

Brigitte Weingart

«Dear White People»? Notizen zu Arthur Jafas Black Cinema und Fragen der Adressierung

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3727>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weingart, Brigitte: «Dear White People»? Notizen zu Arthur Jafas Black Cinema und Fragen der Adressierung. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 20: Was uns angeht, Jg. 11 (2019), Nr. 1, S. 112–118. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3727>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

«DEAR WHITE PEOPLE»?

Notizen zu Arthur Jafas Black Cinema und Fragen der Adressierung

Anlass für diesen Text ist eine Ausstellung von Arthur Jafa, die letztes Jahr in der Julia Stoschek Collection Berlin stattfand: *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*. «Extraordinary», außerordentlich – so war auch der Effekt, den die Arbeiten des afroamerikanischen Filmemachers und Künstlers, die sich nahezu vollständig auf das Bild- und Soundrepertoire einer *black experience* berufen, auf mich hatten. Und offenbar bin ich nicht die einzige (weiße) Rezipientin, der es so ging – womit die Katze schon aus dem Sack ist und vom Versuch, die Situierung meiner Autorschaft eleganter zu thematisieren, nur noch die Einklammerung einer eingestandenermaßen plumpen Geste zeugt. Denn wenn ich im Folgenden versuche, in Worte zu fassen, was an den Arbeiten Jafas, und zwar insbesondere an den filmischen, mich auf so außerordentliche Weise angegangen ist, dann liegt der Akzent auf dem Problem der Adressierung: Was geht *mich* das (eigentlich) an?

In Kritiken zu dieser und zu anderen Ausstellungen Jafas kommt diese Frage seltsamerweise fast nicht vor: «Goes without saying», wenn schwarze Kritiker_innen sich der Ausstellung annehmen bzw. redaktionell für zuständig befunden wurden, wohingegen weiße Autor_innen der offenbar durchaus verspürten Notwendigkeit einer Kommentierung der eigenen Sprechposition mit einer eher beiläufigen Erwähnung Genüge tun. Und ist es nicht tatsächlich ziemlich eitel und womöglich gar ein Symptom eingefleischter, wenn nicht *white supremacy*, dann doch mindestens weißer Wichtigtuerei, noch die dezidiert aus der Position der Zugehörigkeit, und das heißt in Anbetracht der Unterdrückungs- und Gewaltgeschichte auch: Betroffenheit, vorgenommene Auseinandersetzung mit *blackness* reflexhaft auf sich selbst und das eigene Weißsein zu beziehen? Und doch hat der Reflex in diesem Fall meines Erachtens immerhin die Reflexion auf seiner Seite: Denn die Frage der Adressierung ist in Jafas Werk derart präsent, dass es in der Tat seltsam ist, sie zu ignorieren.

Günstigstenfalls kann das Thema, auch in dieser sehr vorläufigen Behandlung, dazu beitragen, dass in einer *Zeitschrift für Medienwissenschaft* die unvermeidbaren

Unsicherheiten diskutiert werden, die der Umgang mit Phänomenen provoziert, die wir als Forscher_innen, Lehrende und idealerweise *public intellectuals* vielleicht lieber nicht angehen, weil das Schlingern zwischen Willen zum (Mehr-)Wissen und dem Eingeständnis der Anmaßung zumindest eine Extraanstrengung erfordert. Das führt mitunter zu solchen Verzerrungen, wie sie Aria Dean 2016 in ihrem Text «Poor Meme, Rich Meme» diagnostiziert: dass die digitale Folklore vom kreativen Input schwarzer Produzent_innen massiv geprägt ist, ohne dass diese Arbeit ökonomisch, aber auch diskursiv gewürdigt würde¹ – was seitdem im Übrigen in den Debatten über *cultural appropriation* nicht nachgeholt wurde.²

* * *

In einem Gespräch über seine jüngste Videoarbeit *The White Album* stellt der Englischprofessor Stephen Best Arthur Jafa die Frage, die auch mich umtreibt – nicht nur im Umgang mit seinen Arbeiten, sondern auch mit meinen Studierenden, denen im Zuge unserer Semindiskussionen über *cultural appropriation* und die Unhintergebarkeit kolonialer Blickregime die Selbstverständlichkeit ihrer Diskursposition abhanden gekommen ist (etwa weil sich die Beteuerung ihrer «Farbenblindheit» als weißes Privileg erwiesen hat): Wie die Studierenden am besten beraten seien, die zögerten, über *black culture* zu schreiben, «because, well ... they are white?»³ Jafas Antwort, dass er in diesen Dingen ein «libertine» sei und kein Problem damit habe, wenn Leute sich mit dem auseinandersetzen, «was sie fasziniert», darf man getrost als Ermunterung auffassen. Als Freibrief, der von der Notwendigkeit entledigt, über den Ort des eigenen Sehens, Hörens und Sprechens nachzudenken, ist Jafas Einladung aber schon deshalb nicht misszuverstehen, weil in seinen Arbeiten Faszination selbst als Konstellation des Sehens und Gesehenwerdens verhandelt wird, in der die «Farbe» des Blicks einen Unterschied macht.

* * *

Dem aktuellen Hype um Jafas Werk geht seine jahrzehntelange Arbeit am Projekt eines Black Cinema voraus. Dessen Fluchtpunkt bringt er in seinem vielzitierten «Mantra» auf die Formel: «Black cinema with the power, beauty, and alienation of black music».⁴ Damit ist schon klar, dass es bei allem *commitment* zur Geschichte schwarzer Subjekte und aller Materialversessenheit des Bildersammlers, wie sie auch Jafas Collagenbücher dokumentieren, zwar um Identitätspolitik, aber nicht um «Inhaltismus» geht, sondern immer auch um Fragen der Form, um mediale Potenziale jenseits des Narrativen und um eine Verknüpfung von Sinn und Sinnlichkeit, die *black aesthetics* an eine spezifische *aisthesis* zurückbinden. Wie andere Theoretiker_innen afrodiasporischer Kulturtechniken (etwa Paul Gilroy oder Kodwo Eshun) führt Jafa den auch jenseits von Klischees haltbaren Befund, dass schwarze Ästhetik in Musik, Tanz und Rhetorik (etwa des *signifyin'*) stilbildend war, auf ihre Produktionsbedingungen zurück, weil sich schwarze Subjekte im Zuge ihrer Enteignung und Versklavung

¹ Aria Dean: Poor Meme, Rich Meme, in: *Real Life*, dort datiert 25.7.2016, reallifemag.com/poor-meme-rich-meme/, gesehen am 15.2.2019.

² «On Instagram accounts run by largely nonblack, hip millennials, these memes wield some mimicry of African American Vernacular English, but usually to describe cultural phenomena affiliated with a more moneyed class of tastemakers. (See: the «goes to Berlin once» starter pack, or the plethora of belated #woke and «feminist» memes.)» (Ebd.)

³ In Conversation: Arthur Jafa and Stephen Best, BAMPFA [Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive], 12.12.2018, www.youtube.com/watch?v=FcIBS015EIQ, gesehen am 15.1.2015.

⁴ Das Zitat taucht in fast jedem Interview auf. Vgl. auch das Mission Statement auf der Website der von Jafa mitbegründeten Filmproduktionsfirma TNEG: «TNEG is a motion picture studio whose goal is to create a black cinema as culturally, socially, and economically central to the 21st century as was black music to the 20th century.» tneg.us/ethos, gesehen am 8.3.2019.



Abb. 1-3 *Apex* von Arthur Jafa, Video, 8' 22", Farbe, Ton, 2013. Installationsansicht. Fotos: Simon Vogel

⁵ Arthur Jafa im Gespräch mit Kate Brown: «Black People Figured Out How to Make Culture in Free-fall»: Arthur Jafa on the Creative Power of Melancholy, in: *artnet news*, dort datiert 21.2.2018, [news.artnet.com/art-world/arthur-jafa-julia-stoschek-collection-1227422](https://www.artnet.com/art-world/arthur-jafa-julia-stoschek-collection-1227422), gesehen am 15.1.2019.

⁶ Laur M. Jackson, The Blackness of Meme Movement, in: *Model View Culture*, Issue 35, dort datiert 28.3.2016, [modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement](https://www.modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement), gesehen am 15.1.2019.

⁷ Dean: Poor Meme, Rich Meme.

⁸ «[S]o wie ein Jazz-Musiker in einer Stadt, in der es nur eine Polka-Kapelle zum Spielen gibt.» Zitiert von Gerd Brendel: Was es bedeutet, schwarz in einer weißen Welt zu sein, in: *Deutschlandfunk Kultur*, dort datiert 10.2.2018, www.deutschlandfunkkultur.de/arthur-jafa-in-berlin-was-es-bedeutet-schwarz-in-einer-1013.de.html?dram:article_id=410504, gesehen am 15.1.2019.

zu Expert_innen für immaterielle Praktiken entwickelt bzw. die Materialität ihrer Körper zur kreativen Ressource gemacht haben: «Black people figured out how to make culture in free-fall. We are a nation, but we have no land. There is no Constitution of Black Culture.»⁵ Dazu passt auch Jafas Affinität zum Internet, denn die Einschreibung in global zirkulierende Datenflüsse zur Kommunikation schwarzer Kollektivbefindlichkeiten, von der neben der Memekultur auch Phänomene

wie Black Twitter zeugen, ist Autorinnen wie Dean oder Laur M. Jackson⁶ zufolge in der afrodiasporischen Erfahrung fundiert: «We, as black people, are no strangers to the alienation of a mediated selfhood.»⁷

Seine Tätigkeit als Kameramann für so dezidierte Black Cinema-Projekte wie Spike Lees *Crooklyn*, aber auch für Stanley Kubriks *Eyes Wide Shut*, erscheint Jafa rückblickend offenbar eher als entfremdete Arbeit im schlechten Sinne, weil er nicht Autor, sondern Angestellter war.⁸ Mit seiner damaligen Ehefrau Julie Dash hat er 1992 mit *Daughters of the Dust* den ersten Film unter der Regie einer Afroamerikanerin gedreht, der in den USA in den Kinos zu sehen war (und gerade eine Renaissance erlebt, nachdem sich 2016 Beyoncé für ihr Visual Album *Lemonade* und Barry Jenkins für *Moonlight* davon inspirieren ließen). Nachdem Jafa nach mehrfachen Ausstellungsbeteiligungen in der Kunstwelt dieser auch deshalb den Rücken kehrte, weil er sich mit der Rolle des *black face* im *White Cube* nicht anfreunden konnte und offenbar lieber Musikvideos für Jay-Z und Solange drehte, hatte er 2016 mit der siebenminütigen Videocollage *Love Is the Message, The Message Is Death* eine Art Comeback.⁹ Ich habe diese Arbeit, der zahlreiche Kritiker_innen ein geradezu epiphaniehaftes Rezeptionserlebnis bescheinigen, nicht gesehen – obwohl sich der Film weitgehend aus im Internet zugänglichen Clips speist, ist er mit dem Übergang in die Kunstwelt auch deren eigenen Prozessen der Wertschöpfung unterworfen und wird derzeit nur in Museen und Galerien gezeigt.

In der Berliner Ausstellung war aber als Großprojektion in einem eigenen, kinoartigen Raum die ältere Arbeit *Apex* (2013) zu sehen und zu hören, eine profilmische Montage von Bildern aus Jafas offenbar unerschöpflichem Archiv, durchgetaktet im Rhythmus der Klänge eines Tracks des Detroit'er Technomusikers Robert Hood.¹⁰ Sie zeigen hauptsächlich Menschen, Schwarze vor allem, aber nicht nur. Zwischen Ikonen der schwarzen Musikgeschichte wie Bob

Marley, Miles Davis, Billie Holiday und Michael Jackson finden sich die Sex Pistols oder David Bowie und unter den Celebrities viele (mir) Unbekannte. Körper, glamourös oder durch *lynching* verstümmelt wie der von Jesse Washington, und vor allem Gesichter, sublim-schöne, alltägliche, maskierte, misshandelte. Dazwischen hybride Geschöpfe, Comicfiguren, Cyborgs, Aliens, Mikroben. In etwas mehr als acht Minuten treten Hunderte von Gestalten für einen kurzen Moment in



Erscheinung – ein Flickerfilm, wenn das Timing nicht genau so kalkuliert wäre, dass es gerade reicht, sowohl das Motiv auszumachen wie seine Beziehung zum vorherigen und nächsten Bild zu erahnen. Zwar sind viele der Bilder schon für sich genommen entweder «Schlagbilder» (Aby Warburg) oder «Schockbilder» (Roland Barthes) – oder schlicht: «dope», wie Jafa sein Auswahlkriterium auf den Begriff bringt.⁹ Vor allem aber nisten die Affekte hier *zwischen* den Bildern, in den – mitunter unwahrscheinlichen, außerordentlichen – Verbindungen, die zwischen ihnen hergestellt werden. Der Filmemacher John Akomfrah hat diese Beziehungen als «affective proximities» beschrieben und damit offenbar das Verhältnis zu seinem Freund Jafa mitgemeint, der diese Formulierung regelmäßig zitiert, wenn er über seine Montageprinzipien Auskunft gibt.¹²

Dieses Verfahren hat auch Konsequenzen für die Affektübertragung auf die Rezipientin, auf die Adressierung also. Während ich überlege, warum mich *Apex* so «geflasht» hat, kommt mir ein Statement von Jafa in die Quere, das sich zwar auf seinen so gefeierten neueren Film bezieht, mir aber zu denken gab, weil er erklärt, warum er keine «Love Is the Messages» mehr liefern wolle, trotz oder gerade wegen des spektakulären Erfolgs dieser Arbeit: «I started to feel like I was giving people this sort of microwave epiphany about blackness and I started [feeling] very suspect about it. After so many <I cried. I crieds>, well, is that the measure of having processed it in a constructive way? I'm not sure it is.»¹³ An anderer Stelle bezieht er diese Reaktion ausdrücklich auf weiße Zuschauer_innen¹⁴ – womit sie in die Nähe der problematischen Rezeptionshaltung bezüglich schwarzer Kultur rückt, die der Autor und Musiker Greg Tate (noch ein Freund von «AJ») mit den Worten seiner Mutter auf den Satz gebracht hat: *Everything But the Burden*.¹⁵

Und doch fühle ich mich, was meine Reaktion auf *Apex* angeht, nicht wirklich ertappt: Denn die hypnotische Wirkung, die diese Arbeit auf mich hatte (erst recht, als ich sie bei der Finissage als Teil einer Performance wiedergesehen habe: als mehrfachen Loop, von Jazzmusiker Jason Moran auf dem Klavier

⁹ «It made Jafa, after nearly three decades of filmmaking, a star in the art world.» Antwaun Sargent: Black Cinema Pioneer Arthur Jafa's New Film Dissects the Problems of «Whiteness», in: Artsy, dort datiert 28.12.2018, www.artsy.net/article/artsy-editorial-black-cinema-pioneer-arthur-jafas-new-film-dissects-problems-of-whiteness, gesehen am 15.1.2019.

¹⁰ Jafa zeigt *Apex* im Gespräch mit bell hooks am 12.9.2016, siehe www.youtube.com/watch?v=imGskKiC_Z8, gesehen am 15.1.2019.

¹¹ Artist Talk mit Arthur Jafa im Luma Westbau Zürich, 15.12.2018, vimeo.com/307286991, gesehen am 15.1.2019.

¹² John Akomfrah: It Is in the Brewing Luminous, in: Booklet zur Ausstellung Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions (Serpentine Galleries), London 2017, 39–50, hier 43.

¹³ Zit. n. Ruth Gebreyesus: Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness, in: The Guardian, 11.12.2018, www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message, gesehen am 15.1.2019.

¹⁴ Siehe Sargent: Black Cinema Pioneer Arthur Jafa's New Film.

¹⁵ Vgl. Greg Tate (Hg.): *Everything But the Burden. What White People Are Taking from Black Culture*, New York 2003.



begleitet), hat nichts Identifikatorisches – dem arbeitet ihre Machart entgegen, weil ihr ein Unbehagen an der eigenen Position geradezu eingearbeitet ist: Mir kam es vor, als bliebe die affektive Aufladung, die die Bilderreihen in der Horizontalen entfalten, eigentümlich asynchron zur gleichsam vertikalen Übertragung, der ich als Betrachterin ausgesetzt war; unterstützt durch das Staccato des Technosounds wurde ich von den Bildern und Blicken ebenso durchlöchert,

wie ich bei dem Eigenleben, das sie dank ihrer subtilen Mikro-dramaturgie entwickeln, außen vor blieb. Ich war gleichzeitig gebannt und mit meiner eigenen Faszination beschäftigt.

* * *

Faszination erweist sich im Zuge meines <coming to terms> hier als das passende Wort, wenn man über die diffuse Anziehung hinaus, die den Begriff heutzutage als Unsagbarkeitstopos oder «Mana-Wort» (Barthes) qualifiziert, seine Geschichte mitbedenkt: Als *fascinatio* hat man bis ins 18. Jahrhundert eine bestimmte Form der Verzauberung bezeichnet, vor allem jene folgenreichen Blickkontakte wie den bösen Blick, die krankmachen und töten können, aber auch den erotischen und begehrliehen Blick. Zu den traditionellen Abwehrmaßnahmen gegen die *fascinatio* gehört der Einsatz von Amuletten als Blickfang, wofür in der römischen Antike vorzugsweise das *fascinum* eingesetzt wurde: ein Phallusobjekt.

Zur Magie der Faszination gehört also auch die Gegenfaszination, der Abwehrzauber – und genau in diesem Sinne scheint Jafa die medialen Repräsentationen von *blackness* einzusetzen, die er aus vorgefundenem Material appropriiert. Als Strategie des Entzugs, die trotzdem etwas zu sehen gibt, gehört zum Repertoire der Gegenfaszination auch die Pose, die mit der Erstarrung des Körpers dessen Bildwerdung im Blick des Anderen antizipiert. Aus dieser Perspektive arbeitet nicht nur der Bildpool, auf den in *Apex* rekurriert wird, aufgrund der vielen stilisierten Gesten, Masken, Schmuckobjekte, menschlichen und unmenschlichen Augen und Blicke einer Strategie der Abschirmung zu. Auch die mitkommunizierte Bildhaftigkeit der Zitate (Stills, Fotos, Zeichnungen, mikroskopische Aufnahmen) und die Taktung widersetzen sich der Übergriffigkeit des faszinierten Blicks.

Natürlich ruft ein solches Szenario der Faszination und Gegenfaszination mit den impliziten Thesen Jacques Lacans die Theorie eines weißen Mannes

auf, die die Kritik provoziert hat, dass sie Blickstrukturen universalisiere.¹⁶ Dass diese Referenz nicht weit hergeholt ist, verdeutlicht Jafas Feststellung: «If you point a camera at a Black person, on a psychoanalytical level it functions as a White gaze. It therefore triggers a whole set of survival modalities that Black Americans have.»¹⁷ An anderer Stelle wird der weiße Blick mit dem der Institution kurzgeschlossen, wenn Jafa sich mit Fred Moten über die Herausforderung austauscht, unter Bedingungen des *White Cube* auszustellen: «I often think of refusing the imposition of the white gaze in terms of deflecting a projectile or beam. Almost like Captain America with a shield. Entering the gallery/museum space though is like attempting to deflect this gaze/projectile/beam in a mirrored interior.»¹⁸ Wenn die Verfahren, die in *Apex* zur Anwendung kommen, als Reflexionen rassifizierender Blickregime und ihrer Geschichte gelten können, so kommen hier neben dem bösen Blick der Überwachung und Unterdrückung auch jene ambivalenten Facetten der *fascinatio* ins Spiel, die sich als Exotismus oder Fetischismus aus einer gutgemeinten Diskriminierung speisen. In Akomfrahs Kommentar wird die Arbeit unter dem (vermutlich früheren) Titel *APEX Practising Refusal* geführt; und im Gespräch mit bell hooks nennt Jafa als schwarze Strategie dessen, was hier Gegenfaszination genannt wird, die Tendenz zum «glamourizing».¹⁹ Kein Wunder also, dass «Geflashtsein» für die weiße Betrachterin in diesem Spiegelkabinett der Blicke, Strahlen und Geschosse immer auch bedeutet, dass man sie hat «abblitzen» lassen.

* * *

Aber auch Lacan hatte mehr als eine Ahnung davon, dass – anders als es die Doppeldeutigkeit des französischen Verbs *regarder* nahelegt – «ansehen» und «angehen» je nach Adressat_in nicht notwendig zusammenfallen. Schließlich wurde er in der berühmten Szene mit der im Meer glitzernden Sardinienbüchse von einem der Fischerjungen, die der junge Intellektuelle touristisch bei dem begleitet, was für sie ihre Arbeit ist, darüber belehrt, dass er zwar die Büchse sehen möge, sie ihn aber nicht – und noch in Lacans Beharren darauf, dass sie ihn in einem gewissen Sinne durchaus anblickt («en un certain sens, tout de même, elle me regarde»), klingt das Eingeständnis an, dass sie ihn vielleicht tatsächlich nichts angeht.²⁰ Gilt das nicht auch für meine Perspektive auf *black culture*? «White people are left to eavesdrop at the door, while Jafa and his black audience investigate and tinker with the black experience of cinema», konstatiert Aria Dean.²¹ Wenn aber der weiße Blick den Formationen schwarzer Sichtbarkeit und Subjektivität auf so konstitutive Weise eingeschrieben ist, wie es Jafas Arbeiten nahelegen, dann gibt es vielleicht doch gute Gründe für *white people*, sich nicht auf heimliche Lauschaktionen zu beschränken, sondern sich am Diskurs zu beteiligen – im Bewusstsein, dass man nicht die erste Adresse ist (sondern wie der jugendliche Lacan «mehr oder weniger ein Fleck im Bild».)²²

Jafa, der wiederholt zu Protokoll gegeben hat, dass seine Arbeiten dezidiert an Schwarze adressiert, alle anderen aber eingeladen sind, mitzuschauen und

¹⁶ In den Vorlesungen zum Blick als Objekt a kommt Lacan ausdrücklich auf das *fascinum* und die Pose als phallische Abwehrgeste zu sprechen; vgl. Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris 1973, 124 ff., hier zit. n.: ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Weinheim, Berlin, 4. Aufl., 1996, 102.

¹⁷ Arthur Jafa in Conversation with Hans-Ulrich Obrist, Los Angeles 2016, 7, online unter www.serpentinegalleries.org/files/downloads/arthur_jafa_in_conversation.pdf, gesehen am 15.1.2019.

¹⁸ Zit. n. Fred Moten: *Black Topological Existence*, in: Booklet zur Ausstellung *Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, 5–15, hier 12.

¹⁹ Akomfrah: *It Is in the Brewing Luminous*, 41; bell hooks and Arthur Jafa Discuss Transgression in Public Spaces at The New School, 12.9.2016, www.youtube.com/watch?v=fe-7ILSKSog, gesehen am 15.1.2019.

²⁰ Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 110.

²¹ Aria Dean, Arthur Jafa: *Human, Alien*, in: *Kaleidoscope*, Vol. 32, 2018, online unter kaleidoscope.media/arthur-jafa/, gesehen am 15.1.2019.

²² Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 110.

zu hören, hat inzwischen die bereits erwähnte Videoarbeit *The White Album* im Auftrag des BAMPFA angefertigt; eine kürzere Vorversion war als *Mix 4_Constantly Evolving* (2017) auch in der Julia Stoschek Collection zu sehen. Wieder kommen YouTube-Clips zum Einsatz: Musikvideos zu den Stücken *The Pure and the Damned* und *Animals* des Elektronikmusikers Oneohtrix Point Never z. B., und mit den Handymitschnitten der *Cybergoth Dance Party* und eines exaltierten Bon Jovi-Fans, die Millionen Viewer_innen Einblicke in weißes Tanzfieber verschafft haben, kommt die Memekultur erneut ins Spiel. Der weiße Suprematist Dylann Roof ist beim Betreten der Kirche in Charleston zu sehen, in der er Momente später neun Afroamerikaner_innen erschießen wird; ebenso vertreten ist der vom *White Supremacism* zum *White Guilt*-Bekenner konvertierte Dylan Nixon, der «black anger» zum Produkt jener Ideologie erklärt, von der er sich nun abgewendet hat: «it's a hate that hate produce [sic]». Mit dem Zitat längerer, sich der Kontemplation anbietenden Ausschnitte aus in der Regel eher flüchtig rezipierten Formaten setzt Jafa hier auf ein anderes Verfahren als in *Apex*, aber wieder fallen eindringliche Blickkonstellationen auf: zwischen Robert Pattison (*of all people*) und einem wolfsähnlichen, blutverschmierten Tier z. B., dessen abjekte Andersartigkeit ihn mitsamt schon erhabenem Schwert innehalten lässt – als ahnte er etwas von dessen konstitutiver Funktion für sein Selbstgefühl. Wenn im selben Oneohtrix Point Never-Video Iggy Pop mittels Computeranimation oder in einem anderen Val Kilmer mittels verzerrter Bildspur zu ruckeligen Cyborgs mutieren, können wir weißer Subjektivität dabei zugucken, wie sie sich selbst fremd wird.

Mit einem Projekt wie der Netflixserie zum Kinofilm *Dear White People*, die der Titel dieser Notizen zitiert, haben die Videos Arthur Jafas vielleicht nicht viel mehr gemeinsam, als dass auch hier an der Umadressierung der Frage von *race* gearbeitet wird. Beide Interventionen in die mediale Konstruktion von *race* können aber unseren akademischen Versuchen, Weißsein mit seiner vermeintlichen Unmarkiertheit auch seine selbstverständlichen Privilegien streitig zu machen, audiovisuelle Argumentationshilfen an die Hand geben. Schließlich ist die Message, dass *race politics*, «matters of love and death», alle angehen, aber jede_n anders, noch längst nicht überall angekommen.
