

Transtemporales Versammeln

Schwarze postfilmische Ästhetiken eines »kämpferischen Atmens«

Maja Figge

»Da ist nicht ein besetztes Territorium mit unabhängigen Individuen. Das gesamte Land, seine Geschichte, wird angefochten, entstellt; man hofft auf seine endgültige Vernichtung. Unter diesen Umständen ist das Atmen eines Individuums ein beobachtetes, ein besetztes Atmen. Es ist ein kämpferisches Atmen.« (Frantz Fanon: »Algerien legt den Schleier ab«¹)

»Slavery had established a measure of man and a ranking of life and worth that has yet to be undone. If slavery persists as an issue in the political life of black America, it is not because of an antiquarian obsession with bygone days or the burden of a too-long memory, but because black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery – skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment. I, too, am the afterlife of slavery.« (Saidiya Hartman: *Lose your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route*²)

-
- 1 Fanon, Frantz: »Algerien legt den Schleier ab«, in: Ders., *Aspekte der algerischen Revolution*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 45.
 - 2 Hartman, Saidiya: *Lose your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route*, New York: Farrar, Straus & Giroux 2007, S. 6.

Elf Mal rief Eric Garner am 17. Juli 2014 »I can't breathe« während er einem ungerechtfertigten und unrechtmäßigen Würgegriff durch einen *weißen* Polizisten ausgesetzt war, an dessen Folgen er starb. »I can't breathe« rief auch George Floyd, bevor er am 25. Mai 2020 starb, nachdem ein *weißer* Polizist mehr als neun Minuten auf seinem Hals gekniet und ihm die Luft abgeschnürt hatte. Die Worte stehen für einen systemischen anti-Schwarzen Rassismus in den USA und darüber hinaus, die wachsende Zahl der durch rassistische Polizeigewalt ermordeten Schwarzen Leben, aber auch für die vielfältigen Formen des »afterlife of slavery«, die diese Leben bestimmen.³ Die Verunmöglichung des Atmens ist nichts Neues, sondern kennzeichnet die Schwarze Erfahrung und verweist auf ein »Archiv der Atemlosigkeit«⁴. In den Worten »I can't breathe« artikuliert sich zudem ein Riss, wie Ashon T. Crawley schreibt, eine Unterbrechung – von Eric Garners und George Floyds Leben und dem vieler anderer, sowie eine ethische Aufforderung, die uns zum Handeln aufruft:

»I can't breathe« charges us to do something, to perform, to produce otherwise than what we have. [...] Garner's plea, his »I can't breathe«, an ethical charge for those of us who are alive and remain to be caught up in the cause of justice against the violence, the episteme, that pro-

-
- 3 »Zudem verweist die Verunmöglichung von Atmen, als eine epistemologische Bedingung in den Analysen des Schwarzen Feminismus, auf die Intersektionalität von frühzeitigen Toden durch nicht atmen können im und durch das Gesundheitssystem, durch überproportionale Armut, die Entwertung der Sorgearbeit, mangelndem Zugang zu Bildung, Risiken durch Wohnungslosigkeit, überbordende und mörderische Polizeigewalt und der stete Ausbau von Sicherheitsregimen, nekropolitische Grenzregime im Schwarzen Mittelmeer, Lager und Abschieberegime und Umweltrassismus.« Thompson, Vanessa E.: »When »I Can't Breathe« Becomes Pandemic. Why Black Feminism Matters Now!«, in: *Migrazine* 2020 /1, <https://migrazine.at/artikel/when-i-cant-breathe-becomes-pandemic-why-black-feminism-matters-now> vom 12.03.2022.
- 4 Sharpe, Christina: *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 109.

duced his moment of intensity, the moment of his assault and murder.«⁵

»I can't breathe« ist spätestens seit der Ermordung George Floyds zum Aufschrei der globalen Black Lives Matter-Proteste geworden, in denen Frantz Fanons Beschreibung der Unmöglichkeit des Atmens als Grund für die antikoloniale Revolte in *Black Skin, White Masks*⁶ aufgegriffen und auf die heutige Situation übertragen wurde: »We revolt simply because, for many reasons, we can no longer breathe«.⁷

In der jüngsten Videoarbeit des Künstler_innenkollektivs *The Otolith Group* (Kodwo Eshun, Anjalika Sagar), INFINITY MINUS INFINITY (UK 2019),⁸ werden die Worte »I can't breathe« nach 13 Minuten gesprochen: von einer vielköpfigen Schwarzen Asiatischen Göttin⁹ (Esi Eshun), einer multiplen Entität »as a sort of a mediumistic way as a channel for both transmission and reception of information from different time zones and different spatial zones«.¹⁰ Ihr drittes Auge ist ein (Video-)Portal,

-
- 5 Crawley, Ashon T.: *Blackpentecoastal Breath. The Aesthetics of Possibility*, New York: Fordham University Press 2017, S. 1f.
 - 6 »It is not because the Indo-Chinese has discovered a culture of his own that he is in revolt. It is because ›quite simply‹ it was, in more than one way, becoming impossible for him to breathe.« Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press 1986, S. 226.
 - 7 Rose, Arthur: *Combat Breathing in Salman Rushdie's The Moor's Last Sigh*, in: *Reading Breath in Literature. Palgrave Studies in Literature, Science and Medicine*, Cham: Palgrave Pivot 2019, S. 113–134, hier S. 114, https://doi.org/10.1007/978-3-319-99948-7_6.
 - 8 Die 52 Minuten lange 1-Kanal Videoinstallation ist in Koproduktion mit dem Z33 House of Contemporary Art, Design and Architecture (Hasselt, Belgien) und im Auftrag der Sharjah Architektur Triennale 2019 entstanden. The Otolith Group: Department of Xenogenesis. Curated Programme, <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=225> vom 2.03.2022.
 - 9 Anjalika Sagar in »Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation«, in: *Frieze: Contemporary Art and Culture*, 214 (Oktober 2020), <https://www.frieze.com/article/blackness-and-post-cinema-john-akomfrah-and-otolith-group-conversation> vom 7.3.2022.
 - 10 Esi Eshun in: *LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility*, 1.07.2020, <https://www.facebook.com/>

durch das hindurch andere Orte, Zeiten, Zusammenhänge oder Kontexte aufgesucht werden (können). Während durch dieses ›Auge‹ zunächst grüne Baumkronen zu sehen sind, kündigt zunehmender Rauch bereits das Feuer an, das nur wenige Sekunden später lodert und den Wald verbrennt. Anschließend sprechen die fünf Köpfe der Entität vor einem Himmel von sich auftürmenden Rauchwolken die drei Worte versetzt im Chor. Die toxische anti-Schwarze Atmosphäre, die die Atemlosigkeit verursacht, das was Christina Sharpe »the weather« nennt, nämlich »the totality of our environments; the weather is the total climate; and that climate is antiblack«¹¹, zeigt sich hier als Ineinanderfallen von *environmental hostility* und »hostile environment«. »I can't breathe« meint dabei gleichermaßen den polizeilichen Würgegriff *und* die Effekte des »racial capitalocene«¹², das Schwarze und Indigene Bevölkerungen im globalen Süden wie im globalen Norden ungleich härter trifft.

INFINITY MINUS INFINITY untersucht das britische Nachleben der Sklaverei unter der Prämisse der Untrennbarkeit von Rassismus und menschengemachter Klimakrise und entwirft dabei eine Schwarze feministische digitale Kosmologie¹³, die sich auf die »anti-imperialist poetics of Una Marson, the alluvial incantations of Édouard Glissant, the black feminist poethics of Denise Ferreira da Silva and the Black Anthropocene of Kathryn Yusoff« bezieht.¹⁴ Darin wird das Atmen als Vehikel der Wissensproduktion begriffen, das es ermöglicht, die verschiedenen konvergierenden Aspekte der durch das anti-Schwarze Wetter hervorgerufenen Atemlosigkeit zusammenzubringen:

watch/live/?ref=watch_permalink&v=684948372067472, 1:20:45-1:21:10. Sagar beschreibt sie als »an entity, a broadcaster from a dimension outside time«. A. Sagar in: Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

- 11 C. Sharpe: In the Wake, S. 104.
- 12 Vergès, Françoise: »Racial Capitalocene«, in: Gaye Theresa Johnson/Alex Lubin (Hg.), Futures of Black Radicalism, London/New York: Verso Books 2017, e-book.
- 13 Vgl. LUX: INFINITY minus infinity, <https://lux.org.uk/work/infinity-minus-infinity> vom 2.03.2022.
- 14 The Otolith Group: Department of Xenogenesis.

»When the film was made, we were thinking of the sense of breath, the breath as being the vehicle through which we move towards a meditation, let's say, so it is kind of key to knowledge, to knowing. The pulse of the breath. So, when we were working with the other members of the group, who were performing and writing and thinking with us to make this film, this character that Esi [Eshun] is, is a multi-headed god whose multiple forms of thinking converge upon one thought.«¹⁵

Meine Lektüre greift das im Zitat entworfene Verständnis des Atmens als Schlüssel zum Wissen auf und untersucht, wie es sich in den ästhetischen Verfahren dieser postfilmischen¹⁶ Videoarbeit niederschlägt.

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass der ›Puls des Atmens‹ als interskalares und relationales Vehikel die vielstimmigen, transhistori-

15 Anjalika Sagar in: Burning Futures Podcast: On Ecologies of Existence. # 5 »Beyond The End Of The World? – Unacknowledged loss, racial capitalism and ecofictional futurity« Mit T.J. Demos, Kodwo Eshun und Anjalika Sagar, Moderation: Margarita Tsomou, Maximilian Haas, 4.07.2020, 41:10-42:30, <https://burningfutures.podigee.io/5-beyond-the-end-of-the-world> vom 11.03.2022.

16 Postfilmisch bezieht sich hier auf den Post-Cinema-Diskurs, der sich mit den grundlegenden Transformationen, Rekonfigurationen und Relokationen des Kinos (etwa in das Feld der zeitgenössischen Kunst) angesichts digitaler (häufig vernetzter, mobiler) Bewegtbildmedien und den damit einhergehenden Veränderungen von Ästhetik, Produktion und Rezeption auseinandersetzt. Mir geht es jedoch weniger um eine allgemeine Betrachtung von Post-Cinema, als um das Herausarbeiten eines dekolonialen Potenzials Schwarzen Post-Cinemas, wie es von The Otolith Group und John Akomfrah ausgehend von ihrer eigenen postfilmischen bzw. künstlerischen Praxis selbst thematisiert und diskutiert wird. Ich komme am Ende des Beitrags darauf zurück. Vgl. u.a. Denson, Shane/Leyda, Julia (Hg.): *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: REFRAME Books 2016; Hagener, Malte/Hediger, Vinzenz/Strohmaier, Alena (Hg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London: Palgrave MacMillian 2016; De Rosa, Miriam/Hediger, Vinzenz: »Post-what? Post-when? A conversation on the ›Posts‹ of post-media and post-cinema« *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, 26/27 (XVI), 2017, S. 9–20; Chateau, Dominique/Mouré, José (Hg.): *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam 2020; *Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation*.

schen Artikulationen in INFINITY MINUS INFINITY miteinander verbindet, und so dem gegenwärtigen Gefüge aus »hostile environment« und *environmental hostility* ein »kämpferisches Atmen« entgegenstellt. Mit Christina Sharpe ließe sich die Auseinandersetzung mit den im Video angesprochenen Konvergenzen des Atmens und der Atemlosigkeit als »aspiration« beschreiben:

»Aspiration. Aspiration is the word that I arrived at for keeping and putting breath in the Black body. Living as I have argued we do in the wake of slavery, in spaces where we were never meant to survive, or have been punished for surviving and for daring to claim or make spaces of something like freedom, we yet reimagine and transform spaces for and practices of an ethics of care (as in repair, maintenance, attention), an ethics of seeing, and of being in the wake as consciousness; as a way of remembering and observance that started with the door of no return, continued in the hold of the ship and on the shore.«¹⁷

»hostile environment«

Ausgangspunkt für die kollektive¹⁸ Untersuchung des *afterlife of slavery* in Großbritannien war die von der ehemaligen britischen Premierministerin Theresa May 2012 in einem Fernsehinterview angekündigte Politik des »hostile environment«, die mit einer Verlagerung der Grenze in alle zentralen Lebensbereiche (Arbeit, Rente, Gesundheit, Wohnen etc.) auf eine umfassende Illegalisierung von undokumentierter Migration zielte. Wie im »Windrush Scandal« herauskam, traf sie sowohl illegalisierte Migrant_innen als auch die sogenannte Windrush Generation – benannt nach dem Schiff, der HMT Empire Windrush, die 1948 eine erste größere Gruppe britischer Bürger_innen aus der Karibik nach England brachte – und bedrohte sie nach Jahrzehnten des Aufenthalts

17 C. Sharpe: *In the Wake*, S. 130.

18 Neben Kodwo Eshun und Anjalika Sagar waren Esi Eshun, Elaine Mitchner, Dante Micheaux, Angela Chan, Vivian Latinwo-Olajide und Ana Pi beteiligt.

mit Abschiebehaft und Deportation.¹⁹ Erst durch den Skandal wurde öffentlich wahrnehmbar, wie stark das britische Nachleben der Sklaverei von »occultation« und »occlusion« gekennzeichnet ist.²⁰ Genau dagegen wendet sich die Videoarbeit, jedoch nicht einfach durch eine historische Rekonstruktion, sondern durch eine multiskalare, transhistorische und transtemporale Untersuchung der miteinander verwobenen Zeitebenen, Räume und Momente in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dieser postfilmische Protest ist unterlegt von dem Anliegen ästhetischer Gerechtigkeit, eingebunden in eine Schwarze feministische Poethik,²¹ wie sie Denise Ferreira da Silva vorgeschlagen hat und der sich The Otolith Group mit INFINITY MINUS INFINITY annähert. Der Bezug zu Ferreira da Silvas Arbeiten wird im letzten Abschnitt des Films, der eine Auseinandersetzung mit ihrem Aufsatz »1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞. ∞: On Matter Beyond the Equation of Value«²² performt, explizit. In diesem Text versucht Ferreira da Silva mit einer Reihe von spekulativen Gleichungen, die sie »the equation of value«²³ nennt, Black-

19 Zur Rekonstruktion und Definition der Politik des »hostile environment« vgl. Griffiths, Melanie/Yeo, Colin: »UK's hostile environment. Deputising Immigration Control«, in: *Critical Social Policy*, 41 (4), 2021, S. 521–544. Zum Windrush Skandal siehe auch *The Unwanted: The Secret Windrush Files* (BBC 2019, David Olusoga).

20 Kodwo Eshun in: Department of Xenogenesis: The Equation of Value. A conversation with the Otolith collective and Denise Ferreira da Silva, 30.06.2020, <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=1565685680276301>

21 »A Black Feminist Poethics becomes here in a World imaged as endless Poethics: that is, existence toward the beyond of Space-time, where The Thing resists dissolving any attempt to reduce what exists—anyone and everything—to the register of the object, the other, and the commodity.« Ferreira da Silva, Denise: Towards a Black Feminist Poethics. The Quest(ion) of Blackness toward the End of the World, in: *The Black Scholar*, 44 (2), 2014, S. 81–97, hier S. 91. DOI: 10.1080/00064246.2014.11413690.

22 Ferreira da Silva, Denise: 1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞. ∞: On Matter Beyond the Equation of Value, in: *e-flux Journal*, 79, 2017, <https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-o-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/>

23 Ebd.

ness aus der Kategorisierung moderner Vernunft als Other, Objekt und Ware herauszulösen, und so sowohl die totale Gewalt als auch die Expropriation von totem Wert in der Sklaverei und ihrem Nachleben zu annullieren. Anliegen dieser Umwertung ist es, das Potenzial zu entfesseln, das Blackness – verstanden als eine spezifische Existenzweise, die da Silva als »The Thing«²⁴ konzeptualisiert – in ihrer Unbestimmbarkeit beherbergt, und damit »the end of the world as we know it«²⁵ herbeizuführen.²⁶ Sie schreibt:

»I have chosen $\infty - \infty$ (infinity minus infinity) or ∞ / ∞ (infinity divided by infinity) to picture the result because it is undeterminable, it has no form: it is ∞ minus itself or ∞ divided by itself. It is neither life nor nonlife; it is content without form, or *materia prima* – that which has no value because it exists (as ∞) without form. In equating blackness with ∞ and capturing the rare (of which something consists) and the obsolete (substance without form) meanings of matter, I claim a radical praxis of refusal to contain blackness in the dialectical form. [...] What I hope this move against determinacy – the very notion presupposed in the question that Black Lives Matter sets out to challenge – makes possible is an appreciation of the urgency of bringing about its dissolution. For the work of blackness as a category of difference fits the Hegelian movement but has no emancipatory power because

24 »The Thing« versteht Ferreira da Silva als »the referent of blackness, or that which in it is exposed as the excess that justifies otherwise untenable racial violence. When taken not as a category but as a referent of another mode of existing in the world, blackness returns The Thing at the limits of modern thought. Or, put differently, when deployed as method, blackness fractures the glassy walls of universality understood as formal determination. The violence inherent in the illusion of that value is both an effect and an actualization of self-determination, or autonomy.« D. Ferreira da Silva: 1 (life) \div 0 (blackness) = $\infty - \infty$ OR ∞ / ∞ .

25 »Toward the end of the World produced by the tools of reason, the Black Feminist Poet peers beyond the horizon of thought, where historicity (temporality/interiority), framed by the tools of universal reason, cannot but yield violence.« D. Ferreira da Silva: Towards a Black Feminist Poethics, S. 84.

26 Vgl. Department of Xenogenesis: The Equation of Value.

it functions as a signifier of violence which, when deployed successfully, justifies the otherwise unacceptable, such as the deaths of black persons due to state violence (in the US and in Europe) and capitalist expropriation (in Africa). That is, the category of blackness serves the ordered universe of determinacy and the violence and violations it authorizes. A guide to thinking, a method for study and unbounded sociality – blackness as matter signals ∞ , another world: namely, that which exists without time and out of space, in the plenum.«²⁷

In INFINITY MINUS INFINITY scheint der Atem als Vehikel das Potenzial von Blackness freizulegen. Statt zu versuchen, die audiovisuelle und inhaltliche Komplexität der Videoarbeit umfassend einzufangen, möchte ich nun einzelne Aspekte herausgreifen, an denen das Atmen mit der Multivokalität des Chors und den (Körper-)Öffnungen bzw. (Video-)Portalen zusammenkommt, durch die die verschiedenen Momente, Erfahrungen und künstlerischen Formen verbunden sind. Hierfür beginne ich erneut mit dem sprechenden Begriff des »hostile environment« und betrachte, wie dieser in INFINITY MINUS INFINITY ästhetisch und politisch entfaltet wird.

Breathing in transtemporal concert

Die erste Szene zeigt einen geöffneten Körper (Angela Chan): Eine Hand streicht in einem Wald oder Park über einen Ast, die Fingernägel sind

27 D. Ferreira da Silva: 1 (life) \div 0 (blackness) = $\infty - \infty$ or ∞ / ∞ . ∞ . Den Begriff des Plenums übernimmt Ferreira da Silva von Gottfried Wilhelm Leibniz und denkt diesen wie folgt weiter: »Following this initial mapping is an invitation to collapse the Subjectum and its mundus, to un-organize, un-form, un-think the world, towards the Plenum, there where existing like it has always done – chases away the dominant fantasies of a kind of knowing that can only determine itself if with iron hinges of universal reason.« D. Ferreira da Silva: Towards a Black Feminist Poethics, S. 86. Voraussetzung für die Öffnung der Welt als Plenum ist das Anliegen, den Griff der linearen und stets kategorisierenden Zeit zu beenden. Vgl. ebd., S. 89f.

Videoportale, die wiederum von grünen Blättern bedecktes Geäst zeigen, während sich langsam der rote Titel über das Bild legt. Hier scheint bereits die Frage des Klimas und der Photosynthese angesprochen, die zusammen mit der Atmung den Kreislauf des Lebens auf der Erde bestimmt und auf eine grundlegende Relationalität und Interdependenz verweist.²⁸

Nach einem Schnitt tut sich die Ansicht eines nächtlichen Parks auf, vereinzelt gehen und stehen Menschen auf den Wegen, vage fühlt man sich an die erste Szene von *GET OUT* (USA 2017, R: Jordan Peele) erinnert, an den atmosphärischen Horror, dem Schwarze Menschen in der Öffentlichkeit ausgesetzt sind. Auf der Tonspur ist die Künstlerin Elaine Mitchner zu hören, die einen Text der jamaikanischen Dichterin und Aktivistin Una Marson rezitiert/performt, der die feindselige Umgebung im London der frühen 1930er Jahre beschreibt und sich mit den Aufnahmen verbindet. Dazwischen sehen wir Mitchner und den Dichter Dante Micheaux in einem Studiosetting. Sie stehen sich gegenüber, verdoppeln sich, in wechselndes warmes farbiges Licht getaucht setzen sich ihre Körper aus dem Schwarz des unbegrenzten Raums ab. Die Kamera schwenkt über den Park, »and the folks are all white, white, white, and they all seem the same as they say that Negroes seem«, um dann nach oben zu gleiten und den Blick auf die Stadt freizugeben. Am rechten Bildrand erscheint die von Esi Eshun verkörperte Göttin, über ihr eine Mikrofon-Angel. Sie beginnt die am 23.04.2018 von Amber Rudd gehaltene Parlamentsrede zu den Effekten der »hostile environment«-

28 »Respiration, which produces carbon dioxide and water while burning sugars by means of oxygen, is the counterpart of photosynthesis, the transformation of light energy into chemical energy. When we breathe in, we unravel the work done by some plant remote in time and space. Respiration is the consumption of energy, photosynthesis its storage. Breathing is thus connected to the total circulation of life on our planet. Though every person has a unique respiratory signature, all of us are unified in our ecological dependence on photosynthesis for every drop of energy.« Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), *Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy*, Albany: SUNY Press 2018, S. 179–195, hier S. 183.

Politik auf die Windrush Generation zu zitieren,²⁹ während der Bildhintergrund diese zeigt und die Jahreszahl 2018 in Rot eingeblendet wird. Nach einer Weile zoomt die Kamera heraus und wir sehen die Szene nunmehr durch das dritte Auge der Entität, deren Kopf vor der nächtlichen Skyline nun den Bildausschnitt ausfüllt, bis es während der Rede im Unterhaus, die auf der hinteren Bildebene zu sehen ist, zu Tumult kommt. Nun erscheint im dritten Auge ein menschliches Auge, das am Nachthimmel steht. Währenddessen setzt wieder Mitchner mit Marsons Text ein, bevor in einer Überblendung Mitchner und Micheaux ins Bild kommen: »Still is the night. The great city sleeps wrapped in her black mantel, the stars keep vigil and centuries watch over a land waiting in hushed horror...« Als sich Mitchner zu Micheaux dreht, antwortet dieser mit einem Textauszug von Édouard Glissant. Das Licht wird schwächer, auf der Tonspur kommt Wind auf, die Szenen überlagern sich, Nebel- oder Rauchschwaden ziehen durch den Nachthimmel und wehen erst Mitchners, dann auch einen Kopf der von Eshun verkörperten Göttin durch das Bild. Ein zweiter Kopf der Entität erscheint am vorderen Bildrand, auf der dahinter liegenden Bildebene sehen wir zum ersten Mal den tanzenden Körper der Tänzerin und Choreografin Ana Pi in einem ebenfalls farbig ausgeleuchteten aber sonst in Schwarz gehaltenen Raum, während parallel auf der Tonspur ein Auszug aus der 1831 veröffentlichten Autobiografie der Abolitionistin Mary Prince von Esi Eshun gesprochen und die Jahreszahl eingeblendet wird.³⁰ Text und Tanz verbinden sich, Rauch zieht durchs Bild. Als der Text abbricht, wechselt die Farbgebung ebenso wie der Sound und die Einstellung, die nun den gesamten tanzenden Körper freigibt. Wieder setzt eine Stimme ein, nun sehen wir auf der vorderen Bildebene eine weitere Entität (Vivian Latinwo-Olajide), auf der hinteren sind im Anschnitt Szenen unfreier Arbeit auf einer Plantage zu sehen: »Commodities of Plunder, made visi-

29 Vgl. Home Secretary statement on the Windrush Generation, 23.04.2018, <https://www.gov.uk/government/speeches/home-secretary-statement-on-the-windrush-generation> vom 11.03.2022.

30 Prince, Mary: *The History of Mary Prince a West-Indian Slave*, Edinburgh 1831, online: <https://docsouth.unc.edu/neh/prince/prince.html> vom 11.03.2022.

ble in labour ... entangled in our becomings is the narration of toil, exertion, effort, service, servitude. What were we to become in the absence of servitude?« Wieder ist der Tanz zu sehen, diesmal in Unschärfen und ganz nah am Körper, bevor die Szene mit einer kreisenden Bewegung und einem Zoom-out aus dem dritten Auge der Entität endet, deren Kopf bzw. Köpfe nun vor der Ansicht eines Sternenstrudels mit schwarzen Löchern steht/stehen. Auf der Tonspur wird diese Bewegung von Wassergeräuschen begleitet, wenn sie einsetzt: »I turned my eyes, black like a borrowed core, [...] and felt the salt waters rise.« Nun öffnet sich im Zentrum des Kaders ein rundes Portal, durch das Aufnahmen von der Ankunft der HMT Empire Windrush in England zu sehen sind. Mit einem Zoom-in verschwinden diese und wir landen im schwarzen Studioraum, der von Rauchschwaden durchzogen wird. Die Stimme der Geografin Kathryn Yusoff setzt ein: »The inhuman ... is both person and matter.« Ihr Kopf erscheint im Bild, während Bild und Ton getrennt bleiben:

»There is a forced intimacy in the inhuman, particularly through slavery but also tied together with the genocide of indigenous people. That forced intimacy provided geo power for colonizers, it provided the settlement, the colonial settlement of the surface as a white surface, it used the enslaved like batteries and energy force to be used up to expand across the globe to make a globe that was truly global.«

Die wechselnden Lichtsetzungen gehen in eine Überblendung über und wir sehen wieder Ana Pi, deren Bewegungen das Gesagte aufgreifen, etwa wenn diese nicht nur die rassistischen Prozesse der Verdinglichung aufrufen, sondern auch den Schwarzen Körper als Energiequelle erkennen lassen. Auf der Tonebene vermischen sich instrumentale Sounds mit Wassergeräuschen, Pis Körper verschwindet, taucht wieder auf, hält dann selbst ein farbiges Licht:

»So what does it mean when we say, Black lives matter, what kind of matter are we talking about? What histories of matter? What histories of matter have led to the point where those bodies are so exposed, what kind of geophysics is this? What colour is the flesh of geology?«

Wir landen im Eismeer; nach einem Zoom-out durch ihr drittes Auge beginnt die vielköpfige Entität zu sprechen: »When you slice into me, examining my parts for all theories of the future, you will find traces of compacted carbon compressed within the cells of the hold.« Vor der Ansicht des Eismees ist nun ein Graph eingeblendet, der die Steigerung der Konzentration von CO₂ im Eiskern anzeigt. Dann setzt die eingangs bereits erwähnte Sequenz ein, in der die Unmöglichkeit des Atmens artikuliert wird: »I can't breathe«.

Bis hier habe ich zu zeigen versucht, dass INFINITY MINUS INFINITY die Politik des »hostile environments« als sichtbaren Ausdruck des Nachlebens der Sklaverei im britischen Kontext versteht und von dort aus weiter erkundet. Dies geschieht durch die Verschränkung verschiedener zeitlicher und räumlicher Konvergenzen. Diese Verbindung entsteht zum einen durch die künstlerischen Interventionen der verschiedenen Entitäten, sei es mittels Sprache, Rezitation, Performance oder Tanz, oder mittels der (Kamera-)Bewegung durch die Video-/Körper-Öffnungen hindurch zwischen den verschiedenen filmischen Räumen und Bildebenen oder historischen Ereignissen. Kodwo Eshun beschreibt die Vorgehensweise im Gespräch mit TJ Demos:

»So when the hostile environment is the visible side of the afterlife of slavery, what we started to do was trace the afterlife of slavery back and forwards in time once you do that, you start moving on a temporal continuum in which moments in time such as 2014, 1948, 1961, 1830, 1610, 2030 – you start to accumulate a timeline and the video that we produced is an attempt to create a compounded accreted timeline in which the hostile environment is an ongoing series of crimes actually which are continuing into the present. [...]«³¹

Während der Fokus hier auf der genannten Zeitskala liegt, die jedoch nicht als linear oder chronologisch, sondern als kontinuierlich verstanden wird und das Ineinanderfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Erfahrung des Nachlebens der Sklaverei beschreibt,

31 Kodwo Eshun in: Burning Futures Podcast, 27:10-28:18.

wird dies ergänzt durch die Verbindungen der verschiedenen Momente, durch die Bild-/Körperöffnungen und -ebenen hindurch. Eshun beschreibt dies mit Bezug zur Anthropologin Gabrielle Hecht³² als interskalare Ästhetik:

»For us it becomes a question of working with an interscalar aesthetic creating a kind of audiovisual assemblage that works in what Gabrielle Heft in her essay on the African Anthropocene calls an interscalar vehicle. It's a question of creating a poetics that works as a vehicle that can move across the scales of time and categories in order to articulate the inextricable co-constitutiveness of these elements, to bring them into relation, to make them public [...] to bring out the horror, the unacknowledged horror of this.«³³

Hecht fasst Skalen sowohl als historische und situierte Analysekategorien als auch als Analysepraxis, die sie für die Betrachtung des Anthropozäns für unerlässlich hält. Um diese jedoch nicht zu reifizieren, schlägt sie, in Anlehnung an die interstellaren Vehikel im Science-Fiction-Genre, interskalare Vehikel vor, mit denen sich räumliche und zeitliche Verbindungen »between stories and scales«³⁴ herstellen lassen, die sonst getrennt voneinander betrachtet werden:

»Interscalar vehicles [...] have political, ethical and epistemological and/or affective dimensions. What makes something an interscalar vehicle is not its essence but its deployment and uptake, its potential to make political claims, craft social relationships, or simply open our imaginations.«³⁵

In INFINITY MINUS INFINITY stiften die interskalaren Vehikel die Verbindungen zwischen den adressierten Momenten und Zusammenhängen. Sie erlauben den Satz »I can't breathe« in seinen multiplen

32 Hecht, Gabrielle: »Interscalar Vehicles for an African Anthropocene: On Waste, Temporality, and Violence« in: *Cultural Anthropology*, 33 (1), 2018, S. 109–141.

33 Kodwo Eshun in: *Burning Futures Podcast*, 30:34–32:21.

34 G. Hecht: »Interscalar Vehicles for an African Anthropocene«, S. 115.

35 Ebd..

Dimensionen und Konvergenzen zu verstehen, die einen weiten Bogen spannen: von der Politik des »hostile environment« über den durch die Kolonisierung der Amerikas und den Genozid an den Ureinwohner_innen ausgelösten »Golden Spike« um 1610 zur von den Sklavenhalter_innen teuer erkauften Abschaffung der Sklaverei 1831, die von britischen Bürger_innen bis 2015 abgezahlt wurde, über Plantagenarbeit, Zwangsarbeit inhaftierter, ehemaliger versklavter Schwarzer Männer in Minen, Middle Passage, Fluchtbewegungen aus Afrika, zu den rassistischen Debatten, die 1948 die Ankunft der Empire Windrush begleiteten, zu den verschiedenen Versionen des British Nationality Acts ebenso wie britischer imperialer Politik im Kalten Krieg und heutigen Finanzoasen in der Karibik – all diese Konvergenzen des andauernden Nachlebens der Sklaverei werden durch die Verbindung der Bildebenen und Körper-/Bildöffnungen zusammengebracht. Während so das »hostile environment« als *environmental hostility* entfaltet wird, wird dieses zugleich – durch die polyvokalen und transhistorischen Artikulationen des Kommentars, der Verweigerung und des Widerstands – ausgesetzt. Es sind Mitchners und Micheauxs dialogische Rezitationen und Verkörperungen der Poesie von Édouard Glissant und Una Marson, Kathryn Yusoffs auf ihrem Buch *A Billion Black Anthropocenes or None*³⁶ basierende Performance, die digital animierten performativen Interventionen von Vivian Latinwo-Olajide in die Skalen, Schaubilder und historischen Quellen, die Choreografie bzw. der Tanz von Ana Pi, die konferierenden und stimmlich modulierten kommentierenden Äußerungen der von Esi Eshun verkörperten fünfköpfigen Entität, wie auch der an einer Stelle von ihr gesprochene Bericht von Mary Prince, die gemeinsam improvisierten Sounds ebenso wie die Gesänge der Tonspur, die alle an den Atem gebunden sind und sich in den Szenen, die Angela Chans Hand-Portal zeigen, mit dem Puls des »atmenden« Planeten verbinden:

»The film was very much based on the five senses, the breath being one of them, which is supposed to take you to a higher state of nirvana

36 Yusoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018.

where all life is there, all life exists, all of history, all of time, life energy, just exists, and you feel it, embodied when you go with the breath.«³⁷

Sagar betont, dass diese Momente des Multivokalen mit Saidiya Hartman als Chor³⁸ verstanden werden können:

»So, the kind, let's say, the polyvocal semiotics or polyvocal aesthetics were also drawn from Saidiya Hartman's writing [...] in which she talks about the Greek etymology of the word chorus which refers to dance within the enclosure. This leads Saidiya Hartman to propose the chorus as a vehicle in which acts of collaboration and improvisation unfolded within the space of enclosure. INFINITY minus infinity adopts this idea of the chorus [...] What can we say about the improvisation of polyvocality and the aesthetics of the chorus, within [...] the context of the sites of struggle against anti-blackness? How does the improvisation of polyvocality work, now ... ?«³⁹

In INFINITY MINUS INFINITY öffnet der mehrstimmige Chor, als »acting in concert across times«⁴⁰ und Versammlung eines gemeinsamen

37 A. Sagar in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:15:35-1:16:38.

38 »The Greek etymology of the word chorus refers to dance within an enclosure. What better articulates the long history of struggle, the ceaseless practice of black radicalism and refusal, the tumult and upheaval of open rebellion than the acts of collaboration and improvisation that unfold within the space of enclosure? The chorus is the vehicle for another kind of story, not of the great man or the tragic hero, but one in which all modalities play a part, where the headless group incites change, where mutual aid provides the resource for collective action, not leader and mass, where the untranslatable songs and seeming nonsense make good the promise of revolution. The chorus propels transformation. It is an incubator of possibility; an assembly sustaining dreams of the otherwise. Somewhere down the line the numbers increase, the tribe increases. The chorus increases.« Hartman, Saidiya: Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval, New York/London: W.W. Norton & Company 2019, The Chorus opens the Way, e-book.

39 A. Sagar in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:17:12-1:19:55.

40 Kodwo Eshun in: Ebd., 1:35:10-1:36:02.

Atmens,⁴¹ das Potenzial von Blackness – mit Ferreira da Silva und Yusoff verstanden als »Matter«. Dieses wird in der letzten Sequenz mit der Rezitation und Performance von Ferreira da Silvas »equation of value« ausbuchstabiert, begleitet von einer schnellen Montage der verschiedenen aufgerufenen und verbundenen Momente und Konvergenzen, und schwillt zu der planetaren Vision an, mit der das Video endet: Wieder sehen wir Chans Hand auf dem Baumstamm, die Kamerabewegung verfolgt die Bewegung des Arms, bis sie die Sicht auf den Körper und schließlich das Gesicht der Frau freigibt, der die Hand gehört. Auf den Nagel-Portalen erscheint die fünfköpfige Entität, die zu sprechen beginnt:

»The earth's corporeal malediction schematizes those competing myths of human endeavor, encounter, enclosure, alienation – whatever it may be, it will resolve itself only when those myths have been incorporated one into another and recognized as constituent parts of the before and afterlife of slavery and the never-ending colonial project.«

Zurück im Wald fährt die Kamera den Baum entlang nach oben in den Wipfel, um dort zu verweilen, während die Entität kurz erscheint und nach den Worten »and all remains incommensurable, an abject shrinking thing, recoiling from the power of the sun« wieder verschwindet. Die Geräusche des Waldes, insbesondere Vogelstimmen, schwellen an, und brechen dann ab. Die letzte Botschaft der Göttin betont noch einmal, dass Anti-Blackness als »total climate« und die Zerstörung des Planeten untrennbar miteinander verbunden sind bzw. »das Ende der Welt, wie wir sie kennen« als Dekolonisation die Bedingung für das Atmen(-können) im Plenum ist.

41 Peters beschreibt das gemeinsame Singen eines Chors als Atmen »in concert«. J.D. Peters: »The Media of Breathing«, S. 186.

Zum Potenzial von Schwarzem Postcinema

Schließen möchte ich mit einigen Überlegungen zum Potenzial von Schwarzem Postcinema für die experimentelle Umsetzung einer *Black Feminist Poethics* im Medium des digitalen Videos. Ich beziehe mich hier vor allem auf ein Gespräch, das John Akomfrah, Kodwo Eshun und Anjalika Sagar unter dem Titel »Blackness and Postcinema« im *Frieze* Magazin veröffentlicht haben, in dem sie über ihre jeweilige postfilmische Praxis sprechen und die Auswege, die diese aus der Kolonialität des Kinos, der ästhetischen Ungerechtigkeit und der Bürde von Narration und Repräsentation eröffnet.⁴² Während TJ Demos die chronopolitischen Anliegen von INFINITY MINUS INFINITY unter dem Begriff des Dokumentarischen diskutiert,⁴³ greift dies meiner Ansicht nach zu kurz – gerade weil die Arbeit versucht, wie Eshun betont, mit postfilmischen Mitteln über den humanitären Impuls⁴⁴ anderer dokumentarischer Auseinandersetzungen mit dem »hostile environment« hinauszugehen und eine spekulative Vorgehensweise und Form zu finden, die »aesthetic justice« verspricht.⁴⁵ Zum einen ist das spezifische Zusammenspiel von Kamera, Beleuchtung, Makeup und Hautton in den Szenen mit Dante Michaux und Elaine Mitchner – in Anlehnung an das »devotional cinema« von Kameraleuten wie James Braxton und Bradford Young – dieser ästhetischen Gerechtigkeit verpflichtet.⁴⁶ Zum anderen ermöglicht das Digitale für Eshun die Etablierung der interskalaren Ästhetik, das heißt der Verschränkung von Konvergenzen, Orten,

42 Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

43 Demos, TJ: »Radikale Dokumentarismen. Die Chronopolitiken des Dokumentarischen«, in: Springerin, 1, 2021, <https://www.springerin.at/2021/1/radikale-futurismen/>.

44 Vgl. Rangan, Pooja: *Immediations. The Humanitarian Impulse in Documentary*, Durham/London: Duke University Press 2017.

45 K. Eshun in: *Primal Screen: Decolonizing Cinematography. A conversation between Silvia Franceschini and The Otolith Group*, 7.07.2021, <https://www.neroeditions.com/primal-screen-decolonizing-cinematography/>

46 Vgl. ebd.

Momenten jenseits linearer Zeitlichkeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen, und eines profilmischen Raums außerhalb der Zeit, von dem aus die kontinuierlichen Verbindungen zwischen Vergangem, Gegenwärtigem und Zukünftigem betrachtet werden können:

»There is green screen or chromakey, there is digital animation, and an engagement with a deep focus enabled by the use of the shift and tilt or tilt-shift lens. [...] Chromakey allows you to create post-cinematic landscapes that comment upon existing conditions without being contained by those conditions. We are trying to evoke an aesthetic of interscalar travel in which discrepant entities move across discrepant scales. The idea is to think of the digital work as an interscalar vehicle.«⁴⁷

Das Einführen einer nicht-linearen Zeitlichkeit verbindet sich wiederum mit dem Anliegen, der britischen Politik des Verdeckens und Ausblendens des Nachlebens der Sklaverei nicht nur die miteinander verbundenen Momente und Jahreszahlen, sondern vor allem auch an Körper gebundene und in Körpern gehaltene Erinnerungen entgegenzusetzen.⁴⁸ Diese artikulieren sich im Film einerseits durch die performativen Evokationen des Chors der Entitäten – verstanden als Handeln »in transtemporal concert«⁴⁹, und andererseits in der postfilmischen Aktivierung der verschiedenen Sinne als (digitale) Portale bzw. Körperöffnungen, in denen das Atmen(-können) eine zentrale Stellung einnimmt: »We wanted to challenge a certain agnosia and a kind of amnesia by evoking memories held within bodies. That's one reason we use the digital to activate the senses as portals for areas of experience.«⁵⁰ Im Gespräch mit John Akomfrah führt Sagar diesen Gedanken etwas allgemeiner aus: »I

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

49 K. Eshun in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:34:19-1:36:04.

50 A. Sagar in Primal Screen: Decolonizing Cinematography.

think of the post-cinematic in terms of evocation rather than explanation and effects more than causes. Post-cinematic affect allows a more complex relationship to multiple non-narratives that contribute to not-yet-articulated structures of feeling.«⁵¹ Auch Eshun betont das Potenzial des Postfilmischen, aus dem Narrativen und seiner repräsentativen Funktion auszusteigen und stattdessen eine »imaginative dimension of postcinematic Blackness« zu öffnen, die sich mit dem Ungedachten verbindet.⁵² Die Konzeption der Arbeit als Videoinstallation schafft im blau gehaltenen Ausstellungsraum durch das Licht der Leinwand eine immersive Umgebung, die eine Kontinuität zum Video herstellt und die Erfahrung des Films in die physische Welt ausweitet, als »a sensorial invitation that holds you in the time and the space of a design fiction«⁵³: »It evokes the sense of sitting in the control room of a spaceship, of looking out of a starboard window.«⁵⁴ INFINITY MINUS INFINITY stellt die Frage, *why Black lives don't matter* und wird selbst zum Portal, zur Öffnung und Evokation der »possibility that blackness holds«.⁵⁵

51 A. Sagar in: *Blackness and Post-Cinema*. John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

52 K. Eshun in: *Blackness and Post-Cinema*. John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

53 K. Eshun in: *Primal Screen: Decolonizing Cinematography*.

54 A. Sagar in: ebd.

55 »So when I say blackness hosts the possible, I am referring precisely to that which is not cannot be apprehended with the tools of modern thought, including, but not only the anthropological ones. And that which blackness hosts, it doesn't belong to it, blackness, but it stands ... the excess violence in the plot against blackness refers to that possibilities ... that cannot come about or otherwise modern thought would make no sense.« Denise Ferreira da Silva in: *Department of Xenogenesis: The Equation of Value*.