

Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings

Zur Medienökologie der Luft in LaToya Ruby Fraziers *The Notion of Family*

Katrin Köppert

Zwei große Bäume, deren Baumwipfel die dunkel aufziehenden, drückend erscheinenden Wolken berühren, verengen von rechts und links den Bildraum,¹ die dominante Motorhaube drängt von unten. Obwohl an der Luft, scheint kaum Platz zum Atmen. Entsprechend ernst ist der Blick des Mannes, der die Betrachter*innen direkt trifft, aber auf Abstand hält. Das Auto ist zusätzlich Schutzschild vor dem Außen des Bildes, einer Welt, in der der Freeway #Breeway ist. So steht es auf der Windschutzscheibe: #Breeway. Mit dem Hashtag verbindet sich der Ruf nach Gerechtigkeit für Breonna Taylor, die am 13. März 2020 in der Nacht von Ermittlern des Louisville Metropolitan Police Department durch mindestens acht Projektilen tödlich verletzt wurde. Acht Projektilen. Dann die Zahl elf. Elf Mal musste zwei Monate nach der Ermordung Taylors George Floyd seinen Atem bemühen, um zu sagen, er könne nicht atmen, um schließlich erstickt zu werden, von einem *weißen*² Polizisten, der lässig,

1 Aufgrund der fehlenden Reproduktionsgenehmigung für das Bild vgl. <https://www.vanityfair.com/culture/2020/08/breonna-taylor> vom 29.08.2022.

2 Ich verwende Kursivsetzung, um die soziale Konstruktion der Kategorie Weißsein herauszustellen. Auf Basis der sozialkonstruktivistischen Herangehensweise entscheide ich mich jedoch dafür, Schwarz großzuschreiben, und zwar um der gelebten oder verkörperten Erfahrung insbesondere im Kontext antirassistischer Widerstandsbewegungen Rechnung zu tragen. Vgl. Eggers, Maureen Maisha et al.: »Konzeptuelle Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), *Mythen, Masken*

mit einer Hand in der Hosentasche neun Minuten und neunundzwanzig Sekunden auf seinem Hals knien blieb. Zur gleichen Zeit werden erste Zahlen zur Sterblichkeitsrate der US-afro-amerikanischen Bevölkerung an COVID-19 veröffentlicht: Sie liegt bei 50,3 Prozent im Vergleich zu 20,7 bei *weißen* US-Amerikaner*innen.³

Der Erstickungstod hat Struktur. Er geht unter anderem auf den wissenschaftlichen Rassismus zurück, das heißt zum Beispiel den Wahnwitz eines Spirometers, der Schwarzen Menschen eine geringere Lungenkapazität bescheinigte.⁴ Mit solchen ›Befunden‹ wurde Sklaverei gerechtfertigt. Aufgrund ihres angeblich verminderten Lungenvolumens seien Schwarze Menschen für nichts anderes als Feldarbeit ›zu gebrauchen‹. Dabei war es Sklaverei, die die Lungen erschöpfte.⁵ Schwarze Menschen daraufhin zu behandeln und entsprechend zu medikamentieren, war kein Umkehrschluss, den die Medizin zu ziehen bereit war. Gestorben wird so noch immer nicht nur häufiger, sondern auch qualvoller, wie das Beispiel Susan Moore zeigt. Als Ärztin hatte sie vor ihrem corona-bedingten Tod am eigenen Leib erfahren müssen, nicht ausreichend mit Schmerzmitteln versorgt zu werden.⁶ Die ungleiche Ausgabe schmerzlindernder Arzneien ist nur eine Folge der langen Geschichte des medizinischen Rassismus. Die Annahme, Schwarze Körper seien schmerzresistenter,⁷ spielt sicherlich auch eine Rolle, wenn

und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster: Unrast Verlag 2005, S. 11–13.

- 3 <https://www.theguardian.com/world/2020/may/20/black-americans-death-rate-covid-19-coronavirus> vom 03.10.2021.
- 4 Vgl. Braun, Lundy: *Breathing Race into Machine. The Surprising Career of the Spirometer from Plantation to Genetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.
- 5 Vgl. Sharpe, Christina: *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 112.
- 6 <https://www.nytimes.com/2020/12/23/us/susan-moore-black-doctor-indiana.html> vom 03.10.2021.
- 7 Vgl. hierzu insbesondere die vergeschlechtlichte Geschichte des medizinischen Rassismus im Kontext der Erfindung des Spekulum. Snorton, Riley: *Black on Both Sides. A Racial History of Trans Identity*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2017.

Krankenhäuser dort geschlossen werden, wo nach dem *white flight*⁸ vornehmlich sie es sind, die den Auswirkungen der Deindustrialisierung ins Antlitz schauen. Dass dieses Antlitz eine Fratze ist, wird mit Blick auf die Zerstörung nicht nur der Umwelt, sondern der Körper deutlich. Die mit der Industrialisierung einhergehenden Schäden durch Luftverschmutzung und Wasserkontamination bleiben in den Gefäßen und Kapillaren Schwarzer Körper und Landschaften archiviert, während mit dem Rückbau der Stahlwerke und der Abfertigung der Autoindustrie die Infrastrukturen medizinischer Versorgung wegbrechen.

In der Fotografie, die ich zu Beginn dieses Beitrags beschreibe, läuft all das zusammen. In ihr versammeln sich die rassistische Polizeigewalt, der medizinische Rassismus und die ökoloniale Gewalt, und wird Atemnot zum – wenngleich visuell stummen, so doch aber deutlich vernehmbaren – Mittelpunkt. Die US-afro-amerikanische Fotografin LaToya Ruby Frazier beschreibt die Motivation für diese Fotografie, die Teil einer Serie ist, die die Cover-Story der Vanity-Fair-Spezialausgabe zu Breonna Taylor begleitet, wie folgt:

»I can't stop thinking about Breonna Taylor, her murder and unjust criminalization made me so upset that I risked my life and broke quarantine, knowing that I am highly susceptible to COVID-19 due to having Lupus, an autoimmune disorder.«⁹

Um visuelle Gerechtigkeit¹⁰ für Taylor zu schaffen, riskierte Frazier ihr Leben, weil sie aufgrund der industrialisierungsbedingten Umweltverschmutzung und schlechten Gesundheitsversorgung im Rust Belt, wo sie aufwuchs, an der sogenannten Schmetterlingskrankheit leidet, einer Erkrankung, die sie hochgradig empfänglich für das Corona-Virus macht. Und so steht zwar der Mord an Breonna Taylor im Vordergrund

8 Unter *white flight* ist die Abwanderung der *weißen* Bevölkerung aus Gebieten gemeint, die unter der Deindustrialisierung tiefgreifende Umstrukturierungen durchlaufen, mit mitunter desaströsen Auswirkungen auf den Gesundheitssektor.

9 <https://latoyarubyfrazier.com/publications/the-great-fire/> vom 3.10.2021.

10 Ebd.

der Fotografie und verweisen die kleinen Schuhe, die Taylors Lebensgefährtin Kenneth Walker knapp über den Hashtag hält, auf die durch polizeiliche Hassverbrechen abgebrochene Zukunft Schwarzen Lebens, aber vibrieren auch die mit De-Industrialisierung einhergehenden und für US-afro-amerikanisches Leben ungleich verheerenderen Auswirkungen in dem Bild mit. Das Auto ist nicht nur symbolischer Ort des rassistischen Polizierens,¹¹ es steht auch für die für US-Afro-Amerikaner*innen ambivalente Dekarbonisierung der Automobilindustrie, ein Thema das Frazier in der Fotoserie *The Last Cruze* (2019) eingehend und mit Blick auch auf die Effekte im Gesundheitssektor behandelte. Die Wolken wiederum, die sich über dem Auto zusammenziehen bzw. in der Motorhaube spiegeln, verweisen auf die sich in ihnen sammelnden Toxine, mit denen sich Frazier in der Serie *The Notion of Family* (2015) auf persönlich intime Weise beschäftigt hatte.

Die Fotografie verstehe ich als visuelle Metapher der Atemnot und symbolische Zustandsbeschreibung einer Gegenwart, in der sich das Selbstverständlichste zum politischen Minenfeld verkehrt, weil alle atmen, aber jede*r anders.¹² Auf sie möchte ich – verbunden mit der Frage, wie der Atem lebenssichernd in Schwarzen, BIPOC, Indigenen Körpern gehalten werden kann – ver-antwortend reagieren, um

-
- 11 Vanessa Eileen Thompson spricht vom Polizieren als einer Praxis der Polizei, die aber über die Polizei hinausgeht und auf die Kriminalisierung Schwarzer Menschen als Prinzip des Rassismus in der Geschichte der Moderne verweist. Dieses Prinzip beruht auf der rassifizierten Grenzziehung, wonach *weiße* Rechtssubjekte vor denen geschützt werden müssen, die aus dem Bereich des Rechts herausgedrängt werden: Das umfasst neben Schwarzen Menschen People of Color, Rom*nija, Sint*ezza, Muslim*a und auch Juden* und Jüdinnen*. Vgl. El-Tayeb, Fatima/Thompson, Vanessa Eileen: »Alltagsrassismus, staatliche Gewalt und koloniale Tradition. Ein Gespräch über Racial Profiling und intersektionale Widerstände in Europa«, in: Wa Baile, Mohamed et al. (Hg.), *Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand*, Bielefeld: transcript 2019, S. 311–328, hier S. 316f.
- 12 Vgl. Choy, Timothy: »Distribution«, in: Cymene Howe/Anand Pandian (Hg.), *Anthropocene Unseen. A Lexicon*, Goleta: Punctum Books 2020, S. 105–109.

Donna Haraways Konzept der Responsabilität bzw. der *response-ability* aufzugreifen.

Um responsabel zu sein und sich, vor allem auch als *weiße* Akademiker*in in Resonanz zu begreifen für die drängende Frage, »what it takes [...] to keep breath in the Black body«,¹³ bedarf es nach Haraway spekulativer Formen des *figuring*. Insofern die Grenze zwischen Wissenschaft und Spekulation manchmal nur eine optische Täuschung ist,¹⁴ wie das Beispiel des Spirometers zeigt, ist es notwendig, sich spekulativen Erzählungen zuzuwenden, die die Fähigkeit haben, Unwahrscheinliches zusammenzufügen bzw. das Unwahrscheinliche einer Überwindung von Kolonialismus und Rassismus in der Gegenwart zu sollizitieren, um Heilung anzubieten, ohne Ganzheit zu versprechen.¹⁵ Für dieses *figuring* braucht es dieses Ding, dieses Muster, dieses Gefüge, »the thing that is not oneself but which one must go.«¹⁶ Und so wende ich mich dem Schmetterling statt der Schmetterlingskrankheit zu, und füge ihn als Fadenfigur (*string figure*) ein, die mir erlauben soll, Fäden im engmaschigen Geflecht des rassistischen Komplexes am spezifischen Ort des Rust Belts zum Zeitpunkt der Deindustrialisierung herauszulösen – auch mit dem Ziel, Resonanz dergestalt zu erzeugen, dass neue Muster wahrnehmbar werden und neue Wege, »[to] respond ›with wonder and admiration, you¹⁷ are still alive, like hydrogen, like oxygen«¹⁸, wie es Christina Sharpe in Bezugnahme auf Dionne Brand zum Ausdruck bringt. Mit dem Schmetterling, dessen altgriechisches

13 C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

14 Vgl. Harrasser, Karin: »Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration«, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden: Springer Verlag 2006, S. 580–594, hier S. 580.

15 Vgl. Tsing, Anna in Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 136.

16 D. Haraway: Staying with the Trouble, S. 3.

17 Hierbei handelt es sich um ein situiertes »you«, das sich an ein Schwarzes Subjekt in der zweiten Person Singular richtet.

18 Dionne Brand in C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

Wort für »Hauch«, »Atem«, »Seele« steht,¹⁹ beziehe ich mich auf die Fotografie Fraziers und speziell die Serie *The Notion of Family* auf eine Weise, die Atemnot in eine Medienökologie der Luft zu verwandeln vermag, sodass der Atem im Schwarzen Körper zirkulieren kann und Leben dort vorstellbar werden lässt, wo es bisher zu überleben nicht bestimmt war.²⁰ Mit dem Schmetterling möchte ich aber auch die aufgrund von Nekropolitik, *environmental racism* und rassistischer Medizin kaum wahrnehmbaren Schwingungen in der Fotografie aufspüren und vergrößern, sodass die – wie beim Schmetterlingseffekt – winzig kleinen Ursachen des Flügelschlags die Bedingungen für die Interaktion zwischen den Elementen so verändern, dass sie am Ende massive, aber unvorhergesehene Auswirkungen haben, wie ein Hurrikan,²¹ wie eine dekoloniale Explosion.²²

Dabei geht es nicht um eine Nachahmung des Schmetterlings, wie Haraway schreibt: Das Ziel ist, einen »fleischlichen Vorschlag«²³ zu machen, der – verwoben mit der Überzeugung, andere Praktiken akademischen Wissens ausloten zu müssen – Schwarze, Braune und Indigene Zukunft in der Gegenwart spürbar werden lassen kann. Damit – wie zu

-
- 19 Vgl. Kitchell Jr., Kenneth F.: *Animals in the Ancient World from A to Z*, London/ New York: Routledge 2014, S. 19; Levinson, Hermann/Levinson, Anna: »Schmetterlinge (Lepidoptera) im ägyptischen und griechischen Altertum«, in: *Nachrichten der Deutschen Gesellschaft für allgemeine und angewandte Entomologie* 23 (3), 2009, S. 121–132.
- 20 In Anlehnung an das berühmte Zitat »We were never meant to survive« von Audre Lorde. Lorde, Audre: »A Litany of Survival«, in: Dies.: *The Black Unicorn*, New York: W.W. Norton 1978, S. 31.
- 21 Coole, Diana/Frost, Samantha: »Introducing the New Materialisms«, in: Dies. (Hg.), *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*, Durham/London: Duke University Press, S. 1–43, hier S. 14.
- 22 Im Anschluss an Kara Keeling, die mit Frantz Fanon dekoloniale Explosion als apokalyptisches Moment versteht, das noch nicht ist, aber permanent hergestellt werden muss. Vgl. Keeling, Kara: *The Witch's Flight. The Cinematic, the Black Femme, and the Image of Common Sense*, Durham/London: Duke University Press 2007, S 35f.
- 23 Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 205.

sehen sein wird – vollzieht sich ein Registerwechsel in der Betrachtung von Fotografie, die bei Frazier Anklänge sozialdokumentarischer Darstellung hat und im ersten Moment den Blick auf rassialisierte Prekarität mit Mitleid oder solidarischer Identifikation assoziiert. Aber eben nur im ersten Moment. Im zweiten schon werden entsprechende Gefühle und Identifikationen durchkreuzt, sodass wir im Orientierungsrahmen einstudierter Parameter der Blicktheorie verloren gehen. Stattdessen bin ich in die Fotografie als eine mediatisierte Umgebung fleischlich involviert und affektiv adressiert, sodass ich eher resoniere und vibriere, als dass ich mich als *weiß* situierte Betrachterin im Modus der Aneignung identifiziere. In der Vibration zumindest sehe ich eine Chance für eine Medienökologie der Luft, die Ein- und Ausströmung erlaubt und – mit dem Flügelschlag eines Schmetterlings assoziiert – auch als eine dekoloniale Ästhetik der Turbulenz²⁴ verstanden werden kann.

The Notion of Family

Dass ich mit LaToya Ruby Fraziers Serie zu Breonna Taylor beginne, mich aber nun mit ihrer 2015 erschienenen, von 2001–2014 angefertigten Langzeitstudie *The Notion of Family* beschäftige, soll kein Widerspruch sein. Orientiert an der *slow violence*²⁵ des mit der Industrialisierung einhergehenden *environmental racism* arbeitet Frazier seit *The Notion of Family* kontinuierlich und mitunter über lange Projektzeiträume zu den Interdependenzen von Klasse, Gender und *race* in Hinsicht auf ökoloniale, polizeiliche und medizinische Gewalt. Daher hat *The Notion of Family* nichts an Aktualität eingebüßt.

24 Édouard Glissant schreibt, dass mit der Ästhetik der Turbulenz ein Anderes des Denkens zum Vorschein kommt, das Anlass ist, etwas zu ändern. Vgl. Glissant, Édouard: *Poetics of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, S. 154f.

25 Vgl. Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge/London: Harvard University Press 2013.

1982 in Braddock geboren, einem Stadtteil in den östlichen Vororten von Pittsburgh im Allegheny County, Pennsylvania, erlebt Frazier am Beispiel ihrer eigenen Familie, wie tief in die Ritzen der eigenen Wohnung, des eigenen Körpers, des familiären Geflechts die materiell-semiotischen Bedingungen der Implosion des Rust Belts ziehen – sodass sich in *The Notion of Family* Körper und post-industrielle Landschaft aufeinander abbilden.

Frazier setzt ins Bild, was in den Augen der *weißen* Mehrheitsgesellschaft unsichtbar ist: Der Dampf, der aus den Schloten der Stahlwerke von Braddock emporsteigt und sich hier wie ein seiner Umwelt angepasster Falter in die weiß-grau-schwarz gehaltenen Flächen der postindustriellen Landschaft einfügt, wird kontrastiert mit einem schonungslosen Blick auf die Zerrüttung der städtischen Infrastruktur, des privaten Wohnraums, der familiären Verhältnisse und körperlichen Integrität in vor allem afro-amerikanischen Communities.²⁶ Der Niedergang der ortsansässigen Stahlwerke, der mit der Schließung des einzig verbleibenden Großarbeitgebers – dem Krankenhaus – und dem auf die Crack-Kokain-Krise reagierenden *War on Drugs* einherging, wird in seinen rassialisierten und auch vergeschlechtlichten Dimensionen thematisiert, und zwar entgegen der seit Trump raumgreifenden Darstellung der vor allem *weißen* Arbeiter*innenschaft, die vom Zusammenbruch des Rust Belt betroffen sei. Die ausschlaggebende Motivation Fraziers war, diese »continued omission, erasure, invisibility and silence surrounding African-American sacrifices to [...] the American grand narrative«²⁷ kritisch herauszuarbeiten, nicht zuletzt aufgrund der eigenen Opfer, die sie und ihre Familie bringen mussten. Sowohl ihre Großmutter wie auch ihre Mutter waren an Krebs erkrankt. Sie selbst – wie bereits erwähnt – leidet an der seltenen und im Zusammenhang mit Umwelteinflüssen stehenden Autoimmunerkrankung Lupus, der

26 Viele der hier besprochenen Fotografien können auf der Webseite der Künstlerin eingesehen werden: <https://latoyarubyfrazier.com/work/notion-of-family/> vom 29.08.2022.

27 <http://lens.blogs.nytimes.com/2014/10/14/latoya-ruby-fraziers-notion-of-family/> vom 3.10.2021

sogenannten Schmetterlingsflechte. Die auf Rassismus und Klassismus zurückzuführende Not an lebensspendender Luft legt sich wie eine Flechte über Fraziers Leben, lauert wie ein Schatten über ihr,²⁸ was nicht selten auch unmittelbar in Form von verschiedenen Schattensetzungen und an Kara Walker erinnernde Silhouetten zum Ausdruck kommt.

Die in den Innenräumen inszenierten Schatten als Merkzeichen der giftig dräuenden Abgaswolken, der bleiernen Polizeigewalt auf den Straßen legt sich auf die Gesichter der Frauen in Fraziers Familie. Ernst, erschöpft und desillusioniert schauen sie in die Kamera, ihr Spiegelbild. Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) scheint durch. Und tatsächlich ist die sozialdokumentarische Fotografie Langes Folie für Fraziers Schaffen, jedoch unter umgekehrtem Vorzeichen. Frazier sagt zu ihrer ersten Begegnung mit *Migrant Mother*:

»In that moment it just hit me. This is an iconic image, but we don't know the woman's name in the photograph, we only talk about the photographer and the government. How do you bring agency and power to the subject that everyone else is benefiting from? As it happens, her name was Florence Owens Thompson, she died destitute, and her children never received royalties from those images. That's where it began. Considering the difficult reality my mother, my grandmother and I were living in, I thought, »Well, wouldn't it be a great way to honor Florence Owens Thompson by thinking about what her portraits might have looked like had she photographed herself?« And so I ran with that idea.«²⁹

Die Fehlstelle der sozialdokumentarischen Fotografie, also die Absenz des Subjekts bei gleichzeitiger Präsenz des Bildobjekts, wird zum Dreh- und Angelpunkt von Fraziers Arbeit. Indem sie sich selbst fotografiert, werden die Grundfesten der sozialkritischen Fotografie tangiert: die Positionen von Subjekt und Objekt laufen ineinander. Auch das Genre

28 Frazier schreibt im Katalog: »The shadow from the steel mill always hovered above us.« Frazier, LaToya Ruby: *The Notion of Family*, New York: Aperture Foundation 2014, S. 15.

29 <https://ideas.ted.com/an-unexpected-family-photo-album/> vom 3.10.2021.

des Studioportraits und die dafür hergerichtete Ateliersituation mit aufgestellten Matratzen und vorgeschobenen Vorhängen als Leinwandkulissen durchkreuzen den eingeübten Blick der Sozialdokumentation. Dabei interessiert mich besonders ein Aspekt, den Walter Benn Michaels und Daniel Zamora herausarbeiten: der mit Blickachsen erzeugte Bruch mit dem Pathos der sozialdokumentarischen Fotografie. Vor allem in Auseinandersetzung mit *Mom Making an Image of Me* (2008) diskutieren Michaels und Zamora das Verhältnis der Blicke zueinander.

Während der Titel suggeriert, die Mutter würde ein Bild ihrer Tochter anfertigen, wird deutlich, dass ihr Blick auf sich selbst gerichtet ist. Die Tochter reagiert entsprechend weder mit einem Blick in den Spiegel, der auf die Mutter zielt, noch schaut sie in die Kamera. Auch sie betrachtet sich selbst. Die Betrachter*innen, die mit der mittig aufgestellten Kamera im Bild als Avatar anwesend sind, befinden sich außen vor, werden nicht adressiert, sind förmlich auf sich und den offenen Schlund des Objektivs zurückgeworfen. In der Übereinkunft von Mutter und Tochter, sich nicht aufeinander zu beziehen, performen sie dennoch füreinander, weil das Publikum außen vor bleibt: »There's no appeal to the beholder; in fact; the effect of their theatricality is rather to seal the beholder out.«³⁰ Insofern als hier die Betrachter*innen ausgeschlossen werden, wird die Anwesenheit der im Bild befindlichen Fotografinnen bezeugt, mehr noch: betont.³¹ Durch ihre Verweigerung, die Zuschauer*innen anzuschauen, werden letztere herausgehalten und keine Identifikationsangebote gemacht, die zu Mitgefühl oder -leid verführen. Die Annahme, eine identifikatorische Ethik der Fotografie könne Mitgefühl erzeugen, das in der Solidarität der *weißen* bürgerlichen Klasse aufgeht, wird hier konsequent zerstreut. Daher – so möchte

30 Michaels, Walter Benn/Zamora, Daniel: »Chris Killip and LaToya Ruby Frazier. The Promise of a Class Aesthetic«, in: *Radical History Review* 132 (October 2018), S. 23–45, hier S. 37.

31 Michaels, Walter Benn: »Anti-Capitalism and the Camera«, in: Kevin Coleman/Daniel James (Hg.), *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*, London/New York: Verso, S. 101–119, hier S. 116.

ich im Weiteren argumentieren – resonieren die Bilder affektiv auf eine Weise, die nur wenig anschlussfähig ist an im Blick auf das Elend emporsteigende Betroffenheitsgefühle, die dann doch auch wieder nur der Selbstbespiegelung dienen. Stattdessen erzeugen sie ein Klima des Auftriebs, in dessen Folge Verwirbelungen entstehen, die dekolonial auch insofern sind, als Ästhetik hier nicht länger nur vom Augensinn und den Blicken abgeleitet wird, sondern – zur Disposition gestellt – affektive Register der Frequenz berühren, die ich im Folgenden einführen werde. Dabei möchte ich die Fotografie Fraziers im Kontext einer dekolonialen Medienökologie der Luft diskutieren. Der Schmetterling hebt seine Flügel.

Respiratory Currents: Like the Vibrato of a Hum

Im Angesicht der stummen Blicke, die zu keiner Identifikation einladen, mich mir selbst überlassen, bin ich mit der Unsagbarkeit konfrontiert, von der auch Frazier im Katalog schreibt: »Grandma Ruby internalized the idea that Black women aren't supposed to cry; they're to remain silent and endure suffering.«³² Statt zu weinen, bleiben die Frauen in Fraziers Familie in den Fotografien stumm und scheinen ihr Leid zu ertragen. Doch – und so möchte ich im Anschluss an Tina M. Campt meinen – beginnt es, im Angesicht der Unsagbarkeit von Worten und der Unmöglichkeit zu weinen, zu summen.

»He hummed instead of crying«,³³ schreibt Campt, als sie von ihrem Vater spricht, der einen Song von Roberta Flack summt, weil er über den Tod seiner Frau nicht weinen kann. Das Summen versteht sie als eine sonische Frequenz, die sie an die alltäglichen Praktiken und Affekte Schwarzer Communities heranführt. Diese sind auch für die Fotografie Fraziers wesentlich, insofern als wir es mit Ansichten der häuslichen

32 L.R. Frazier: *The Notion of Family*, S. 26.

33 Campt, Tina M.: *Listening to Images*, Durham/London: Duke University Press 2017, S. 4.

Sphäre, des Arztbesuchs, des Wartens auf den Bus, aber auch des Protests gegen die Schließung des Krankenhauses zu tun haben. Mit dem Summen des Vaters im Ohr ›sieht‹ Campt Fotografie ganz anders, kann in der fast nicht hörbaren Modalität des Summens die Frequenz vernennen, die bedeutet, sich dem Krach des Sprechens zu verweigern, um schließlich atmen zu können.³⁴ Mit dieser Frequenz jedoch geht es ihr nicht allein um eine Aussage über soziale Reproduktion, sondern um eine Ruptur von dem, was als Sozialität gemeinhin apostrophiert ist.³⁵ Ihr Argument dreht sich um die kleine Einheit des Sounds, die *lower-frequency*, deren Effekte weitaus triftiger sind, als angenommen. Wie beim Schmetterling ist es die infinitesimale Bewegung, deren Effekt eine leichte Luftverwirbelung ist, die eine Reihe komplexer atmosphärischer Veränderungen auslöst, die einen Hurrikan verursachen können. Der Flügelschlag des Schmetterlings, mit dem ich hier versuche symbiotisch zu denken, lässt mich die Fotografien als eine dekoloniale Medienökologie der Luft verstehen. Der angespannte Blick Fraziers in vielen der Fotografien und die muskuläre Spannung des Gesichts als Artikulation der Erfahrung, kolonisiert zu sein, wie es Campt nach Frantz Fanon und Darieck Scott beschreibt,³⁶ versetzen das Bild in Schwingung. Es beginnt zu summen, zu vibrieren, sodass wir – durch Luftverwirbelung in Unruhe versetzt – unruhig bleiben³⁷ und aufmerksam werden, responsabel gegenüber den kolonialen Kontinuitäten im Kontext des mit Luftverschmutzung verknüpften Anthropozäns, aber auch gegenüber den alternativen Visionen Schwarzer Zukünftigkeit,³⁸ die wir in der Kraft der Verweigerung Schwarzer Weiblichkeit, zu lachen, zu weinen, wahrnehmen können. How to hold fast to that indifference?³⁹ Wie an der

34 Vgl. auch C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

35 T.M. Campt: Listening to Images, S. 5.

36 Ebd., S. 50.

37 In Anlehnung an die deutsche Titelübersetzung von Donna Haraways »Staying with the Trouble« von Karin Harrasser.

38 T.M. Campt: Listening to Images, S. 50.

39 In Anlehnung an Yusoff, Kathryn: »Invisible Worlds: Postrelational Ethics, Indeterminacy and the (K)notes of Relating«, in: Environment and Planning D: Society and Space 31 (2), 2013, S. 208–226, hier S. 209.

Gleichgültigkeit, die uns die abgebildeten Schwarzen Frauen entgegenbringen, festhalten? Lässt sich auch hier mit dem Schmetterling denken, speziell dem Monarchfalter, der in geografischer Koexistenz mit den Luftverschmutzungen im Rust Belt zu kämpfen hat? Der Monarchfalter widersetzt sich im engen Verhältnis zu Seidenpflanzen in Nordamerika der Luftverschmutzung. In den Ackerfurchen, an den Straßenrändern siedeln sich die Seidenpflanzen an, um zu überleben und das Überleben des Falters zu garantieren. Pflanzen und Falter lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Furchen,⁴⁰ die Risse und Spalten,⁴¹ die sich auch in den Fotografien Fraziers wiederfinden und die Bilder dreidimensional werden lassen, sodass sie aus ihrer Glattheit heraustreten, haptisch werden, uns angehen.

At a frequency felt rather than heard

Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings beginnen die Bilder zu summen und brummen, was als niedrige Frequenz bedeutet, ein hörbarer Luftzug zu sein, aber eben auch eine sich auf Haut und Körper übertragende Vibration. Ich gerate mit meiner Haut in Kontakt zu dem Bild, werde haptisch berührt, ohne direkt ergriffen zu sein. Dieser Eindruck des Haptischen der Fotografien Fraziers wird bewirkt durch die vielen Bettlaken, Vorhänge und Kleiderberge, deren Falten Furchen bilden und Tiefen im Bild schaffen, die Resonanzräume erzeugen und affektive Repositorien, jedoch nicht für alle auf gleiche Weise. Eher meine ich im Anschluss an Elspeth H. Brown und Thy Phu, dass es sich bei den Fotografien um affektive Speicher der US-afro-amerikanischen Erfahrung han-

40 D. Haraway: Unruhig bleiben, S. 196.

41 Vgl. Yusoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018, auch Köppert, Katrin: »Rifted Algorithms. Digitale Medienkunst postafrikanischer Zukünfte«, in: *Navigationen 2* (2021), S. 145–158.

delt,⁴² die mich angehen, aber nicht ins Bild dergestalt einfallen, mich mitgemeint zu fühlen, um Bestürzung zu reklamieren.

In *Huxtables Mom and Me* (2008) steht Frazier im Morgenmantel neben einem Kleiderberg vor verschlossenen Vorhängen direkt der Kamera wie auch der sich im Spiegel hinter ihr reflektierenden Mutter zugewandt. Sie trägt ein T-Shirt mit dem Aufdruck der wohl bekanntesten US-afro-amerikanischen TV-Familie, den Huxtables aus der Bill Cosby Show.

Unabhängig davon, dass diese Fernsehgeschichte von der Realität des wegen Sexualstraftaten inhaftierten Protagonisten Cosby eingeholt wurde, ist auch hier das Idealbild afro-amerikanischer Familiarität verblasst, auf dem Shirt, aber auch anhand der sich nicht kreuzenden Blicke von Mutter und Tochter. Das affektive Register der von Armut und Krankheit geprägten Familie Fraziers scheint Entfremdung und Desillusioniertheit zu sein. Der Tarnstoff, den die Mutter trägt, symbolisiert die emotionale Anpassung an die desolote Umgebung draußen vor dem Fenster. Und trotzdem zeugen die Vorhänge, Decken und Kleiderhaufen vom Alltag dieser beiden, binden sie zusammen, machen mit ihren Furchen und Kuhlen ein Angebot, sich zurückzuziehen, zusammen zu kuscheln. Diese Falten »give us the affective registers through which these images enunciate alternate accounts of their subjects«.⁴³ Für Brown und Phu stehen diese affektiven Register in Bezugnahme auf Tina M. Campt, Hortense Spillers und Christina Sharpe für eine »aspirational futurity«,⁴⁴ womit gemeint ist, eine Zukunft in der Gegenwart in Kraft zu setzen, um eine Zukunft zu schaffen, die noch nicht ist, aber sein muss. Insofern verstehe ich diese Register der haptischen Affizierung als eine Behauchung. Es wird Luft zum Atmen zugeführt, wo Atmung schwerfällt und strukturell unmöglich scheint.

42 Brown, Elspeth H./Phu, Thy: »The Cultural Politics of Aspiration: Family Photography's Mixed Feelings«, in: *Journal of Visual Culture* 17 (2), 2015, S. 152–165, hier S. 156.

43 Ebd., S. 157.

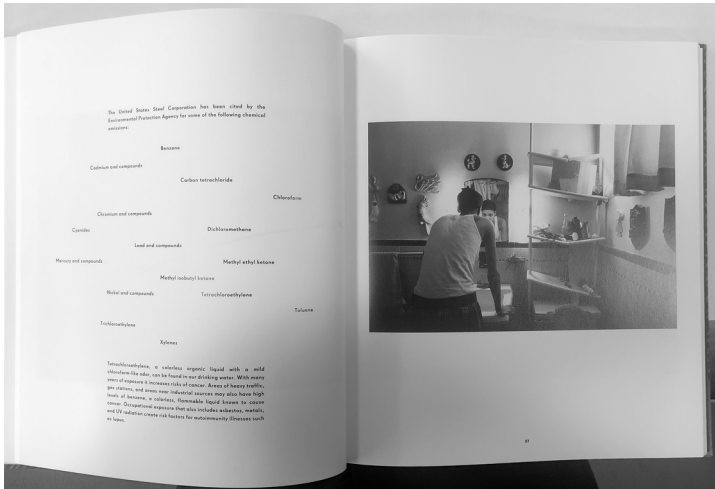
44 Ebd.

Gleichzeitig – und hiermit knüpfe ich wieder an die Frage der Dekolonialität dieser Medienökologie an, also der turbulenten Verwirbelung, die das System der rassistischen ökolonialen Gewalt angreift – meine ich, dass es nicht nur um eine Behauchung geht, sondern immer auch um die Verweigerung, die Betrachter*innen pauschal zu involvieren. Ich denke hier wieder mit dem Schmetterling, der, wenngleich auch Falter genannt, nicht für die Faltung bzw. Einfaltung (von Betrachter*innen ins Bild) steht, sondern auch etymologisch für die Oberflächenbeschaffenheit der Schuppe.⁴⁵ Mit den Schuppen lässt sich die Texturierung der Oberfläche vorstellen, wie sie in den Fotografien Fraziers erarbeitet wird (vor allem *Momme Shadow*, 2008), und damit auch das affektive Register, das – mit der anderen etymologischen Geschichte des Schmetterlings aufgerufen – den Atem und die Behauchung aktiviert. Die Schuppen funktionieren mit ihren abgeflachten Haaren, die dachziegelartig auf den Flügeln liegen, auch als Schutzschild. Die mit den Schuppen einhergehende, oft ja sehr schöne und immer symmetrische Musterung dient der Tarnung, aber auch der Warnung bis hin zur Vergiftung des Feindes. Der Schönheit der Muster, die sich auch in den Stoffen in den Fotografien ausdrückt, ist folglich auch die Verweigerung eingeschrieben, sich vom Außen berühren zu lassen. Auch wenn die Bilder haptisch erscheinen und uns förmlich angehen, stellen sie keine Einladung zur übergriffigen Identifikation mit dem Dargestellten dar. Dass die Bilder uns angehen und mit ihrer Vibration einen fühlbaren Druck (auf unserer Haut) erzeugen, ist eher Teil einer Medienökologie der Luft, die ich als dekolonial deswegen verstehe, weil sie Unruhe stiftet, Chaos nahezu. Dieses Chaos kann im Sinne einer radikalen Öffnung von Zukunft verstanden werden – wie beim Schmetterlingseffekt, bei dem die Ergebnisse nicht vorhersagbar sind oder von den Anfangsbedingungen abgeleitet werden können. Diese Theorie des Chaos konvergiert mit einer Ästhetik der Turbulenz, die als Fraktal bekannt ist – und die in der Fotografie Fraziers in Form der Wolke eine Rolle spielt.

45 [https://de.wikipedia.org/wiki/Schuppe_\(Schmetterling\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schuppe_(Schmetterling)) vom 3.10.2021.

Clouds of Imagination

Abbildung 1



Screenshot aus dem Katalog *The Notion of Family* von LaToya Ruby Frazier, 2014

Im Katalog *The Notion of Family* befindet sich eine Doppelseite, die rechts eine Fotografie zeigt, in der Frazier sichtlich erschöpft über ein Waschbecken gebeugt in einem Badezimmer steht, dessen Einrichtung den körperlichen bzw. emotionalen Zustand zu unterstreichen scheint (Abb. 1). Links daneben lesen wir »The United States Steel Corporation has been cited by the Environmental Protection Agency for some of the following chemical emissions.« Es folgen diverse chemische Elemente, bei denen es sich, wie der Text weiter unten beschreibt, um Toxine handelt, die sich im Wasser und in der Luft von Arealen in der Nähe industrieller Stätten wie zum Beispiel der Stahlwerke Braddocks befinden. Sie verursachen Krebs wie auch Lupus. Auffällig ist, dass Frazier die Elemente wolkenförmig anordnet. In einem Interview sagt sie dazu:

»What is that invisible thing harming me? When I weaved the book together in 2014, it became important to me to list all the chemical pollutants, to write them as if they were atomized particles floating in the air. It was to give the reader, through the text, a sense of what was outside, in the environment, but also inside me.«⁴⁶

Um der Unsichtbarkeit der Bedrohung durch Luftverschmutzung entgegenzuwirken, schreibt sie die Schadstoffe aus und bringt sie in die Form einer Wolke, damit deutlich werden kann, dass sie nicht harmlos am Himmel hängen. Der Wolke eingeschrieben ist die von ihr als Okkupation bezeichnete Gewalt, den Schadstoffen ausgesetzt sein zu müssen.⁴⁷ Die Wolke ist aber gleichzeitig mit dem Schmetterlingseffekt affiliert. Sie ist ein Fraktal und insofern das geometrische Muster, das die chaotische Dynamik visualisiert, für die der Schmetterlingseffekt steht. Das Fraktal weist statt einer glatten eine gebrochene Struktur mit einem hohen Grad an Selbstähnlichkeit auf und basiert auf einer Idee der Rekursion und Iteration, die in die Geschlossenheit des Systems das Moment der Unendlichkeit einträgt. Von Grenzen, Einteilungen und Messungen bestimmte Raum- und Zeitkonzeptionen werden mittels der rational nicht mehr begreiflichen Vorstellungsdimension des Unendlichen aufgesprengt. Zukunft kann sich öffnen, in der Gegenwart von Wolken. Besonders Fraktale, die in der Natur vorkommen, wie Wolken, aber auch Flussverläufe, Korallen, Bäume bilden dabei einen Algorithmus, der sich als ökologisch ausweist. So kann die fraktale Anordnung der schädlichen Partikel auch als Baumkrone interpretiert werden, deren Blätter auf effiziente Weise Sonnenlicht einfangen und schließlich Sauerstoff produzieren.⁴⁸ Wichtig bei dieser Medienökologie der Luft ist, dass sich Vor-

46 Gallois, Christophe/Tenu, Claire: »Interview with LaToya Ruby Frazier«, in: Christophe Gallois (Hg.), LaToya Ruby Frazier, Luxembourg: Mousse Publishing 2019, S. 10.

47 Sie spricht von »occupational exposure«, vgl. L.R. Frazier: The Notion of Family, S. 56.

48 <http://kunst.uni-koeln.de/monthly/nervous-systems-deepdreams-perspektiven-digitaler-kulturen-anhand-von-tabita-rezaires-premium-connect-2017/vom-26.03.2021>, auch K. Köppert: »Rifted Algorithms«, S. 155.

stellungen des Gleichgewichts nicht mit holistischen Ansätzen verknüpfen, sondern solchen, die dekoloniale Möglichkeit immer im Kontext von neokolonialer Unmöglichkeit, hier am Beispiel von *environmental racism*, sehen. Die Aufgabe ist, uns gegenüber den Möglichkeiten und Potenzialitäten responsabel zu machen und (Erzähl-)Räume in der neokolonialen und rassistischen Gegenwart zu schaffen, »wo das Fabulieren vom Sauerstoff als Lebensquell und von der Luft als Teil des Auftriebs getragen w[ird], mit dem Vogel weiterzudenken, der den Sonnenaufgang feiert und eine ›Kraft‹ bezeugt, für die er empfänglich ist und die ihn zum Singen bringt.«⁴⁹ An die Stelle des Vogels den Schmetterling zu setzen, sollte nicht schwer fallen, hieß er bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Tagvogel.⁵⁰ Nur bezeugt der Schmetterling eine Kraft, die ihn nicht zum Singen bringt, wohl aber zum Summen. Inwiefern dessen Frequenz und affektive Register eine Rolle für die dekoloniale Medienökologie der Luft in der Fotografie LaToya Ruby Fraziers spielen, habe ich versucht zu figurieren.

49 Stengers, Isabelle: »Wir sind nicht allein auf der Welt«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), *Gender- & Medien Reader*, Zürich: diaphanes 2016, S. 303–322, hier S. 322.

50 Vgl. Lemma *Schmetterling*, in: Kluge, Friedrich (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, 25. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter 2011.