021).
Hall, Stuart (1997): Wann war „der Postkolonialismus"? Denken an der Grenze. In: ders.: Hybride Kulturen. Tübingen: Stauffenburg, S. 219–249.
Hall, Stuart (2004): Das Spektakel des Anderen. In: ders.: Ideologie – Identität – Repräsentation. Hamburg, Argument, S. 108–166.
Holland, Brynn (2018): The "Father of Modern Gynecology" Performed Shocking Experiments on Enslaved Women. https://www.history.com/news/the-father-of-modern-gynecology-performed-shocking-experiments-on-slaves (19.2.2021).
Jafa, Arthur (1998): Black Visual Intonation. In: O'Meally, Robert (Hg.): The Jazz Cadence of American Culture, New York, Colombia University Press, S. 264–268.
Kawash, Samira (1999): Terrorists and Vampires: Fanon's Spectral Violence of Decolonization. In: Alessandrini, Anthony C. (Hg.): Frantz Fanon: Critical Perspectives, New York, Routledge, S. 237–257.
Keeling, Kara (2007): The Witch's Flight. The Cinematic, the Black Femme, and the Image of Common Sense, Durham / London: Duke University Press.
Keeling, Kara (2019): Queer Times, Black Futures, New York, New York University Press.
Keeling, Kara (2020): Queer Times, Black Futures, Vortrag v. 1.12.2020, Medien / Denken, ifm kolloquium, Ruhr-Universität Bochum.
Köppert, Katrin (2020): Modalitäten der Stille. Queerness, Fotografie und *post-black art*. In: Fotogeschichte Jg. 40, H. 155, S. 35–42.
Kraynak, Janet (2018): Hot to Hear What is Not Heard: Glenn Ligon, Steve Reich, And the Audible Past. In: Grey Room Jg. 70, H. Winter 2018, S. 54–79.
L'Official, Peter (2018): The Visual Frequency of Black Life. https://www.theparisreview.org/blog/2018/07/12/the-visual-frequency-of-black-life/ (19.2.2021).
Muhammad, Ismail (2019): Whiteness and Aesthetic Failure: Arthur Jafa's *The White Album*. https://openspace.sfmoma.org/2019/02/whiteness-and-aesthetic-failure-arthur-jafas-the-white-album/ (19.1.2021).
Snorton, C. Riley (2017): Black on Both Sides. A Radical History of Trans Identity, Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
Thompson, Vanessa Eileen (2020): Die Verunmöglichung von Atmen. https://heimatkunde.boell.de/de/2020/09/02/die-verunmoeglichung-von-atmen (19.2.2021).
Thompson, Vanessa Eileen (2020): Digital Racial Profiling. Deutsches Transkript des Podcastes: Feminismus ist systemrelevant #002. https://www.gwi-boell.de/de/2020/09/28/transkript-digital-racial-profiling (19.2.2021).
Trebing, Saskia (2019): In interessanten Zeiten leben. Löwe für Arthur Jafa. https://www.monopol-magazin.de/arthur-jafa-goldener-loewe (19.2.2021).

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Glenn Ligon, *A Small Band*, 2015, Installationsansicht, Neon, Farbe und Metallhalterung, 3 Komponenten: „blues" 74.75 × 231 inches; „blood" 74.75 x 231.5 inches; „bruise" 74.75 × 264.75 inches; insgesamt ca. 74.75 × 797.5 inches (189.9 x 2025.7 cm); Collection of Virginia Museum of Fine Arts, Photographer Credit: Roberto Marossi | Courtesy of Rebuild Foundation © Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London, and Chantal Crousel, Paris.
Abb. 2: Glenn Ligon, *Come Out Study #2*, 2014, Siebdruck auf Leinwand, 35.63 × 48.63 inches (90.49 × 123.51 cm); Photographer Credit: Thomas Dane © Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London and Chantal Crousel, Paris.
Abb. 3: Jonathan Bachman, *Taking a Stand in Baton Rouge*, 2016, Reuters, Fair Use, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Taking_a_Stand_in_Baton_Rouge.jpg (02.03.2021).
Abb. 4: Julia Noni, *City Dweller*, Obsession Magazine 2012.

// Angaben zur Autor*in
Katrin Köppert ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin. Seit Oktober 2019 ist sie Juniorprofessorin für Kunstgeschichte / populäre Kulturen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Zu den Arbeitsschwerpunkten zählen Queer Media Theory, Affect Studies und politische Gefühle, Digitale Feminismen und Kunst, Post-, und Dekoloniale (Medien-)Theorien des Anthropozäns, Gender, Race und Fotografie. Sie leitet mit Julia Bee das DFG-Forschungsnetzwerk *Gender, Medien und Affekt*. Zuletzt erschienen ist u.a. die Monographie *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung*, Berlin: Neofelis.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz
Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

