media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Vera Mader

„The Master's Tools". Afrofeministische Differenz und technische Störung bei Janelle Monáe und Erykah Badu

2020

https://doi.org/10.25969/mediarep/13759

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Mader, Vera: „The Master's Tools". Afrofeministische Differenz und technische Störung bei Janelle Monáe und Erykah Badu. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 73–87. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/13759.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=108&path%5B%5D=87

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

ffk Journal
Film- und Fernseh-wissenschaftliches Kolloquium

Vera Mader
Bochum

„The Master's Tools"

Afrofeministische Differenz und technische Störung bei Janelle Monáe und Erykah Badu

Abstract: Die Popkünstlerinnen Janelle Monáe und Erykah Badu bedienen sich der Klangästhetik von Radio- und Telefontechnik. Der Beitrag fokussiert diese Aneignung technischer Medien und fragt, inwiefern insbesondere die Ästhetisierung medialer Störung und Dysfunktion der Artikulation eines sozialen Dissens zuarbeitet: Störung, so die leitende These, tritt hier als Ausdruck verkörperter Differenz an der Intersektion von *race* und Gender in Erscheinung und verhandelt die Anliegen eines *black-Atlantic*-Futurismus aus afrofeministischer Perspektive.

Vera Mader (M.A.), Doktorandin am Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische – Exzess und Entzug*, Ruhr-Universität Bochum. 2013–2019 Studium der Medienkulturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der University of Massachusetts, Amherst.

1. Einleitung

„Kein-Anschluss-unter-dieser-Nummer", fiept eine Dreitonfolge zu Beginn von Erykah Badus Track „Dial'Afreaq" (2015).[1] Zwischen den Songs auf Janelle Monáes Album *The Electric Lady* (2013) sind Einspielungen einer Radio-Show in spröder Klangqualität zu hören. Beide Künstlerinnen zitieren Telekommunikationsmedien, dabei werden Rauschen und Störsignale zum klangästhetischen Merkmal. Auf den folgenden Seiten beschäftigt mich die Frage, inwiefern die Aneignung und Ästhetisierung von Störung und medialer Dysfunktion durch beide Popmusikerinnen sozialen Dissens artikulieren. Störung, so die leitende These, tritt hier als Ausdruck verkörperter Differenz an der Intersektion von *race* und Gender auf.

Zur Annäherung an diese Fragestellung möchte ich Positionen Schwarzer Feministinnen, postkoloniale Hegemoniekritik und europäisch geprägte Medientheorie in ein Verhältnis kritischer Konvergenz bringen: Ein erster Schritt versucht, Kodwo Eshuns Überlegungen zur digitalen Diaspora, einem durch Kommunikations- und Speichertechnologien verschalteten Netzwerk afrodiasporischer Kultur, mit Sybille Krämers Denken über Medienperformanz zu verknüpfen.[2]

Die Dichterin und Aktivistin Audre Lorde reklamiert den Begriff der Differenz als radikale Partikularität Schwarzer, weiblicher Identität.[3] Als Geste der Selbstermächtigung produziert diese Störungen entlang der Differenzachsen vorherrschender Normsetzungen. In der wortwörtlichen Übernahme ihrer „Master's Tools"[4] spürt der Beitrag im zweiten Schritt „Störung" im Sinne einer Disruption hegemonialer Sinngebungen in der künstlerischen Aneignung technischer Übertragungsverhältnisse in Radio- und Mobiltelefonkommunikation nach.

Ausgehend von dieser Hegemoniekritik lässt sich die europäisch geprägte Medientheorie nur unter einigem Vorbehalt auf afrodiasporische ästhetische Praktiken anwenden: Kann ein medientheoretischer Blick die Subversionen eben jener Strukturen *weißer*, patriarchaler Vorherrschaft beschreiben, aus deren kulturellen Hegemonien das verwendete analytische „Werkzeug" hervorgegangen ist? Wie lassen sich solche Spannungen wiederum produktiv machen für die Beschreibung medialer Übertragungsstörungen als afrofeministische Klangästhetik? Monáe und Badu, so schlage ich vor, bedienen sich des intrinsischen Störungspotenzials medialer Apparate, um die Erfahrungen Schwarzer, weiblicher Identität als eigenmächtige Differenz kohärenter Sprecherinnenpositionen zu beanspruchen.

1 *But You Caint Use My Phone:* Track 09.
2 Vgl. Eshun 1998, Krämer 2008.
3 Vgl. Lorde 2007 [1979].
4 Ebd.

2. Aisthesierungen der digitalen Diaspora

Störung bedingt die Anfänge einer afrikanischen Diaspora, sofern deren Figuration im transatlantischen Sklavenhandel vom 17. bis ins 19. Jahrhundert gründet. 1993 beschreibt der britische Kulturwissenschaftler Paul Gilroy die transkulturellen Verflechtungen eines *black-Atlantic*-Kulturraums, der in dieser gewaltvollen Unterbrechung sozialer Lebenswirklichkeiten gründet.[5] In Anlehnung an die US-amerikanische Autorin Toni Morrison versteht Gilroy den Einschnitt der Atlantikpassage und die institutionalisierte Gewalt der Versklavung auch als brutale Unterbindung semantischer Bedeutungsrelationen, im Zuge derer eine sinnstiftende Verknüpfung zwischen Signifikant und Signifikat gekappt ist.[6] Indem die Routen des *black Atlantic* deiktische Bezüge zu Herkunft und kultureller Identität aufrechterhalten, ziehen sie „Analogien von Rassenterror und semiotischem Prozess" nach sich, die, so der britische Kulturwissenschaftler Kodwo Eshun, die „Welt des historischen Traumas mit dem Apparat des Strukturalismus verbunden"[7] haben. Jedoch betont Eshun, dass das Bestehen einer afrodiasporischen Kultur nicht nur auf dem Austausch von Ideen fußt, sondern maßgeblich die konkreten materiellen Bedingungen des Überlebens, kultureller Praxis und Bedeutungsproduktion veränderte. Verschleppung, Ethnozid und Zerstörung kultureller Identität machen deutlich, dass Morrisons Ansatz einer unterbrochenen semiologischen Signifikant-Signifikat-Relation die Erweiterung durch eine medientheoretische Perspektive einfordert, um die Bewerkstelligung diasporischer Bedeutungsverschiebung in den Blick zu nehmen.

Eshuns Versuch über einen *black Atlantic futurism* rekonstruiert eine afrodiasporische popmusikalische Tradition, deren Motive und Klangästhetiken sich der Historie ethnozidaler Gewalt annehmen und diese in eine technologisch avancierte Zukunft verlagern.[8] Dabei erklärt er „radiophonic glitches"[9] bzw. technische Störungen zur ästhetischen Qualität, mit der afrodiasporische Identität über die hörbare Materialität der Apparate (medialer) Wege („routes") und Wurzeln („roots") der gilroyschen Theoriebildung[10] verhandelt wird. Eshun schlägt vor, die Atlantikpassage bedeute eine Dematerialisierung von Kultur, die sich in dispersen räumlichen Konfigurationen rematerialisiere.[11] Die historischen Achsen der Atlantikpassage und nachfolgender Migrationsströmungen zwischen Großbritannien, den USA, der Karibik, Europa und Afrika sind über die Kanäle eines transkulturel-

5 Vgl. Gilroy 1993.
6 Vgl. ebd.: 221.
7 Eshun 2018 [2003]: 58.
8 Vgl. ebd.: 44.
9 Eshun 1998: 114.
10 Vgl. Gilroy 1993: 190.
11 Vgl. Eshun 1998: 192.

len Informationsflusses verbunden.[12] Die Figur des *black Atlantic* wird als durch Kommunikations- und Speichertechnologien gestütztes digitales Netzwerk neu aufgelegt, über dessen Verschaltungen punktuelle Aktualisierungen diasporischer Kultur in Erscheinung treten.

Die (Re-)Materialisierungsprozesse des *black Atlantic* als sich kreuzende diasporische Kanalstrukturen erlauben über das Konzept der Aisthesierung der deutschen Medienphilosophin Sybille Krämer eine medientheoretisch-analytische Perspektivierung.[13] Mit diesem beschreibt sie das Medialität konstituierende Wechselverhältnis zwischen der wahrnehmbaren Materialität des Mediums und dessen ‚Verschwinden' in der Medienperformanz. Diese Dematerialisierung im Zuge fremdbestimmter Übertragung generiere erfahrbare Präsenz einer medialen Erscheinung.[14] Als Aisthesierung lässt sich also jene „‚Gelenkstelle' zwischen De- und Rematerialisierung benennen, an welcher mediale Störungen und Entgleisungen identifizierbar werden"[15].

Das imaginierte Übertragungsnetzwerk, entlang dessen sich die medialen Phänomene afrofuturistischer Musik de- bzw. rematerialisieren, eröffnet in der theoretischen Verschränkung mit dem Konzept der Aisthesierung die „Möglichkeit, das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem (oder: Hörbarem, Fühlbarem …) als ein Materialitätskontinuum zu rekonstruieren"[16]. Dieses Wechselverhältnis zwischen der Sichtbarkeit der materiellen Eigenstruktur des Mediums und dem präsentischen Hervorbringen eines medialen Gehalts bzw. einer Botschaft lässt sich figurativ als materielle Kontinuität über transatlantische Unterbrechungen hinweg betrachten.[17] Mit Eshun schreiben sich in der Offenlegung technischer Kanalstrukturen die Spuren von historischer Gewalt und sozialem Ausschluss in die medialen Botschaften ein, die sich ein *black-Atlantic*-Futurismus konzeptuell aneignet.[18]

Auch Krämer identifiziert in medialen Übertragungsverhältnissen eine materielle Spur: Diese „zeigende" Eigenschaft medialer Präsenzstiftung gründet, anders als das „sagende" bzw. inhaltlich bedeutsame Zeichen, in der Materialität der Übertragungskonstellation.[19] Das technische Medium schreibt sich in die Botschaft ein[20] und wird insbesondere in Momenten der technischen Störungen als solches wahrnehmbar. Insofern diese Medientechnik die Übertragung bewerkstelligt, kommt

12 Vgl. ebd.: -006; die Paginierung reflektiert die erweiterte Zeitlichkeit des *black-Atlantic*-Futurismus.
13 Vgl. Krämer 2008: 34.
14 Vgl. ebd.: 28.
15 Ebd.: 274.
16 Ebd.: 275.
17 Vgl. ebd.: 117.
18 Vgl. Eshun 1998: 083.
19 Krämer 1998: 79.
20 Vgl. ebd.: 81.

dem Kanalrauschen ein konstitutiver Anteil am Vorgang der Übertragung zu, wie es sich im informationstheoretischen Modell der amerikanischen Wissenschaftler Claude E. Shannon und Warren Weaver[21] abzeichnet.

Damit möchte ich zwei Thesen festhalten: Eshuns Konzeptualisierung einer digitalen Diaspora zufolge konnotieren materielle Spuren der technischen Übertragung eines *black-Atlantic*-Futurismus die lose assoziierten Routen afrodiasporischer Netzwerke. Zum anderen verschließen sich diese materiellen Überschüsse der Störung semantischen Lesarten und inszenieren den performativen Charakter technisch-medialer Übertragungsvorgänge selbst.

Die US-amerikanische Kulturwissenschaftlerin und Autorin Saidiya Hartman nähert sich den in den Archiven des *black Atlantic* verschütteten Erfahrungen aus Schwarzer feministischer Perspektive.[22] Mit dem Verfassen spekulativer Gegenerinnerungen legt sie eine Ethik historischen Repräsentierens vor, die die Nachwirkungen des transatlantischen Sklavenhandels in der Prekarisierung Schwarzen Lebens gerade vor dem Hintergrund historischer Nicht-Repräsentierbarkeit validiert. Sie appelliert daran, auf das *black noise* zu horchen:

> the shrieks, the moans, the non-sense, and the opacity, which are always in excess of legibility and of the law and which hint at and embody aspirations that are wildly utopian, derelict to capitalism, and antithetical to its attendant discourse of Man.[23]

Hartmans Plädoyer folgend möchte ich den Exzessen der Lesbarkeit im Hörbar-Werden technischer Übertragungsmedien nachgehen. Die Manipulation technischer Übertragungskanäle und die Nutzbarmachung dieser wahrnehmbaren Medienmaterialitäten lassen hegemoniale Logiken der Repräsentation überschreiten[24] und widersetzen sich den Erwartungen normativer Lesbarkeit. Weitere Denkerinnen des Schwarzen Feminismus teilen diese Kritik an bereitstehenden Kategorien.[25]

21 Vgl. Shannon/Weaver 1976: 29.

22 Vgl. Hartman 2008.

23 Ebd.: 12.

24 Mit diesem Argumentationsschritt hoffe ich, weniger den Ausdruck menschlichen Leidens während der Atlantikpassage mit der Herstellung von akustischem Noise gleichzusetzen und zu trivialisieren, als vielmehr die Idee des US-amerikanischen Kulturkritikers und Dichters Fred Moten aufzurufen, der Schwarzsein als Widerstand der Objekte („resisting objects") liest; Moten 2003: 6. Die Existenz Schwarzer Personen im Rassenkapitalismus verunsichert nach Moten die Grenzziehung zwischen Menschsein und Objekthaftigkeit.

25 Vgl. z. B. Spillers 1987: 65, Lorde 2007 [1980].

3. Störung und Differenz im Schwarzen Feminismus

Der radikale Differenzbegriff im Schwarzen Feminismus der US-amerikanischen Dichterin und Aktivistin Audre Lorde[26] leitet meine Auseinandersetzung mit Störung als sozialpolitischer Strategie an.

Die gelebten Erfahrungen eines Ineinandergreifens von Rassismus und (Hetero-)Sexismus bilden den Ausgangspunkt einer Schwarzen feministischen und *women-of-color*-Kritik.[27] Entgegen einer Festschreibung vormals marginalisierter sozialer Positionen, versteht etwa die Schwarze Feministin Patricia Hill Collins Identität als historisch kontingenten Machtstrukturen unterliegende dynamische Aushandlung sozialer Standpunkte, welche eigenes (verkörpertes) Wissen hervorbringen.[28] Der Ansatz der Intersektionalität schärft hier Perspektiven auf Diskriminierung und soziale Ungleichheit, die sich an den Wechselwirkungen von Ausschlusskategorien wie *race*, Klasse, Geschlecht, Begehren, *dis_ability* etc. orientiert.[29] Ein juristischer Intersektionalitätsbegriff wie der Kimberlé Crenshaws versucht, strukturelle Machtgefälle zu korrigieren – in der pragmatischen Einsicht, die diskursive Hervorbringung sozialen Ausschlusses entlang spezifischer Differenzachsen mindere nicht dessen Auswirkung auf reale Lebenswirklichkeiten.[30] Eine solche Auslegung bleibt der Setzung von Differenz als Ausschlusskategorie verhaftet. Daher schlage ich vor, einen Differenzbegriff im Hinblick auf dessen ‚störenden' Widerstand zu prüfen.

Ein Denken, Handeln und Artikulieren von Differenz als Störung widersetzt sich hegemonialen Sinnkonstruktionen und unternimmt somit eine Redefinition sozialer Differenz. Anstatt von sozialer Teilhabe auszuschließen, fordert Lordes Differenzbegriff diese gerade ein, wie sie 1979 gegenüber den Teilnehmer_innen der Second Sex Conference in New York ausführt.[31] Verkörperte Differenz dient ihr nicht zur Herleitung normativer Abweichung, sondern als grundlegende Bedingung sozialer Situiertheit überhaupt und damit als Möglichkeit der Disruption jener Setzungen, die Differenz als Ursache sozialer Disqualifizierung bestimmen.[32] Lorde versteht Differenzkategorien wie *race* und Geschlecht als historisch kontingentes Mittel sozialer Kontrolle im Dienst vorherrschender Machtstrukturen.[33] Widerstand verortet sie im dezidierten Festhalten an der Unanfechtbarkeit unterschiedlicher Erfahrungen, die sich nicht entlang hierarchischer Differenzach-

26 Vgl. Lorde 2007 [1979], Lorde 2007 [1980].
27 Vgl. hooks 2015 [1981]: 1.
28 Vgl. Collins 2000: 256.
29 Vgl. Collins/Bilge 2016: 3.
30 Vgl. Crenshaw 1991: 1298.
31 Vgl. Lorde 2007 [1979]: 111.
32 Vgl. Lorde 2007 [1980]: 115.
33 Vgl. ebd.: 122, Collins 2000: 70.

sen als Anderes strukturell einholen lassen. Dieses Verständnis von Differenz wirft Fragen auf, die über das Anliegen sozialer Gerechtigkeit hinausgehen: Wie kann ein eigener Standpunkt verteidigt werden, wenn dessen Gehört-Werden auf der bloßen Erweiterung von Kategorien beruht, die Überleben und gesellschaftliche Teilhabe sichern?[34] Anstelle der Ausweitung bestehender Normen und Vorstellungen darüber, was intelligible Identitäten konstituiert, mag es vielmehr sinnvoll sein, mit der britischen Theoretikerin Sara Ahmed zu fragen, was folgt, wenn die Inklusion historisch marginalisierter Gruppen als Lösung angeboten wird: Wie können nicht-normative soziale Identitäten repräsentiert sein, ohne dass bestehende Machtstrukturen konsolidiert werden?[35]

Störung als Ausdruck von Differenz und Schwarze feministische Strategie kann nicht zum Ziel haben, Zugang zu den Privilegien weißer, männlicher Vorherrschaft zu bahnen, sondern bemüht sich um Manipulation und Re-Organisation oppressiver sozialer Ordnungen als solcher.[36] In den Worten Lordes: „The master's tools will never dismantle the master's house."[37] Mit der Übernahme vorgegebener Konzepte und Begriffe ist dies nicht getan.

In dieser analytischen Sezierung normativer Ordnungen und symbolischer Machtansprüche bedingt verkörperte Differenz eine Auseinandersetzung mit struktureller Gewalt, die sich in illegitimem Austausch und störender Aneignung der Werkzeuge weißer patriarchaler Vorherrschaft bedient und ihr – gewissermaßen im Zerlegen derselben in ihre Einzelteile – die Autorität hegemonialer Deutungsmacht aufkündigt.

Während die Werkzeuge, die bei Lorde zur Sprache kommen, für vorherrschende Normsetzungen einstehen, soll hier eine Zusammenführung dieser Schwarzen feministischen Kritik mit einem Werkzeugbegriff, der konkrete Technologien und Apparate meint, versucht werden.

Im Strukturmerkmal der Differenz verfestigt sich ein Drehpunkt der hier vorgenommenen Verschränkung von Medientheorie, Feminismus und postkolonialer Hegemoniekritik: Differenz beschreibt die grundlegende Bedingung sozialer Beziehungen und Aufstellung medialer Vermittlungsprozesse.[38] Hinzukommend besteht in der diskursiven Konstruktion verkörperter Differenz ein soziales Ausschlusskriterium, das sich an normativen Festlegungen des Zusammenlebens orientiert und machtstrukturelle Hierarchien aufweist. Der Versuch einer Situierung europäisch geprägter Medientheorie in der Formation des *black-Atlantic-*

34 Vgl. hooks 2015 [1990]: 49, Lorde 2007 [1980]: 122.
35 Vgl. Ahmed 2012: 17.
36 Vgl. hooks 2015 [1981]: 156.
37 Lorde 2007 [1979]: 110.
38 Vgl. Krämer 2008: 59.

Futurismus kann und will deren Annahme universaler Übertragungsstrukturen, die sich etwa in Folge eines medienmaterialistischen Denkens am technologischen Fortschritt der Moderne orientieren,[39] gerade nicht voraussetzen.

4. Diasporische Kommunikationsnetzwerke

Anhand der ästhetischen Aneignung von Kommunikationstechnologien und deren inhärenten Rauschens in Janelle Monáes Album *The Electric Lady* (2013) und Erykah Badus Track „Dial'Afreaq" (2015) möchte ich ausführen, wie beide Künstlerinnen über die Inszenierung von Medienperformanzen an den Routen und Knotenpunkten einer digitalen Diaspora intersektionale (Selbst-)Positionierungen vornehmen. Radio und (Mobil-)Telefon bieten sich an, die Vernetzung einer zeit- und räumlich dispersen afrikanischen Diaspora abzubilden. Sie schalten sich als Mittlerinstanz (para-)sozialer Interaktion und eines Informationsaustauschs entlang der Achsen des *black Atlantic* ein. In Momenten der Störung wahrnehmbare mediale Aisthesierungsvorgänge verhandeln auf allegorischer Ebene Fragen der Gemeinschaftsstiftung, der (zwischenmenschlichen) Entfremdung und des gewaltsamen Verlusts von Lebens- und Kulturräumen.

4.1 Cindi Mayweathers Cyborg-Politik

Janelle Monáes mehrere EP- und Albumveröffentlichungen umfassende „sonic fiction"[40] über die Bewohner_innen der Stadt Metropolis erzählt die Dystopie einer Zweiklassengesellschaft, in der Android_innen den Menschen als Entrechtete gegenüberstehen.[41] Auf dem Album *The Electric Lady* finden sich drei Interludien, die ihrem Aufbau nach an die Radioprogrammgestaltung erinnern: DJ Crash Crash, der Host der Show Good Morning Midnight, schaltet Hörer_innen-Anrufe ins Studio,[42] teilt Programm- und Veranstaltungsankündigungen mit[43] und leitet immer wortgewandt zum nächsten Song über. Auch die Klangästhetik entspricht den medialen Konventionen des Radios: DJ Crash Crashs Stimm-Modulation ist stark affektgeladen,[44] die Anrufer_innen sind im Rauschen der Telefonleitungen kaum zu verstehen, es ist ein stetiges An- und Abschwellen von Stimmengewirr und Hintergrundgeräuschen zu hören.[45] Technische Störung oder ein störendes ‚Beset-

39 Vgl. Mersch 2006: 113.
40 Eshun 1998: 132.
41 Vgl. *Metropolis: Suite I – The Chase* (2007).
42 *The Electric Lady:* Track 05, 00:10–00:57.
43 Ebd.: Track 08, 00:39–01:02.
44 Ebd.: Track 14, 01:08–01:23.
45 Ebd.: Track 08.

zen' etablierter Kanalstrukturen nimmt hier einen konstitutiven Anteil der Übertragung ein.

Gleichzeitig fungiert diese fiktive Radioshow als indirektes Sprachrohr, über das Monáes Androidinnen-Alter-Egos – deren Identität(en) programmatisch ungeklärt bleiben – Botschaften von Rebellion und Popmusik verbreiten. Zum Beispiel solidarisieren sich DJ Crash Crashs Interviewpartnerinnen, die Androidinnen Melanie 45221 und Assata 8550, auf dem Track „The Chrome Shoppe (Interlude)"[46] mit der Popkünstlerin Cindi Mayweather, die sich auf der Flucht befindet, nachdem sie durch eine die soziale Segregierung zwischen Menschen und Android_innen überschreitende Liebesbeziehung straffällig geworden ist.[47] Dieses Sprechen im Radio ermöglicht es den Hörer_innen von Metropolis, indirekt mit Cindi Mayweather in Kontakt zu treten. Die anschließende ‚Übertragung' eines Cindi-Mayweather-Songs[48] manifestiert ihre popkulturelle Präsenz. In beiden Fällen ist die (fiktive) Künstlerin auf die mediale Vermittlung durch ein Drittes (das Sprechen der Fans bzw. das Medium Radio) angewiesen.

Auch Cindi Mayweathers Verkörperung als Androidin verweist auf die Rolle technisch-materieller Medialität in Monáes Metropolis-Fiktion. Mit der US-amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Donna J. Haraway lässt sich hier an die subversive Aneignung des Cyborgs als Evolutionsfiktion technischer Körpererweiterung im *space race* durch *women-of-color*-Autorinnen anknüpfen.[49] Die Lektüre feministischer und afrofuturistischer Science-Fiction-Erzählungen veranlasst Haraway, das Konzept des Cyborgs im Feld der feministischen Wissenschaftskritik zu formulieren. Haraway entwirft einen „politischen Mythos"[50], der Handlungsmacht jenseits der totalisierenden Tendenzen der humanistischen Identitätskonzepte zu begründen sucht und jeden Anspruch auf natürliche Identität ablegt.[51] Im kybernetischen Organismus des Cyborgs erkennt Haraway ein Hybrid aus Mensch und Maschine, anorganischen und organischen (Lebens-)Formen, das binäre Aufstellungen wie Natur und Kultur unterläuft. Eine Situierung der Cyborgs geschieht in dynamischer Aushandlung sozialer Gefüge, wobei Haraway in diesen Prozessen ausgebildete Affinitäten gegen den Begriff der fixen Identität ausspielt.[52] In diesem Sinne aktualisiert die politische Verschwisterung der Cyborgs die Ansätze eines intersektionalen Feminismus in allegorischer Form.

46 Ebd.: Track 08.
47 Vgl. *Metropolis: Suite I – The Chase:* Track 01, 00:22–00:45.
48 *The Electric Lady:* Track 09.
49 Vgl. Haraway 1991.
50 Ebd.: 166.
51 Vgl. ebd.: 158.
52 Vgl. ebd.: 149.

Der Einsatz des Radios auf *The Electric Lady* lässt sich als Motiv betrachten, an dem Schwarze feministische Differenz verhandelt wird: Es zeichnet sich eine Kritik ab am nie ontologisch Eigenen einer über Abweichung bestimmten marginalisierten Identität und gleichsam die Möglichkeit eines Aufbegehrens gegen eine semantische Lesbarkeit hegemonialer Sinngebung und sozialer Identitätsfiguration. In der ästhetischen Nutzbarmachung des Radioapparats, sowohl als technische Materialität wie auch als strukturierende Vermittlungsinstanz, konvergieren die Differenzbegriffe der Diskurslinien von Medientheorie und Schwarzer feministischer Kritik.

Das Radio vermittelt zwischen Cindi Mayweather und einer fiktiven Hörer_innenschaft und evoziert damit koloniale Machtstrukturen, in welchen die fiktive Androidin über die technische Materialität des Radios als Popkünstlerin konsumierbar wird. Die enge Assoziation von Mensch-Technik-Hybriden als rassifizierte Andere mit der objekthaften Besetzung versklavter Personen als kapitalistische Funktionseinheiten markiert ein afrofeministisches historisches Bewusstsein in Haraways Cyborg-Kritik.

Neben dem immanenten Machtgefälle einer Vermittlungsstruktur, in der die mediale (Re-)Präsentation der (maskulinen) Stimme des Radio-DJs angetragen ist, führt das Zurücktreten der (stimmlichen) Korporalität Cindi Mayweathers selbst die strukturelle Bedingung ihrer tatsächlichen Abwesenheit für die Erzeugung medialer Präsenz vor Augen. Die Medienperformanz des Radios lässt Cindi Mayweather im Sinne der Aisthesierung als der „Art von Wahrnehmung, bei dem im Präsentierten zugleich eine Abwesenheit des darin Vergegenwärtigten erfahren wird“[53] erscheinen. So diskutiert DJ Crash Crash mit einer Anruferin Cindi Mayweathers Menschsein unter der innerdiegetischen Voraussetzung ihrer Abwesenheit:

> Hörerin: I mean, they should just do whatever they do to people like that.
> DJ Crash Crash: „People like that“– what does that mean?
> Hörerin: I mean she's not even a person – she's a droid just like all of you.
> DJ Crash Crash: She's not a person. Well, you're right, she's not a person – she is a droid. She is an android Alpha Platinum 9000, and she is jammin'.[54]

Über diese android_innen-feindlichen Äußerungen erschließen sich rassistische Strukturen, aus denen Cindi Mayweather als konstitutiv Anderes normativer Identität in Metropolis hervorgeht. Die Verschränkung mehrfacher Differenzachsen zum Menschlichen in der Verkörperung als Androidin lässt sich als intersektionale Kritik lesen. DJ Crash Crash reklamiert in Cindi Mayweathers Namen einen Androidinnenstatus, der sich einem Personsein nicht unterordnet und damit die Zufälligkeit der Zuschreibung von Menschlichkeit pointiert. Die Ausweitung der

53 Krämer 2008: 270.
54 *The Electric Lady:* Track 14, 00:21–00:33.

Grenzen sozialer Intelligibilität in den Bereich des Technischen lässt sich aus Perspektive eines *black-Atlantic*-Futurismus untermauern, der die Zuschreibung des Menschlichen aus historisch Schwarzer Perspektive als suspekt problematisiert.[55]

Haraway versteht eine Cyborg-Politik sowohl als Suche nach (sprachlichem) Ausdruck eines spezifischen epistemischen Standpunkts als auch als programmatischen Bruch in einer Vermittlungsstruktur, die ein situiertes Wissen über normativierte Deutungsmuster zu erfassen und zu verstehen sucht.[56] Cindi Mayweathers Widerstand liegt somit in ihrer Nicht-Registrierbarkeit durch einen gegebenen Code. Es scheint, als stelle die eigentliche Intervention nicht die technizistische Verkörperung der Androidin, sondern das Verhältnis zwischen Cindi Mayweathers von Störungen überlagerter medialer Anwesenheit und ihrer Abwesenheit innerhalb der Song-Erzählung dar. Sie besetzt die Kanäle, entzieht sich aber etwa den diskursiven Mustern, die das Gespräch zwischen DJ Crash Crash und der Hörerin strukturieren. Sie entweicht der Zuschreibung einer Identität und ist nicht in naturalisierte Deutungsmuster übersetzbar. So bleibt die abschließende Klärung der Frage „Wer ist Cindi Mayweather?“ unter den durch DJ Crash Crash abgewehrten Anspielungen eines Anrufers, hinter den Identitäten Cindi Mayweathers, der Electric Lady und der ArchAndroid verberge sich eine Person, offen.[57] Der Deutungsanspruch eines an kategorischen Differenzachsen gebundenen Identitätsbegriffs wird hier im Sinne einer sich situativ verortenden Cyborg-Konfiguration zurückgewiesen. Eine zweite Manifestation Schwarzer feministischer Differenz findet sich in der Vermittlungsstruktur des Radios selbst, wobei die verdichtete Materialität technischer Störgeräusche semantischer Lesbarkeit entgegenwirkt.

4.2 Mobil*funk*: Telefonieren in der Afrodiaspora

Der Track „Dial'Afreaq“, erschienen auf Erykah Badus Mixtape *But You Caint Use My Phone*, lässt technische Störung auf diasporische Entfremdung und verkörperte Differenz beziehen. In Anlehnung an das Stück „Dial Africa“ (1977 [1958]) der US-amerikanischen Jazzmusiker John Coltrane und Wilbur Harden[58] übernimmt „Dial'Afreaq“ das Motiv einer diasporischen Telefon-Verbindung, aber macht sich orthografisch spielerisch den Begriff Freak als derogativen Ausdruck devianter Verkörperung und Sexualität zu eigen und konterkariert Coltranes Grundsatz einer universalen Tonalität[59] durch technische Störungen. Wie einleitend erwähnt, beginnt der Track mit einer „Kein-Anschluss-unter-dieser-Nummer“-Dreitonfolge,

55 Vgl. Eshun 1998: -005.
56 Vgl. Haraway 1991: 164.
57 *The Electric Lady:* Track 14, 00:53–01:03.
58 *Dial Africa: The Savoy Sessions:* Track A1.
59 Vgl. Eshun 1998: 169.

worauf ein hektisches, von elektrischem Sirren und Klangeffekten durchzogenes Bienensummen einsetzt und Badus vocoder-verfremdete, stotternde Stimme erklärt:

> Scientists found the cause of the world sudden dying population of bees is related to cell phones
> The bees sense cell phone signals transmitted when the phones ring
> Causing them to emit heavy buzzing noises
> This frequency confuses the bees, making them fly erratically
> Bees use the earth's magnetic field as a compass, but their navigation is now compromised by cell phone radiation
> Making it impossible for them hoes to find their way back to the hive
> It is unlikely that the world will ever, ever, ever relinquish the convenience of cell phones
> Plus how we gon' call Tyrone to help us come get our shit[60]

Geschildert wird ein Störungsszenario, in dem eine Bienenpopulation durch Mobilfunkstrahlungen bedroht ist, welche deren Orientierungssinn beeinträchtigen. Das erratische Umherschwirren der Bienen, die nicht zu ihrem Bienenstock zurückfinden, bietet sich als Motiv diasporischer Verstreuung an. Im Interferieren der fortschrittlich-modernen Mobilfunktechnik mit der natürlichen Lebensweise der Bienen iteriert „Dial'Afreaq" die Dichotomie einer räumlichen Teilung zwischen Moderne und Vormoderne. Die verlorene Verbindung zum Bienenstock greift die gewaltvolle Disruption historischer und kultureller Lebenswelten auf und stiftet eine wirre, störungsreiche Klangästhetik. Das Schwirren der Bienen betont vielmehr die Wege der Bienen, als dass eine Rückkehr zu den Wurzeln eines Herkunftsorts in Afrika imaginiert wird, und vollzieht damit die Routen des *black Atlantic* nach. So scheint mit der räumlichen Ordnung zwischen Zentrum und (kolonisierter) Peripherie als auch deren zeitlicher Ausrichtung an einem linearen Fortschrittsnarrativ gebrochen.

Motivisch und musikalisch bedient sich der Track eines afrofuturistischen Referenzrahmens: Auf das Verstummen der Bienen setzt der Freestyle-Track „Planet Rock" (1982) von Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force ein, der darin Stücke der deutschen Band Kraftwerk sampelt. Diese Aneignungsgeste liest Eshun als Inversion des „1960s myth"[61], also der Aneignung Schwarzer Musikstile, etwa des Mississippi-Blues, durch weiße Rockmusiker_innen – wobei er Düsseldorf kurzerhand zum Mississippi-Delta erklärt.[62] Im erneuten Sampling von Bambaataas Arbeit durch Badu nimmt diese wechselseitige Aneignung eine afrofeministische Wendung.

60 *But You Caint Use My Phone:* Track 09, 00:00–00:55.
61 Eshun 1998: 62.
62 Vgl. ebd.

Wie auch Monáes Androidin-Personae erweitert Badus roboterhafte Stimme die stimmliche Verkörperung ihres Schwarzseins in den Bereich des Übermenschlichen. Die Aneignung von Technizität aus intersektional vergeschlechtlichter, Schwarzer feministischer Perspektive verweist korrektiv auf die historische Kommodifizierung Schwarzer (weiblicher) Körper als entmenschlichte Funktionseinheit der kolonialkapitalistischen Moderne. Gleichzeitig bedeutet der Vocoder, eine für die militärische Nutzung entwickelte Technologie zur Stimmverzerrung, eine ästhetisierte Störung des Übertragungskanals, dessen Manipuliertheit sich im technischen Stottern und Zerhacken der Stimme aufdrängt. Die mediale Bedingtheit der Stimmübertragung wird offenbar, im selben Zuge situiert die technisierte Stimme die Sprecherin als Teil einer technischen Vermittlungsstruktur. Diese Prägnanz medialer Materialitäten findet in Friedrich Kittlers Ansatz eines technischen Aprioris Nachhall, wonach der zivilisatorische Fortschritt technologischer Entwicklung das menschliche Verhältnis von Weltbezug und Wissen vorstrukturiert.[63] Entgegen dieser Annahme universaler Übertragungsverhältnisse scheint „Dial'Afreaq" in der Inszenierung diasporischen Verlusts als unterbrochener und gestörter Übertragungskanal die Situierung von Sprecherinnen-Positionen gerade durch die Nutzung von Technik vorzunehmen.

Eine Aushandlung von Sozialität beginnt bei der Interpellation der orientierungslosen Bienen miteinander und der desorientierenden Mobilfunkstrahlung, geht über die Situierung der Sprecherin als Teil eines spezifischen technisch-materiellen Übertragungsverhältnisses und endet bei der Vermittlung persönlicher Beziehungen per Telefon. Ein nicht zustande kommender Telefonanruf („Plus how we gon' call Tyrone to help us come get our shit"; siehe oben) überträgt den Moment afrodiasporischer Entfremdung in synekdochischer Verschiebung auf die alltägliche Erfahrung gescheiterter Kommunikation.

„Dial'Afreaq" stellt somit auf mehrfacher Ebene Differenz bzw. Störung her: Unter Wiederaneignung eines pejorativen Wortgebrauchs steht „Dial'Afreaq" dem Kanon eines maskulinistisch geprägten Afrofuturismus[64] und dessen ästhetischen und kulturpolitischen Interventionen aus Schwarzer, weiblicher Perspektive ‚störend' gegenüber. Das Telefon als Motiv der Kommunikation impliziert historische Entfremdung und die Projektion eines verlorenen/wiederhergestellten Kontakts zum Ort der Verschleppung. Als Mittel der Klanggestaltung produziert alltägliche Techniknutzung situierte Sprecherinnen und behauptet den eigenen Standpunkt gegenüber umfassenden, universalen Ansprüchen afrofuturistischer Weltenbil-

63 Vgl. Kittler 1986, Gane/Hansen-Magnusson 2006: 315.

64 Dieser Beitrag referiert mit Eshun und Gilroy vorwiegend männliche Positionen des Afrofuturismus. Daher sei hier auf aktuelle Veröffentlichungen verwiesen, die eine immanente queerfeministische Kritik in verschiedenen Afrofuturismen herausarbeiten; siehe Gunkel/lynch 2019, Keeling 2019.

dung. Im Sinne einer intersektionalen Störung lässt sich hier ein doppelter Moment der Kritik ausmachen: an der humanistischen Erzählung einer eurozentrischen Moderne, ebenso wie an einem Afrofuturismus, der diesem ein genauso universalistisches Gegennarrativ entgegnet.

5. Eine Dekolonisierung der Werkzeuge?

Lordes Rede von den „Master's Tools" legt nahe, dass technische Medien und Apparate immer auch Machtinstrumente sind – ein Grundsatz, der auch in einem materialistischen Medienbegriff verankert ist. Wie ich anhand der vorangegangenen Beispiele diskutiert habe, wird in Monáes und Badus Aneignung von Telekommunikationsmedien als Gegenstand und Werkzeug der Störung gleichermaßen ein Standpunkt afrofeministischer Differenz deutlich. Die Inszenierung technischer Medienperformanzen markiert ein radikal Eigenes Schwarzer feministischer Identität und legt bestehende Übertragungs- bzw. Machtstrukturen offen. Hörbare Spuren medialer Übertragung konnotieren ein afrodiasporisches Materialitätskontinuum entlang der Routen des *black Atlantic*; darüber hinaus implizieren sich technische Störung und afrofeministische Differenz auf Monáes *The Electric Lady* und Badus „Dial'Afreaq" gegenseitig: Das Hervorkehren technischer Materialitäten macht die Bedingung struktureller Differenz medialer Übertragungsverhältnisse wahrnehmbar und destabilisiert darin die Bedingung semantischen Verstehens. Ohne Rücksicht auf Lesbarkeit gemäß hegemonialer Deutungsmuster weisen Monáe und Badu im Besetzen, Stören und Manipulieren etablierter (Kanal-)Strukturen einen Standpunkt afrofeministischer Differenz aus.

Literaturverzeichnis

Ahmed, Sara (2012): *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life.* Durham: Duke University Press.

Collins, Patricia H. (2000): *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.* 2. Aufl., New York: Routledge.

Collins, Patricia H./Bilge, Sirma (2016): *Intersectionality.* Cambridge: polity.

Crenshaw, Kimberlé (1991): „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". In: *Stanford Law Review* 43.6, S. 1241–1299.

Eshun, Kodwo (1998): *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction: Concept Engineered By Kodwo Eshun.* London: Quartet Books.

Eshun, Kodwo (2018 [2003]): „Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus" (Übersetzung von Voullié, Ronald). In: Avanessian, Armen/Moalemi, Mahan (Hrsg.): *Ethnofuturismen.* Leipzig: Merve, S. 41–66.

Gane, Nicholas/Hansen-Magnusson, Hannes (2006): „Materiality is the Message? ‚Optische Medien' by Friedrich Kittler (Book Review)". In: *Theory, Culture & Society* 23.7–8, S. 315–323.

Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

Gunkel, Henriette/lynch, kara (Hrsg.) (2019): *We Travel the Space Ways. Black Imagination, Fragments, and Diffractions.* Bielefeld: transcript.

Haraway, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Hartman, Saidiya (2008): „Venus in Two Acts". In: *small axe* 12.2, S. 1–14.

hooks, bell (2015 [1981]): *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism.* New York: Routledge.

hooks, bell (2015 [1990]): *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics.* New York: Routledge.

Keeling, Kara (2019): *Queer Times, Black Futures.* New York: New York University Press.

Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter.* Berlin: Brinkmann & Bose.

Krämer, Sybille (1998): „Das Medium als Spur und als Apparat". In: dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 73–94.

Krämer, Sybille (2008): *Medium-Bote-Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lorde, Audre (2007 [1979]): „The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House". In: Clarke, Cheryl (Hrsg.): *Sister Outsider. Essays and Speeches.* Berkeley: Crossing Press, S. 110–113.

Lorde, Audre (2007 [1980]): „Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference". In: Clarke, Cheryl (Hrsg.): *Sister Outsider. Essays and Speeches.* Berkeley: Crossing Press, S. 114–123.

Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien. Zur Einführung.* Hamburg: Junius.

Moten, Fred (2003): *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shannon, Claude E./Weaver, Warren (1976): *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie.* München: Oldenbourg.

Spillers, Hortense J. (1987): „Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book". In: *diacritics* 17.2, S. 65–81.

Medienverzeichnis

But You Caint Use My Phone. Erykah Badu (produziert von Erykah Badu/Zach Witness/Aubrey Davis), Los Angeles: Motown 2015.

„Dial'Afreaq" (Track 09 aus *But You Caint Use My Phone*). Erykah Badu (produziert von Eryka Badu/Zach Witness/Aubrey Davis), Los Angeles: Motown 2015.

„Dial Africa" (Track A1 aus *Dial Africa: The Savoy Sessions*). John Coltrane/Wilbur Harden (produziert von Ozzie Cadena, 1958), New York: Arista 1977.

Metropolis: Suite I – The Chase. Janelle Monáe (produziert von Big Boi et al.), New York: Bad Boy 2007.

„Planet Rock". Single von Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force (produziert von Arthur Baker), New York: Tommy Boy 1982.

„The Chrome Shoppe (Interlude)" (Track 08 aus *The Electric Lady*). Janelle Monáe (produziert von Chuck Lightning et al.), New York: Bad Boy 2013.

The Electric Lady. Janelle Monáe (produziert von Chuck Lightning et al.), New York: Bad Boy 2013.