

Body as relation : queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáes

Autor(en): **Chakkalakal, Silvy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **118 (2022)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Body as Relation

Queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáe

SILVY CHAKKALAKAL

Abstract

Mein Beitrag untersucht das Verhältnis von Musik und Körper, Technik und Spekulation in ausgewählten Werken von Janelle Monáe. Insbesondere soll die Rolle, Repräsentation und Relationalität des Körpers für die Popforschung erkundet werden. Gleichzeitig frage ich nach der Bedeutung von Popkultur im Verhältnis zur Figuration des Spekultativen, die wir gegenwärtig auf unterschiedlichen kulturellen Feldern beobachten. Ich interessiere mich dafür, wie der tanzende Körper durch spezifische Verbindungen von Sound, Visualisierungen und Geschichte(n) selbst zu einem multitemporalen Bezugspunkt wird und wie er neue, queere Beziehungen herstellt. Inspiriert von postkolonialen und queer-theoretischen Perspektiven auf Sound, begreife ich den Körper in meinem Beitrag als Schaltstelle von Tanz und Musik. Die Soundpraktiken und -politiken von Monáes Werk sind dabei in einer Art spekulativem Zwischenraum verortet, deren zeitliche Effekte ich untersuchen möchte. In diesem Sinne soll Monáes Werk hier als Teil von jüngeren politischen und theoretischen Debatten über Reparation, Dekolonisierung und marginalisierte Zukünfte analysiert werden sowie als Teil des breiteren Feldes queerer und spekulativ-feministischer Popkultur.

Keywords: speculation, future, postcoloniality, body, dance, sound, feminist pop culture, figuration

Spekulation, Zukunft, Postkolonialität, Körper, Sound, feministische Popkultur, Figuration

Musik und Sound als Relation

«The age of speculation is truly upon us.»¹

Schauen Sie sich das Musikvideo *Crazy Classic Life* der Künstlerin Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=cx30_oXJDaY

1 Bryant, Rebecca; Knight, Daniel M.: *The Anthropology of the Future*. Cambridge 2019, S. 78.

Janelle Monáe, Songwriterin, Sängerin, Autorin und Schauspielerin, bezeichnet ihre Werke als afrofuturistisch. Wir sehen im Musikvideo zu ihrem Song *Crazy Classic Life* eine zukünftige Welt angedeutet: fliegende Autos, Polizeidrohnen, gewalttätige Robocops, gleichzeitig tanzende und feiernde Menschen. Der Clip beginnt mit einer männlichen Stimme, die an Martin Luther King Jr. erinnert, die Zeilen aus der US-amerikanischen Unabhängigkeitserklärung (1776) rezitiert: «[You told us] we hold these truths to be self-evident: that all men [and women] are created equal; and that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; among these are life, liberty, and the – and the pursuit of happiness.» Der Song zitiert die amerikanischen liberalen Werte von Freiheit und Gleichheit, die sodann von den einleitenden Songlyrics «Young, black, wild, and free» konterkariert werden, begleitet im Video von fünf Schwarzen Frauen, die sich in einem fliegenden Cabrio auf einem Roadtrip befinden – auch einem Sinnbild für amerikanische Freiheit.

Crazy Classic Life ist Teil von Monáes drittem Album *Dirty Computer* (2018). Seine Veröffentlichung wurde von einem 46-minütigen Filmprojekt mit demselben Namen begleitet, das die Künstlerin selbst als «emotion picture» bezeichnet (Abb. 1). Die Musikvideos zum Album sind alle aus diesem Film ausgekoppelt. Der Film zeichnet eine dystopische Welt, in der als «dirty» klassifizierte Menschen von ihren «schmutzigen» Erinnerungen gereinigt werden. Bleiben wir bei der oberflächlichen Beschreibung, fällt weiterhin die Gleichzeitigkeit des «Ende der Welt»-Narrativs und der Praktik des Tanzens und Feierns ins Auge: Diversität und Repression werden in dieser Zukunft als gleichzeitig inszeniert. Diese Gleichzeitigkeit von Schwarzer Kollektivität und polizeigewalttätiger Disruption sowie Kontrolle ist ein erster Hinweis darauf, dass wir es mit unterschiedlichen und ungleichen Zeitlichkeiten zu tun haben. Multitemporalität in ihrer Ungleichheit ist ein Thema, das sich durch weitere Songs und Alben von Monáe zieht und auch das afrofuturistische Genre selbst ausmacht.²

Das Motiv vom Ende der Welt spricht gerade zum Moment der Zeit, einem gegenwärtigen dystopischen Zeitgefühl, in dem spekulative Narrative nicht nur auf dem pop- und populärkulturellen Feld boomen. Politiken des Dystopisch-Spekulativen finden sich auf den gesellschaftlichen Feldern der Politik, der Medien, der Wissenschaft, der Wirtschaft und bestimmen derzeit unterschiedliche Alltage und Lebenswelten. Der Sound kreisender Helikopter gepaart mit Gewehrschüssen und Polizeisirenen, der auch das Ende des Songs *Crazy Classic Life* von Janelle Monáe bestimmt, steht in Schwarzen Kontexten wie kein anderes für das Gefühl von Endzeit. Dieser Klang mit Signalwirkung verdeutlicht so auch die Gewordenheit des

2 Afrofuturismus wird an dieser Stelle als popkulturelles Genre eingeführt, das Science-Fiction und Fantasy kombiniert, um sich mit Schwarzen Realitäten zwischen Schwarzer Geschichte und diasporischen Lebenswelten auseinanderzusetzen. Afrofuturistische Werke, beispielsweise die Jazzmusik und die Inszenierungen des afroamerikanischen Musikers Sun Ra, imaginieren die Parallelität unterschiedlicher Temporalitäten und experimentieren dabei ästhetisch-gestalterisch mit den (Un-)Möglichkeiten Schwarzer Zukünfte. Vgl. zu den Relationen zwischen feministischer Spekulation und Afrofuturismus Gramlich, Naomie: Feministisches Spekulieren: einigen Pfaden folgen. In: Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin 2020, S. 9–29, hier S. 25–27.

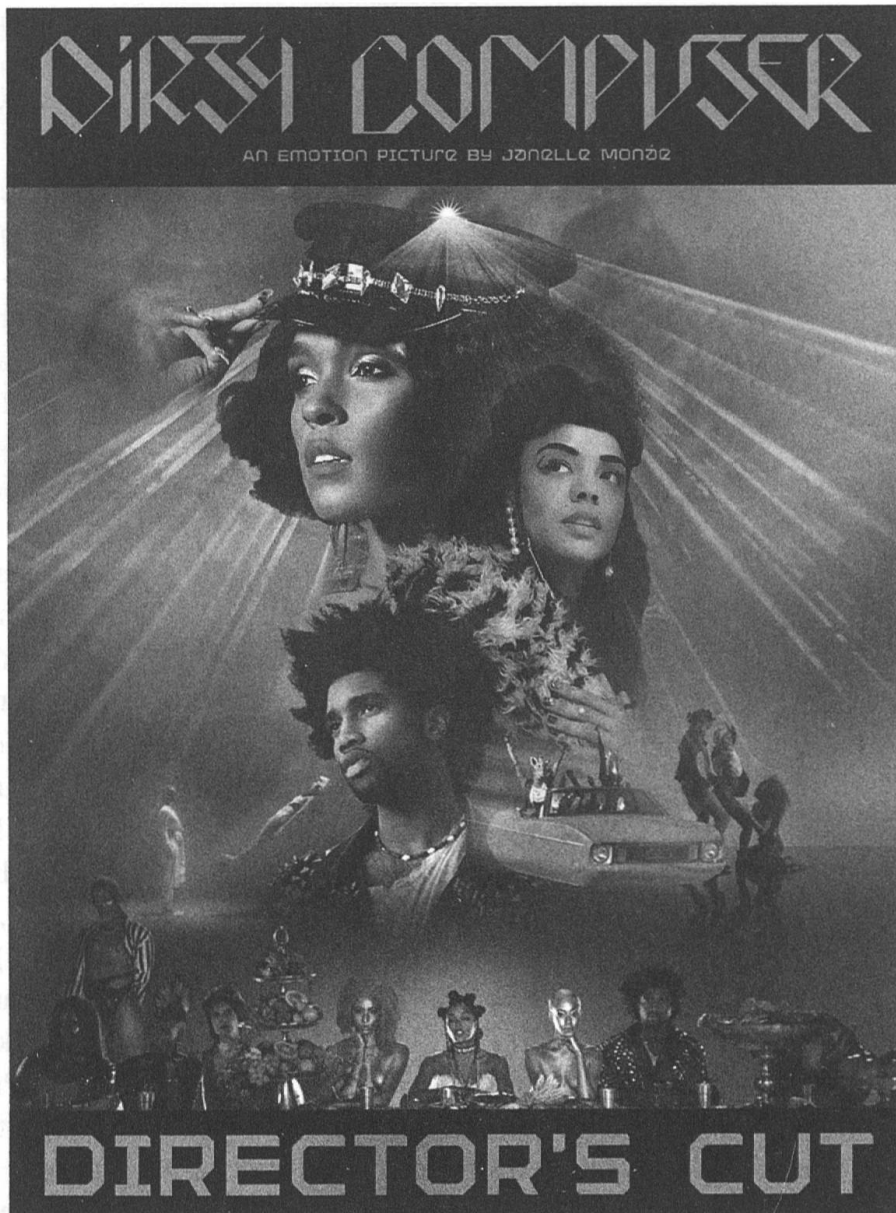


Abb. 1: Cover des Films *Dirty Computer*. © Wondaland Arts Society, Bad Boy Records and Atlantic Records.

Endzeitgefühls: ein sich wiederholendes Werden, das sich gerade in der Verarbeitung unzähliger Hip-Hop- und Rap-Songs manifestiert. Dabei evoziert der Sound alte Gefühle von durch Polizeigewalt und Diskriminierung ausgelöster Angst und Unsicherheit, ikonisch zusammengeführt in den berühmten Lyrics des Hip-Hop-Songs von KRS-One: «Woop Woop – That’s da Sound of da Police», der wiederum in anderen popkulturellen Formaten aufgegriffen wird.³

3 KRS-One: Sound of da Police. In: Return of the Boom Bap, Musikalbum, Dezember 1993. Zitiert wird der Song unter anderem im britischen Science-Fiction-Horrorfilm *Attack the Block* (2011), der sich um eine Teen-Gang dreht, die «ihren Block» in South London vor einer Alien-Invasion schützt. Die doppelbödige Metapher der/des Aliens/Migrant:in spricht Themen wie Diskriminierung, Polizeigewalt und institutionalisierten Rassismus auf eine humorvolle, ins Absurde gehende Weise an.

Gerade der Boom afrofuturistischer Werke und die derzeitige Konjunktur ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung gehören zu dieser grösseren dystopisch-spekulativen Figuration der Zeit.⁴ Diese Figuration des Spekultativen, die ein bestimmtes Gefühl und eine bestimmte Struktur der Zeit produziert, um mit Raymond Williams zu sprechen,⁵ inszeniert das Ende der Welt nicht als Endpunkt, sondern als multitemporale und andauernde Hintergrundkulisse. Das gegenwärtige Gefühl des befürchtenden Innehaltens und die daraus resultierenden dystopischen Spekulationen zeigen uns, dass wir es mit einer Konstellation zu tun haben, innerhalb deren spezifische Aspekte – politische, soziale, ethische, epistemologische und theoretische – zu einer Krise des Zukünftigen und zu einer Transformation des Politischen führen, für die auch die weltweiten antirassistischen Black-Lives-Matter-Proteste rund um den gewaltsamen Tod George Floyds und die Aktion #SayHerName stehen (Abb. 2).

Ich untersuche im Folgenden das Verhältnis von Körper und Musik, Differenz, Technologie und Spekulation am Beispiel von Janelle Monáes narrativen Musikalben *Dirty Computer* (2018) und *The ArchAndroid* (2010) sowie dem grösseren Rahmen der von ihr mitgegründeten Wondaland Arts Society. Im Spezifischen sollen die Rolle, die Repräsentation und die Relationalität des Körpers für die empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung ergründet werden. Ausserdem frage ich umgekehrt, der Einleitung *Pop, empirisch*emphatisch* von Christian Elster und Maximilian Jablonowski folgend, nach der Rolle von Pop in Bezug auf spekulativ-alternative Gesellschaftsentwürfe. Mich interessiert hierbei, wie durch die Verknüpfung von Sound, Visuellem, Technologie und Geschichte(n) der tanzende Körper selbst zum multitemporalen Referenzpunkt wird, der neue und queere Beziehungen knüpft. Der Beitrag ist dabei beeinflusst von den postkolonialen und geschlechtertheoretischen Sound-Studies, die Sound als kulturelle Praktik in ihren verbindenden Qualitäten untersuchen: «Sound is here something that is molded and invested with meaning by a whole conglomerate of corporeal, physical, technological, and architectural attributes. These attributes do not carry any inherent meaning, but they are part of a sonic and cultural practice [...] thinking about how

4 Die Wiederentdeckung und Besprechung von Sun Ra, hier von dessen Film *Space is the Place* (1972), gehören sicherlich zu dieser Konjunktur, aber auch Filme wie *Black Panther* (Marvel 2018), bis dato der erfolgreichste Marvel-Superheld:innenfilm. Ebenso zählen zahlreiche Ausstellungen dazu, beispielsweise *Before Yesterday We Could Fly. An Afrofuturist Period Room* (Metropolitan Museum of Art, New York, 2021) oder die Veranstaltungsreihe *Kosmischer Aufbruch* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 10.–13. 11. 2022). Ein weiteres eindrückliches Zeichen für das verstärkte Interesse ist die Tatsache, dass Octavia Butlers dystopischer Zukunftsroman *Parable of the Sower* es 2020 auf die *New York Times*-Bestsellerliste schaffte. Der 1993 erschienene Roman hatte im ersten Pandemiejahr ein erfolgreiches Comeback. Butlers Wiederentdeckung steht für ein spekulatives Zeitgefühl, das sich durch die Coronapandemie noch verstärkt zu haben scheint.

5 An dieser Stelle verweise ich auf Williams' Einbezug von Ton und sein Verständnis von Struktur als spannungsgeladener Relation: «We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. We are then defining these elements as a «structure»: as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension.» Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford 1977, S. 132 f.

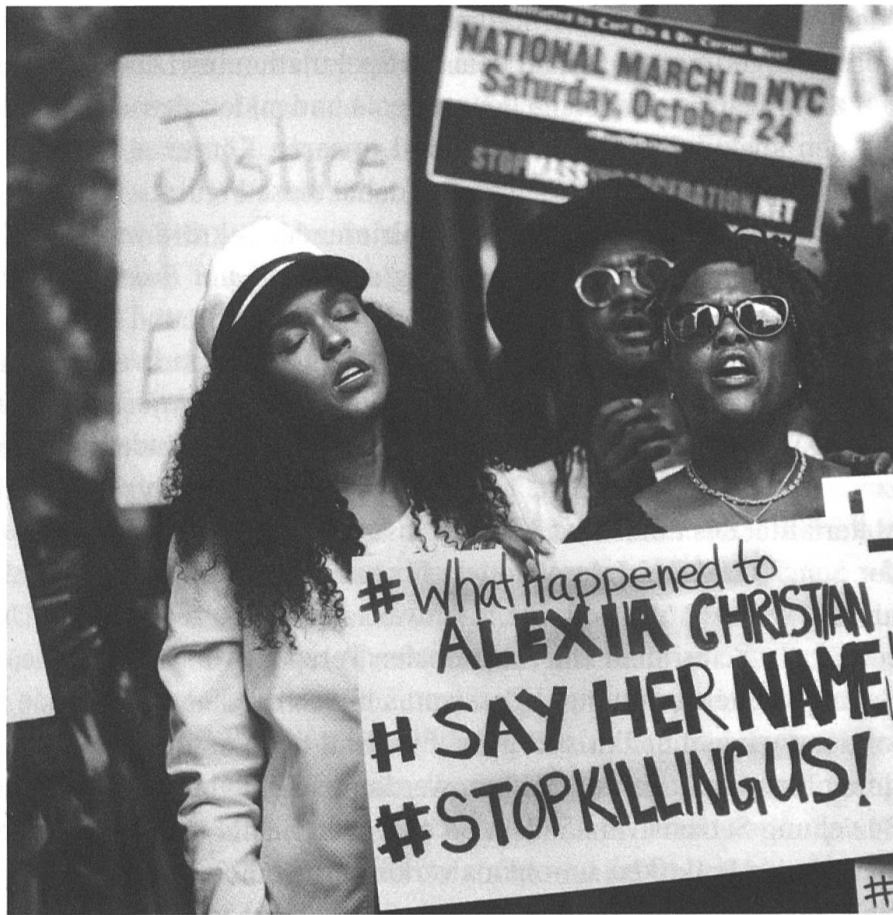


Abb. 2: *Say Her Name*-Protest in Atlanta, Georgia. Die Künstlerin Janelle Monáe und Mitglieder von Wondaland Records singen das Protestlied *Hell You Talkbout*. © Sheila Pree Bright, Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture.

sound is related to and intervenes in discourses of race, class, and gender and how specific sound practices generate and transform these discourses.»⁶ Wichtig für diesen Beitrag ist in diesem Zusammenhang auch ein Verständnis von Tanz als kultureller Praxis, das die historischen und sozioaffektiven Dimensionen von Bewegung und Sound in ihrer Wechselwirkung ergründet. Damit begreife ich den Körper selbst als Schaltstelle zwischen Tanz und Sound. In diesem Zwischenraum sind auch die spekulativen Praktiken und Politiken von Monáes Werk verortet, die in ihren temporalen Wirkungen untersucht werden sollen. Die Kulturanthropolog*innen Rebecca Bryant und Daniel M. Knight beschreiben Spekulation als eine Orientierung gegenüber der Zukunft und als Zwischenraum, ein Raum zwischen Erwartung und Antizipation,⁷ als Moment zwischen davor und danach also, in dem wir darauf warten, dass etwas passiert. Dieser Moment des Umgangs mit

6 Maier, Carla J.: Sound Practices. In: Jens Gerrit Papenburg, Holger Schulze (Hg.): Sound as Popular Culture. A Research Companion. Heidelberg 2016, S. 45–51, hier S. 46 f.

7 Bryant/Knight (Anm. 1), S. 79.

Nicht-Wissen-Können beschreiben Bryant und Knight als Lücke, Intervall, Pause und Verzögerung, als Ort, an dem die Spekulation ins Leben kommt.

Mein Beitrag strebt eine figurationale und materialgesättigte Kulturanalyse an, die den spekulativen Schwarzen und queeren Körper auf verschiedenen gesellschaftlichen Feldern untersucht und dabei diese Figuration selbst als relationalen Denkstil begreift.⁸ Kara Keelings inspirierender Lektüre von Nina Eidsheims Buch *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice* (2015) folgend, bin ich an einer Beziehung machenden Lesart von Musik und Sound interessiert: «[...] music (and sound more broadly) in terms of vibration is a way to underscore the relational aspects of sound, and (the integral part that music plays in how we forge our relations to one another).»⁹ In Monáes Werk verbinden sich Auseinandersetzungen mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Repräsentation und Materialität des tanzenden Körpers in Sound und Musik. Beispielsweise behandelt der Song *Q.U.E.E.N.* (ein Akronym für queer, untouchables, emigrants, excommunicated und n*****) im Frage-Antwort-Format Stereotype und Unterdrückungsverhältnisse aus einer intersektionalen Perspektive. Homophobie, Armut, Flucht, Gefängnisinternierung und Rassismus bilden die Themen. Monáe singt: «You can take my wings but I'm still goin' fly.» Und noch expliziter: «[...] the bootie don't lie.»¹⁰ Tanzen, Singen und Hören werden wiederholend als Praktiken des Sich-in-Beziehung-Setzens verstanden. So analysiere ich Monáes queer-feministische und spekulative Praktiken sowohl als verkörpert («embodied») als auch als eingebettet («embedded»).¹¹ Die Zukunft, die hier aufgeführt wird, ist keine von der Vergangenheit und Gegenwart losgelöste, sondern eine Zukunft, die ihre Verbunden- und Verstricktheit in körperliche, materielle und symbolische Verhältnisse reflektiert.

Dirty Futures: Schmutz als queere Technologie

Mit der Zuschreibung «dirty» greift das Album *Dirty Computer* eine zentrale Differenzkategorie in der Abwertung rassifizierter, klassisierter, sexualisierter und vergeschlechtlichter Körper auf. In ihrem gerade erschienenen Buch mit spekulativ-futuristischen Kurzgeschichten *The Memory Librarian* (2022) entwickelt das Autor:innenteam um Monáe die Geschichten um *Dirty Computer* weiter und beschreibt die Entstehung von «dirtyness»: «As a nation, though, we'd already whetted the appetite of this new breed, this Dawn that hungered to see all. And what they struggled to see, they began to deem not worthy of being seen – inconsistent,

8 Vgl. Chakkalakal, Silvy: Figuration als Poiesis. Macht, Differenz und Ungleichheit in der figurationalen Kulturanalyse. In: Peter Hinrichs, Martina Röthl, Manfred Seifert (Hg.): Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie. Berlin 2021, S. 135–152.

9 Eidsheim, Nina Sun: *Sensing Sound*. Durham, London 2015, o. S., zitiert in Keeling, Kara: «I Feel Love». Race, Gender, Technē, and the (Im)Proper Sonic Habitus. In: Henriette Gunkel, Kara Lynch (Hg.): *We Travel the Space Ways*. Black Imagination, Fragments, and Diffractions. Bielefeld 2019, S. 246.

10 Monáe, Janelle: *Q.U.E.E.N.* featuring Erykah Badu. In: *The Electric Lady*, Musikalbum, 23. 4. 2013.

11 Zum Nexus von «embodied» und «embedded» Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham, London 2006.

off standard. Began calling it *dirty* – unfit to be swallowed by their eyes. The more places the Dawn's eyes fed, the more they encountered those parts of us we encrypted – the clandestine networks of love and expression, curiosity and desire. All the brilliant bugs, the *dirty* circuitry, under our surveilled surfaces.»¹²

«Sharing dirt» wird in der Welt von *Dirty Computer* fortan zur gegenkulturellen und kollektivierenden Praktik stilisiert. In meiner Analyse folge ich der Kategorie «dirty» in unterschiedlichen raum-zeitlichen Konfigurationen. «Dirty» verstanden als ästhetisch-kulturelle Verdichtung und als kulturelles Narrativ ist durch unterschiedliche Bedeutungsrelationen figuriert:¹³ Anne McClintocks und Stuart Halls Analysen zur Pears-Soap-Werbung im 19. Jahrhundert beispielsweise machen im britischen Kontext «dirtyness» als starkes Kontrastbild zu kolonialisierender «whiteness» sichtbar. Für die zivilisatorische Mission galten Seife und Erziehung als unerlässlich.¹⁴ Dabei bezogen sich diese Imaginationen auch auf ein Reinwaschen der schmutzigen Klassen und der Arbeiter:innenviertel in den heimischen Städten: «It apparently had the power to wash black skin white as well as being capable of washing off the soot, grime and dirt of the industrial slums and their inhabitants – the unwashed poor – at home, while at the same time keeping the imperial body clean and pure in the racially polluted contact zones (out there) in the Empire.»¹⁵ «Dirty» bezieht sich auch auf illegitime Kultur im bourdieuschen Sinne im Zusammenhang mit körperlichen (und deshalb auch dreckigen) Arbeitswelten. Damit verknüpft ist eine Bezugnahme auf populäre Kultur, die als Schmutz und Schund abklassifiziert oder innerhalb von Popkultur aus nun gegenkulturellen Perspektiven gefeiert wird. Kaspar Maase arbeitet die semantische Verbindung von Schmutz und Schund seit dem 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Facetten heraus und betont dabei, dass diese «seit dem späten 19. Jahrhundert eine ausgesprochen affektgeladene Bezeichnung» darstellte.¹⁶ Unter Schmutz verstanden die Zeitgenoss:innen folglich auch erotische und pornografische Werke. In den Wahrnehmungsdebatten um 1800 bezieht sich «unsauber» und die damit verbundenen Begriffe Schmutz, Schande, Sünde bereits auf die verbotenen inneren Gebiete der weiblichen und der kindlichen Seele, der Ort, an dem die Imagination und die Fantasie liegen, die nicht durch Bilder und andere sensuelle Impulse überreizt werden sollten.¹⁷

«Dirty» erweist sich entsprechend als eine Verbindungen knüpfende Kategorie, die nicht allein für sich steht, sondern je nach Figurierung ein rassifiziertes, klas-

12 Monâe, Janelle: *The Memory Librarian. And Other Stories of Dirty Computer*. London 2022, S. x (Hervorhebung im Original).

13 Vgl. zum Konzept des kulturellen Narrativs als ästhetisch-visuelle Verdichtung Chakkalakai, Silvy: *Die Welt in Bildern. Erfahrung und Evidenz in Friedrich J. Bertuchs «Bilderbuch für Kinder» (1790–1830)*. Göttingen 2014, S. 17–27.

14 McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London 2013.

15 Hall, Stuart: *The Spectacle of the Other*. In: ders.: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London 1997, S. 239–242.

16 Maase, Kaspar: *Schundliteratur: kurze Begriffsgeschichte*. In: ders.: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt am Main, New York 2012, S. 59.

17 Zum Zusammenhang von «anschauerndem Erkenntnis und Lust» vgl. Chakkalakai (Anm. 13), S. 204. Vgl. auch Art. Schmutz. In: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15. Leipzig 1899, Sp. 1136, Abs. 4.

sisiertes, vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Interdependenznetzwerk knüpft. Wichtig ist zu bemerken, dass der analytische Blick auf die grössere «dirty»-Figuration in Relation zu Janelle Monáes Werk zeigt, dass «dirty» eben nicht auf eine einfache Abweichung von der Normalität reduziert werden kann, sondern dass Weiblichkeit selbst als problematisch und als Abhängigkeitsnetzwerk sichtbar gemacht wird. Gemma Commane formuliert dies in ihrer Studie *Bad Girls, Dirty Bodies* (2022) ähnlich: «Dirt, as a label, means that certain behaviours are socially seen as a violation of clean femininity, thus reiterating discourses that propose that women already have a devalued status (i. e. they are also told they are «sluts», «bitches», «hoes», «too outspoken», «feminazis», «cunts», and so on). Thus, the actions of the person labelled Dirty or «deviant» do not only show what is socially inappropriate for females, but reveal a sustained idealization of a pure/clean femininity that is unrealistic and unachievable (yet people are punished or punish themselves for not fitting the «standard»).»¹⁸ «Dirty» besitzt popkulturell betrachtet sowohl eine reizvolle Anziehungskraft, die beispielsweise in scheinbar verbotenen Repräsentationen von «girl-on-girl»-Annäherungen sichtbar wird,¹⁹ als auch einen verstörenden Charakter, wenn heteronormative Grenzen und rassifizierte Körpergrenzen überschritten werden.²⁰ Seine machtvollere Effektivität zieht «dirty» gerade aus der Gleichzeitigkeit von reizvoll und abstossend. So wird «dirty» eine durch und durch spekulative Kategorie, die gerade im figurationalen Grenzraum von Anziehung und Abstossung wirkungsvoll wird. Es ist nichts anderes als der Zwischenraum der Spekulation, den ich in der Einleitung des Beitrags bereits angesprochen habe und hier noch einmal als Teil meiner temporalen Analyse unterstreichen möchte. In den Worten von Bryant und Knight: «This chapter [on speculation] has taken us into the gap, interval, or pause between expectation and anticipation, the moment filled with conjecture, fantasy, and imagination between the time a spouse is late coming home and the sound of the key in the door. Speculation takes us down alternative temporal routes, other possible futures that may also be anticipatory.»²¹

Auf dem 2018 stattfindenden Symposium *UN/SOUNDING GENDER* waren wir als Organisator:innen daran interessiert, mit und durch Sound Macht- und Abhängigkeitsrelationen verändert zu denken und Geschlecht sowie Sexualität innerhalb dieser komplexen Verflechtungen zu begreifen.²² Die erwähnte Kara Keeling ent-

18 Commane, Gemma: *Bad Girls, Dirty Bodies*. London 2022, S. 15–51.

19 Denken wir beispielsweise an den ikonisch gewordenen Moment bei der Verleihung der MTV Video Music Awards 2003, als Madonna, schwarz gekleidet als Bräutigam, erst Britney Spears und dann Christina Aguilera, beide als Bräute in «unschuldigem» Weiss, küsste, vgl. www.youtube.com/watch?v=xhMx2AjZ1hQ.

20 Gutes Beispiel sind die sogenannten Clean Versions von Videos und Songs, die Schwarze Weiblichkeit gewollt «dirty» inszenieren. Siehe beispielsweise die «sauberen Varianten» des Songs *Body* der Rapperin Megan Thee Stallion, in denen die weiblichen Stöhnlaute fehlen.

21 Bryant/Knight (Anm. 1), S. 103.

22 Vgl. das Symposium *UN/SOUNDING GENDER*, Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterforschung, Humboldt-Universität zu Berlin, in Kooperation mit Geschichte und Theorie der visuellen Kultur, Universität der Künste Berlin, 8. 6. 2018, organisiert von Silvy Chakkalakal, Gabriele Jähnert, Katrin Köppert, Brigitta Kuster, L. J. Müller, www.gender.hu-berlin.de/de/veranstaltungen/archiv/events/20180608_unsounding_gender.

wickelte in ihrer Keynote das Konzept des «improper sonic habitus», um damit Donna Summers *I Feel Love* als Teil der Geschichte von Disco und Trans*-Bewegungen zu verstehen. Ich möchte für meine Analyse die starken Resonanzen von «improper» und «dirty» mit einbeziehen. Summers *I Feel Love* störte laut Keeling US-amerikanische Geschlechternormen, indem der Song auf einem illegitimen Habitus aufbaute und dabei einen spekulativen Zwischenraum eröffnete, «an (im)proper sonic habitus» (in Pierre Bourdieu's sense) wherein relations between self and other might temporarily be recalibrated, and other relations between things might be felt, if not enacted, albeit ephemerally». ²³ «Impropriety» eröffnet ähnlich wie «dirtiness» einen Möglichkeitsraum, der vorhandene kulturelle Normen und Ordnungen akustisch herausfordert. Darüber hinaus kann mit Keelings Verwendung des akustischen Habitus die relationale Dimension meiner figuralen Kulturanalyse produktiv betont werden: Als relationales Konzept vermittelt der akustische Habitus hier zwischen den fundamentalen Lebensbedingungen und den Praxisformen sozialer Akteur*innen. ²⁴ «Sonic habitus» zeigt die andauernde körperlich-sinnliche Beziehungsarbeit zwischen sozialer Struktur und Lebensbedingungen, zwischen akustischen Möglichkeitsräumen und Lebensstilen im Singen, Tanzen und Hören. Beides, soziokulturelle Struktur und popkulturelle Ermöglichung, kann *und* muss so mit dem Konzept «(im)proper sonic habitus» als verflochten zusammengedacht werden. Das bedeutet auch, dass soziostrukturelle Verhältnisse wie prekäre Arbeitswelten oder alltägliche Diskriminierung aufgrund von Sexualität etc. und spezifische Tanzstile oder Sounds sowie Musik nicht einfach in einer linearen oder kausalen Abfolge begriffen werden sollten, sondern in ihrer dialektischen Verknüpfung. Diesen verbindend-gestaltenden Bewegungen und Abhängigkeitsverhältnissen gilt mein kulturanalytisches Interesse.

«Impropriety» und «dirtiness» beziehen sich in Monáes *Dirty Computer* auf die untrennbare Verstricktheit von «dirty bodies» und «dirty behaviour». Im Song *Classic Crazy Life* heisst es: «But no matter where it was I always stood out / Black Waldo dancing with the thick brows / We was both running naked at the luau / We was both on shrooms praying face down, waist down / Remember when they told you I was too black for ya? / And now my black poppin' like a bra-strap on ya / I was kicked out, said I'm too loud / Kicked out, said I'm too proud / But all I really ever felt was stressed out / Kinda like my afro when it's pressed out.» ²⁵ Körperbezogene Beschreibungen von zu viel Behaarung in Form von «thick brows» und «pressed out afros» verbinden sich mit den verhaltensorientierten Abklassifizierungen: «too black», «too loud», «too proud». Im Song *Django Jane* singt Monáe: «Remember when they used to say I look too mannish / Black girl magic, y'all can't stand it / Y'all can't ban it, made out like a bandit / They been trying hard just to make us

23 Keeling (Anm. 9), S. 246.

24 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982, S. 277–286.

25 Monáe, Janelle: *Classic Crazy Life*. In: *Dirty Computer*, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=cx30_oXJDaY, 12. 12. 2018.

all vanish.»²⁶ «Too manish» ist eine bekannte vergeschlechtlichte Stereotypisierung weiblicher Schwarzer und Brauner Körper, die beispielsweise auf dem Sportfeld in Bezug auf die Beurteilung Schwarzer Athlet:innenkörper zu beobachten ist. Die Journalistin Hannah Ryan hat in ihrem bemerkenswerten Artikel *How Misogynoir Is Oppressing Black Women Athletes* (2021) genau recherchiert, wie die Sportler:innen Naomi Osaka, Serena und Venus Williams, Gwen Berry, Caster Semenya und Simone Biles sowohl von der Presse als auch von ihren jeweiligen sportlichen Verbänden besprochen und diszipliniert werden.²⁷ Entsprechend Monáes Beschreibungen vom Musikbusiness und von ihrer Alltagswelt sind die Repräsentationen weiblicher Schwarzer Körper im Sport gezeichnet von dem bereits erwähnten «zu viel» (too much): «too muscular», «too radical», «too much testosterone», «too far ahead and excelling».²⁸ Der Körper selbst wird Schauplatz von biologisch-materieller Andersheit (Muskeln, Haare, Hormone etc.) und zum Ausgangsort für die Kritik an einem nicht angebrachten sozialen Verhalten: im Falle von Serena Williams das Verbot des Tragens eines schwarzen Catsuits aus medizinischen Gründen, den das damalige French-Open-Präsidium als unangebracht verurteilte, oder im Falle von Gwen Berry die politische Verurteilung durch namhafte republikanische Kongressabgeordnete, da sie ihre Faust beim Abspielen der Nationalhymne erhob als Zeichen des Protests gegen soziale Ungleichheit. Auch der unanständige akustische Habitus in seinen subjektivierenden Effekten ist immer beides: körperlich-materielles Verhalten *und* sich verhaltender Körper.

Schauen Sie sich das Musikvideo *PYNK* von Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=PaYvIVR_BEc

Der Song *PYNK* spielt mit der erotisch-sexuellen Doppelbödigkeit von «dirty», indem Janelle Monáe und die kanadische Musikerin Grimes mit zuckersüßer Stimme «Pussy Power-Lyrics» vertonen: «Pink like your fingers in my ... maybe / Pink is the truth you can't hide / Pink like your tongue going round, baby / Pink like the sun going down, maybe / Pink like the holes in your heart, baby / Pink is my favourite part.»²⁹ Der Sound des Songs ist, trotz oder gerade wegen des klar sexuellen Inhalts, unverfänglich und leicht, ein verspielter R&B-Song, der von 1960er-Jazz, Funk und Grimes' harmonischen Synthesizer-Sounds durchzogen wird und mit satten Bassklängen und antreibenden Gitarren unterlegt ist.³⁰ Das von Emma

26 Monáe, Janelle: Django Jane. In: Dirty Computer, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=9qijC-SXm31g, 26. 4. 2018; ebenso im Song *Many Moons*: «Outcast, weirdo / Stepchild, freak show / Black girl, bad hair / Broad nose, cold stare». Monáe, Janelle: Many Moons. In: Metropolis: The Chase Suite, Musikalbum, 2007, www.youtube.com/watch?v=eePK-yEsO9c, 9. 11. 2014.

27 Ryan, Hannah: How misogynoir is oppressing Black women athletes. In: CNN, <https://edition.cnn.com/2021/08/02/sport/misogynoir-black-women-athletes-cmd-spt-intl/index.html>, 3. 8. 2021.

28 Ebd.

29 Monáe, Janelle: PYNK. In: Dirty Computer, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=PaYvIVR_BEc, 10. 4. 2018.

30 PYNK zitiert Aerosmiths Song *Pink* von 1997. Das *Pink*-Zitat taucht das erste Mal bei 00:43 auf und wird dann immer wieder aufgegriffen.

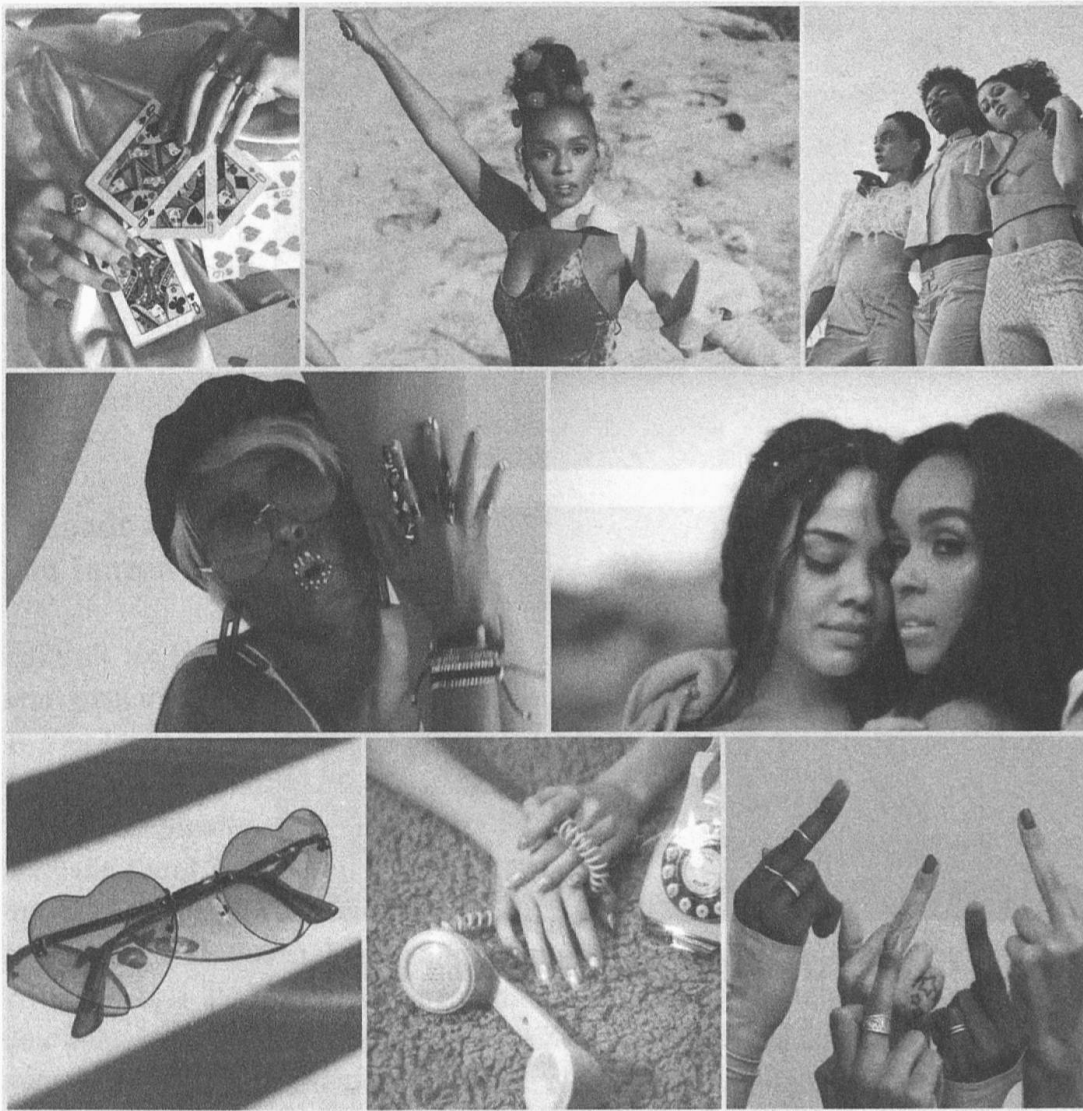


Abb. 3: Janelle Monáe / Pink / Moodboard. © Tumblr: @lyrics-edits-and-aesthetics; Janelle Monáe: PYNK, 2018.

Westenberg produzierte Video greift die süß-unschuldige Tonalität des Songs mit exzessivem Einsatz von Pastellfarben und einer pink-rosa Kulisse auf.³¹

«Süß» tritt dabei in kontrastierender Relation zu «dirty» auf und soll durchaus als «feministische Denkfigur und Praxis»³² im Rahmen der spekulativen «black girl magic» verstanden werden: Süß ist «dirty» und «dirty» wird süß. Die angebotenen süßen Bilder greifen das Unangebrachte und Schmutzige des weiblichen, nicht weissen und queeren Körpers auf: schwarze Schamhaare, die aus einem Slip quel-

31 Vgl. zum Zusammenhang der Farbe Rosa/Pink und unter anderem Sexualität und Vergeschlechtlichung Tomkowiak, Ingrid: Die Farbe Rosa. In: Kaspar Maase, Christoph Bareither, Brigitte Frizzoni, Mirjam Nast (Hg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen. Würzburg 2014, S. 177–192.

32 Blome, Eva et al. (Hg.): Süüüüü! – Einleitung. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2022), S. 7–20, hier S. 17.

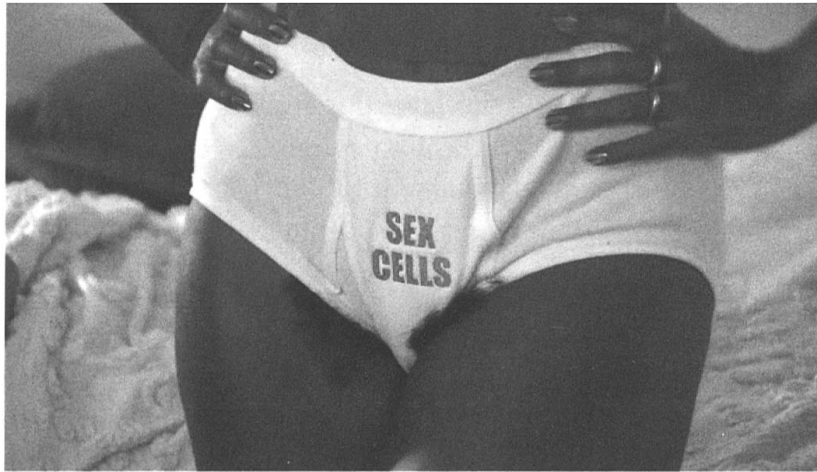


Abb. 4 und 5: «Sex Cells» und «I Grab Back», Screenshots. © Janelle Monáe: PYNK, 2018.

len («too much hair»), eine «Pussy», die zurückgrapscht («too manish»), erhobene Girlie-Mittelfinger mit pink lackierten Fingernägeln («too loud», «too proud») (Abb. 3, 4 und 5).

Aber auch der heteronormative Rahmen wird rosarot-pink durchbrochen, weibliche Zungen, die sich berühren; «girl-on-girl»-Liebkosungen und queere Liebe zwischen Tänzerin und Schauspielerin Tessa Thompson und Janelle Monáe jenseits von klaren Positionalisierungen.

Schauen Sie sich das Musikvideo *Make Me Feel* von Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=tGRzz0oqgUE

In Verbindung damit unterstreicht Monáes Song *Make Me Feel* das offene Begehrenskonzept. Diese instabile Beweglichkeit des Begehrens begreife ich in der «dirty»-Figuration Kara Keeling zufolge als queer: «It understands queer as naming an orientation towards various and shifting aspects of existing reality and the social norms they govern, such as it makes available alternatives to that norms.»³³ Musik

33 Keeling, Kara: Queer OS. In: Cinema Journal 53/2 (2014), S. 152.

und Performanz fluiden Sexualität und Queerness evozieren dabei nicht zufällig Princes Tanzstil und Performance. *Make me Feel* erinnert mit den Gitarren- und Synthesizersounds sehr stark an Princes Songs *Kiss* und *1999*.³⁴ So hören zahlreiche Kritiker:innen in Monáes Stück Soul und Funk. Das Motiv des Partymachens im Angesicht der Apokalypse greift das Endzeitthema von *1999* dezidiert auf.³⁵ Monáe berichtet in diesem Zusammenhang selbst, dass sie mit Prince bei *Dirty Computer* kollaborierte.³⁶ Im Zwischenraum von reizvoll und abstossend entsteht die Spekulation möglicher Schwarz-queerer Körperlichkeit und weiblich-queerer Kollektivität. Die ausschliessliche Repräsentanz weiblicher Akteur:innen in ihren körperlichen Unterschiedlichkeiten zelebriert eine weibliche und offene Zukunft.³⁷

«Sounds and Moves in the Gap»: Reparativ-spekulatives Singen und Tanzen

Zukunft ist in *Dirty Computer* zudem doppelt konfiguriert, normativ-dystopisch und explorativ-utopisch, und lehnt sich an cyberfeministische Diskurse der 1990er-Jahre an, die Technologie sowohl als Feld von Unterdrückung als auch von politischen Transformationen sowie möglicher Emanzipationen verstehen. Diese zwei Konzeptualisierungen von Technologie in Verbindung mit Körper, Gender, Sexualität und Spekulation möchte ich hier herausarbeiten und damit die Analyse um «dirty futures» abrunden: 1. Technologie im Sinne technologischer Interventionen und der Einflussnahme feminin-akustischer, afrofuturistischer Performance; 2. Technologie als Teil einer diskriminierenden und dystopischen Zukunft. Es wird deutlich, dass auch hier der spekulative Zwischenraum mobilisiert wird und Technologie weder als emanzipatives Befreiungsfeld noch als simple Unterdrückungs- und Überwachungsmaschine konzeptualisiert wird, sondern immer als Gleichzeitiges: «The New Dawn seemed to be rising faster than the earth beneath our feet was rotating away from its umbra of surveillance. And yet the threat of being seen as unseeable – deviant, complex – didn't stop people from congregating secretly, from sharing their dirt. On the skin of it, the future's blemishes appeared to be

34 In einer Gruppendiskussion reden die Macher:innen von Soundfly über die Ähnlichkeiten von Princes und Monáes Sound und nennen dabei «chicken grease», «a funky 16th note rhythm guitar pattern with all the nice accents and syncopation and such». Is Janelle Monáe's «Dirty Computer» the New «Purple Rain» or Something Else Entirely? In: <https://flypaper.soundfly.com/produce/soundfly-slacks-off-janelle-monae-dirty-computer>, 8. 5. 2018.

35 *1999* begegnet der drohenden Apokalypse durch Atomkriege mit tanzenden und Party machenden Körpern: «War is all around us / My mind says prepare to fight / So if I gotta die / I'm gonna listen to my body / tonight, yeah». Prince: 1999. In: 1999, Musikalbum, 1982.

36 In einem Interview auf BBC Radio 1 erzählt Monáe über die Zusammenarbeit: «Prince actually was working on the album with me before he passed on to another frequency, and helped me come up with sounds.» Janelle Monae is back! She tells Annie Mac about Prince, the GRAMMYS and releasing new music, www.bbc.co.uk/programmes/p05z205r, 22. 2. 2018.

37 Die ausschliessliche Repräsentation von als weiblich identifizierten Protagonist:innen gilt auch für die Inszenierung Schwarzer Weiblichkeit und Kollektivität in den Videos von Megan Thee Stallion, Cardi B oder Nicki Minaj. Männer spielen, wenn überhaupt, nur eine Nebenrolle oder werden gar nicht dargestellt.

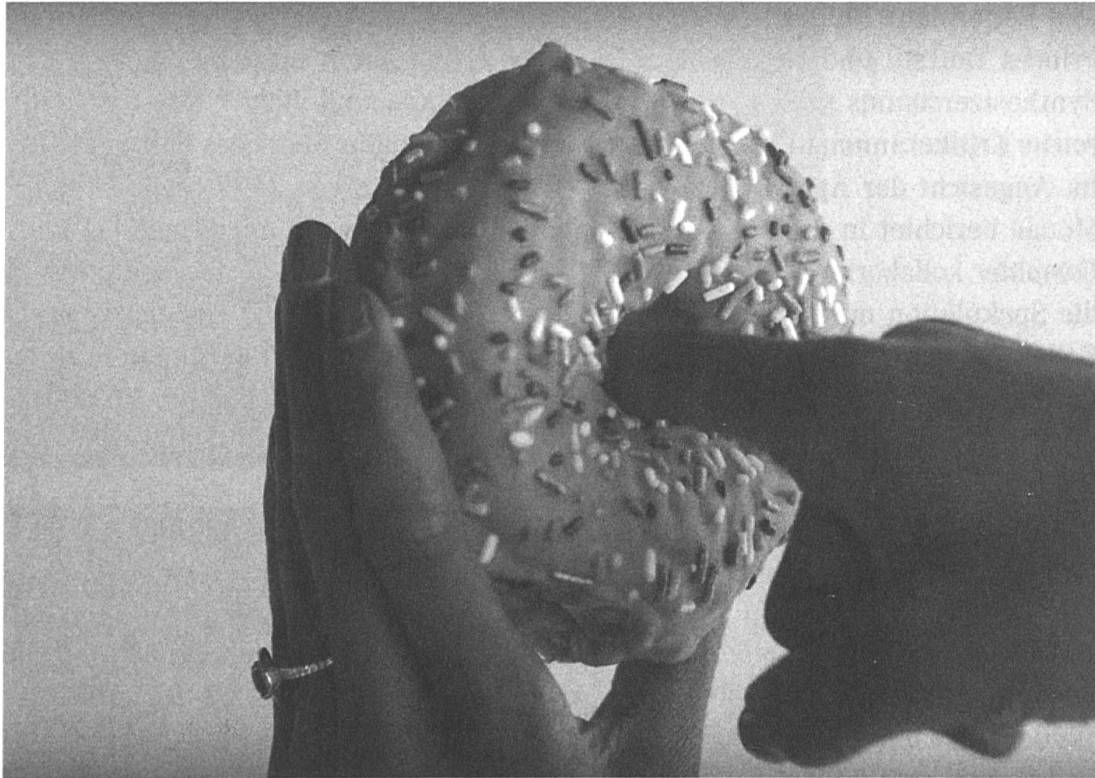


Abb. 6: Pink Donut, Screenshot. © Janelle Monáe: PYNK, 2018.

clearing, but they'd just been forced down into the sinews – a righteous inflammation burning, a flagrant flame in the flesh. A blooming part rebellion and riot, part expression repressed.»³⁸ Rassifizierte, vergeschlechtlichte und sexualisierte Andersheit («deviancy») wird selbst als (Gegen-)Technologie verstanden, die die Zeiten konfigurieren und miteinander verbinden. Dabei wird ein weiteres Mal der «improper-dirty sonic habitus» sichtbar in Form und Sound von unanständigen Tanz- und Singpraktiken (Abb. 6).

Auch die Pussyhosen und vaginabezogenen (Tanz-)Gesten und Lyrics im Video von PYNK sind immer wieder beides, süß und unanständig. Im Song *Q.U.E.E.N.* mit Eryka Badu singt Monáe über das ihnen zugeschriebene unanständige Verhalten: «I can't believe all of the things they say about me / Walk in the room they throwing shade left to right / They be like, «Ooh, she's serving face.» / And I just tell 'em, cut me up, and get down / They call us dirty 'cause we break all your rules down / And we just came to act a fool, is that all right (Girl, that's alright) / They be like, «Ooh, let them eat cake.» / But we eat wings and throw them bones on the ground / [...]. Is it peculiar that she twerk in the mirror? / And am I weird to dance alone late at night? / And is it true we're all insane?»³⁹

«Serving face», «eating wings», «twerking», «wearing my shades», «dancing alone late at night» beschreiben unanständige sowie stigmatisierende Praktiken,

38 Monáe (Anm. 12), S. x f.

39 Monáe (Anm. 10).

die die nicht weisse und queere Frau als sozial und kulturell fehl am Platz erscheinen lassen. An dieser Stelle muss auch die Klassendimension von Schmutz als Technologie explizit gemacht werden. An unterschiedlichen Stellen ihres Werkes beschreibt Monáe die Arbeitsverhältnisse schmutziger Körper: «They keep us underground working hard for the greedy, / But when it's time pay they turn around and call us needy.»⁴⁰ Oder im Song *Django Jane*: «Momma was a G, she was cleanin' hotels / Poppa was a driver, I was workin' retail / Kept us in the back of the store / We ain't hidden no more, moonlit n****, lit n****.»⁴¹ Arbeiter:innenverhältnisse werden in den Songs akustisch und lyrisch mit Race- und Genderrelationen verbunden und machen «dirtiness» ein weiteres Mal als die konkreten sinnlich-körperlichen Materialitäten und Modalitäten von (temporaler) Ungleichheit sichtbar. Schmutz wird dabei als hierarchisierende, konfigurierende sowie Subjekt und Welt machende Technologie in ihren verunmöglichenden und ermöglichenden Eigenschaften sichtbar gemacht. *Dirty Computer* und *The Memory Librarian* machen an Schmutzigsein Praktiken des Gegenzählens fest. «Dirtyness» wird dabei im grösseren Erzählkontext als Erinnerung- und Imaginationstechnologie entworfen, die vor allen Dingen durch Musik, Sound und Tonalität angetrieben wird: «It would have been only a matter of TIME before we could no longer remember a way into our futures. Our MEMORY was only a matter of TIME. To save MEMORY, it was TIME to stop living only within the time we'd been given. Where *the notes* of MEMORY and TIME make *a chord*, do we hear the answers to the whys of this world, or do we *hear the tones* that tell us the world we see is not the only one – that the escapes we yearned for might not exist in this one line of TIME, in this single, part-seen world? Beyond TIME and MEMORY – where the computer cannot reach – is dreaming.»⁴² Die Konzepte von ZEIT, ERINNERUNG und *Sound* werden durch das wiederholte Nennen in dieser Passage miteinander verknüpft und machen damit selbstreflexiv das Konfliktfeld Ungleichheit in seiner temporal-erinnerungspolitisch-akustischen Konfigurierung sichtbar.

An dieser Stelle möchte ich das poetische und gestaltende Potenzial von Sound (in Form von Musik und Tanz) im Sinne technologischer Intervention und Verführung der feminin-akustischen und spekulativ-queeren Performance herausstreichen. Der unanständig-schmutzige Habitus der hier besprochenen Werke ist mit Bourdieu gelesen somit nicht nur strukturierte Struktur (sprich Lebensbedingung der sozialen Lage), sondern auch strukturierende Struktur. Das bedeutet, dass er auch generatives Erzeugungsprinzip für kulturelle Praxis und «dirty futures» ist.

Schauen Sie sich das Musikvideo *Tightrope* von Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=pwnefUaKCbc

Tanzen spielt bei Monáe eine zentrale Rolle, indem Tanz in der Gegenwart des Singens und Hörens als ein Archiv vergangener und zukünftiger Moves verstanden

40 Ebd.

41 Monáe (Anm. 26), n**** im Original ausgesprochen.

42 Monáe (Anm. 12), S. x f. (Hervorhebungen S. C.).

wird. Im Musikvideo zum Song *Tightrope* wird Tanzen als magische Praktik entworfen, die Zeiten und Realitäten überschreitet: «Dancing has long been forbidden for its subversive effects on the residents and its tendency to lead to illegal magical practices.»⁴³ Das Video ist in einer psychiatrischen Anstalt situiert, in der Monáe sich als Patientin inszeniert. Auch hier spielt das dystopische Überwachungsmotiv eine Rolle in Form von zwei übergrossen, schwarz verhüllten Gestalten, die statt Gesichtern Spiegel tragen, eine Zitierung des Experimentalfilms *Meshes of the Afternoon* (1943) von Maya Deren und Alexander Hackenschmied.⁴⁴ Dieser Schwarz-Weiss-Stummfilm nimmt in surrealen und halluzinatorischen Bildern das Traumthema auf, indem Maya Deren im Film eine Frau spielt, die sich am Ende das Leben nimmt. Die Filmbilder überschreiten Zeiten und Räume, indem sich beispielsweise Szenen und Handlungen im Loop, dabei aber aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholen, sodass bei den Zuschauer:innen Déjà-vu-Erlebnisse erzeugt werden. Die Kameraführung imitiert den träumenden Blick der Frau, sodass sich bei den Betrachter:innen wiederholt Eindrücke von Schwindel und Orientierungslosigkeit einstellen.⁴⁵ Diese Referenzen in *Tightrope* sind kein Zufall; die Drahtseilmetapher spricht Aspekte der Balance und des Rhythmus in der Diskussion um Sound, Musik und Körper an. Spekulation als Zukunftsorientierung spezifiziert sich über eine krisenhafte Orientierungslosigkeit und die Suche nach temporaler Situierung.⁴⁶

Die *Tightrope*-Tanzbewegungen, die hier im Video getanzt werden und die Monáe in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der Memphis Jookin' Community entwickelt hat, erinnern an einen Hochseilakt, schwerelos über der Erde, ähnlich wie Michael Jacksons *Moon Walk*. Die andere Zitierung ist der Tanzstil von James Brown, gekennzeichnet durch schnelle, scheinbar ausser Kontrolle geratene Steptanzbeine, während der Oberkörper in kontrollierter Balance gehalten wird.⁴⁷ Das Video und Monáe selbst werden interessanterweise von Musikkritiker:innen in ihrer «strangeness» und «ever-so-gently-strange way» interpretiert.⁴⁸ Das Magazin *Time* nimmt den Song mit der folgenden Beschreibung in die Liste der All-Time-100 Songs auf: «With her topiary quiff, snug tuxedo, gospel-diva pipes and slip-sliding snake-dance moves, Janelle Monáe is a genetic meld of early James Brown, Jackson 5-era MJ and Annie Lennox at her most glossily robo-androgynous,

43 Monáe, Janelle: *Tightrope*. In: ArchAndroid, Musikalbum 2010, www.youtube.com/watch?v=PLvD-kGT29TY, 14. 11. 2021.

44 Ich danke Maximilian Jablonowski für den Hinweis, dass die Spiegelgestalt bereits in den ersten Minuten auch in Sun Ras Film *Space is the Place* (1972) vorkommt.

45 Das Ehepaar Deren und Hackenschmied beabsichtigte mit *Meshes of the Afternoon* die Darstellung psychischer Probleme (Depressionen, Schizophrenie) in Form eines avantgardistischen Experimentalfilms. Als Vorbild dienten ihnen Werke des surrealistischen Films, allen voran *Ein andalusischer Hund* (1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí.

46 Bryant und Knight bezeichnen dies als «temporal vertigo», vgl. Bryant/Knight (Anm. 1), S. 78.

47 '00s Grits & Soul: James Brown Dance Style 1964–1981, Video, www.youtube.com/watch?v=ijN8R-frFW8, 22. 6. 2019.

48 Vgl. Harvey, Eric: What The Hell Is Going On? Contemplating The Possible Genius Of Janelle Monáe's «Tightrope» Video, www.villagevoice.com/2010/06/24/what-the-hell-is-going-on-contemplating-the-possible-genius-of-janelle-monaes-tightrope-video, 24. 6. 2010.

and her television debut, on Late Show with David Letterman on May 18, 2010, heralded the birth of a star. The song she performed that night was *«Tightrope»*, a jaunty ode to equanimity in the soul-funk spirit of the Dap-Kings, backers of Sharon Jones and the late Amy Winehouse – except that, unlike those retro-cool front women, Monáe seems derivative of everyone and no one at once. She’s an impish, impeccably tailored cyborg, an emissary from days of future past, yet an entirely new species.»⁴⁹ Diese Zeiten und Differenz überschreitende, ausserirdische Ästhetik, die mit Monáe verbunden wird, ist jedoch alles andere als ahistorisch und nicht situiert, im Gegenteil: Sie ist Teil schon länger anhaltender zukunftsverhandelnder Debatten auf dem Feld der Queer und Gender-Studies sowie den entsprechenden Überlegungen um historiografische Methodologien im kolonialen Archiv.⁵⁰ Diese miteinander korrespondierenden Diskussionen drehen sich einmal um die Frage, wie trotz durch und durch gewalttätiger Geschichte(n) dennoch ermächtigende Analysen möglich sind. Saidiya Hartman konzeptualisiert beispielsweise in ihrem Aufsatz *Venus in Two Acts* das Erzählen von Geschichten und das kritische Fabulieren über Schwarze Frauen als Reparationen: «There is not one extant autobiographical narrative of a female captive who survived the Middle Passage. This silence in the archive in combination with the robustness of the fort or barracoon, not as a holding cell or space of confinement but as an episteme, has for the most part focused the historiography of the slave trade on quantitative matters and on issues of markets and trade relations. Loss gives rise to longing, and in these circumstances, it would not be far-fetched to consider stories as a form of compensation or even as reparations, perhaps the only kind we will ever receive.»⁵¹ Reparationen sind hier keine einmaligen Kompensationen, sondern meinen eine multitemporale, zeitenverknüpfende Praxis des Erzählens, die der spekulativen Tanz- und Soundästhetik Monáes ähnlich ist.

Ein damit zusammenhängender Punkt queerer Zukünftigkeit sind José Muñoz’ Überlegungen zu Hoffnung in hoffnungslosen Zeiten und zur (Un-)Möglichkeit reparativen Lesens, dem Konzept Eve Kosofsky Sedgwicks folgend, bei der Muñoz studiert hat. Während im (linken) paranoiden Lesen und Analysieren durch Politiken des Verdachts vor allen Dingen negative Gefühle erzeugt werden, wie die von Hartman angeführte Trauer, Verlustangst, Wut und Angst, schlägt Sedgwick ein reparatives Lesen vor – gerade vor dem Hintergrund von Gewalt und Verlust –, das andere Zukünfte möglich macht: «Because she [the reparative reader] has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from

49 TIME Staff: 2010s, «Tightrope», <https://entertainment.time.com/2011/10/24/the-all-time-100-songs/slide/tightrope-janelle-monae-featuring-big-boi>, 21. 10. 2011.

50 Vgl. Köppert, Katrin: Afro-Feministisches Fabulieren in der Gegenwart – und in der Höhle. In: Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin 2020, S. 220–236.

51 Hartman, Saidiya: *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 12/2 (2008), S. 3 f.

the way it actually did.»⁵² In Kontrast zu afropessimistischen und ontologischen Konzepten von «black death» und antirelationistischen Konzeptualisierungen von «queer death» entwirft Muñoz die Idee von queerer Utopie als politischem Möglichkeitsraum, ähnlich Monáes queer-feministischen und Schwarzen Spekulationen. In enger Auseinandersetzung mit Ernst Blochs Noch-nicht wird Queerness dabei als spekulativer Zwischenraum begriffen, in dem sich unterschiedliche Zeiten treffen und Queerness selbst als Potenzialität begriffen wird: «QUEERNESS IS NOT yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. [...] Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.»⁵³ Queere Zukünftigkeits- und Utopie sind aufgrund ihrer breiteren historischen Situierung in der US-amerikanischen Geschichte (unter Einbeziehung Schwarzer und queerer Geschichte und Sklavereigeschichte), in Musik-, Film- und Tanzgeschichte klar situiert:⁵⁴ mit konkreten Akustiken und Bewegungen, die gesampelt werden, aber auch den breiteren Rahmen historischer und gegenwärtiger vergeschlechtlicht-rassifiziert-sexualisiert-klassifizierender Pathologisierung und Gewalt auf multimodale Art und Weise zitieren und reflektieren. Mit diesen popkulturellen Techniken sind sie alles andere als eskapistisch, naiv oder romantisierend zu betrachten. Im Gegenteil entwirft Monáes Werk konkrete Utopien,⁵⁵ in denen es um eine greifbare Verneinung unmöglicher und ungleicher Lebensumstände geht und um das Verlangen einer reparierenden Kollektivität.⁵⁶ Schmutz selbst wird zum heilenden Prinzip: ««And when the gas of Nevermind threatened to come back, there was always the dirt. The solid dirt in the Cave that the Pynk-Hotel shared with me, to heal.» Jane pulled her hands out of that dirt. Black soil still clung to her fingers, and she was pleased. New Dawn labeled her a dirty computer, and so there was a certain satisfaction in this dirt saving her. It would outlast any attempt of theirs to «clean» her, to scrub away her memories. Neer was at her side in case Jane needed help to get up. Jane had it, though, waiting until she was standing to throw an arm over Neer's shoulder. «The dirt is still good, Neer.» «It always is.»»⁵⁷ Schmutz wird hier, wie bereits skizziert, als Gegentechnologie verstanden, als eine

52 Sedgwick, Eve Kosofsky: *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is about You*. In: dies.: *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham 1997, S. 24 f.

53 Muñoz, José Esteban: *Queerness as Horizon: Utopian Hermeneutics in the Face of Gay Pragmatism*. In: *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition*. New York 2019 (2009), S. 1 (Hervorhebung im Original).

54 Bekanntestes Beispiel ist die afroamerikanische und Latinx LGBTQ Ballroom Culture und ihre Praktik des Vogueings, die nicht nur von Künstler:innen wie Madonna in ihrem Musikvideo *Vogue* (1990) zitiert wird, sondern auch in neueren Formaten wie der Fernsehserie *Pose* (2018–2021) dargestellt ist.

55 Muñoz, wieder mit starkem Bloch-Bezug, zu «konkreten Utopien»: «Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential. In our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism.» Ebd., S. 3.

56 In *The Memory Librarian* geht es immer wieder um Heilen, Reparieren, Helfen und Kollektivieren; siehe vor allem die elaborierte Narrativierung der heilenden Wirkung des PYNK-Hotels: Monáe (Anm. 12), S. 87, 92, 96, 134, 140, 146, 151, 157, 162.

57 Ebd., S. 87.

Art Schutzhülle, sodass die erinnerungslöschenden Technologien des überwachenden «New Dawn» wirkungslos werden. Der schmutzige Körper selbst wird zum Ort des kollektiven Widerstandes in der Geschichte (Story), im Tanz und im Song, die Beziehungen durch Zeiten, Räume und Differenzpositionalitäten hindurch (nicht darüber hinweg) knüpft.

Pop is more!

Kaspar Maase beschreibt populäre Kulturen «nicht als Korpus von Texten, sondern als dynamisches Netzwerk» und stellt mit Rückbezug auf Diedrich Diederichsens Überlegungen zur Popmusik sowohl die intermedialen als auch die Beziehung machenden Rezeptionsprozesse in den Mittelpunkt.⁵⁸ Meine Analyse ausgewählter Werke Janelle Monáes zeigt in figurationaler Lesart zunächst, auf welche Arten und Weisen Musik und Sound als körperliche Vibrationen kulturelle Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnisse knüpfen und evozierend reflektieren. Während Maase weiter POP in Grossbuchstaben «als postmoderne Variante der Bildungskultur» begreift und die ästhetisch-sinnliche Seite von Subjektivierungsprozessen herausstellt,⁵⁹ werden innerhalb der queer-feministischen Spekulation die Repräsentation von Subjektpositionen und das Subjekt selbst als ungleich machendes und unterdrückendes Konzept infrage gestellt.⁶⁰ Popkulturelle Werke stehen dabei in enger Verknüpfung mit theoretischen Debatten und ihrer lebensweltlichen Situierung. Hier muss Monáes Werk als relationaler Teil einer grösseren afropessimistischen, afrofuturistischen und spekulativen popkulturellen Figuration begriffen werden. Dabei artikulieren sich nicht nur relationale Politiken, sondern hier eröffnet sich der Kulturanalyse ein zentraler Analyseort politischer Transformationsprozesse. Der Körper bleibt Referenzpunkt für diese kritischen Praktiken und Auseinandersetzungen.

Popkultur begreife ich als sozialen Ort der Verknüpfungsarbeit von Musik und Körper, Differenz und Technologie. Pop macht Beziehungen und generiert wichtige Räume des Figurierens, die man mit Donna Haraway in seinen Welt machenden Qualitäten verstehen kann.⁶¹ Figurationsanalyse möchte ich in ihrer gestaltenden

58 Maase, Kaspar: Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld 2019, S. 28; Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014, S. XI.

59 Ebd., S. 34 f.

60 Vgl. hierzu auch Muñoz' Konzept der Disidentifizierung: Muñoz, José Esteban: Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis 1999; zu einer kritischen Lesart von «Identität» und «Subjekt» vgl. Gunkel, Henriette; Haschemi Yekani, Elahe; Michaelis, Beatrice; Michaelsen, Anja: Anrufung und Affekt. Ein Gesprächstext über (Anti-)Rassismus und queere Gefühle. In: Käthe von Bose, Ulrike Klöppel, Katrin Köppert, Karin Michalski, Pat Treusch (Hg.): I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst. Berlin 2015, S. 101–116; Lorey, Isabell: Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weisenseinsforschung. In: transversal texts, <https://transversal.at/transversal/0806/lorey/de>, 10. 2008.

61 Zur Figuration Haraway, Donna J.: Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_Onco-Mouse™. Feminism and Technoscience. New York 1997, S. 11.

Qualität hervorheben. Ihre empirische Kulturanalyse bringt sich in ein kulturelles Surplus im Sinne eines affektiv-ästhetischen Mehrs mit ein. Wenn ich das Spekulieren in Monáes Werk als relational und soziale Welten gestaltend analysiere, tue ich dies nicht mit einem idealisierten Beziehungsbegriff, sondern mit einem Verständnis von Beziehung als Macht- und Abhängigkeitsverhältnis. Unter den zahlreichen Kommentaren zum Musikvideo und zum Song *Crazy Classic Life* auf Youtube findet sich auch folgender popkritischer O-Ton: «Oh, self congratulatory, synth pop about partying and having super cool, edgy friends: complete with trap 808 section and rap verse. Meanwhile, Janelle is wearing punk gear because this piece of utterly vanilla chart fodder is so punk rock that (it's like changing the world) ... Then at the end she imagines in the dystopian future that her event is shut down by imaginary, Orwellian cyber-police because her queer-fashion, skate party is too radical for the man too handle. Here's a news flash snowflakes. Nothing that is happening in this video is musically, politically or artistically shocking at all. This is the same commercialism, sex sells, sugary, safe pop standard that major labels have always offered masked as something revolutionary because there's trans people wearing alt-fashion in the video.»⁶² Die Auseinandersetzungen, Ablehnungen und Abklassifizierungen gehören in das Konzept des Beziehungsmachens hinein; selbst das Argument der Entnetzung und des Antirelationalen sowie das ontologische Argument der Einzigartigkeit erzeugt eine Relation (in diesem Fall im Rückzug, in der Negation oder wie im letzten Fall im Vergleich). Der Kommentar macht zudem deutlich, dass Monáes Werk als Teil eines Kunstmarktes mit spezifischen Logiken der Vermarktung untersucht werden muss. Die hier analysierten queer-feministischen Ästhetiken und Schwarzen Spekulationen stehen nicht ausserhalb von Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen, sondern sind durch und durch verstrickt in dieses Interdependenznetz. Die Hin- und Herbewegungen – und Tanz macht dies als verkörperlichte und relationale Praktik sichtbar –, verstanden als Abgrenzungen, Verneinungen und Bejahungen, machen die Figuration mit aus. In diesem Sinne verstehe ich die hier analysierten Werke Monáes als Teil der politischen und theoretischen Debatten um Reparation, Dekolonisierung sowie alternativer und marginalisierter Zukünfte der letzten Jahre und damit als Teil des Feldes der queeren und spekulativ-feministischen Pop- und Populärkultur. Nehmen wir spekulative Imagination und deren multimodale Erzeugnisse in ihren soziale Welten gestaltenden Praktiken sowie in ihren sozial-affektiven Dimensionen als wissenserzeugende und politische Praktiken ernst, dann sind die Grenzen zwischen Popkultur und Kulturtheorie verschwommener, als wir vielleicht annehmen.

62 Non Ofyourbusiness: Kommentar auf YouTube zu Janelle Monáes Song: Crazy Classic Life, www.youtube.com/channel/UCyyfWyMPrZIrFruLMPYOwXQ, 27. 12. 2018.