

„Make Every Second Count“. Musikalisierte Mikroformate als Zentrum der Kurzvideo-App und Social-Media-Plattform TikTok

Von Matthias Pasdzierny

Zusammenfassung

Spätestens Donald Trumps Drohungen gegen TikTok im US-Wahlkampfgetöse des Corona-Sommers 2020 haben die chinesische Kurzvideo-App und Social-Media-Plattform über Teenagerkreise hinaus einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Der Artikel fragt nach den medienästhetischen Hintergründen für den immensen Erfolg der App, der insbesondere am gewählten Mikroformat von usergenerierten Kürzestvideos festzumachen ist. Vor dem Hintergrund jüngerer Forschung zu den „Umgangssprachen“ vergleichbarer Angebote wie Instagram oder YouTube geht es dabei in erster Linie darum, die spezifisch musikkulturellen Aspekte von TikTok herauszuarbeiten.

Die Macht der Mikroformate? – Einleitung

Ist die Kurzvideo-App und Social-Media-Plattform TikTok mittlerweile zu einem politischen Faktor von internationalem Gewicht geworden? Mikroformat – maximaler Impact? Geht man dieser Tage – im Corona-Sommer 2020 – die Schlagzeilen und Themen der Newsfeeds durch, dann könnte dieser Eindruck durchaus entstehen. ‚TikTok Teens trollen Trumps Wahlkampf‘ lautete sinngemäß eine der Schlagzeilen (Lorenz et al. 2020), ein USA-Bann der App ging als Drohszenario der Trump-Regierung öffentlichkeitswirksam über Wochen durch alle Medien, erwies sich letztlich als Rohrkrepiierer (Anon 2020a; Cohen 2020). Indien ist dagegen einen Schritt weiter und hat im geopolitischen Konflikt mit dem mächtigen Nachbarn China gleich eine ganze Reihe dort ansässiger Apps gesperrt – allen voran das unter Spionageverdacht stehende TikTok, zum großen Kummer der angeblich um die 200 Millionen dortigen aktiven Nutzer*innen (Anon. 2020b, c). Auch in Deutschland gerät die Plattform ins Visier gesellschaftlicher und politischer Debatten. Vor allem der Einfluss sozialer Medien sei es gewesen, der zu den gewalttätigen Ausschreitungen der „Party- und Eventszene“ im sich vorsichtig aus dem Pandemie-Lockdown öffnenden Stuttgart geführt habe, diese Meinung äußerten Politiker*innen und Polizeivertreter*innen im Anschluss an das Geschehen im Frühsommer 2020 (Koch 2020). Ein Kommentator der *FAZ* ergänzte präzisierend, man solle dahin gehend insbesondere einmal einen Blick in die „Verlebens-App-TikTok [sic]“ werfen. Deren „disparates Videofeuerwerk“ erzeuge einen ungeheuren – und etwa im Vergleich mit Instagram, Snapchat und anderen Social-Media-Plattformen oder gar dem verstaubten Fernsehen – unmittelbar zur konkreten Aktion animierenden, kollektiven Sog: „In diese Bilder will man rein“, und sei es auf Kosten einer veritablen Straßenplünderung, so die bürgerlich-verschreckte Analyse einer offenbar zunehmend von der Macht flackernder Kürzestvideos sozialisierten Gesellschaft (Reichert 2020).

Probiert man es für eine Weile selbst als Nutzer*in von TikTok, so kommt einem die in den Beispielen beschworene Erzählung vom ungeheuren Einfluss der Plattform auf Einzelne wie auf ganze Gesellschaften und politische Systeme zunächst einmal geradezu grotesk vor. Schon mit dem ersten Öffnen der App ergießt sich – einer weitgehend undurchschaubaren wie unbeeinflussbar wirkenden Vorschlagslogik folgend – ein nie versiegender Strom von User Generated Content (UGC) über Bildschirm und Audioausgang des Smartphones: meist 15-, aber auch bis zu 60-sekündige, vertikal aufgenommene Kurzfilme, Content, durch den man sich wie bei Tinder oder Instagram mit dem Daumen wischend navigiert, und der – zumindest wenn man nach irgendeiner herkömmlichen Form von Handlung oder Aussage sucht – jeder für sich in der allergrößten Mehrheit an Banalität, Infantilität und Harmlosigkeit kaum zu überbieten ist. „Hier kommen Menschen aus der ganzen Welt zusammen, um lustige Erfahrungen und Erlebnisse auszutauschen“, hieß es denn auch in einer früheren Version der deutschsprachigen Community-Richtlinien der

Plattform (TikTok 2019a).^[1] „Snackable Content“, leicht verdauliche Inhalte, wird so etwas im Jargon von Social Media Agenturen und Consultants bezeichnet (Sbai 2020, S. 17). Worauf also soll sich die vermeintliche Macht von TikTok gründen, was macht den globalen Einfluss dieses Angebots aus?

Folgt man den Argumentationslinien der Presseberichte zu den Eingangsbeispielen, so wären im Wesentlichen vier Faktoren zu nennen: *Erstens*, die schiere Größe und das weiterhin rasante Wachstum der TikTok-Community; weltweit ist die App (Stand Juli 2020) mittlerweile in etwa 140 Ländern zugänglich und wurde bereits knapp zwei Milliarden Mal heruntergeladen. Zudem verzeichnet sie, für Werbekunden besonders relevant, auch im Vergleich zu Instagram oder Snapchat durchschnittlich deutlich längere tägliche Bildschirmaktivitätszeiten der Nutzer*innen (übertrifft allenfalls von Game-Blockbustern wie *Fortnite*) mit allen sich daraus ergebenden ökonomischen wie politischen Einfluss-Möglichkeiten (Anon. 2020d, Iqbal 2020).

Zweitens, die Tatsache, dass ByteDance, die Mutterfirma von TikTok, trotz Verlagerung des Firmensitzes auf die Kaiman-Inseln 2019 letztlich in China beheimatet ist und damit, anders etwa als Facebook, Apple, Google und viele andere Global Player der westlichen Internetökonomie, dem direkten Zugriff eben jener westlichen Welt entzogen zu sein scheint. Vor allem dieser Umstand hat dazu geführt, dass TikTok mit zunehmender Brisanz (und etwa vergleichbar mit dem Huawei-Konzern) gleichzeitig Waffe und Spielball in Handels-, System- und handfesten geopolitischen Kriegen geworden ist (Höflinger 2020; Nicas et al. 2019). Stellenweise ist im Zusammenhang mit TikTok gar von einer neuen Ära des „Kalten Kriegs“ die Rede, wo einmal mehr wirtschaftliche und kulturelle Stellvertreterschauplätze ins Zentrum der Konflikte rücken (Holderried 2020).

Drittens, die Schlagkraft, digitale Mobilität und hochgetaktete Responsivität der zugehörigen Community – überwiegend Nutzer*innen aus nach 2000 geborenen Generationen, die von Kindesbeinen an nach den Spielregeln und Mechanismen von Social Media und intensiver Smartphone-Nutzung aufgewachsen sind. Nicht zuletzt mithilfe von TikTok bauen sie die Reichweite und Relevanz von Social Media noch weiter aus und verwenden sie auch dazu, ihren politischen Ansichten und Stimmungen kollektiv Gehör zu verschaffen (Herrman 2020; Literat & Kligler-Vilenchik 2019). Und schließlich, *viertens*, die Kontinente und verschiedenste Kulturräume umspannende, zunehmend auch andere Altersstufen erfassende Attraktivität von TikTok, die universalen Grundbedürfnissen des Kommunizierens, Spielens, Schauens und (Selbst)Darstellens auf für das 21. Jahrhundert angemessene Weise ein (digitales) „Zuhause“ zu geben scheint (Sbai 2020; TikTok 2020).

In jedem Fall wären noch andere Faktoren zu nennen, die im Zusammenhang mit TikTok immer wieder diskutiert werden, etwa Aspekte des Daten- wie Kinder- und Jugendschutzes oder auch urheberrechtlichen Fragen. Im Folgenden spielen diese nur am Rande eine Rolle, vielmehr sollen zumindest einige Teilbereiche des vierten angerissenen Themenkomplexes im Mittelpunkt stehen. Die Fragen dazu lauten: Gibt es eine spezifische TikTok-Ästhetik, und wenn ja, warum entwickelt sie momentan die beschriebene universale Attraktivität? Wie hängt diese Anziehungskraft mit dem dort angebotenen Mikroformat zusammen bzw. wie konstituiert sie sich womöglich daraus? Inwiefern kann man bei TikTok überhaupt von einem Mikroformat sprechen? Welche Vorbilder und Einflüsse greift die App auf, seien dies unmittelbare Vorgänger-Angebote oder weiter zurückliegende medienhistorische oder auch -nostalgische Elemente, und wie wirkt TikTok wiederum selbst inzwischen auf andere kulturelle Bereiche ein, etwa den der Musikproduktion? Schließlich stellt sich, zumal aus der Perspektive der Musikwissenschaft, die Frage, welche Rolle denn Musik nun eigentlich spielt innerhalb der kulturellen Praxis, als die man die Nutzung von TikTok sicher bezeichnen kann (in der anglo-amerikanischen Welt ist TikToking inzwischen ein fester Begriff innerhalb der Jugendsprache geworden^[2]). Immer wieder wird die ganz besondere Bedeutung von Musik für TikTok betont, nicht umsonst hieß die Vorgänger-App bis 2018 musical.ly (Anon. 2020e). Doch worin genau besteht der Zusammenhang – vor allem auch über bloße Zuschreibungen hinaus, die schlichtweg von einer Lipsync- oder Dance-Contest-App sprechen (Flemming 2019)? Warum und in welchen Funktionen und Rollen ist Musik für diese Plattform und ihre Community wichtig und welchen Anteil hat sie an der so oft postulierten universalen Attraktivität von TikTok?

Forschungsstand und Methode

Methodisch sind die hier aufgeworfenen Fragen alles andere als trivial zu bearbeiten. Zwar wächst international die Forschung zu

TikTok in einem ähnlichen Tempo wie die App selbst, doch beschränkt sich ein Großteil der Publikationen auf eine qualitative oder quantitative Auswertung des verfügbaren UGC oder auf in kleinerem Umfang durchgeführte Nutzer*innenbefragungen entsprechend der jeweiligen Zielsetzung. Hinter die Kulissen der App zu schauen, vor allem in technischer und auch ökonomischer Hinsicht, scheint aus wissenschaftlicher Perspektive momentan so gut wie unmöglich, von einer Nutzung der riesigen firmeneigenen Datenkorpora zu Forschungszwecken ganz zu schweigen.^[3] Bisherige Ansätze, etwa mit *reverse engineering* mehr über technische Spezifikationen von TikTok oder gar dessen Code zu erfahren, beschränken sich weitgehend auf die brisanteste, und daher Aufmerksamkeit versprechende Frage: Welche Daten sammelt die App über ihre Nutzer*innen (opensecurity.in 2020; to-brown05 2020). Dass solche Äußerungen über TikTok als vermeintlicher Spionage-Software jüngst noch einmal verstärkt und zunehmend mit durchaus propagandistischen Absichten erhoben werden, verwundert angesichts der aufgezeigten politisch aufgeheizten Debatten rund um die App nicht (Anon. 2020f). Insgesamt ist davon auszugehen, dass zumindest teilweise auch wissenschaftliche Untersuchungen zu TikTok von den eingangs thematisierten politischen Interessen gefärbt sind. So zielen Studien aus China momentan meist aus Engineering-Perspektive auf technologische Verbesserungen oder eine generelle Steigerung der „Charm Factors“ der App (Feng et al. 2019; Yu 2019). In Indien, Thailand oder Singapur, wo bislang neben China mit Abstand die meisten wissenschaftlichen Publikationen zu TikTok entstanden sind, dominieren Arbeiten zu medienethischen Fragen (etwa nach der „addictiveness“ von TikTok) sowie aus pädagogischer und Marketing-Perspektive (Kalyani 2020; Kiran & Sharma 2020; Liqian 2018). In Deutschland liegt der Schwerpunkt bislang ebenfalls auf einer Thematisierung der App aus medien- und musikpädagogischer Sicht (Höfer 2019; Neuburger-Dumancic 2019) sowie auf Fragen der Lizenzierung der Musikausschnitte innerhalb des UGC hinsichtlich sich wandelnder Urheberrechtsgesetze (Gräfe & Kunze 2020). Arbeiten aus den USA hingegen liegen bislang im Verhältnis weniger vor, vermutlich weil TikTok dort erst spät an Popularität gewonnen hat. Auffällig am gegenwärtigen Forschungsstand ist zudem, dass grundlegendere medienästhetische oder auch popkulturelle Reflexionen nur sehr selten begegnen (Bresnick 2019; Zeh 2020) oder aber eher in journalistischen Darstellungen (Herrman 2019; Sbai 2020) bzw. studentisch-universitärem Umfeld zu finden sind (Wang 2019).

Und noch einer weiteren Herausforderung muss sich jede Form der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit TikTok und vergleichbaren Angeboten wie Snapchat oder Instagram stellen: Ein Grundmechanismus dieser Social-Media-Plattformen besteht darin, dass sie sich, den Marktlogiken ständiger Neuheitsversprechungen folgend, in verschiedener Hinsicht in einem Zustand ständiger und dynamischer Veränderung befinden. Zudem existieren, je nach kulturellem und rechtlichem Umfeld, diverse nationale Varianten. Generelle Aussagen über Apps wie TikTok sind daher schwierig und können im Grunde nur für einen jeweiligen zeitlichen oder auch regionalspezifischen Stand getroffen werden. Ein großes Problem stellt die Sicherung der für solche Beschreibungen nötigen Quellen für künftige, etwa medienhistorische Forschung dar. Mit einfachen Screenshots oder der lokalen Speicherung bestimmter Contents, Softwarepakete oder auch Funktionsweisen der App (etwa durch Bildschirm-Recording) ist es dabei nicht getan, ebenso wenig mit dem Aufbau eines Online-Repositoriums vergleichbar mit Angeboten wie

KnowYourMeme.^[4] Denn bei TikTok und anderen Social-Media-Plattformen, die man ja in gewisser Weise selbst als Archive bezeichnen könnte (Geismar 2017), müsste es immer um eine langfristige Dokumentation nicht nur der App selbst, sondern auch von deren Benutzung durch ihre Community gehen. Die Entwicklung von Strategien, technischen wie auch rechtlichen und ethischen Standards sowie einer zugehörigen Forschungsdateninfrastruktur für die dauerhafte Sicherung und Verfügbarhaltung solcher Daten, die auch den quellenkritischen Anforderungen einer wissenschaftlichen Nutzung genügt, steht nach wie vor erst ganz am Anfang (siehe etwa die Social-Media-Annotationsplattform VATAS, beschrieben in Patton et al. 2019 sowie, für die gegenwärtige Debatte um „historische Quellenkritik im digitalen Zeitalter“, Föhr 2018). Es bleibt zu hoffen, dass durch die 2020 in Deutschland anlaufenden NFDI-Programme hierzu in nächster Zeit zumindest für die dortige Wissenschaftslandschaft erste nachhaltige Schritte unternommen werden.^[5]

Auch der vorliegende Beitrag kann sich den beschriebenen Dilemmata nicht entziehen, schon gar nicht auf Basis einer breiten Datenerhebung. Er versteht sich vielmehr im Gefolge jüngerer Arbeiten zu Memes (Shifman 2014), Social Media (Leaver et al. 2020) und Musikvideos (Vernallis 2013). Dort werden ebenfalls aus einer vorwiegend medienästhetischen Perspektive jeweils bestimmte Entwicklungen im Bereich neuer visueller und audio-visueller Technologien und Angebote im Bereich von Social Media sowie UGC-Plattformen und -Netzwerken vor allem phänomenologisch beschrieben. Als Ausgangsmaterial dienen in der vorliegenden Untersuchung Selbstaussagen aus dem Umfeld von TikTok, etwa Werbekampagnen, Interviews der Gründer sowie auch die Community-Richtlinien, Terms & Conditions, Mission Statements etc. Auch hier steht darüber hinaus eine analytische Beschreibung der App und des UGC im Zentrum, teilweise auch vor dem Hintergrund der Verhaltensweisen der TikTok-Commu-

nity. Besonders wichtig scheint mir eine Auswertung des Designs, des look & feel von App und Plattform. Dabei kann und soll es an keiner Stelle um Vollständigkeit gehen. Ähnlich wie es Vernallis (2013, S. 127) für YouTube beschrieben hat, so ist auch TikTok dafür bereits jetzt zu unübersichtlich und dynamisch.

TikTok als „Greatest Hits Compilation“? Grundlegende Beobachtungen

Der amerikanische Journalist John Herrman hat TikTok treffend als eine „greatest hits compilation“ beschrieben, „featuring only the most engaging elements and experiences of its predecessors“ (Herrman 2019). Ähnlich äußerte sich Alex Zhu, einer der beiden Gründer von TikTok, in einem Interview. Nach dem gescheiterten Start einer Plattform für Education-Videos habe sich, so der Gründungsmythos, die Idee zur Entwicklung der Vorgänger-App musical.ly aus der Beobachtung von Teenagern ergeben, die während einer Zugfahrt mehrere Apps gleichzeitig auf ihren Smartphones nutzten, um parallel Videos aufzunehmen und zu teilen und dabei Musik zu hören bzw. diese auch in die Videoerstellung einzubinden (Carson 2016). Diese Einordnung von TikTok als eine Art Meta-Angebot und Container-Plattform trifft letztlich auf Design und Nutzerführung von TikTok ebenso zu wie auf die erstellten Inhalte. Zentral für den Erfolg dürfte die radikale Ausrichtung der App auf die Verbindung von Musikkonsum, exzessiver und im Alltag omnipräsenter Smartphone-Nutzung und die Verabredung zur Kommunikation via vertikal gefilmter Bewegtbilder sein. Vorläufer hierzu hatte es bereits reichlich gegeben. Zu nennen wäre Instagram, das bereits 2013 ein Feature zur Erstellung 15-sekündiger Videos implementiert hatte (Leaver et al. 2020, S. 218), weiterhin Apps bzw. Plattformen wie Vine oder Dubsmash, die ausdrücklich auf die Erstellung von geloopten 6-Sekundenvideos im Stil von mit Sound unterlegten GIFs bzw. Memes ausgerichtet waren (ebd., S. 69). Schließlich ist noch YouTube zu nennen als universaler Verbreitungskanal für alle nur erdenklichen Formate von Bewegtbild, zwischen mit großem Aufwand produziertem professionellem Musikvideo und Unmengen an selbst generiertem Content mit teilweise hohem „cringe“-Faktor. Entsprechend hat gerade YouTube seit seinen Anfängen nicht nur den ‚Berufsstand‘ des YouTubers, sondern auch eine ganze Reihe eigener Unter-Genres und ‚Umgangssprachen‘ bei der Produktion von audio-visuellem UGC hervorgebracht, die wiederum Einfluss auf allgemeine Sehgewohnheiten und die Produktionsästhetik etwa von Kinofilmen ausgeübt haben (Vernallis 2013, S. 127–203).

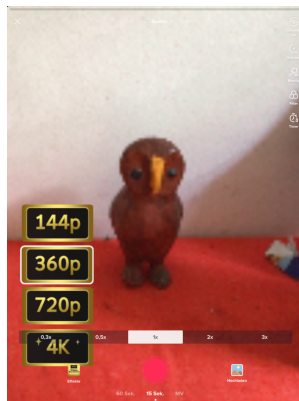
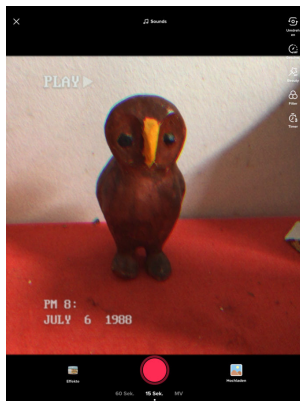
Allerdings sind auch die Unterschiede dieser Vorgänger zu TikTok hervorzuheben. Den Hauptpunkt dürfte dabei einerseits das Format bilden: einzig von den User*innen selbst erstellte, vertikal gefilmte und meist musikunterlegte Kürzestfilme. Hierauf zielt auch einer der Hauptslogans für TikTok im englischsprachigen Raum seit 2018: „Make very second count“, der die Betonung auf das Format, zugleich aber auch auf den „authentischen“, aus der alltäglichen Lebensrealität der User*innen stammenden Inhalt legt. Im Gegensatz zu Instagram mit seinen oft stark polierten visuellen Selbstinszenierungen setzt TikTok auf „Realness“, also darauf, dass dort vermeintlich „normale“ und unverstellte Menschen zu sehen sind und auch der generierte Content ohne großen Aufwand entsteht (TikTok 2020a, siehe auch den derzeitigen Hauptslogan auf der Webstartseite von TikTok: „Make your day. Real People. Real Videos“). Dass gerade hinter der vermeintlichen Leichtigkeit und Authentizität vieler Beiträge der sogenannten „großen“ TikToker*innen mit hoher Reichweite mittlerweile Brand Manager, Social Media Agenturen und entsprechend aufwendige und etwa mit professionellen Videobearbeitungsprogrammen und in größeren Teams erstellte Produktionen stehen können, scheint eine übliche Entwicklung im Lebenszyklus solcher Social-Media-Plattformen zu sein (vgl. etwa zu den Produktionen von Falco Punch, dem derzeit erfolgreichsten deutschen TikToker, Anon. 2019, siehe hierzu auch Sbai 2020, 93).

Die ausschließliche Fokussierung auf kurze, vertikal gefilmte Smartphone-Filme ist nicht nur eine ästhetische Entscheidung. Das Format ermöglicht zudem, etwa im Vergleich zu YouTube-Filmen, eine Reduktion der Datenmengen und damit technisch eine sehr viel schnellere Bearbeitung und ein komfortableres Teilen der Contents ebenfalls ausschließlich durch Smartphones, was die App auch bei verhältnismäßig schlechter Netzabdeckung nutzbar macht (Wang 2019). Zudem gab, anders als bei Vine, vor allem zu Anfang die Ausrichtung auf Musik gleichsam als Unterlage und Auslöser aller Aktivitäten den Ausschlag für die Attraktivität, der Name musical.ly der Vorgänger-App machte dies auf eindeutige Weise klar. Erste größere Fundraising-Runden erlaubten in diesem Zusammenhang bereits im Sommer 2016 Lizenzverträge mit einigen der Major Labels, was, etwa im Unterschied zu Dubsmash, frühzeitig für eine legale Nutzbarkeit der allergrößten Mehrheit gegenwärtiger und auch historischer Popmusikproduktionen für die User*innen des musical.ly- und später des TikTok-Kosmos sorgte, ein Win-Win-Deal für Musikindustrie und App-Entwickler gleichermaßen (Roof 2016; Rys 2016). Dies führt dazu, dass sich heute Radio-Rotation, Charts und die überwie-

gende Mehrheit der in TikTok genutzten Musikausschnitte unmittelbar aus dem gleichen Pool an Songs speisen (später mehr zu diesen Crossover-Effekten).

Mindestens genauso wichtig ist in diesem Zusammenhang das, was einige der frühen Investoren von TikTok beschrieben als „ability to turn a tool into a social network“ (Roof 2016). So wie Instagram zwar um das Thema Fotografie und vor allem Fotobearbeitung kreist und die entsprechenden Werkzeuge bereitstellt, insgesamt aber vor allem als Kommunikationsmittel zu verstehen ist (Leaver et al. 2020, S. 1), so liefert TikTok zwar als Werkzeug ein großes Repertoire an Möglichkeiten der Film- und Audiotbearbeitung, doch auch hier stehen letztlich soziale Praktiken im Vordergrund. Als Vorbilder dienen dabei kulturell seit Langem eingespielte Formate, worauf einer der Warner Brothers-Repräsentanten im Umfeld des 2016 geschlossenen Deals mit TikTok ausdrücklich hinwies: „Musical.ly has taken the art of lip syncing, air guitaring and dancing with friends to a new level“ (Rys 2016). Es ist sicher kein Zufall, dass alle genannten, in erster Linie ja musikalischen Praktiken – zu denen unbedingt auch noch Karaoke oder TV-Castingshows hinzuzufügen wären – bereits seit einigen Jahren als Computer- bzw. Konsolenspiele etabliert und daher millionenfach auch schon in ‚virtueller‘ Form bekannt sind (Miller 2012, 2017). In TikTok werden sie nun noch einmal zusammengefasst und für die Nutzung in einer Social Media- und Smartphone-Umgebung gebündelt, woraus sich letztlich die eigene und in dieser Form neue Umgangssprache der App und Community ergibt.

Der ‚greatest hits‘-Moment von TikTok muss daher also über Fragen des App-Designs, der technischen Umsetzung, und Anlehnungen an andere Social-Media-Plattformen hinaus auf weitere kulturelle Bereiche bezogen werden. Hierzu zählt insbesondere auch ein reichhaltiger Fundus an medienhistorischen und teilweise auch -nostalgischen Versatzstücken und Kunstgriffen. Ähnlich wie bei Instagram und anderen Fotobearbeitungs-Apps bietet auch TikTok zahlreiche ‚Retro‘-Filter, die den aufgenommenen Filmen etwa die Anmutung von veralteten Computergrafiken, verwackelten VHS- oder grobkörnigen Super-8-Aufnahmen verleihen (vgl. Abb. 1a-e, zu Vintage- und Retro-Aspekten bei Instagram Leaver et al. 2020, S. 52–58).



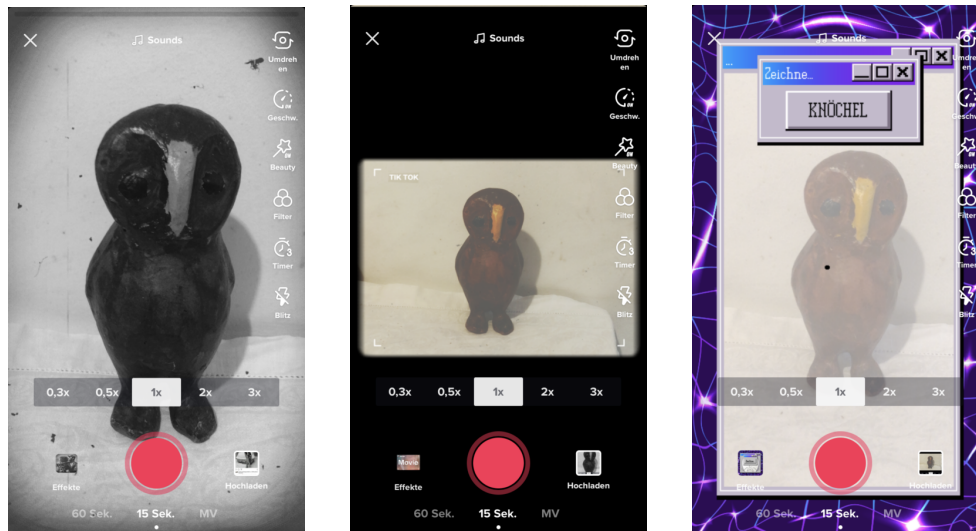


Abb. 1a-e: Retro-Filter für die Videobearbeitung (Bildinhalte und Screenshot vom Verfasser)

Ein Schwerpunkt liegt dabei auf visuellen glitches, Gleiches gilt für noch ältere, auf die Sphäre von Rummelplatz und Budenzauber zurückweisende Wahrnehmungsattraktionen wie Zerrspiegel, Spiral- und Daumenkinoeffekte und Ähnliches mehr. Hinzu kommen grundlegende Verfahrensweisen der Bild- und Filmbearbeitung wie split screens, Zeitlupen- und Zeitraffer aufnahmen, Farbinversionen usw. Tatsächlich elaboriert werden solche mediengeschichtlichen Rückbezüge nicht – etwa durch eigene Einstellungsmöglichkeiten. Vielmehr dienen sie als schnell einsetzbare stereotypische Angebote innerhalb der Bearbeitungspalette der App, mit denen auch ohne jegliches Wissen um die historischen Kontexte oder womöglich auch die semantischen Bezüge dieser Features gespielt werden kann.

Auf akustischer Ebene spielen mediennostalgische Elemente bei TikTok eine wesentlich geringere Rolle. Durchaus denkbare Filter – etwa für klischeehaften Schellackplatten- oder Röhrenradiosound bzw. Effekte wie Bandsalat, Scratches, CD-Glitches oder auch für EDM-Tracks typische ‚Filterfahrten‘ – finden sich nicht, zumindest bislang. Dafür werden ‚Klassiker‘ der Klangbearbeitung angeboten, mit denen sich, vergleichbar mit den bekannten visuellen ‚Alterungsfiltern‘ oder solchen, die Gender-Bending und andere spielerische Identitätswechsel ermöglichen, vor allem eigene Sprachaufnahmen durch altbekannte Stimmefeffekte – Mickey Mouse, Darth Vader, Roboterstimme – verändern lassen. Insgesamt aber scheint es, dass die Integrität der gewählten Musikerunterlegung weitgehend unangetastet bleiben soll, vermutlich auch um die erwünschten Transfereffekte mit der Musikindustrie zu gewährleisten.

Zusammenfassend kann insgesamt – in Anlehnung an Carol Vernallis – auch bei TikTok von einer „mixing-board aesthetic“ gesprochen werden, die für heutige digitale und vernetzte Plattformen mit medialem UGC als zentralem Kommunikationsmittel typisch ist (Vernallis, 2013, S. 5f.). Diese beinhaltet das Angebot von zahlreichen Versatzstücken aus älteren vor allem medientechnischen Bearbeitungstools und den zugehörigen ästhetischen Strategien für eine spielerische Nutzung der App gleichsam im Vorbeigehen. So steht bei TikTok für Layering und Nachbearbeitung, audio-visuelle Remix- und Mashup-Verfahren ein umfangreiches und ständig erweiterbares Repertoire von intuitiv handhabbaren medienhistorischen Schablonen, aber auch von immer wieder gänzlich neu entwickelten Filtern etc. zur Verfügung. Zugleich werden einem durch den in Dauerschleife vorgeführten Content der anderen User*innen permanent Modelle und Vorlagen für den möglichen Umgang damit vorgeführt. Der Clou von TikTok liegt dabei darin, aus einem solchen Mixingboard-Ansatz durch die Kombination aus Musikerunterlegung und Videobearbeitungsfunktionen ein unverwechselbares Angebot zu schnüren. Diese Strategie wird vom heutigen Logo der App, eine durch einen stilisierten VHS-Camcorder-Glitch visuell animierte Note, kongenial wie simpel illustriert.

Mikroformat, Social-Media-Umgangssprache oder Massenmedium: Was ist TikTok?

Unbestritten steht bei TikTok ein Mikroformat im Zentrum. Fragt man nach den Gründen für die Limitierung der geposteten Videos auf 15 bzw. 60 Sekunden, so sind hierfür vonseiten des Unternehmens keine offiziellen Stellungnahmen zu finden. Spekulationen reichen daher von dahinterliegenden Lizenzbedingungen bei der Verwendung der Musikausschnitte (Jamie 2020; Sbai 2020, S. 167) über die explizite Anlehnung an Vorgängerangebote (allen voran Instagram Video mit Clips der gleichen Länge) bis hin zur generalisierten Feststellung, TikTok würde sich damit explizit an den Unterhaltungsbedürfnissen eines weitgehend fragmentierten Lebensstils unserer heutigen Zeit orientieren: Ein paar TikTok-Videos durchscrollen, das schafft man in der U-Bahn, beim Essen oder sogar auf dem Klo (Yu 2019, S. 31f.). Mir scheint vor allem wichtig, dass die Macher*innen von TikTok durch die Beschränkung auf das Mikroformat ganz gezielt einen auf Geschwindigkeit getakteten Rezeptionsrhythmus vorgeben wollten, um eine eigene, bei allen Verschiedenheiten der geteilten Inhalte gewissermaßen universale und wiedererkennbare audio-visuelle Umgangssprache der Plattform zu etablieren. Auf die Bedeutung solcher verbindenden Umgangssprachen für Social-Media-Plattformen wurde bereits mehrfach hingewiesen (Leaver et al. 2020, S. 62–65). Diese wird nie von der App und ihren Entwickler*innen einfach vorgegeben, vielmehr entsteht sie im steten Wechselspiel zwischen den technischen und rechtlichen Rahmenbedingungen sowie den Reaktionen und Inhalten der User*innen darauf. Bei SnapChat etwa führte die Setzung, dass jedes Bild nur für 10 Sekunden betrachtet werden kann, zu stark verdichteten Formen visueller Kommunikation durch Selfies, zu „meaningful ‘language games’ using images as both grammar and vocabulary“ (Katz & Thomas Crocker 2015, S. 1862). Auch TikTok und seine Community haben inzwischen eine solche Umgangssprache entwickelt. Basale Elemente hiervon sind die Festlegung auf audio-visuelle Inhalte, die Verwendung von Musik, das vertikale Bildformat, wie bei Instagram oder SnapChat ebenfalls sehr oft Selfie-Aufnahmen, oder zumindest solche Videos, die die körperliche Präsenz der Filmschaffenden erkennen lassen, die Filter- und Bearbeitungspaletten von TikTok, die sehr kurze Dauer der Filme mit entsprechend darauf ausgerichteter Dramaturgie der Inhalte sowie schließlich die eigene Haltung zu den erstellten Contents.

Gerade hinsichtlich der beiden letztgenannten Aspekte gibt es bereits Vorschläge für eine Klassifizierung, etwa dahin gehend, dass der Aufbau der überwiegenden Mehrheit der Filme im Stil von kurzen Comedy-Beiträgen und vor allem auch in Anlehnung an viele Memes einem zweiteiligen Schema folgt: Eine Exposition, in der eine womöglich ernsthaft erscheinende Situation, ein Charakter, eine Stimmung vorgestellt wird, wird durch eine punchline, einen Effekt, einen besonderen Filter überraschend und oft humorvoll gebrochen (Bresnick 2019, zu ähnlichen Strukturen bei Memes Shifman 2014, S. 67). Hinzu kommen einige spezielle, noch verstärkt auf Austausch und Kommunikation zielende Elemente wie Challenges und Duette, also die Möglichkeit, direkte Antwortvideos zu bestimmten Themen zu generieren, oder die eigene Aufnahme mit anderen „im Duett“ zu synchronisieren (vgl. Abb. 2a/b).

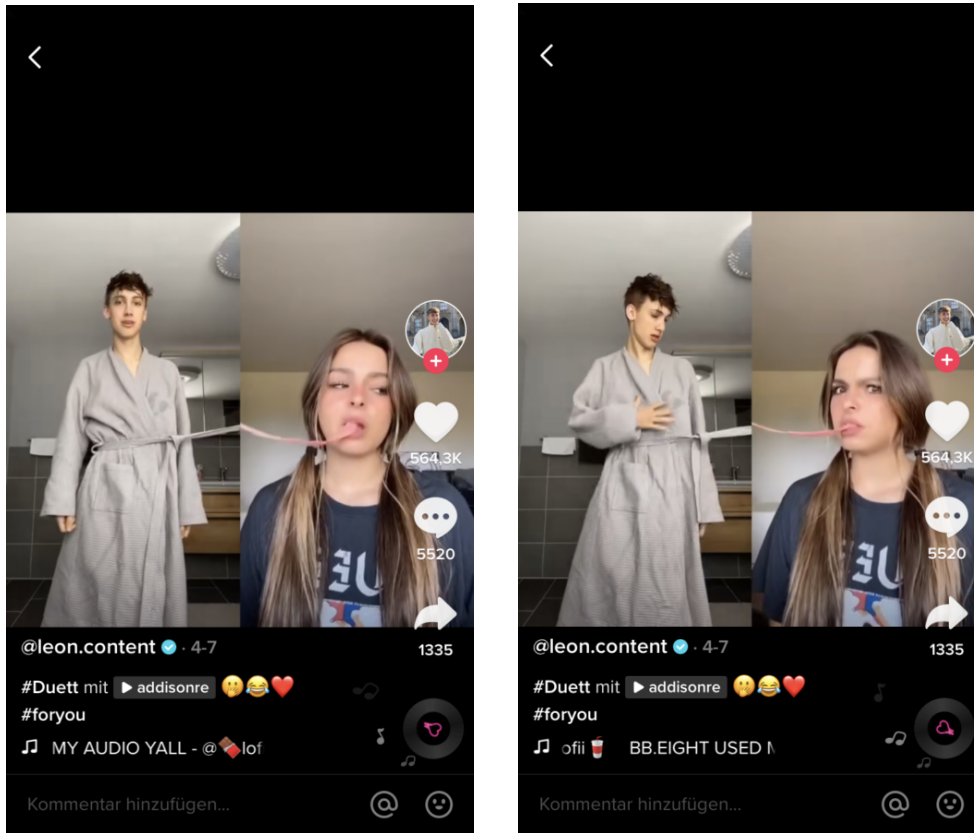


Abb. 2a/b: Audiovisuelle Duette als TikTok-Format Format (Duette von @leon.content und addisonre, Screenshots vom Verfasser)

Zudem erlaubt TikTok – natürlich nur innerhalb der Plattform – den Remix der Inhalte anderer User*innen, also etwa die Übernahme der Soundfiles von anderen Videos usw. Besonders solche Angebote zeigen die bewusste Nähe von TikTok zu musikalischen Praktiken, die, noch stärker als etwa bei Instagram, den Community-Charakter der Plattform betonen, der das Erstellen, Teilen und Koppeln von Beiträgen in allererster Linie zu Kommunikationsakten werden lässt (vgl. Leaver et al. 2020, S. 1).

Innerhalb dieser zunächst einmal sehr grundlegenden durch die Umgangssprache vorgegebenen Rahmenbedingungen lassen sich im UGC von TikTok inzwischen nahezu uferlos Inhalte und Unterdialekte jeglicher Art finden, wobei die Hauptströmungen immer noch im Bereich von Lipsync-, Tanz-, Gesangsvideos und vielfachen Formen von Pranks (Streichen), Mockery, Slapstick, Fail Videos und Parodien sowie Beiträge aus nicht selten riskanten und sich im öffentlichen Raum abspielenden Sportarten zu liegen scheinen. Sich innerhalb dieser Möglichkeiten einen eigenen Stil, einen unverwechselbaren und wiedererkennbaren TikTok-Charakter und damit womöglich eine große Schar an Follower*innen aufzubauen, gehört dabei, neben den spielerischen Aspekten der Plattform, zu den Hauptanreizpunkten, sich dauerhaft mit der App zu beschäftigen (vgl. insgesamt hierzu Sbai 2020, S. 76–93).

Die Frage nach Art, Organisation und Präsentation der Inhalte verweist auf ein anderes zentrales Feature, den Vorschlagsalgorithmus von TikTok. Dabei zeigt sich ein substanzieller Unterschied zu den genannten Vorgängerangeboten, denn der Inhalt, der einem direkt beim Öffnen der App entgegenströmt, der sogenannte „Für Dich“-Bereich („For You Feed“), ist eben nicht wie etwa bei Instagram an Inhalte oder Empfehlungen von Freund*innen und Follower*innen gebunden, auch nicht an das, was man in irgendeine Suchfunktion selbst eingibt oder eingegeben hat. Vielmehr erscheint dort vom allerersten Moment an eine sehr bunte

Mischung aus einer unbegrenzten, sich selbst in Gang setzenden Hits-der-Woche-Playlist, der Startoberfläche einer Dating-App wie Tinder (auch hier werden nicht gefallende Inhalte im Sekundentakt weggewischt) und dem Moment, in dem sich der Vorschlagsalgorithmus von YouTube scheinbar zufällig und selbstständig von einem Ausgangsvideo zu weit weg liegenden Inhalten weiterbewegt hat.

Und noch eine weitere Anspielung liegt zur Beschreibung dieses Phänomens nahe, zumal es ja um das in rasend schnellem Tempo erfolgende Navigieren durch audio-visuelle Inhalte geht: die des Zappens durch endlose Kanäle eines weitgehend aus Musikfernsehen bestehenden TV-Senderangebots. Schon das Zappen wurde mit Erfindung der Fernbedienung seinerzeit als frühe Form der Selbstermächtigung der Zuschauer*innen innerhalb ebenso linearer wie streng hierarchisch organisierter Programmfolgen beschrieben (wahlweise kulturpessimistisch auch als Symptom sinkender Aufmerksamkeitsspannen, vgl. Heinrich 1999, S. 499f.; Schlicker 2016, S. 14f.). Für TikTok-User*innen wird dieser Ermächtigungsaspekt scheinbar zum Programm, zumal ja auch der Inhalt ausschließlich aus der Community selbst kommt (und sich daher etwa ein von Jennifer Lopez produziertes TikTok-Video auf den ersten Blick kaum von denen der anderen TikToker unterscheidet). Dieses Programm allerdings bleibt stets individuell, nicht wiederherstellbar und ist im Vorhinein unbekannt, im Gegenteil: „Part of the magic of TikTok is that there’s no one For You feed – while different people may come upon some of the same standout videos, each person’s feed is unique and tailored to that specific individual.“ (TikTok 2020c).

Über die hinter der Vorschlagslogik, der „magic“ von TikTok wirkenden Mechanismen wurde bereits umfangreich und teilweise sehr kontrovers spekuliert, u. a. weil angeblich Beiträge „unattraktiver“ User*innen oder auch bestimmter ethnischer Gruppen bewusst in ihrer Reichweite gedrosselt oder sogar blockiert wurden. Das Gleiche gilt für bestimmte politische Inhalte, etwa im Umfeld der Hongkong-Proteste von 2019/20 (Reuter & Köver 2019; Sbai 2020, 104–113). In einem vom *Guardian* und *netzpolitik.org* veröffentlichten geleakten Dokument ließen sich einige der TikTok-Moderationskriterien nachlesen. Daraus wurden nicht nur einige durchaus fragwürdige ethische und politische Maßstäbe ersichtlich, sondern vor allem auch, mit welchem Aufwand die bei TikTok hochgeladenen Inhalte von Moderationsteams händisch getaggt, also inhaltlich ausgezeichnet werden, um sie für die Weiterverarbeitung (data mining, Vorschlagsalgorithmen, Gesichtserkennung etc.) operationalisierbar zu machen (Netzpolitik.org 2019). Gerade vor dem Hintergrund der genannten Kontroversen entschieden sich die Anbieter von TikTok zu diversen Transparenzkampagnen zur inhaltlichen Moderation (TikTok 2019b) sowie jüngst auch zu den Logiken des For You Feeds (TikTok 2020c). Sie erklärten, dass frühere Likes und Shares bei dessen Zusammenstellung ebenso berücksichtigt werden wie die Inhalte der eigenen hochgeladenen Videos und dabei vergebene hashtags. Schließlich seien aber auch die User*innen selbst in der Lage, ihren For You Feed ihren Interessen gemäß zu personalisieren und zu trainieren. Generell käme es TikTok neben Aspekten der Sicherheit (etwa dem effektiven Herausfiltern von zwar nicht generell verbotenen aber womöglich schockierenden Videos) darauf an, ein „diversifying“ der Inhalte zu gewährleisten und „repetitive patterns“, also bestimmte Sehgewohnheiten der User*innen, überraschend zu durchbrechen (TikTok 2020c).

Kommt man noch einmal zur Eingangsfrage dieses Abschnitts zurück, so lässt sich argumentieren, dass hinter dem bescheidenen Mikroformat von TikTok, den harmlos und spielerisch anmutenden 15-Sekunden-Filmen, ein maximal hierarchisches und hochprofessionelles Unternehmen steht. Insofern kann und sollte TikTok in erster Linie als web- und communitybasierte Form eines interaktiven Massen- und Unterhaltungsmediums verstanden werden, bei dem ein Mikroformat letztlich nur als Vehikel für die Kommunikation der User*innen dient. Deren Community bildet, so das Geschäftsmodell, einerseits eine lukrative Plattform für verschiedenste Formen von Werbung und Marketing. Zugleich ermöglicht die App große Datensammlungen über die TikTok nutzenden Menschen anzulegen und finanziell nutzbar zu machen. Bei diesem Modell finden sich, anders als man vielleicht vermuten könnte, meiner Ansicht nach insgesamt nur sehr wenige Anknüpfungspunkte zwischen TikTok und früheren Formaten des Musikfernsehens, allenfalls im Bereitstellen eines sinnlichen Überangebots, eines auf Dauer gestellten Flimmerns und optischen wie klanglichen Pulsierens, in das man sich jederzeit ein- und wieder ausklinken kann. Hier liegt zumindest eine grundsätzliche strukturelle Parallele zu den Angeboten von MTV und später Viva, oder zumindest zu dem Eindruck, den diese ab Anfang der 1980er-Jahre als radikal neuartig empfundenen Angebote seinerzeit gemacht haben (vgl. Zeh 2020).

Ein solcher „alles so schön bunt hier“-Moment lässt musical.ly und TikTok in geradezu klassischer Weise als popkulturelles Phänomen erkennbar werden, mit den dazugehörigen „moral panic“-Reaktionen älterer Generationen, wie etwa der des FAZ-Kommentators am Anfang dieses Beitrags. Entsprechend liegt der Verdacht nahe, dass TikTok womöglich eine Rolle zukommt, die in westlichen Gesellschaften bis vor Kurzem zu größten Teilen von Popmusik übernommen wurde. Es bietet eine Plattform

für Praktiken des Coming of Age, für das Austesten von Identitäten, zu einem gewissen Grad für die Auflehnung gegen bzw. zumindest die Abgrenzung von der Elterngeneration, für das Suchen nach Anerkennung und die Aneignung von kulturellen Räumen, für das gegenseitige Zurschaustellen von oft riskanten Körperpraktiken. Bei TikTok werden diese Funktionen professionalisiert, institutionalisiert und globalisiert, sodass die Bedürfnisse, Emotionen, Wünsche von Teenagern selbst im Vergleich zu kommerzieller Popmusik noch einmal weit radikaler ausgewertet und einer ökonomischen Verwertung (oder auch staatlicher Überwachung) zugeführt werden können als bisher. Dabei dient Musik weiterhin gewissermaßen als Katalysator einer Vielzahl der Aktivitäten. Allerdings wird sie nicht mehr in erster Linie als Distinktionsmittel bestimmter Gruppen oder etwa auch als Sprachrohr gegen oder Zufluchtsort vor bestimmten sozialen oder politischen Verhältnissen eingesetzt. Insgesamt geht es bei TikTok in der überwältigenden Mehrheit um das Ausstellen eines weitgehend affirmativen Verhältnisses zur eigenen Lebenswelt (zu der auch die Plattform selbst gehört), um Reichweiten und Geschwindigkeit von Kommunikation, um Unterhaltung und Spiel sowie darum, einer Mehrheit zu gefallen. Schließlich ist es der Traum vieler User*innen, an den entstehenden Aufmerksamkeits- und Verwertungsmärkten selbst auch finanziell partizipieren zu können. Die im Umfeld von Social Media- und Influencer Marketing entstandene *TikTok-Bibel* bringt diese weitverbreitete Haltung in folgenden Sätzen auf den Punkt: „Als Content Creator und auch (Personal) Brand sollte man immer auf der Suche nach unterbewerteten Märkten sein. Social Media ist ein wenig vergleichbar mit Börsenhandel: Angebot und Nachfrage bestimmen den Kurs.“ (Sbai 2020, S. 30).

Musikwissenschaftliche Perspektiven auf TikTok

Für musikwissenschaftliche Fragestellungen bildet TikTok zweifellos einen besonders interessanten Untersuchungsgegenstand. Wie bereits erwähnt, sind App und Plattform in vielfacher Weise mit musikalischen Praktiken gleichsam unterfüttert, zudem bestehen inzwischen die geschilderten Cross-media-Geschäftsbeziehungen zwischen der Mutterfirma ByteDance und den Major Labels der Musikindustrie. Mir scheinen bei TikTok u. a. folgende Aspekte aus einer spezifisch musikwissenschaftlichen Perspektive untersuchenswert: *Erstens*, die Art und Weise der ökonomischen und rechtlichen Verflochtenheit von TikTok und der Musikindustrie, *zweitens*, die Ästhetik und Machart heutiger Popsongs und Electronic Dance Music Tracks in Relation zur möglichen Nutzbarkeit im Kontext von TikTok; bzw. andersherum gefragt, welche Auswirkungen haben App und Plattform auf aktuelle Mainstream-Pop-Produktionen? *Drittens*, die damit eng verbundene Frage, ob die erwähnte ‚Umgangssprache‘ von TikTok dezidiert musikalische Elemente beinhaltet. Und schließlich, *viertens*, inwiefern die genannten musikalischen Praktiken, Karaoke, Remix, LipSync etc. auch in das Design und Handling der App eingeflossen sind und ob hier etwa von einer gleichsam musikalisierten Nutzer*innenführung und Usability gesprochen werden kann.

Zu den ersten drei Fragen liegen bereits diverse Beiträge und Interviews vor, etwa mit Künstler*innen, die gegenwärtig darauf abzielen, in ihren Songs und Tracks ausdrücklich ‚Tik-Tok-Momente‘ zu platzieren, um durch eine virale Nutzung ihrer Produktionen dort auch außerhalb der Plattform kommerzielle Erfolge erzielen zu können (Bereznak 2019). Im Interview fasste ein TikTok-User die Kriterien für die TikTok-Eignung von Songausschnitten folgendermaßen zusammen: „[M]inimal lyrics, a bass drop, a double meaning you can make into a joke [...], and, most important, it should ‚be epic“ (ebd.). Während die letztgenannte Kategorie naturgemäß schwer greifbar bleiben muss, lassen sich die drei erstgenannten Bestandteile leichter fassen. So ist offenbar von großer Bedeutung, dass der Song Meme-fähige Textzeilen enthält, d. h. eine gleichermaßen simple und schnell erfassbare wie möglichst vielfältig, überraschend und ironisierend bebilderbare Botschaft enthält. Ähnlich wie bei Snapchat besteht eine der zentralen gestalterischen Strategien von TikTok darin, an Emojis angelehnte und durch Gestik und Mimik, mitunter auch comicartige Spracheinblendungen, vermittelte visuelle Botschaften so zu choreografieren, dass sie die Aussage des Songtexts verdoppeln, kommentieren, unterlaufen oder auch konterkarieren (Rettberg 2017). Dabei spielen die Geschwindigkeit, pointierte Synchronisierung und multimediale Überlagerung dieser Choreografien oft eine wichtigere Rolle als etwa die Komplexität der Aussage selbst. Musik kommt in dieser Hinsicht einerseits eine ordnende und gliedernde Funktion zu, allen voran durch den unterlegten Beat des Musikausschnitts. Sie kann aber auch dramaturgische Funktionen übernehmen, etwa durch die im Zitat erwähnten Stilmittel wie bass drop oder auch beat drop (Solberg 2014). Solche Elemente stammen ursprünglich aus Genres der Electronic Dance Music, in den meisten Tracks als dramaturgischer Höhepunkt, bei dem innerhalb eines längeren dynamischen Aufbaus (build ups) Bass und/oder Bass Drum bzw. restlicher Beat kurz aus dem Gesamtmix herausgenommen werden, um dann, oft noch künstlich hinausgezögert, um so heftiger wieder einzusetzen. Der Track *Astronomia* von Tony Igy im Remix von Zac Waters

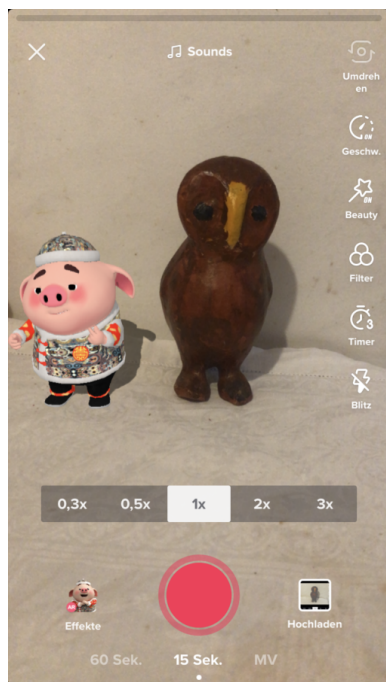
kann hierfür als Paradebeispiel angeführt werden, basiert doch seine ganze Attraktivität darauf, einen solchen Drop-Moment fast schon in der Art eines Popsong-Refrains wieder und wieder herauszustellen. Er dient auf TikTok als Unterlegung unzähliger und auch sehr verschiedener Kurzfilme, wobei insbesondere fail clips auf das 2019/20 viral gegangene Coffin-Dance-Meme Bezug nehmen. Die Popularität solcher Tracks ist dabei so groß, dass TikTok-User*innen auch selbst gesungene Varianten verwenden, die, gerade weil sie schlecht gesungen sind, unmittelbar erkennbar werden und deshalb Kultstatus erreichen (etwa die Versionen des sehr erfolgreichen TikTokers junya1go). Inzwischen werden bass und beat drops auch tausendfach in Popsongs verwendet, gerade im Übergang zum Refrain, der Hook-Line. Dies hängt vermutlich auch mit den Anforderungen des Hörens über Streaming-Plattformen zusammen, wo Refrains zur Generierung von – lizenrechtlich und mit Blick auf Tantiemen- ausschüttung überaus relevanten – längeren Abspieldauern oft schon zu Beginn der Songs auftauchen und daher im weiteren Songverlauf durch dramaturgische Soundeffekte dynamisiert werden müssen (vgl. den Beitrag von Keden und Neuhaus in diesem Band).

Für die Kurzvideos von TikTok liefern diese Elemente einen idealen kurzzeitigen musikalischen Spannungsaufbau und Kippmoment – eine Mikroform in der Form –, die sich für eine effektvolle Visualisierung, etwa einen überraschenden Kostüm- bzw. Filterwechsel oder andere visuelle Punchlines hervorragend eignet (Sbai 2020, S. 99; Zeh 2000). Entsprechend finden sich zahllose Beispiele für eine derartige Verwendung dieser Songstellen, oft auch im Rahmen größer angelegter Challenges, bei denen TikTok genau solche Abschnitte bereits als Vorauswahl bereitstellt. Sehr bekannte Fälle, bei denen musikalische Phrasen bestimmter Songs zu viralen TikTok-Memes wurden, sind etwa *OK Boomer* oder vor allem auch Lil Nas X und Bill Ray Cyrus' *Old Town Road*, ein Song, der 2019 über Wochen die Billboard Charts in den USA anführte, ursprünglich aber bei TikTok berühmt geworden war. Beide Beispiele zeigen zugleich auch, dass hinter dem Erfolg solcher auf den ersten Blick womöglich infantil oder auch simpel erscheinenden kollektiv erstellten Meme-Schwärme die Aushandlung komplexer gesellschaftlicher Themenfelder stehen kann, ja vielleicht sogar gerade die Attraktivität bestimmter Songausschnitte erst ausmacht. Bei *Old Town Road* etwa ging es bei den vielfältigen visuellen Cosplays (also Verkleidungsspielen im weitesten Sinn) und anderen Inszenierungsformen rund um das Thema Cowboy gerade in der US-amerikanischen TikTok-Community immer auch um die damit zusammenhängenden Gender- und Race-Stereotype (Stauffer & Plaga 2019). Bei *Ok Boomer* standen Generationenkonflikte zwischen Eltern (aus der Generation der Babyboomer) und Teens (aus der Generation der Millennials und später) im Zentrum. Für TikTok-Videos bietet ein solcher Generationenkonflikt einen besonderen Charme, da ja nicht zuletzt die exzessive Smartphonennutzung und die von Eltern vielfach als gefährlich, kulturell minderwertig und abhängig machend eingestuften Social-Media-Plattformen selbst sehr oft im Zentrum dieser Konflikte stehen (Zeh 2020).

Schließlich sei noch ein weiterer Aspekt der ‚Musikalität‘ von TikTok angesprochen, der zugleich zum letzten Abschnitt des Beitrags überleitet, der sich mit Aspekten von ‚mixed reality‘ als elementarer Bestandteil dieser App und Plattform beschäftigt. Als Hauptpunkt für die Attraktivität von TikTok wird oft die einfache und intuitive Benutzbarkeit der App angeführt, die etwa Elemente von Bild- und Videobearbeitung als spielerisch leicht zu bedienende Funktionen bereithält (Wang 2019). Hierzu gehört, dass man zahlreiche Bearbeitungsfunktionen ‚live‘, also am laufenden Video mit Musikuterlegung ausführt, wodurch das Zu- und Wegschalten von Filtern, die Implementierung von Übergängen und andere Elemente auf spielerische Weise direkt mit dem Musikausschnitt synchronisiert werden kann. Schon der Bearbeitungsvorgang der Videos folgt somit selbst Rhythmisierungs- und Musikalisierungsprozessen, was sich auch auf die fertiggestellten Videos auswirkt. Dies gilt für die groben Strukturen, etwa den erwähnten Bass-Drop-Moment, in vielen Fällen aber auch für zahlreiche kleinere Übergänge, Schnitte etc., die mitunter auch die Funktion erfüllen, bestimmte textliche oder musikalische Elemente des Songausschnitts (breaks, fill ins etc.) in der Art eines umgekehrten Mickey-Mousing zu visualisieren.^[6] Hierin dürfte auch ein Grund für die Wahl von 15 Sekunden als Standarddauer von TikTok-Clips zu sehen sein (wobei auch kürze Videos technisch möglich sind, sehr viel kürzere Videos aber nur selten vorkommen). Innerhalb von 12 bis 15 Sekunden lässt sich bei einem angenommenen Standardmetrum (Viervierteltakt, selten Dreivierteltakt) und den üblichen Tempi von Popmusik genau eine musikalische Sinneinheit unterbringen, etwa vier Takte, eine Refrainzeile oder ein Kurz-build-up mit bass drop. Insofern scheint mir ein wichtiger Aspekt zu sein, dass TikTok seinen User*innen als Bestandteil seiner Umgangssprache ein intuitives Verständnis solcher Sinneinheiten beibringt (so wie etwa ein 12- oder 16-taktiges Blues-Schema nach hundertfacher Ausführung nicht mehr absichtsvoll mitgezählt wird, sondern intuitiv ‚gefühl‘ wird). Auf diese Weise entwickelt sich eine spezifische TikTok-Perspektive auf das Verhältnis von Musik und Bewegtbild, aber auch auf die sinnliche Weltwahrnehmung insgesamt, die gleichsam automatisiert in die Mikroformate von TikTok eingepasst wird.

TikTok als „mixed reality“

Kurz vor Weihnachten 2018 schaltete TikTok in Großbritannien eine größer angelegte Werbekampagne, eine Challenge mit der Kernbotschaft, das gerade für Teenager als entsetzlich langweilig zu befürchtende Familienfest mithilfe von kurzen TikTok-Beiträgen im wahrsten Wortsinne aufzumischen. „Remix it“ lautete der passende Slogan, der vor allem darauf abzielte, die User*innen ihren Alltag in die TikTok-Bildsprache unmittelbar mit einbeziehen zu lassen (Watson 2018). In diesem Slogan verdichtet sich ein Aspekt, den Kiri Miller mit Blick auf die hybriden Performances von Dance Games für Spielkonsolen als „mixed realities“ bezeichnet hat und der meiner Ansicht nach auch für den Erfolg, aber auch für die weiteren Auswirkungen von Angeboten wie TikTok elementare Bedeutung hat. Gemeint sind damit hybride, also physische Präsenz und Sinnes- und Körperwahrnehmung der User*innen und eine technisierte und digitale Geräteumgebung zusammenbringende (Spiele)Welten, die im Idealfall immersiv ineinander geblendet werden (Miller 2017, 18). TikTok lässt sich somit als eine hochgradig im Sinne von „mixed reality“ aufgebaute Kommunikations- und Spielumgebung beschreiben. Weniger wichtig sind dabei bekannte Augmented-Reality-Filter, die etwa, wie bei *Pokémon Go*, Avatare von Spielfiguren in die durch das Kameraauge des Smartphones aufgezeichnete Umwelt implementierten (vgl. Abb. 5a). Grundlegendere Wahrnehmungserfahrungen von „mixed reality“ scheinen mir bei TikTok viel zentraler. Dies gilt bereits für das Navigieren durch die Inhalte, das Grabbing, das im Unterschied zum Schauen und Zappen beim herkömmlichen Fernsehen – und auch noch im Vergleich zum YouTube-Schauen auf dem Notebook – noch stärker als mit dem Körper verschmolzene, taktile gesteuerte Art der Wahrnehmung durchgeführt wird (Senft 2013). Die physische Interaktion bei der Produktion von Inhalten erfolgt auf ganz ähnliche Weise (interessanterweise wird die Vibrationsfunktion in die Nutzung von TikTok bislang nicht integriert). Die Zentriertheit von TikTok auf das Smartphone als universales Aufnahme-, Bearbeitungs-, Abspiel- und Kommunikationsdevice führt einerseits dazu, dass das Gerät, ähnlich wie bei Selfies, oft selbst Teil der visuellen Inszenierungsstrategien wird, etwa mit rasanten Bewegungsfahrten scheinbar durch das Smartphone hindurch, bei der virtuellen Weitergabe des Geräts von einer User*in zur nächsten User*in oder durch eine zur Schau gestellte achtlose Benutzung bzw. gar mutwillige Beschädigung oder Zerstörung des Geräts, als Attitüde für einen riskanten oder coolen Lebensstil (vgl. Abb.3 b-d).



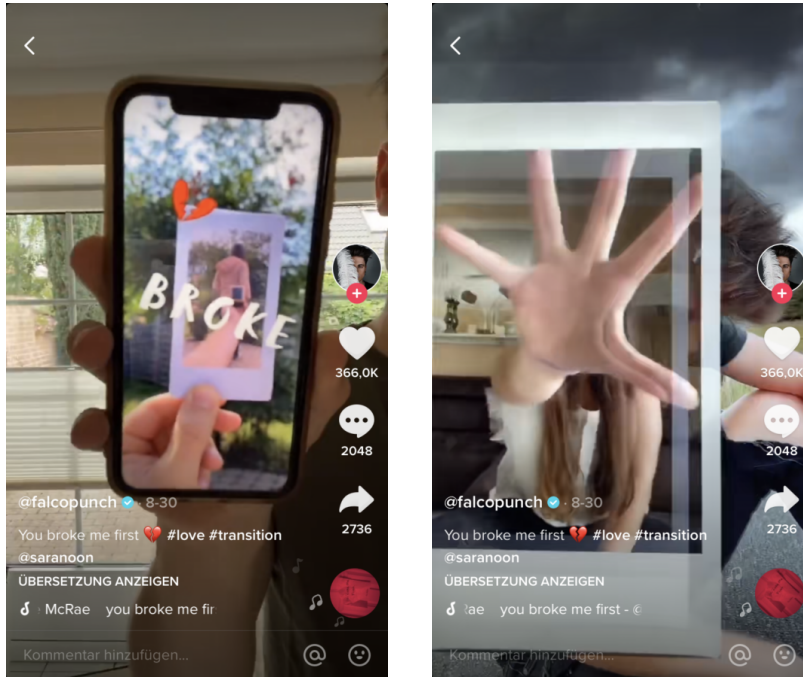


Abb. 3a-d: Beispiele für die visuelle Inszenierung des Smartphones als Produktions- und Rezeptionsdevice von TikTok (Bildcontent vom Verfasser (Abb. 3a) bzw. vom Useraccount @falcopunch (Abb. 3b-d), Screenshots vom Verfasser)

In kaum einer anderen Social-Media-Umgangssprache dürfte daher das Verschmelzen der Körper- und Sinneswahrnehmungen von User*innen mit dem jeweiligen technischen Gerät Smartphone auf so nachdrückliche Weise inszeniert und gleichsam zu einem alltäglichen Weltverhältnis erhoben worden sein, wie bei TikTok. Schon nach kurzzeitiger Anwesenheit und Aktivität bei TikTok stellt sich daher der Effekt ein, sich selbst und die Welt gewissermaßen durch die Perspektive der App wahrzunehmen und das alltägliche Umfeld nach TikTok-geeigneten Situationen abzuscannen oder auch bestimmte ‚reale‘ Geschehnisse im Sinne von TikTok-Videos zu rezipieren.

Zusammenfassung

TikTok liefert ein Angebot für eine *globalisierte und digitalisiert-technifizierte Form der Kommunikation*, bei der gerade nonverbale, vorrangig visuelle Inhalte (allen voran das Reden mit ‚Händen und Füßen‘, körpersprachliche Elemente, Bewegungen, Tänze, Gesten und Mimik) mit bestimmten Eigenschaften von Musik (allen voran Geschwindigkeit/Tempo, Rhythmus, Puls, Bewegungsenergie, Dynamik und formgebende Elemente) zu einer endlosen Kette von Kürzestaussagen verkoppelt werden, die zumindest partiell auch über kulturelle und Sprachgrenzen hinweg verständlich sind. Als Aggregat für diese Verkopplung dient ein *Fundus medientechnologischer Kunstgriffe* (vorwiegend auf der visuellen, eingeschränkt auch auf der Soundebene), der etablierte und teilweise seit Jahrzehnten eingeübte massen- und popkulturelle Errungenschaften und Verfahrensweisen aus den Bereichen Foto, Film, Fernsehen, Popmusik, Cartoon, Werbung, Computerspiel, App-Design der verschiedensten Sparten (von Social Media bis Tinder), Netzkultur, Memes etc. enthält und für eine, im Verständnis von Lev Manovich, massenhafte metamediale Verwendung in der und als App zurichtet (zum Begriff Metamedium vgl. Manovich 2013, S. 101-106). Auf diese Weise entwickelt TikTok einen ungeheuren Spielreiz, vergleichbar einem scheinbar kostenlosen digitalen Zauberkasten, der nicht nur eine Unzahl vorgefertigter Requisiten, Kostüme und Tricks bereithält (und stetig neue hinzufügt), sondern zugleich auch eine hervorra-

gend ausgeleuchtete Bühne mit weltweitem Publikum. Der Preis allerdings besteht in den eingebauten Überwachungskameras und den völlig intransparenten und vor allem streng hierarchisch organisierten Kontroll- und Verwertungsmechanismen. Die Meta-Dramaturgie der mit diesem Zauberkasten eingeübten Aufführungen entspricht dabei – zumindest derzeit – weitgehend der eines auf Dauer gestellten bunten Abends einer Klassenfahrt. Mikroformatige Kurzauftritte im Spannungsfeld von Authentizität und Bearbeitung, Professionalität und ausgestelltem Dilettantismus sowie Mimikry und Parodie entfalten ihren Reiz in der kommunikativ erfahrenen Gruppensituation, vor allem, da jederzeit vorherige Beiträge von anderen wieder aufgegriffen und weitergeführt werden können. TikTok-Videos sind daher in erster Linie eben als Auftritte, als kommunikative Akte zu begreifen.

TikTok begegnet darüber hinaus in starkem Maße als eine musikalisierte Plattform, bei der jenseits von den auf den Oberflächen sicht- und hörbaren musikalischen Phänomenen (LipSync, Tänze, Musikausschnitte) auch hinter den Kulissen des Produzierens und Rezipierens Rhythmisierungs- und Synchronisierungsvorgänge sowie metamediale Remix- und Mashup-Verfahren eine zentrale Rolle spielen. Zudem enthält TikTok wie kaum ein anderes Angebot zuvor die Möglichkeit und den Anreiz zur Inszenierung einer ins Digitale erweiterten autopoietischen Feedbackschleife^[7]: Ich schaue und höre auf einem technischen Gerät, das ich in meiner Hand halte, anderen Personen zu, die kurz zuvor mit der gleichen Sorte von Gerät in aller Regel sich selbst und vor allem ihre eigenen Körperbilder und Stimmen aufgenommen und bearbeitet haben – in der Vielzahl der Fälle dabei selbst diese Sorte Gerät in der Hand führend; als unmittelbare Reaktion darauf beginne ich mich selbst zu filmen, die Aufnahme zu bearbeiten und zu posten usw.

Auf diese Weise stellt sich eine digital vermittelte körperliche Selbstwahrnehmung und Ko-existenz ein, ein Ineinandergeraten von Körper/Stimme, Gerät und Community, das TikTok durch Features wie Duette oder Challenges ausdrücklich herausstellt. Dass dabei ein Mikroformat im Zentrum des Angebots steht, sollte über die Dimensionen von TikTok nicht hinwegtäuschen, vielmehr dient es als Teil der Umgangssprache der Plattform, als eine Art Vehikel für die beständige Aktivität der User*innen. Insgesamt dürfte dem Phänomen TikTok ein anderer Begriff eher gerecht werden: Es handelt sich, im Kontext gegenwärtiger cyber-kapitalistischer Plattformökonomie und der zugehörigen Terminologie gesprochen, um ein UGC-basiertes kommerzielles Meta- und Massenmedium.

Anmerkungen

[1] Die Richtlinien werden ständig aktualisiert. In der gegenwärtigen Fassung (Update vom Januar 2020) wurde die Passage ersetzt durch die Formulierung „Wir entwickeln eine weltweite Community, in der die Nutzer*innen authentische Inhalte erstellen und teilen, die Welt um sie herum entdecken und sich mit anderen auf der ganzen Welt“ (TikTok 2020a) Im aktuellen Mission Statement von TikTok lautet der Passus auf der deutschsprachigen Seite ähnlich: „Unsere Mission besteht darin, das Leben der Menschen zu bereichern und zu inspirieren, indem wir ein Zuhause für die Kreativität unserer Nutzer*innen sind und ihnen eine authentische, freudvolle und positive Erfahrung bieten.“ (TikTok 2020b).

[2] Die Bedeutung kann dabei allerdings variieren, zwischen der einfachen Nutzung der App oder auch dem „act of ruining a song by overusing it on TikTok“, <https://www.urbandict.com/define.php?term=tiktoking>.

[3] Ein vergleichbarer Fall wäre Spotify; für einen aufwendigen und nur partiell erfolgreichen Versuch, sich unter wissenschaftlichen Rahmenbedingungen Zugang zu internen Informationen zu verschaffen, siehe Eriksson et 2019.

[4] <https://knowyourmeme.com>.

[5] Erfreulicherweise hat sich an diesem Prozess von Anfang die Musikwissenschaft intensiv beteiligt, <https://nfdi-4culture.de>.

[6] Falco Punch hat sich auf eine sehr virtuose und aufwendig zu produzierende Spielart genau dieser Ästhetik spezialisiert, <https://www.tiktok.com/@falcopunch?lang=de>. Im Mai 2020 veröffentlichte er die Single *1-2-3-Floor*, der erste Versuch, die enorme Reichweite einer deutschen TikTok-Brand auf diese Weise zu monetarisieren (Anon. 2020g).

[7] Der Begriff stammt aus dem von Erika Fischer-Lichte etablierten Diskussionskontext der performance studies, wo er für die Analyse von Aufführungssituationen etwa des Theaters verwendet wird. Erst vor kurzem wurde in den performance studies damit begonnen, nach den Auswirkungen digitaler Technologien und etwa auch von Social Media auf Konzepte von Performativität zu fragen (Lecker et 2017).

Literatur

- Anon. (2019). Falco Punch über seine Freundin, Fashiontips und seine Zukunftspläne. FIV. The Magazine o.D. (2019). Abgerufen am 13.01.2021 von <https://fivmagazine.de/falco-punch-freundin-fashiontips-zukunftsplaene/>
- Anon. (2020b). India bans 59 Chinese apps including TikTok, Helo, WeChat: Check complete list here. Times of India vom 01.07.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://timesofindia.indiatimes.com/business/india-business/india-bans-59-chinese-apps-including-tiktok-helo-wechat-check-complete-list-here/articleshow/76726899.cms>
- Anon. (2020c). India bans 59 Chinese apps amid border tensions. The Global Times vom 30.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.globaltimes.cn/content/1193017.shtml>
- Anon. (2020d). 50 TikTok Stats That Will Blow Your Mind [Updated Version]. Influencer MarketingHub vom 24.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://influencermarket-inghub.com/tiktok-stats/>
- Anon. (2020e). The Incredible Rise of TikTok – [TikTok Growth Visualization]. Influencer MarketingHub vom 14.05.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://influencermarket-inghub.com/tiktok-growth/>
- Anon. (2020f). Deutsche Promis gehen TikTok auf den Leim. Trump setzt Verbotsfrist für die USA. Bild-Online vom 07.08.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/leute/sarah-lombardi-capital-bra-deutsche-promis-gehen-tiktok-auf-den-leim-72210796.bild.html>
- Anon. (2020g). Tischler, TikTok-Star und Musiker. Die Erfolgsgeschichte von Falco Punch. The Rolling Stone vom 17.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.rolling-stone.de/falco-punch-tiktok-star-und-musiker-seine-erfolgsgeschichte-1992749/>
- Anon. (2020a). Trump continues fight to get TikTok banned. DW Top News vom 20.12.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://p.dw.com/p/3nIbb>
- Bereznak, A. (2019). Memes are the New Pop Stars: How TikTok Became the Future of the Music Industry. The Ringer vom 27.06.2019. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.theringer.com/tech/2019/6/27/18760004/tiktok-old-town-road-memes--music-industry>
- Bresnick, E. (2019). Intensified Play: Cinematic study of TikTok mobile app. ResearchGate. Abgerufen am 20.12.2020 von <https://www.researchgate.net/publication/335570557>
- Carson, B. (2016). How a failed education startup turned into Musical.ly, the most popular app you've probably never heard of. Business Insider vom 28.05.2016. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.businessinsider.com/what-is-musically-2016-5?r=DE&IR=T>
- Cohen, S. (2020). Fearing The Influence Of China, Will The U.S. Bann TikTok? Forbes vom 07.07.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.forbes.com/sites/sethco-hen/2020/07/07/will-the-us-ban-tiktok/#77e080de232d>
- Erikson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P. & Vonderau, P. (2019). Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music. London & Cambridge/MS: MIT Press.

Feng, Y., Chen, C., & Wu, S. (2019). Evaluation of Charm Factors of Short Video User Experience using FAHP – A Case Study of Tik Tok APP. IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 688(5) o.S. Abgerufen am 13.01.2021 von DOI: 10.1088/1757- 899X/688/5/055068

Flemming, C. (2019). Was ist TikTok? So funktioniert die beliebte Lipsync-Video-App. Featured. Magazin für digitale Kultur vom 08.12.2019. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.vodafone.de/featured/service-hilfe/tik-tok-ersetzt-musical-ly-das-solltest-du-ueber-die-app-wissen/#/>

Föhr, P. (2018). Historische Quellenkritik im Digitalen Zeitalter, Basel: Universität Basel. Abgerufen am 20.12.2020 von http://edoc.unibas.ch/diss/DissB_12621

Geismar, H. (2017). Instant Archives? In L. Hjorth, H. Horst, A. Galloway, G. Bell (Hrsg.), *The Routledge Companion to Digital Ethnography* (S. 331–343). New York & London: Routledge.

Gräfe, H. & Kunze, J. (2020). Medienintermediär TikTok: UGC-Clips als Herausforderungen für das Urheberrecht. In S. Schrör, G. Fischer, S. Beaucamp, K. Hondros (Hrsg.), *Tipping Points. Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts* (S. 55–80). Berlin: Nomos.

Heinrich, J. (1999). *Medienökonomie. Bd. 2 Hörfunk und Fernsehen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Herman, J. (2019). How TikTok is Rewriting the World. TikTok will change the way your social media works — even if you're avoiding it. *New York Times* vom 15.12.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.nytimes.com/2019/03/10/style/what-is-tik-tok.html>

Herrman, J. (2020). TikTok Is Shaping Politics. But How? *The New York Times* vom 28.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.nytimes.com/2020/06/28/style/tiktok-teen-politics-gen-z.html>

Höfer, F. (2019). TikTok – App-Musicking als aktuelle jugendkulturelle Musikpraxis in ihrer Relevanz für die Musikpädagogik. In G. Enser, B. Gritsch & ders. (Hrsg.), *Musikalische Sozialisation und Lernwelten* (S. 205–227). Göttingen. Waxmann.

Höflinger, L. (2020). Warum Indien jetzt TikTok und 58 weitere Apps aus China verbietet. *Der Spiegel* vom 30.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 <https://www.spiegel.de/netzwelt/apps/warum-indien-jetzt-tiktok-und-58-weitere-apps-aus-china-verbietet-a-2a76020e-d011-414f-acfb-9980b656d553>.

Holderried, T. (2020). Kalter Krieg um Tiktok? F.A.Z. Podcast für Deutschland vom 10.08.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.faz.net/podcasts/f-a-z-podcast-fuer-deutschland/china-und-usa-droht-ein-kalter-krieg-um-tiktok-16898739.html>

Iqbal, A. (2020). TikTok Revenue and Usage Statistics (2020). *Business of Apps* vom 23.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.businessofapps.com/data/tik-tok-statistics/>

Jamie (2020). How Does TikTok Use Music Legally? *TechJunkie* vom 20.07.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://social.techjunkie.com/how-does-tik-tok-use-music-legally/>

Kalyani, P. (2020). 15 Seconds of Name, Fame & Success: TikTok the Study of TikTok and pre- launch status quo of Facebook's "Lasso" in India. *Journal of Management Engineering and Information Technology*, 7(1), 1-11.

Katz, J. & Thomas Crocker, E. (2015). Selfies and Photo Messaging as Visual Conversation: Reports from the United States, United Kingdom, and China. *International Journal of Communication*, 9, 1861–1872.

Kiran, D., Sharma, I. (2020). Empirical Research on Perceived Popularity of TikTok In India.

International Journal of Advanced Science and Technology, 29(8s), 236–241.

Koch, M. (2020). Stuttgarts „Partyszene“: Ein Wort und seine Vibrationen, in: *Redaktionsnetzwerk Deutschland* vom 22.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.rnd.de/politik/nach-randale-in-stuttgart-partyszene-ein-wort-und-seine-vibrationen-S4IZJX-4WENEBNKUF64R5BFF5FI.html>

- Leaver, T., Highfield, T. & Abidin, C. (2020). *Instagram: Visual Social Media Cultures*. Cambridge/UK & Medford/MA: Polity.
- Leeker, M., Schipper, I. & Beyes, T. (Hrsg.) (2017). *Performing the Digital: Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*. Bielefeld: transcript.
- Liqian, H. (2018). *Study on the Perceived Popularity of Tik Tok*. M.A. Thesis Bangkok University.
- Literat, I., & Kligler-Vilenchik, N. (2019). Youth collective political expression on social media: The role of affordances and memetic dimensions for voicing political views. *New Media & Society*, 21(9), 1988–2009.
- Lorenz, T., Browning, K., & Frenkel, S. (2020). TikTok Teens and K-Pop Stans Say They Sank Trumps Rally. *The New York Times* vom 21.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.nytimes.com/2020/06/21/style/tiktok-trump-rally-tulsa.html>.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. London/New York: Bloomsbury Academic. Miller, K. (2012). *Playing Along, Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*. New York: Oxford University Press.
- Miller, K. (2017). *Playable Bodies. Dance Games and Intimate Media*. New York: Oxford University Press.
- Netzpolitik.org (2019). Auszug aus den Moderationskriterien von TikTok. Abgerufen am 20.12.2020 von <https://cdn.netzpolitik.org/wp-upload/2019/11/tiktok-auszug-moderationsregeln-abschrift-1.pdf>
- Neuburger-Dumancic, H. (2019), *Bilderwelten / alles vernetzt / vernetzte Bilderwelten*. Informationen zur deutschdidaktik. *Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*, 43(1), 82–93.
- Nicas, J., Osaac, M. & Swanson, A. (2019). TikTok Said to Be Under National Security Re- view. *The New York Times* vom 01.11.2019. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.nytimes.com/2019/11/01/technology/tiktok-national-security-re-view.html>
- opensecurity.in (2020). *Static Analysiscom.ss.android.ugc.trill.apk [TikTok, Android-Version]*. Abgerufen am 20.12.2020 http://penetration.com/tiktok/static_analysis_tik-tok_10.0.9.pdf
- Patton, D., Blandfort, P., Frey, W., Schifanella, R., Mcgregor, K. & Chang, S. (2020). VATAS: An Open-Source Web Platform for Visual and Textual Analysis of Social Media. *Journal of the Society for Social Work and Research*, 11(1).
- Reichert, K. (2020). Woher die Gewalt von Stuttgart kam. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20.06.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/woher-die-gewalt-von-stuttgart-kommt-16835385.html?premium>
- Rettberg, J. (2017). Hand Signs for Lip-syncing: The Emergence of a Gestural Language on Musical.ly as a Video-Based Equivalent to Emoji. *Social Media + Society*, 1–11.
- Reuter, M. & Köver, C. (2019). TikTok gute Laune und Zensur. *Netzpolitik.org* vom 23.11.2019. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://netzpolitik.org/2019/gute-laune-und-zensur/#spendenleiste>
- Roof, K. (2016). Musical.ly raising \$100 million at \$500 million valuation for social music videos. *TechCrunch* vom 06.05.2016. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://techcrunch.com/2016/05/06/musical-ly-raising-100-million-at-500-million-valuation-for-social-music-videos/>.
- Rys, D. (2016). Fresh Off a Big Funding Round, Musical.ly Signs 1st First Major Label Deal with Warner Music. *Billboard* vom 29.06.2016. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.billboard.com/articles/business/7423281/warner-music-group-deal-musical-ly>
- Sbai, A. (2020). *TikTok-Bibel. Für Influencer und Creator*. Mit Beiträgen von Younes Zarou, Neil Heinisch, Onur Mete, Daniel Zoll, Jonas Moll, Adil Sbai. Ohne Ort: Onlinepunks. Abgerufen am 20.12.2020 von <https://www.dropbox.com/s/abc-t79ern8nxwqu/TIKTOK%20BIBEL%20F%C3%9CR%20INFLUENCER%20%26%20CREATOR.pdf?dl=0>
- Schlicker, A. (2016). *Autor – TV-Serie – Medienwandel. (De-)Figuretionen serieller Autorschaft*. Marburg: Schüren.

Senft, T. (2013). Microcelebrity and the branded self. In Hartley, J., Burgess, J. & Bruns, A. (Hrsg.). *A companion to new media dynamics* (S. 346–354). Malden/MA: Wiley-Blackwell.

Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Cambridge/MA: MIT Press.

Solberg, R. (2014). “Waiting for the bass to drop”: Correlations between intense emotional experiences and production techniques in build-up and drop sections of electronic dance music. *Dancecult*, 6(1), 61–82.

Stauffacher, R. & Plaga, C. (2019). Vom Meme zum Nummer-1-Hit. Wie TikTok die Pop-Kultur verändert. *Neue Zürcher Zeitung* vom 13.08.2020. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.nzz.ch/panorama/old-town-road-der-erste-tiktok-welthit-der-musikgeschichte-ld.1500889>

TikTok (2019a). Gemeinschaftsrichtlinien (Version Juni 2019). Sammlung des Verfassers. TikTok (2019b). Erläuterung unseres Ansatzes zur Moderation von Inhalten. Abgerufen am 20.12.2020 von <https://newsroom.tiktok.com/de-de/erlaeuterung-unseres-ansatz-zur-moderation-von-inhalten>

TikTok (2020a). Community-Richtlinien (Version Januar 2020). Abgerufen am 20.01.2020 <https://www.tiktok.com/community-guidelines?lang=de>

TikTok (2020b). Unsere Mission. Abgerufen am 20.12.2020 <https://www.tiktok.com/about?lang=de>

TikTok (2020c). How TikTok recommends video #ForYou. Abgerufen am 18.06.2020 von <https://newsroom.tiktok.com/en-us/how-tiktok-recommends-videos-for-you>.

tobrown05 (2020). Not new news, but tbh if you have tikiok [sic], just get rid of it. https://www.reddit.com/r/videos/comments/fxgi06/not_new_news_but_tbh_if_you_have_tik-tiok_just_get_fmuko1m/?context=1.

Vernallis, C. (2013). *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. New York: Oxford University Press.

Wang, Z. (2019). What makes TikTok possible—the technologies und design principles behind it. CCTP-820: Leading by design [Course files Georgetown University]. Abgerufen am 20.12.2020 von <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-820-fal-12019/2019/12/17/what-makes-tiktok-possible-the-technologies-and-design-principles-behind-it/>

Watson, I. (2018). TikTok launches first major UK marketing campaign. *The Drum* vom 17.12.2018. Abgerufen am 13.01.2021 von <https://www.thedrum.com/news/2018/12/17/tiktok-launches-first-major-uk-marketing-campaign>.

Yu, J. (2019). Research on TikTok APP Based on User-Centric Theory. *Applied Science and Innovative Research*, 3(1), 28–36.

Zeh, M. (2020). TikTok. *Pop. Kultur und Kritik* 16, 10–15.

„Make Every Second Count“. Musikalisierte Mikroformate als Zentrum der Kurzvideo-App und Social-Media-Plattform TikTok

Von Matthias Pasdzierny

Ich weiß nicht, was mich zu einer Entscheidung bringen würde, sexualpädagogisch arbeiten zu wollen. Wie käme ich dazu, mit

Adoleszenten über Liebe, Sex und Begehren sprechen zu wollen? Und sie dabei selbstermächtigend zum Nachdenken und Reflektieren über differenzensible Repräsentationsmodi zu bringen?

Aus dem Forschungsprojekt *Imagining Desires* wurden mir acht Bilderstapel übergeben und erklärt, wie sie entstanden sind und in welchen Kontexten sie genutzt wurden. Ich wurde gebeten, das gesammelte visuelle Material durch die Brille meiner fachlichen Expertise als Kulturwissenschaftlerin und Kuratorin zu sichten und zu kommentieren.

Ich entschied mich dafür darüber nachzudenken, welche Herausforderungen ich für Jugendliche anhand der Analyse des visuellen Materials – vor dem Hintergrund meiner eigenen Erfahrungen als Schwarze Frau, die deutschsprachige Bildungsinstitutionen durchlaufen hat – ableite.

Als Arbeitsmaterial für diesen Text standen mir somit acht Bilderstapel zur Verfügung, mit denen in unterschiedlichen Phasen des Projekts *Imagining Desires* mit Studierenden und Schüler*innen der Sekundarstufe I und II gearbeitet wurde. Es waren acht unterschiedlich große Stapel, welche sowohl Mainstream als auch minorisierte Personen unterschiedlich repräsentieren und sehr weitgespannte Inhalte transportieren.

Bevor ich mich eingehend mit dem verfügbaren visuellen Material zu beschäftigen begann, sichtete ich zum wiederholten Mal meine Notizen aus dem Gespräch mit den Projektmitarbeiterinnen, die mir die Bildersammlungen übergeben hatten. Dabei wurde mir klar, dass mir bei unserem Treffen die Diskussion des Begriffs Scham gefehlt hatte. Dieser war beim Reflektieren über mein eigenes Erleben der Diskussion von Sexualität, Lust und Begehren während meiner Teenagerjahre zentral.

Gefühle von Peinlichkeit und Verlegenheit; aber auch Demütigung und Kränkung können Scham auslösen. In Hinblick auf das Sprechen über Sexualität, kenne ich die gesamte Palette der aufgezählten Gefühle von mir selbst. Gerade die Phase der Adoleszenz war bei mir und meinen Freundinnen im Hinblick auf den Austausch über Sexualität von einer gewissen Kommunikationsunfähigkeit und Wortlosigkeit geprägt.

Alle Versuche von Lehrer*innen mit uns über Sexualität in Fächern wie *Biologie* oder *Werte und Normen* zu sprechen, waren peinlich. Peinlich berührt waren nicht nur wir Kids, sondern auch die Lehrer*innen selbst. Sie verkrampften sich oder wurden unnötig flapsig und vermeintlich locker. Bei mir löste dieses Benehmen das Gefühl aus, dass wir nun über ein Thema sprechen würden, das eigentlich nicht offen diskutiert gehörte. Und mit diesem Gefühl stand ich unter uns Freundinnen nicht alleine da.

Die Jungs hingegen prahlten in so mancher Montagspause gern über sexuelle Praktiken, die sie am vorangegangenen Wochenende mit anderen, unbekanntem Mädchen vollzogen haben wollten. Beim Zuhören schlackerten mir meine jungfräulichen Ohren zeitweise. Sie erzählten es so laut, dass jeder im Umkreis zuhören konnte und sollte.

Jahre später, als Freundinnen von den ersten ungunstigen sexuellen Erlebnissen erzählten, wären sie nie auf die Idee gekommen, bei „Violetta“ oder dem „Weißen Ring“ anzurufen, obwohl wir die Infobroschüren dieser Organisationen in der Schule bekommen hatten. Sie rückten ja kaum bei mir mit der Sprache raus. Und ich war mit meinen sechzehn, siebzehn, achtzehn Jahren bei Erzählungen rund um diverse Formen von sexuellen Übergriffen komplett überfordert, musste meinen Freundinnen aber versprechen, dass ich niemandem davon erzählen würde. Den verhassten, als notgeil wahrgenommenen Vertrauenslehrer hätten wir auf keinen Fall bei solch sensiblen Themen zu Rate gezogen. Und zuhause gab es sowieso keinen Raum, um über solche Erlebnisse zu sprechen. Wir genierten uns einfach das uns Widerfahrende mit Lehrer*innen und/oder anderen Erwachsenen zu thematisieren. Scham war also ein Thema, das sich rund um das Feld Sexualität auf vielerlei Arten und Weisen in meinen eigenen Jugendjahren geäußert hatte.

Von diesem Punkt aus will ich erkunden, wie und wo meine Scham sich in der Auseinandersetzung mit dem zur Verfügung gestellten Material regt und welche Erinnerungen und Assoziationsketten sich dabei verweben.

Sexuelles kommentieren: Ausdruck und Weitergabe von

Überforderung

Besondere Aufmerksamkeit erregten bei mir einige Bilder aus dem „von Schüler_innen und Studierenden gesammelten“ Stapel. Stills aus Videos mit der Hip Hop-Künstlerin Nicki Minaj fanden sich in dieser Sammlung, aus Soloarbeiten als auch aus Kollaborationen. Vermutlich waren es diese Musikvideos in denen US-Mainstream-Hip-Hop-Kultur (re-)produziert wird, die mich an eine Erfahrung vor einigen Jahren zurückdenken ließ:

2002 kam der Film „8 Mile“ von Curtis Hanson in die Kinos. Ich sah ihn mir in der Premierewoche an. Damals war ich zwanzig Jahre alt. In der Reihe hinter mir saß eine Gruppe ‚cooler Jungs‘. Ich schätze, die Buben waren um die sechzehn Jahre alt. Im Film gab es die Szene, in der die Hauptfigur – von Rapper Eminem gespielt – die weibliche Hauptfigur vögelt. Im Stehen, an irgendeinem ranzigen Ort. Die Frauenfigur befeuchtete ihre Hand mit ihrem eigenen Speichel, um den Penis einführen zu können. Das war für einen aus der Gruppe, den vermeintlichen Rädelsführer, zu viel. Ihm entwich ein lautes „igitt“. Ich saß da und musste grinsen. Diese Schockiertheit überraschte mich, denn die Buben bedienten sich vorher allerlei sexualisierter Schimpfworte. Es war eine Gruppe von Teens of Color, die ihre Vorliebe für Hip-Hop-Kultur durch ihre Kleidung zum Ausdruck brachten und durch lautes Reden, Necken, Angeben vor Filmbeginn im Saal um Aufmerksamkeit gebuhlt hatten. Ich war amüsiert, dass diese Szene den ‚coolen Jungen‘ überforderte und er dem verbal Ausdruck verlieh.

Gerade in Filmen wird eine gewisse Sexualität und Nacktheit normalisiert und normiert. Auch bei mir löste die Filmszene eine peinliche Berührtheit aus. Unsere Popkultur ist für Heranwachsende oft überfordernd. Das habe ich zur Genüge selbst erfahren. Einen Song von Eminem zu hören, der explizit ist (und von dem ich als Teen selbst fast kein Wort verstand, weil er auf Englisch war), ist lange nicht so krass, wie bewegte Bilder zu sehen, die offensiv sexualisiert sind. So meine heutige Deutung der Reaktion des Jungen.

Hip-Hop als musikalisches Genre wird gerne genannt, wenn nach ‚Schuldigen‘ für das Herabwürdigen von Frauen im Pop-Business gesucht wird. In den US-amerikanischen Rap-Texten wird meist von Schwarzen Frauen gesprochen. Und das Sprechen über Schwarze Frauen wird aus einer spezifischen US-amerikanischen kollektiven Erfahrung heraus gespeist. Darauf komme ich später noch einmal zu sprechen.

Zur Repräsentation von Personen of Color in der Bildersammlung der Schüler*innen und Studierenden

Viele der Bilder, die mir in den Stapeln übergeben wurden¹, kenne ich. Besondere Aufmerksamkeit erregten bei mir, wie schon erwähnt, einige Stills aus Musik-Videos mit Nicki Minaj. Und ich war fasziniert, dass ich sie kenne. Weil ich eben eine gewisse Faszination für die Videos hege, aus denen sie entnommen wurden.

Uns springen Nacktheit und Sexualisierung allorts an, sie scheinen in unserer visuellen Kultur omnipräsent. Auffällig ist², dass die Stills mit Nicki Minaj die einzigen Abbildungen in der von jungen Erwachsenen erstellten Bildersammlung sind, auf denen Personen of Color abgebildet sind, bzw. auf denen Kunst von Personen of Color referenziert wird. Vielleicht hat ein und dieselbe Person die Bilder, auf denen auf Kunst von PoC verwiesen wird, zum Workshop mitgebracht?

Ich weiß noch, wie mein Mund offenstand, als ich das Video von Nicki Minaj vor ein paar Sommern das erste Mal sah. Ich war erstaunt über die Performance. Ich war über die sexualisierten Körper empört, gleichzeitig fand ich Nicki Minaj sehr sexy und eine gute Rapperin. Und ich sah, dass das Video bereits mehrere Dutzend Millionen Klicks auf YouTube hatte – ich war mal wieder (zu) spät zur Party.

Minaj ist zierlich, hat einen sehr schlanken Körper, einen *enhanceten* Hintern, Brustimplantate und ein Puppengesicht. Am Anfang ihrer Karriere trug sie neonfarbene Perücken, farbige Kontaktlinsen, flashige Outfits und machte futuristisch anmutende, bunte Videos mit sehr melodischem Pop. Zeitweise sang sie. Sie wurde zum globalen Popstar. Dann kam das Video zu „Anaconda“. Ich sah mir ein Making of davon an. Darin gab es Szenen, die bei mir einen bleibenden Eindruck hinterließen. Vor der Kamera

wurde dokumentiert, wie Minaj sich ein Gläschen Sekt gönnte. Der Dreh einer spezifischen Szene für das Video stand an. Und der machte sie sichtlich nervös. Sie musste sich Alkohol gönnen. Die Szene war jene, in der sie einen auf einem Stuhl sitzenden Mann antwortete. Ihr Arsch wurde in Szene gesetzt und es gab in dieser Szene nicht nur die Linse und den Staff als Rezipient*innen. Nein, es war der Rapper Drake, ein machtvoller Musikerkollege, welcher auf dem Stuhl saß. Sie twerkte, und twerkte. Und dann ging sie davon. Ein in sich zusammengesunkener Drake blieb im Bild. Er hätte doch so gerne hinge-griffen. Aber er durfte halt nicht. So später das Narrativ im fertig produzierten Video.

Minaj selbst will ihren Song als Antwort auf Sir Mix-a-Lots Song „Baby Got Back“ (1992) verstanden wissen, in dem die raus-tenden Hinterteile von Schwarzen Frauen aus männlicher Perspektive abgefeiert werden. Minaj und die Tänzerinnen verkaufen im Video optisch etwas, für das es einen Markt gibt. Sie schlagen Profit aus der Popularisierung eines vermeintlich ‚Schwarzen‘ Körpermerkmals, welches mittlerweile dank Implantaten und Advokatinnen wie den Kardashian-Schwestern³ massenhaft erreichbar und erstrebenswert ist. War es in meinen Jugendjahren in meinem mehrheitlich weißen Umfeld – gelinde gesagt – unschön, einen *Fat Booty* zu haben, hat sich das bei heutigen Jugendlichen verändert. Es ist ein Schönheitsideal, das mittlerweile im Main-stream angekommen ist. Dabei wird bei dieser Erscheinung gerne ausgeblendet, welche Herabwürdigungen Schwarze Frauen für dieses vermeintlich Schwarze körperliche Merkmal im Verlauf der Sklaverei- und Kolonialgeschichte erfahren haben.⁴

Sahra Baartman⁵, eine junge Frau aus Südafrika, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts das „original icon for black female sexual-ity“ (Hill Collins 2000: 236) in der weißen volkstümlichen Imagination. Sie wurde 1810 nach Europa verschleppt. Ihre Ausstel-lung vor weißem Publikum bestätigte weiße Vorstellungen einer devianten Schwarzen Sexualität. Baartman wurde dermaßen auf ihre Physiologie, ihre Genitalien reduziert, dass sie zur Unterhaltung weißer Zuschauer*innen gewissermaßen zu ihnen wurde. Baartmans Überreste kehrten erst 2002 aus dem Museum in Paris nach Südafrika zurück, wo sie endlich beigesetzt werden konn-ten.

Die hegemoniale Darstellungsweise vom Schwarzen weiblichen Körper ist mit wenigen Änderungen seit dem 15. Jahrhundert tief in die (visuelle) Kultur der Gesellschaften eingewoben. Schwarzes Frausein wird schnell in die Nähe von Sexualität gebracht – einer devianten Sexualität. Daher werden Schwarze Frauen bis heute aus einer rassistischen Narration heraus als sexuell unverant-wortlich, promisk, unersättlich und daher straflos ausbeutbar dargestellt. Diese Narration wird, wie ich bereits erwähnt habe, nicht selten in der Hip-Hop bzw. Rap Musik aus dem US-amerikanischen Kontext aufgegriffen und reproduziert.

Im August 2014 wurde das Video zu „Anaconda“ veröffentlicht. Im Juli 2019 sah ich, dass das Video mehr als 872 Mio. Klicks auf YouTube hat. Und ich sah im Video, dass die ganze Zeit getwerkt wurde. Es gab viele sexuelle Anspielungen, auf Penisse, auf Ejakulat. Was nicht durch Metaphern ausgedrückt wird, sind hypersexualisierte Frauenkörper. Hypersexualisierte Frauenkör-per of Color, in der Mehrzahl. Ein Fokus liegt auf den Ärschen, die oft in Zeitlupe bouncen. Tänzerinnen bringen ihre Hintern gekommt in Szene, reiben sie beim Tanzen aneinander. Sie sind zärtlich zueinander, ein anderes Klischee, das gerne bedient wird: Zärtlichkeit unter Frauen ist jederzeit willkommen, wenn sie dem männlichen Blick dient.

Im Song rappt Nicki Minaj über ihre Lover. In expliziten Worten kommt ihr Text daher, der wie ein Erfahrungsbericht anmutet. Sie vögelt Männer, sie lässt es sich gut besorgen. Sie besorgt es den Dudes, die ihr dafür Luxus ermöglichen.

Ich fand das Video, wie gesagt, erstaunlich. Ich war gespannt, ob ich irgendwo Brechungen reinlesen würde. Ob humoristisch mit den klischeehaft kolonialen Erzählmomenten umgegangen werden würde – ob ich irgendwo einen Bruch mit Stereotypen heineininterpretieren konnte. Aber nein. Es ist, wie es ist: Ein Video, das mehrheitlich Körper von Women of Color sexualisiert verkauft und dabei unreflektierte Reminiszenzen an koloniale Bilder liefert.

Ich wollte mehr zum Entstehungskontext des Videos erfahren. Das Making-of fand ich dementsprechend spannender. Eine Nicki Minaj, die sich erst einen antrinken muss, damit sie vor Drake twerken kann, liefert mir eine andere Erzählung als die Songtex-tebene. Aus dem Making-of las ich: Eine sexuelle Freiheit und Selbstbestimmtheit, wie sie im Text postuliert wird, gibt es de facto für die Künstlerin bei ihrer Performance nicht.

Drogenkonsum wird im Song thematisiert. „I’m high as hell, I only took a half a pill.“ So steht vor der Übertretung der eigenen Schamgrenze – die ich bei Minaj im Making-of textlich als auch bildlich als ein Gefühl der Peinlichkeit und/oder Verlegenheit

gelesen habe – der Konsum von bewusstseinsverändernden Substanzen.

Erste Experimente mit bewusstseinsverändernden Stoffen stehen bei Teens an. Man macht sich halt locker, möchte nicht außen vor bleiben und neue Erfahrungen machen, die einen aufregen. Wurde über diesen Aspekt beim Besprechen der Stills auch gesprochen?

Wir werden von unseren Umfeldern geprägt: Familien, Freundschaften, Verwandte, Bekannte, aber auch Institutionen wie Kindergärten und Schulen. Später sind es Arbeits-, Ausbildungs- und Studiensettings. In jedem Umfeld gibt es bezogen auf körperliche und/oder sprachliche Freizügigkeit andere Regeln.

An meiner Schule gehörte es in meinem Jahrgang für manche Mitschüler*innen zum guten Ton von Alkoholvergiftungen und sexuell ausschweifenden Partyerfahrungen zu erzählen. Mit Jugendlichen sollte ausgiebigst besprochen werden, dass das Erleben neuer Erfahrungen nicht der vorherigen Enthemmung durch Drogen bedarf. Respektvoll mit den eigenen Bedürfnissen und Grenzen umzugehen, sollte für alle Kinder und Teens denkbar sein. Nicht nur für Kinder, die bei allen möglichen Privilegien den Jackpot gezogen haben.

Erhöhte Vulnerabilität von Kids of Color für sexualisierte Übergriffe

Je früher wir als Individuen Worte für das uns Widerfahrende finden, umso besser können wir uns abgrenzen und ein starkes, selbstbestimmtes Bild von uns und unseren Bedürfnissen aufbauen. Aus intersektionaler Perspektive wird klar, dass Kids of Color in weißdominierten Kontexten größere Gefahr laufen, sexuellen Übergriffen Gleichaltriger ausgesetzt zu sein. Als migrantisch wahrgenommen und markiert zu werden, birgt in sich einen sozial verminderten Status. Wird beispielsweise der Faktor *race* hinzugefügt, entstehen Dynamiken, die Übergriffe auf Kids of Color allgemein wahrscheinlicher machen.⁶ Beim Sichten und Reflektieren der mir übergebenen Bildmaterialien, wird mir einmal mehr bewusst: Rassismuskritische Ansätze⁷ sind in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zentral, um einer emanzipatorischen Haltung gerecht zu werden.

In den letzten Jahren halfen mir vornehmlich queerfeministisch-aktivistische Freund*innen bei der Auseinandersetzung mit den theoretischen Underpinnings von Ungleichheiten. Texte von May Ayim, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa kreuzten meinen Weg während meiner frühen Erwachsenenjahre. Davor waren es verstärkt Musiker*innen und deren Repräsentationen in Medien, die mir Identifikationsangebot waren.

Salt N'Pepa, TLC, Lauryn Hill, Jill Scott, Angie Stone, Ursula Rucker, En Vogue, Missy Elliott, Sabrina Setlur, später zum Beispiel Janelle Monae, Sampa the Great und Lizzo. In deren Songs und physischer Erscheinung, in ihren Performances auf Bühnen und in Musikvideos konnte ich zum Glück diverse Schwarze Weiblichkeiten ausmachen und mich in unterschiedlichen Anteilen gespiegelt sehen. Das heißt, in der Popkultur fand ich ab den Teenagerjahren auch Heldinnen, die mir gefielen, die mir etwas sagten und die mir halfen meine Körperlichkeit und Sexualität auch in einem mehrheitlich weißen Umfeld positiv besetzen zu können.

Nicki Minaj hat sich die Anerkennung von Kolleg*innen hart erarbeitet. Ihre musikalischen Skills werden im Hip-Hop respektiert. Wenn Jugendlichen früh eine Vielfalt von Repräsentation gezeigt wird – das kann auch bedeuten, das selbstermächtigende Potential hypersexualisierter Darstellungen wie jene von Nicki Minaj nicht abzuwerten sondern anzuerkennen – können sie sich schon zu gegebener Zeit nehmen, was ihnen jeweils gut tut. Und den Rest einfach beiseite lassen. So habe ich es jedenfalls gehandhabt.

Wie käme ich also dazu, sexualpädagogisch arbeiten zu wollen? So war meine eingangs gestellte Frage. Ich würde Jugendliche dabei unterstützen wollen, über Sexualität, Gefühle und Beziehungen freier und differenzierter sprechen zu können. Ich würde gerne dazu beitragen, dass sie ihren Körper und ihren Geist für wertvoll und schützenswert erachten und dabei lernen vorherrschende Stereotype und Rollenbilder kritisch zu betrachten. Ich würde ihnen ermöglichen wollen, möglichst viele Facetten der Sexualität bei sich und anderen anzuerkennen.

Anmerkungen

[1] Als ich das Bildmaterial das erste Mal komplett im gemeinsamen Arbeitsatelier sichtete, legte ich es nach einander, untereinander, dann nebeneinander in Reihen auf. Am Anfang des Prozesses spielte ich mit dem Gedanken, es so zu dokumentieren, wie es mir übergeben wurden. Meist sind die Bilder zusammenhangslos; haben keine Namen und keinen Kontext außer einer festen Karte, die den Nutzungskontext knapp beschreibt. Ich schaffte Ordnung in einer Ordnung, die mir wenig Anhaltspunkte liefert.

[2] Immer noch ist es überwiegend eine heteronormative, dem Blick eines weißen Cis-Dudes andienende Nacktheit, und vor allem Sexualität. So findet sich in der Sammlung beispielsweise auch ein Foto einer Produktverpackung für Wurstaufschnitt. Ich musste über das Werbefoto sehr lachen. Eine nackte weiße Frau räkelt sich über der Klarsichtfolie der „Wellness Extrawurst“ von Berger. Sie ist bis zur Hüfte mit einem schwarzen Laken bedeckt und liegt seitlich, den Busen mit dem Arm bedeckend. Bei der Online-Recherche poppte dieses Bild nirgendwo auf. Und auch auf der Homepage konnte ich keine verantwortliche Werbeagentur ausmachen. Aber nacktes Fleisch sollte in diesem Fall das Fleisch verkaufen. So die platte Botschaft.

[3] *Keeping up with the Kardashians* ist eine US-amerikanische Reality-Serie, mit der Familie Kardashian als Hauptprotagonisten. Kim Kardashian und ihre Schwestern sind unter anderem bekannt für ihre *erhancten* Hintern, die sie in der Popindustrie kommerziell erfolgreich zu vermarkten wissen.

[4] Siehe dazu die Arbeiten von Sander Gilman und Patricia Hill Collins (2000).

[5] Sarah Baartmans Geburtsname ist unbekannt. Sie wurde während eines vierjährigen Aufenthalts in England und Irland in Manchester als Sarah Baartman getauft (vgl. Qureshi 2004).

[6] Einen etwas älteren, aber immer noch relevanten Überblick über Forschungszugänge in den USA bietet der Text „Racial, ethnic, and cultural factors of childhood sexual abuse: a selected review of the literature“ von M.C. Kenny und A.G. McEachern (2000).

[7] Einen informativen Überblick zu dekolonialen und queertheoretischen Ansätzen in der Bildungsarbeit bieten z.B. die ersten beiden Kapitel der Dissertation von Maureen Nicole Osborn „Remaking Friendship in Unlikely Places: Queer-Decolonial Educators and Connections Across Experience, Politics, and Educators and Connections Across Experience, Politics, and Pedagogy“ (2019).

Literatur

Gilman, Sander L. (1985): *Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. In: *Critical Inquiry* 12 (1), S. 204-242.

Hill Collins, Patricia (2000 [1990]): *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.

Kenny, Maureen C./McEachern, Adriana Garcia (2000): *Racial, ethnic, and cultural factors of childhood sexual abuse: a selected review of the literature*. In: *Clinical Psychology Review*. 20(7), S. 905-922.

Osborn, Maureen Nicole (2019): *Remaking Friendship in Unlikely Places: Queer-Decolonial Remaking Friendship in Unlikely Places: Queer-Decolonial Educators and Connections Across Experience, Politics, and Educators and Connections Across Experience, Politics, and Pedagogy*. The University of San Francisco. Online: <https://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1498&context=diss>. [20.1.2019]

Qureshi, Sadiyah (2004): *Displaying Sara Baartman, the ‚Venus Hottentot‘*. In: *History of Science*. 42 (136), S. 233–257.

„Make Every Second Count“. Musikalisierte Mikroformate als Zentrum der Kurzvideo-App und Social-Media-Plattform TikTok

Von Matthias Pasdzierny

Im November 1995 lief zum ersten Mal der Song „Ich find dich scheiße“ von der Girl-Band *Tic Tac Toe* im deutschsprachigen Fernsehen. Gewiss handelte es sich um eine kommerzielle Produktion. Doch es waren drei junge afrodeutsche Frauen zu sehen, die in ihren Rap-Lyrics explizit Themen wie Sexualität, Safersex, Beziehung, Drogen, Sexarbeit, sexistische Rollenbilder oder auch sexuellen Missbrauch von Kindern ausbuchstabierten und musikalisch auf die Bildschirme transportierten.¹ Mit über fünf Millionen verkauften Platten waren sie als *Tic Tac Toe* eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Musikgruppen der 1990er Jahre. Als ich, damals gerade mal neun Jahre alt, das Musikvideo zum ersten Mal auf dem Musiksender sah, war ich überwältigt. Zum ersten Mal sah ich junge afrodeutsche Frauen im Fernsehen, die cool und frech waren und über sexistische Schönheitsideale rappten. Für mich als Neunjährige war das eine kleine Revolution in meiner Lebensrealität. Denn obwohl ihr Schwarzsein und ihre damit verbundenen Rassismuserfahrungen kaum thematisiert wurden, war mein erster Gedanke, als ich das Musikvideo sah: „Uau! Die sehen ja so aus wie ich!“. Das machte mich irgendwie auch stolz. Es war jedenfalls ungewöhnlich, junge afrodeutsche Frauen erfolgreich im deutschen Kommerzfernsehen zu erleben. Solche Bilder waren in den 1990ern eine Seltenheit.

Und auch nach 25 Jahren, also ca. eine Generation später, sind positive Referenzen für Schwarze Kinder und Jugendliche in einer weißen Mehrheitsgesellschaft² weiterhin selten. Es fehlt an affirmativer Sichtbarkeit, an visuellen Repräsentationen Schwarzer Held*innen und Vorbilder – und dies nicht nur in der Popkultur.

Besonders im Zusammenhang mit Sexualität und der Darstellungen nicht-weißer Personen gibt es nur sehr wenige medial präsente Bilder, die eine rassismuskritische und zugleich ermächtigende Position artikulieren. Für Schwarze Kinder und Jugendliche bedeutet dies ein Mangel an positiven Referenzen für ihre (sexuelle) Entwicklung und ihr Selbstverständnis (vgl. Dalhoff/Eder 2016; Hill Collins 2004: 35).

Während Formen der ermächtigenden Repräsentation selten sind, finden sich andererseits sowohl in medialen Bildern als auch in öffentlichen Diskursen rassistisch-sexistische Präsentationen Schwarzer Menschen. Ich werde später genauer darauf eingehen, wieso ich den ersten Fall als Repräsentation, den zweiten jedoch als Präsentation bezeichne.

Zuvor möchte ich aufzuzeigen, inwiefern das herrschende Bild Schwarzer Körper auf eine lange Tradition der Rassifizierung gründet, und sich als Erbe des historischen Kolonialismus liest. Mit einem kurzen geschichtlichen Abriss möchte ich verdeutlichen, wie die Gewalt kolonialer Rassifizierung von Sexualität sich in den Vorstellungen und Mechanismen rassistischer Präsentationen Schwarzer Menschen bis in unsere Gegenwart fortsetzt und somit auf subtile Weise kolonialisierende Praktiken aufrechterhält. Dabei werde ich versuchen, auch auf geschlechterspezifische Unterschiede einzugehen.

Auch wenn ich mich hier auf die Geschichte und den spezifischen Kontext von Schwarzen Menschen³ beschränke, besteht die Absicht dennoch darin, die Notwendigkeit dekolonialer und rassismuskritischer Strategien als solche hervorzuheben, um diese mit Ansätzen einer emanzipatorischen Sexualpädagogik in Verbindung zu setzen.

Im zweiten Teil meines Artikels möchte ich anhand eines konkreten Projekts veranschaulichen, wie eine dekoloniale und rassismuskritische Erweiterung der Sexualpädagogik aussehen könnte. Entlang künstlerischer Arbeiten, die 2019 im Rahmen der Ausstellung *Black Excellence* entstanden sind, zeige ich auf, wie der Anspruch sexualpädagogischen Empowerments zugleich als eine dekoloniale Intervention verstanden werden kann. Dabei soll beleuchtet werden, wie die beteiligten jungen Künstler*innen in

ihren vielfältigen Arbeiten darum bemüht waren, bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen aufzudecken, zu reflektieren und dabei einer selbstermächtigenden Narration Nachdruck zu verleihen.

Koloniale Beherrschung des Schwarzen Körpers

Eine zentrale Grundlage für die Legitimation kolonialer Herrschaftsregime, Sklaverei und dem damit einhergehenden Rassismus als gewaltvolles System, ausgeübt durch weiße Menschen gegenüber Schwarzen Menschen, bestand darin, die Sexualität der Betroffenen zu rassifizieren (vgl. Salo/Dineo Gqola 2006: 1f.). Die Sexualität Schwarzer Menschen wurde weitgehend dehumanisiert, als wild, animalisch und im Weiteren als promiskuitiv dargestellt.

In ihrem Buch „Black Sexual Politics“ beschreibt Patricia Hill Collins dieses Vorgehen des Kolonialismus als eine strategische Installation von Machtverhältnissen:

„(...)’white fear of Black sexuality’ has been a basic ingredient of racism. For example, colonial regimes routinely manipulated ideas about sexuality in order to maintain unjust power relations.“ (Hill Collins 2004: 87)

Um verstehen zu können, wieso die rassifizierende Imagination Schwarzer Sexualität eine derart gewichtige Rolle in der Installation von Machtverhältnissen spielte und heute noch spielt, gilt es vor Augen zu führen, dass der Kolonialismus nicht nur die Besetzung geographischer Territorien und die Ausbeutung von Rohstoffen bedeutete, sondern oder vielleicht insbesondere die Kolonialisierung, also die Inbesitznahme und Ausbeutung des Schwarzen Körpers bezweckte. Es ist der Wunsch nach einer Beherrschung und Vermarktung des Schwarzen Körpers, der sich bis heute fortsetzt, sich verlagert und sich in neuen und subtileren Formen manifestiert. Somit handelt es sich hierbei nicht nur um ein Erbe kolonialer Strukturen, sondern vielmehr um eine Kontinuität kolonialer Mechanismen. Deswegen bevorzuge ich es, nicht von post-, sondern von *dekolonialen* Strategien zu sprechen. Die Kontinuität kolonialer Motive besteht nicht nur darin, dass der Körper Schwarzer Menschen als eine animalische und besonders belastbare (Arbeits-)Kraft gesehen wird, sondern dass dabei die Sexualität, Lust, Liebe und Begehren rassistisch verzerrt und abgewertet wird. In dieser kolonialen Imagination bleibt die Sexualität Schwarzer Menschen brachial, animalisch und somit der (romantischen) Liebe und des erotischen Begehrens unfähig. Dass die romantische Liebe unter Schwarzen Menschen medial unterrepräsentiert ist, hängt auch mit der Vorstellung zusammen, dass es hier eben nichts zu repräsentieren gäbe (vgl. Kilomba 2019; El-Maavi/dos Santos Pinto 2019: 117f.). An dieser Stelle soll Hill Collins Analyse unterstrichen werden, die deutlich auf den Punkt gebracht hat, dass die sexuelle Präsentation oder eben auch das Fehlen einer Repräsentation nicht getrennt von politischen Prozessen gedacht werden kann:

„Sexuality is not simply a biological function; rather, it is a system of ideas and social practices that is deeply implicated in (...) social inequalities. (...) Sexual politics can be defined as a set of ideas and social practices shaped by gender, race, and sexuality that frame all men and women (...).“ (Hill Collins 2004: 6)

Gewiss gab und gibt es in der Kontinuität kolonialer Praktiken geschlechtsspezifische Unterschiede. Obgleich die Körper Schwarzer Frauen und Männer beide gleichermaßen durch den transatlantischen Sklavenhandel zu Verkaufsware objektiviert und dabei als potente Arbeitskräfte und hypersexuelle Wesen präsentiert wurden, gab es geschlechtliche Unterschiede in der Weise der hypersexualisierten Konstituierung.

Der Körper Schwarzer Frauen wurde in einem größeren Ausmaß sexualisiert, was auf patriarchale Vorstellungen von Frau-Sein bzw. Weiblichkeit und der damit verknüpften Idee der sexuellen Verfügbarkeit zurückzuführen ist (vgl. Hill Collins 2004: 30). Serena Dankwa und Kolleginnen schreiben dazu:

„Für Schwarze Frauen bedeutet das Ringen mit Sexualität, einen Raum der Anerkennung zu finden zwischen einer übermäßigen Sichtbarkeit als ‚Hure‘ (...) und einer Unsichtbarmachung aufgrund einer ‚Politik des Anstandes‘ (...).“ (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 155)

Historisch gesehen wurde Schwarzen Frauen somit zwei in sich durchaus widersprüchliche Zuschreibungen angelastet: Zum einen wurden ihre Körper als hypersexuell promiskuitiv taxiert und somit für sexualisierte Übergriffe frei zugänglich. Zum anderen hatten sie die Aufgabe neue Arbeitskraft zu gebären und als asexuelle Hausangestellte zu dienen (vgl. Hill Collins 2004: 31; hooks

1981; Kilomba 2010: 82f.), wobei ich hier vor allem auf die erste Zuschreibung näher eingehen möchte. Die rassistische Konstruktion des hypersexuellen Schwarzen weiblichen Körpers mündete in dem Mythos, es sei unmöglich eine Schwarze Frau zu vergewaltigen, da sie ohnehin animalisch promiskuitiv sei. Damit wurde die sexuelle Ausbeutung versklavter Schwarzer Frauen durch deren weiße Besitzer legitimiert und die ausgeübte Gewalttat verschleiert (vgl. Hill Collins 2004: 101). Ohne die Brutalitäten von damals verharmlosen zu wollen, lässt sich feststellen, dass sich diese rassistisch-koloniale Vorstellung in gewisser Weise bis heute fortsetzt, indem Schwarze Frauen weiterhin als hypersexuell und damit sexuell ausbeutbar gelten (vgl. Hill Collins 2004: 29f.; Dankwa u.a. 2019).

Aktuelle Forschungen, wie sie etwa im Sammelband *Racial Profiling* (2019) erschienen sind, zeigen, dass sexualisierte Blicke und Übergriffe, die Schwarze Frauen als verfügbare „sexotische“ Objekte degradieren, im gegenwärtigen deutschsprachigen Kontext eine Alltagsrealität darstellen (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 157). Das folgende Zitat stammt aus einer Gesprächsrunde unter Schwarzen Frauen in der Schweiz. Die Gesprächsteilnehmerin Maureen beschreibt aus ihrer eigenen Erfahrung, welche strukturelle Gewalt durch die Sexualisierung Schwarzer Körper ausgeübt wird und zeigt dabei auf, wie diese eng an Körpernormen bzw. Schönheitsvorstellungen gekoppelt ist:

„Sogar wenn ich verschwitzt vom Training heimkam, wurde ich angequatscht und gefragt, wie viel ich koste. Meine Wirkung auf gewisse Männer, beziehungsweise die unangenehme Aufmerksamkeit, die ich als junge Frau erlebte, überforderte mich und machte mir Angst. Wenn ich als Jugendliche mit meiner Mutter im Bus war, sagte sie Sachen wie: ‚Jetzt schauen dich wieder alle an‘, oder ‚Binde deine Haare zusammen, das sieht sonst so nuttig aus‘. Auch mein Vater wollte mich vor Übergriffen bewahren und sagte mir, wie ich mich anziehen solle. Männer verhandelten vor mir mit meinem Vater, wieviel er für mich bekommen sollte – das war mir so peinlich. Mein auffälliges exotisches Aussehen, mein Frausein erlebte ich als bedrohlich und problematisch. Ich weiss, dass das dazu beigetragen hat, warum ich mir so ein Schutzpanzer angefressen habe und heute stark übergewichtig bin. Für meinen Körper und für meine Gesundheit möchte ich dieses Gewicht nicht, aber es ist einfach ein Schutz. Männer lassen mich in Ruhe. Gleichzeitig habe ich das Gefühl, wer mich so liebt, wie ich jetzt aussehe, liebt mich für meine Persönlichkeit und nicht für mein Äusseres.“ (El-Maawi/dos Santos Pinto 2019: 131f.)

Ähnlich wie bei Schwarzen Frauen wurde auch der Körper Schwarzer Männer seit Anfängen der Kolonialgeschichte als hypersexuell markiert. Doch im Gegensatz zu Schwarzen Frauen wurden Schwarze Männer und deren Sexualität als besonders potent, gefährlich und zugleich – weil eben animalisch – als überaus promiskuitiv konstruiert, welche es gewaltvoll zu kontrollieren galt (vgl. Hill Collins 2004: 31). Die besonders in den US-amerikanischen Südstaaten verbreiteten Lynchmorde an Schwarzen Männern waren bis in die 1950er Jahre fast immer mit Kastrations-Ritualen verbunden. Die Ermordung Schwarzer Männer und die gleichzeitige Obsession mit ihren Geschlechtsorganen spiegelt die Verbindung zwischen rassistischer und sexualisierter Gewalt wider (vgl. Kilomba 2010: 81). Grada Kilomba beschreibt dies folgendermaßen: „Lynching was a powerful form of humiliating Black men and discrediting their patriarchal status and their masculinity in a society ruled by *white* males.“ (Kilomba 2010: 81) Nicht zuletzt diente das patriarchale Bild der unberührten Reinheit der bürgerlichen weißen Frau dazu, den Mythos des promiskuitiven Schwarzen Mann als Vergewaltiger zu reproduzieren (vgl. Dankwa u.a. 2019: 155). Indem man vorgab, die Schwarze Frau gelte es vor dem Schwarzen Mann zu beschützen bzw. zu retten, sollte auch die Unterbindung der (romantischen) Beziehung zwischen Schwarzen Menschen legitimiert werden (vgl. dazu Spivak 1994: 92). Besonders die öffentliche Debatte rund um die Ereignisse der Silvesternacht in Köln im Jahre 2015, um nur ein aktuelles Beispiel zu nennen, haben gezeigt, wie tief dieser koloniale Stereotyp des nicht-weißen Mannes als sexuell übergriffig, gewaltbereit und damit als potentieller Vergewaltiger verankert ist, während andere Täter (weiße mehrheitsdeutsche Männer) im Schatten bleiben. Die Diskursfigur des sexuell übergriffigen Schwarzen Mannes, der weiße Frauen bedroht, aktiviert einmal mehr die koloniale Rhetorik, wodurch sexistische Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem perfide verschleiert und medial rassistisch inszeniert wird (vgl. Messerschmidt 2016; Lutz/Kulaçatan 2016; Sanyal 2016).⁴

Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren

Vor diesem Hintergrund wird die enge Verwobenheit kolonialer Mechanismen und die Beherrschung intimer Lebensbereiche deutlich. Mit der rein administrativ-politischen Dekolonisation, also der Abschaffung der Sklaverei und kolonialer Verwaltungen, wurden rassistische Vorstellungen keineswegs überwunden, sondern lediglich den neuen Herrschaftsbedingungen angepasst (vgl.

Grosfoguel 2010: 318). Die Kolonialität der Macht manifestiert sich als eine Verquickung multipler, heterogener, globaler Hierarchien von politischen, ökonomischen, sprachlichen, epistemischen, rassistischen und sexuellen Formen der Dominanz und Ausbeutung (vgl. ebd.: 316). Damit konnte sich die Kolonialisierung des Selbstwertgefühls, der Identität(en) und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren fortsetzen (vgl. Lugones 2010: 745).

Hierbei wird die Notwendigkeit der Dekolonisierung von Sexualität deutlich. Dekolonisierung meint hier den Prozess der Dekonstruktion kolonialer Muster, womit, in Anlehnung an Jaques Derrida, nicht nur eine Destruktion, sondern die Erfindung und somit Transformation in etwas ganz Neues intendiert wird (vgl. Derrida 2007). Frantz Fanon verweist in seinem Werk „Black Skin White Mask“ ausführlich darauf, dass die Dekonstruktion nicht eine Nachahmung bezweckt (vgl. Fanon 1981: 266). Vielmehr konzentriert sich das Vorhaben der Dekonstruktion auf das ‚davor-noch-nie-dagewesene‘ Unvorhergesehene (vgl. Derrida 2007: 22-29).

Doch was bedeutet die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren? Und wie zeichnet sich eine konkrete Handlungspraxis aus?

Audre Lorde beschreibt in ihrem Essay „The master’s tools will never dismantle the master’s house“ die Notwendigkeit der Entwicklung vielfältiger Widerstandsstrategien, die sich gegen diskriminierende Muster richten, welche eine sogenannte „mythische Norm“ (Lorde 2007: 116) festschreiben, hegemoniale Wissensansprüche aufrechterhalten und zu legitimieren versuchen (vgl. ebd).⁵

In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig, die Begriffe Präsentation und Repräsentation zu differenzieren: Präsentation meint in diesem Kontext, dass rassistische Darstellungen, wie Edward Said in seinem Klassiker „Orientalismus“ analysierte, als Imagination operieren, und dabei reale Bezugspunkte (bewusst) ausblenden (vgl. Said 1978). Solche rein auf Vorstellung basierende Darstellungen zielen auf die Unterdrückung jener ab, die sie zu präsentieren vorgeben. Damit werden Bilder und Diskurse geschaffen, die gewaltvoll in die Lebensrealität der Betroffenen eingreifen.

Mit Repräsentation, derer ein emanzipatorischer Anspruch zugrunde liegt, beziehe ich mich auf Spivaks Analyse, welche sie in „Can the Subaltern speak?“ gegen Deleuze und Foucault ausformuliert (vgl. Spivak 1994: 67). Darin verweist sie auf die Aufgabe, als Intellektuelle, Künstler*innen, Kulturschaffende, Pädagog*innen etc., Position für jene zu ergreifen, die nicht gehört werden und damit nicht in der Lage sind zu sprechen. Dies bedeutet nicht, im Namen der Subalternen zu sprechen, sondern Herrschaftsstrukturen zu benennen, welche subalterne ihre Lebensrealitäten gewaltvoll durchziehen. Repräsentation meint Betroffene zu stärken, Räume und Möglichkeiten (des Sprechens und Gehört-Werdens) zu schaffen, damit sie selbstermächtigende Widerstandsstrategien entwickeln können. Letztlich zielt emanzipatorische Repräsentation darauf ab, Betroffene zu ermächtigen, für sich selbst zu sprechen, sich selbst zu repräsentieren. Es wird etwas in einer diskursiven, künstlerischen, pädagogischen etc. Form re-präsentiert, das die realen Probleme der Subalterne und ihr Begehren nach selbstbestimmten Leben von der Peripherie in das Zentrum rückt.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die eingangs beschriebene Musikgruppe *Tic Tac Toe* zu sprechen kommen und auf das emanzipatorische Potential, welches sich in ihrer Repräsentation auf die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren ausgedrückt hat. Auch wenn Rassismus in ihren Musiktexten kaum thematisiert wurde, war es doch eine unmissverständliche Botschaft, die sie in ihrer kurzen aber doch steilen Musikkarriere vermittelten. Es waren Schwarze Frauen, die nicht hypersexualisiert dargestellt wurden, sondern *tough*, frech und cool über sexuell konnotierte Themen rappten und mit ihrer Performance und Rhetorik vorherrschende sexistisch-rassistische Vorstellungen kritisierten.⁶ Dies war, auch wenn sie sich im Rahmen des kommerziellen Fernsehens bewegten, eine Widerstandsstrategie. Für den deutschsprachigen Kontext war das etwas Neues, eine Transformation, welche eine Generation junger Schwarzer Frauen ermächtigte, und in ihrem Selbstverständnis als Schwarze Subjekte bestärkte.

Als ein weiteres – und in seinem Anspruch politischeres – Beispiel emanzipatorischer Repräsentation, stelle ich im zweiten Teil dieses Beitrages die künstlerischen Arbeiten der Ausstellung *Black Excellence* vor. Doch davor möchte ich in einer theoretischen Ausführung kurz zusammenfassen, was unter einer *Dekolonisierung der Sozialpädagogik* verstanden werden könnte.

Dekolonisierung der Sexualpädagogik

Die Allgegenwärtigkeit sexualisierter Schwarzer Körper in Alltagsbildern (vgl. Hill Collins 2004: 35) und die damit verbundene Kontinuität einer kolonialen Präsentation rassistisch markierter Schwarzer Menschen zeigt die Wichtigkeit, sexualpädagogische Zugänge um dekoloniale Perspektiven zu erweitern und eine Sensibilisierung für die Anliegen der Betroffenen voran zu stellen.

In der sexualpädagogischen Bildungsarbeit mit jungen Menschen, insbesondere mit rassismuserfahrenen Kindern und Jugendlichen, besteht der enorme Bedarf nach rassismuskritischen Zugängen, die mit kolonialen Rhetoriken brechen. Gleichzeitig bestärkt die Sichtbarmachung und Förderung Schwarzer Subjektpositionen das Potential, Diskriminierungsmechanismen auf selbstermächtigende Weise zu überwinden. Denn die Kontinuität der kolonialen Beherrschung Schwarzer Körper beschränkt sich, wie ich in diesem Beitrag zu zeigen versucht habe, nicht nur auf die Sexualität im engeren Sinne, sondern umfasst auch Vorstellungen von Körpernormen, Schönheit, Liebe, Lust, Begehren und Selbstwertgefühle, die von rassistischen Projektionen geprägt sind.

Doch bei genauer Betrachtung sexualpädagogischer Materialien wird ersichtlich, dass sich diese unverändert vor allem an eine weiße Mehrheitsgesellschaft richten (vgl. Auma i.E.). Das bedeutet, dass die Vielfältigkeit der sexuellen Lern- und Handlungsfähigkeit rassismuserfahrener Menschen in ihrer Eigenständigkeit nicht ernst- und wahrgenommen und damit zugleich ihre rassistischen Diskriminierungsrealitäten völlig ausgeblendet werden (vgl. ebd.). Um diesen Mangel zu überwinden, müssen die Netzwerke, Aktions- und Wissensformen Schwarzer Menschen innerhalb sexualpädagogischer Diskurse vermehrt sichtbar gemacht und in der Erarbeitung von Materialien konzeptuell eingebunden werden. Es braucht repräsentative Bilder Schwarzer Menschen im Zusammenhang mit Sexualität, Liebe, Lust und Begehren, die sich jenseits rassistischer Blicke verorten, um einerseits koloniale Narrationen zu dekonstruieren und andererseits selbst als positive Referenzen dienen zu können.

Dabei spielt eine kritische Diversitätsperspektive eine bedeutsame Rolle und sollte in sexualpädagogischen Materialien verstärkt zur Anwendung kommen. Unter einem kritischen Diversitätsansatz verstehe ich den Versuch, Hierarchien, soziale Ungleichheit und Ausschlüsse sowie Ausbeutung entlang von Differenzlinien nicht nur in ihrer alltäglichen Form aufzudecken, sondern auch in ihrer strukturellen Dimension zu erfassen. Der Diversitätsbegriff meint also weder eine „bunte Wohlfühl-Vielfalt für alle“ (Eggers 2015: 259), noch soll er als Harmonisierungspolitik verkannt werden, da dies zu einer Entpolitisierung der gesellschafts- und herrschaftskritischen Ausrichtung von Diversität führt (vgl. Eggers 2015: 260).

Es gilt daher, in sexualpädagogischen Diskursen die herrschenden, normierten Bilder und Bildpolitiken zu durchbrechen und die verschiedenen Lebensrealitäten in ihren spezifischen Problemstellungen miteinzubeziehen, d.h. durch diskriminierungserfahrene Perspektiven zu erweitern.

In der Praxis bedeute dies für Schwarze Kinder und Jugendliche Möglichkeitsräume zu schaffen und zu öffnen. So können Differenz- sowie Ungleichverhältnisse, die ihre Lebensrealitäten in einer weißen Mehrheitsgesellschaft strukturell prägen und formen, selbstermächtigend in Frage gestellt und eigene Strategien und Repräsentationen gefunden werden. Sexualpädagogisches Empowerment in einer Gruppe rassismuserfahrener Jugendlichen zeigt sich darin, dass die Lebensrealität der Jugendlichen auf einer visuellen als auch narrativen Ebene in die pädagogische Arbeit eingewebt wird. Dies geschieht ohne die Diskriminierung auf besondere Weise zu dramatisieren, dafür aber die Jugendlichen selbst als Expert*innen im Umgang mit rassistischen Erfahrungen zu adressieren. In einer gemischten Gruppe bedeutet ein rassismuskritischer Zugang beispielsweise auch rassismuserfahrenes Wissen in die sexualpädagogische Arbeit einfließen zu lassen und bewusst als solches zu thematisieren und anzuerkennen. Wichtig ist dabei natürlich, dass von Rassismus betroffene Personen dabei nicht exponiert werden.

An diesem Punkt möchte ich nun im zweiten Teil des Beitrages die Ausstellung *Black Excellence* und die in jenem Rahmen entstandenen künstlerischen Arbeiten als Beispiele für solch eine dekoloniale sexualpädagogische Praxis vorstellen.

Strategien sich jenseits rassistischer Blicke zu verorten: Die

Ausstellung *Black Excellence* und ihre künstlerischen Interventionen

Die Kunstaussstellung *Black Excellence* entstand im Rahmen des Projekts *Imagining Desires* in Kooperation mit der *Schwarzen Frauen Community Wien (SFC)*⁷ und deren Jugendgruppe dem *Jugendcorner*⁸ und fand im März 2019 in der Galerie *WE DEY x Space* statt.

Die Ausstellung war das Ergebnis eines Prozesses, der ein halbes Jahr davor begonnen hatte: Elf interessierte Jugendliche der Gruppe im Alter von 15 bis 18 Jahren hatten sich gemeldet, um in einem außerschulischen Setting an dem Kunstprojekt zu partizipieren. Eine möglichst gleichberechtigte Partizipation der beteiligten Community-Partner*innen war ein zentrales Anliegen. Die inhaltliche Idee bestand darin, Vorstellungen von Sexualität, Lust, Begehren, Intimität, Beziehungen und begehrenswerten Körpern aus einer nicht-weißen Perspektive zu beleuchten. Anhand einer repräsentationskritischen Analyse von Alltagsbildern sollten visuelle Strategien der Anerkennung Schwarzer Subjektpositionen erarbeitet und dabei die intersektionale Verbindung zwischen sexuellem Begehren und Rassismuskritik aufgezeigt werden. Nana-Gyan Ackwonu und ich durften das Projekt als Kurator*innen begleiten.⁹

Gemeinsam mit den Jugendlichen, also den jungen Künstler*innen, erforschten wir zunächst bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen und reflektierten über die Erfahrungen, welche die Jugendlichen mit solchen Darstellungen machen. In einem zweiten Schritt unterstützen wir die Jugendlichen bei der Suche und Erarbeitung künstlerischer Artikulationen und Interventionen, um ihren Reflexionen Ausdruck verleihen zu können. Wir begleiteten den Prozess über ein halbes Jahr hinweg bis zur Entstehung einer öffentlichen Ausstellung.



Dabei bestand der Anspruch stets darin, den jungen Künstler*innen mit ihren Anliegen und Wünschen die Möglichkeit zur Mitbestimmung sowie die (partielle) Entscheidungsmacht über die Gestaltung der Ausstellung zu geben.¹⁰ Um nicht einer defizitorientierten Haltung zu verfallen, wurde der Fokus auf Lust, Begehren, Selbstliebe und Schönheitsnormen ins Zentrum gerückt

und in der Arbeit mit den jungen Künstler*innen gefördert. Dabei war das Anliegen, die Kolonialisierung Schwarzer Menschen, ihres Selbstwertgefühls, Identität(en), und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren selbstermächtigend in Frage zu stellen.

Die künstlerischen Arbeiten umfassten bildnerische Arbeiten, Poetry Performances, Videos, eine Fotoserie sowie einen Song. Bei der Eröffnung der Ausstellung wurden die Arbeiten durch die Künstler*innen vorgestellt und kontextualisiert, die Poems sowie der Song wurden in Live Performances inszeniert.¹¹

Im Folgenden werden die künstlerischen Arbeiten mit den Werkbeschreibungen der Künstler*innen präsentiert. Trotz der Vielfältigkeit im Ausdruck war bei allen eine Vorstellungen von Liebe, Lust und Begehren jenseits rassistischer Zuschreibungen zu verorten und die Arbeiten entwickelten eine Wirkmacht, die einen emanzipatorischen Prozess bei den jungen Künstler*innen förderte und auch das Publikum dazu aufrief, seine eigenen Bilder und Vorstellungen zu hinterfragen.

Ich möchte meine Ausführungen beenden, ohne die künstlerischen Arbeiten zu analysieren, sondern indem ich das Wort den Künstler*innen übergebe.¹²

Die künstlerischen Arbeiten

BLACK HAIR – WHITE FRAMED.

Sera Ahamefule

Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen. Größe: 55 cm x 45 cm.

„HAARE sind ein sehr wichtiges Thema im Leben von Schwarzen Mädchen und Frauen, vor allem, wenn sie in einer hauptsächlich weiß dominierten Gesellschaft leben.

Schwarze Haare werden mit dem Glätteisen oder chemisch geglättet, falsche, glatte Haare eingeflochten oder angeschweißt, das eigene Krausehaar verbergend, dem Haar weißer Frauen angepasst.

HAARE sind ein Thema der Sehnsucht und ein Thema des Widerstands auf der Suche nach der eigenen Identität.“ (Werkbeschreibung)

forces unmatched

Mayra Kiki Diop (Melodie & Lyrics)

Oskar Muyilota (Beat)

Sound¹³, 2:13 min

(Hörprobe unter: <https://www.youtube.com/watch?v=59XO67Toabg>)

„Es geht um die Intensität von Gefühlen. Der Mensch wird als Landschaft gesehen und Gefühle als Naturgewalten, die eben diese Landschaft formen und verändern.

Ich habe dieses Thema gewählt, da mein liebster Teil am Menschen seine Gefühle sind – auch wenn sie manchmal irreführend und frustrierend sein können. Sie machen uns zu Menschen und machen das Leben doch wesentlich spannender.“ (Werkbeschreibung)

BLACK EXCELLENCE

Tobias Kogler

Poetry Performance Digital Video, 01:07 min

“A silver lining of a way to bliss in a rather sad mind”

(Werkbeschreibung)

Black Excellence

Black Excellence I strive towards it

Even if life bombards me with

Depression pain regression and sadness

I stand up to the challenge of being

I stand up to all the systems working for and

Against me

Some would say that I am woke

But am I woke when I know I really am not

Would you say there is hope when hope

Is just a Creation holding you back

From success; Believe in faith in your own

Excellence

Take the time you cry hope despair think

Go through it all Express yourself

Know one Thing YOU ARE Black Excellence

AfroDite

Miyaba Céline Mbwisi

Skulptur aus Keraplast und Skizzen

„Ich möchte die Schönheit Schwarzer Frauen präsentieren und dem Publikum mithilfe meiner künstlerischen Arbeit näherbringen. Meiner Meinung nach sollten die charakteristischen Gesichtsmale der Schwarzen Frau auch als Teil des allgemeinen Schönheitsideals angesehen werden. Auch wenn auf Social Media viel ‚Empowerment‘ stattfindet, im echten Leben hat man es als Schwarze Frau alles andere als einfach. Vor allem in Europa, wo das Schönheitsideal sehr gegenteilig ist von dem, wie eine nicht-weiße Frau aussieht. Umso wichtiger ist es meiner Meinung nach zu zeigen, wie wunderschön die Schwarze Frau ist. Ich möchte aber auch die äußerlichen Unterschiede und Variationen Schwarzer Frauen nicht außer Acht lassen wie beispielsweise Sommersprossen, Albinismus, Vitiligo, die unterschiedlichen Nuancen der Hautfarbe und die unterschiedliche Beschaffenheit der Afrohaare. Jede Schwarze Frau ist auf ihre Art wunderschön.“

(Werkbeschreibung)

jugendcorner on stage

Emily Olowu

Fotoserie von 12 Bilder, 21 x 31 cm

„In dieser kleinen Fotoserie sieht man einige Leute aus dem Jugendcorner, der seit seiner Gründung letzten Jahres so viele tolle Menschen zusammengebracht hat. Die Bilder zeigen uns in kraftvollen und glücklichen Posen und sollen die Vielseitigkeit der Persönlichkeiten dieser Gruppe widerspiegeln.“

(Werkbeschreibung)

Ich bin

Atu Ackwonu

Poetry Performance Digital Video, 00:50 min

„Self empowerment for black people in the diaspora and the power to love oneself.“

(Werkbeschreibung)

Ich bin

Ich bin stark, ich bin prächtig, ich bin mächtig.

Ich bin schön so wie ich bin, außen so in(nen).
Ich gefalle mir so schön braun, da können
Einige nur neidisch schauen.
Sonnenstudios bringen euch nicht auf das
selbe Level, das von mir ist natürlicher Flair und
Euer Frevel.

Schon schön wie wir glänzen wie wir in der
Sonne stehen, braun, wunderschön egal wie
Ihr versucht es zu drehen.
Ich bin was ich bin und das mit Stolz, ich
stehe zu meinen Brüdern und Schwestern da
lass ich mich nicht verformen wie Holz.

Ich lass mich von anderen Menschen nicht
Unterkriegen und leiste Widerstand wie meine
Lockigen Haare mit der Schwerkraft.
Ich liebe mich selber und das ist wichtig,
Kannst du das auch?

200 seconds

Marafi Mustafa

Digital Video, 03:24 min.

„200 seconds is a short video that lets you see different sides of memory I hold clearly to my heart. Life does not only consist of bad things – this is a physical proof of the good things.“

(Werkbeschreibung)

Serious Sina Series

Jordan Lindinger-Asamoah

Poetry Performance auf Digital Video, 08:06 min

„Man ist, der, der man ist

Du bist, der, der du bist

Du bist nicht Er, Sie oder Es

Du bist alles davon

Eine mehrteilige Kombination; eine einzigartige Version“

(Werkbeschreibung)

Serious Sina Series

Ja wie ein Ungeheuer

– wie ein Drache

er speit das Feuer

und brennt zu Asche

Zur Asche gebrannt

all` Hoffnung die gesetzt

Schwermut der nicht verschwand

und man fühlt sich verletzt

Es ist die Frau

die nicht erwidert

der man vertraut

doch nicht verziehn` hat

Ihr Herz

hast du nicht gewonnen
durch den Schmerz
ist dein Herz zeronnen

Ihre Anziehung

macht dich gläubig
doch ihre Anspielung
war undeutig

Wände sind eingerißen

liegen zu Füßen
werde´ dich vermiesen
konntest alles versüßen

Was hätten wir erlebt

hätte es sich entfaltet
Liebe,Leben -Priorität
alles gleich gleichgeschaltet

Doch gebundene Hände

gefallene Wände
weinende Klänge
geballene Fäuste
all´ diese Träume. verblieben der Enge

War halt kein Platz

um es auszuprobieren
doch für dich kein Ersatz

um dich zu imitieren

-Wie konnt' ich dich verlieren-

Für mich war's genug

wollte sie nicht romantisch fern

so fasst ich Mut

um sie aufzuklär'n

-Dachte-

Dachte der Fluss so klar

auch wenn Sonne blendet

der Frust so wahr

wenn Sonne wendet

Was dann geschieht

- Die Fakten offen-

was man erkennt und sieht

kein Sinn zu hoffen

Die Liebe verblendet

und man wird einsichtig

doch bevor's began ,hat's schon geendet

denn ich war nur zum schein wichtig

-Sie erwidert es nicht-

Dass was sie als Offen Kunde

mir gibt

doch bleibt eine offen'ne Wunde

als Relique

Nachdem ich sie verlor

Sie mich immer noch von Oben sieht

komme ich mir vor

und fühle mich als ob ich am Boden lieg

-Begierde Besserung 0-

Sie

Wertvoll

wie ein Diamant

doch mein Herz voll

mit Arroganz

Man glaubt

dass man zu gut sei

man erlaubt

sich den Selbstbetrug, weil

-Weil man verletzt ist-

Wenn man dabei ist es zu wagen

doch verschätzt sich seiner Annahme

ist es schwierig zu ertragen

mit einer hochkantigen Absage

-Begierde Besserung 1-

Nach und Nach

der Himmel wird heiter

Lach und Lach

das Leben geht weiter.

Verbrannter Verstand

Iyabo Binder

Poetry Performance Digital Video & begehbare Installation aus Holz und Stoff, 04:16 min

„Gute Frage. Warum dichte ich? Ich weiß nicht? Wie beantworte ich?

Ich verbrachte viel Zeit mit Imagination und Präparation und verlor die Aufmerksamkeit auf das einzig Wertsame das Dasein im Alleinsein.

Ich musste nicht ich sein, ich konnte ich sein, das Pflicht sein, war ich sein.

Also wer war ich? Wer bin ich? Was verbindet mich zu mir, zu dir?

Ich bin ich.

Aber erklären kann und will ich mich nicht.

Also frag ich mich. Wer bist du?

Und was tust du um zu sein, um zu bleiben wer du bist? Bitte erklär dich!

Versteh mich, interpretier mich, lass den Teil meines Seins Dein sein und vergiss die Grenzen deines Seins und meines Sein und verbinde dich mit dem Ich.

Ich will nicht, dass du dich vergisst, aber verbinde dich mit dem neben dir, mit dem vor dir, mit dem hinter dir und mit dem mit dir. Vergiss die Resistenz gegen deine eigene Existenz. Vergiss die Kapsel, die wir entwickeln, um völlig zu ersticken.

Lass uns Uns sein, lass uns Mensch sein, uns ein Ich sein.

Lass uns frei sein.“

(Werkbeschreibung)

Privilegiert und Stigmatisiert

Hallo weißer Mann, zeig mir was du kannst?

Bist du was du sagst

Ich frag weil ich dich nicht kenn und benenn wie es deine Art schon so lange tat wie mit Menschen wie mir

Jahrhunderte lang waren wir etwas das

dir

von Angesicht zu Angesicht

Kein Angesicht war sondern du ließt uns nur deine Arroganz

Liebe zwischen zwei Menschen wie Dir und mir war nie bekannt und wenn musstest ihr uns aufgeben und das Volk musste euch vergeben

Gebrandmarkt wurdet ihr

verbrannt wurden wir

Doch Vergangenheit ist die Zeit dieser Grausamkeit

doch etwas blieb stigmatisiert

wir

nur wurde modernisiert das Bild der schwarzen Königin und ihr bleibt größtenteils blind.

Bis jetzt in der Zeit deines und meines Sein

hast du sie nicht abgenommen die Privilegiert stigmatisierte Augenbinde

Die dich Verbindet mit den Menschen die uns hassten

und bis heute die Zeit nur in der Vergangenheit verbrachten

Ich bin wütend und entsetzt

über dein Gesetz

Anmerkungen

[1] Der Song „Mir. Wichtig“ (1997) oder „Funky“ (1996) handelte von Sexualität und Begehren, im Song „Leck mich am A, B, Zeh“ sangen sie über das Thema Safer Sex. Beziehung (und Trennung) wurde beispielsweise im Song „Verpiss dich“ (1996) thematisiert; der Song „Warum?“ (1997) erzählte von Sexarbeit und Drogenkonsum. Das Thema sexueller Missbrauch von Kindern kam im Song „Bitte küss mich nicht“ (1997) vor und sexistische Rollenbilder wurden beispielsweise in „Ich wär so gern so blöd wie du“ (1997) oder eben in ihrer ersten Single „Ich find' dich scheiße“ (1995) verhandelt.

[2] Ich beziehe mich hier auf den deutschsprachigen Kontext.

[3] Ich fokussiere im vorliegenden Beitrag die rassistische Sexualisierung Schwarzer Menschen, die im Zusammenhang mit der

spezifischen Erfahrung von Sklaverei und Kolonialisierung Schwarzer Menschen steht. Dabei klammere ich die Erfahrungen Indigener Menschen und People of Color bewusst aus, wohl wissend, dass sich Erfahrungen überschneiden und solidarische Allianzen essentiell sind um diskriminierende Strukturen zu überwinden.

[4] Darin zeigt sich ein Othringing-Prozess, durch welchen mehrheitsdeutsche/- österreichische Männer als aufgeklärt konstruiert werden und die weiße weibliche Reinheit beschützen während sexistische Gewalt als etwas skandalisiert wird, das ins westliche Europa importiert wurde.

[5] Audre Lorde schreibt dazu: „[...] survival is not an academic skill. It is learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled, and how to make common cause with those others identified as outside the structures in order to define and seek a world in which we can flourish. It is learning how to take our differences and make them strengths. For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.“ (Lorde 2007: 112)

[6] Beispielsweise im Musikvideo zu „Ich find' dich scheiße“ inszenierten sich die drei Sängerinnen von Tic Tac Toe als Automechanikerinnen in entsprechender Arbeitskleidung in einer Werkstatt. Als Schwarze Frauen wurden sie hierbei nicht sexualisiert dargestellt, sondern im Gegenteil, als kompetente Mechaniker*innen bei der Arbeit und brachen dabei mit dem sexistischen Vorurteil, Autos und Mechanik sei Männersache.

[7] Die *Schwarze Frauen Community Wien* ist eine selbstorganisierte offene Gruppe, die seit 2003 besteht. Es werden unterschiedliche Angebote für Schwarze Frauen sowie für Schwarze Kinder und Jugendliche angeboten. Die Aufgabe des Vereins besteht einerseits darin, die Mitglieder in ihrer Selbstermächtigung zu stärken und andererseits den Rassismus, Sexismus und andere Formen der Diskriminierung zu bekämpfen (www.schwarzefrauencommunity.at/uberuns).

[8] Der *Jugendcorner* ist eine offene Jugendgruppe für Jugendliche aus der afrikanischen Diaspora, die sich (mindestens) einmal im Monat trifft und verschiedene Aktivitäten unternimmt. Die Gruppe besteht seit 2017 und wird von drei Jugendarbeiter*innen geleitet und organisiert, die Community-Arbeit in und rund um die Gruppe leisten (vgl. <https://www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe>).

[9] Die Umsetzung der Ausstellung erfolgte in enger Zusammenarbeit mit den beiden Jugendarbeiterinnen der *Schwarzen Frauen Community* Abione Esther Ojo und Sade Stöger, deren Engagement maßgeblich zur Realisierung der Ausstellung beigetragen hat.

[10] Vorgegeben wurde von uns Kurator*innen lediglich das Themenfeld Lust, Begehren und Sexualität als inhaltliche Rahmung sowie der Output einer Ausstellung als Endprodukt. Zudem war der grobe Zeitplan festgelegt und die Arbeitsstruktur vorgegliedert. Die Gruppentreffen wurden jeweils von den Kurator*innen organisiert, vorbereitet und moderiert bzw. angeleitet.

[11] Im Beitrag „Get your facts straight! Ein Gespräch mit Jugendlichen über außerschulische Projekte zu Identität, Begehren und Liebe“ in dieser Sammlung kommen die beteiligten Künstler*innen in einer Gesprächsrunde selbst zu Wort und reflektieren darin ihre Beteiligung an der Ausstellung *Black Excellence*.

[12] Die künstlerischen Arbeiten werden als Bilder, die während der Ausstellung entstanden sind inkl. den Ausstellungsbeschriftungen präsentiert, bzw. werden die Gedichte, die während der Ausstellung auf Tablets in Video-Performances abgespielt wurden, im Originaltext gezeigt. Begleitend zur Ausstellung gab es ein Booklet, worin die Arbeiten inkl. einer kurzen Werkbeschreibung der jeweiligen Künstler*in, vorgestellt wurden. Diese Texte aus dem Booklet sind hier ebenfalls abgedruckt.

[13] Supported by *cohan yusha @ sounddetails*

Literatur

Auma, Maureen Maisha (im Erscheinen): Sexualpädagogisches Empowerment und Rassismuskritik. In: I-PÄD, Initiative Intersektionale Pädagogik (Hrsg.): Intersektionale Sexualpädagogik. Berlin: Selbstverlag.

Dalhoff, Maria/Eder, Sevil (2016): Für eine sexuelle Bildung der Unbequemlichkeiten. In: Thuswald, Marion/ Sattler, Elisabeth (Hrsg.): teaching desires. Möglichkeitsräume sexueller Bildung im Kunstunterricht. Wien: Löcker, S. 83-96.

Dankwa, Serena O./ Ammann, Christa/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Profiling und Rassismus im Kontext Sexarbeit. „Overpoliced and Underprotected“. In: Wa Baile, Mohamed/ Dankwa, Serena O./ Naguib, Tarek u.a. (Hrsg.): Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand. Bielefeld: transcript, S. 155-171.

Derrida, Jaques (2007): As if I were Dead. An Interview with Jacques Derrida. Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida. Wien: Turia + Kant.

Eggers, Maureen Maisha (2011): Diversity/Diversität. In: Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Münster: Unrast, S. 256-263.

El-Maawi, Rahel/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Handwerks geschichten. Schwarze Frauen im Gespräch. In: Wa Baile, Mohamed/ Dankwa, Serena O./ Naguib, Tarek u. a. (Hrsg.): Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand. Bielefeld: transcript, S. 107-138.

Fanon, Frantz (2008 [1952]): Black Skin White Mask. London: Pluto Press.

Galerie *WE DEY x Space* (o.J.): About the Project. Online: <https://we-dey.in/about/about-the-project/> [19.3.2020]

Grosfoguel, Ramón (2010): Die Dekolonisation der politischen Ökonomie und der postkolonialen Studien: Transmoderne, Grenzdenken und globale Kolonialität. In: Boatcă, Manuela/ Spohn, Willfried (Hrsg.): Globale, multiple und postkoloniale Moderne. München: Rainer Hampp, S. 209-339.

Hill Collins, Patricia (2004): Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the new racism. New York: Routledge.

hooks, bell (1981): Ain't a woman? Boston: South End.

Jugendgruppe „Jugendcorner“ der Schwarzen Frauen Community Wien (o.J.): Jugendprogramm. Online: <https://www.schwarzefrauen-community.at/jugendgruppe> [19.3.2020]

Kilomba, Grada (2010 [2008]): Plantation Memories. Berlin: Unrast.

Kilomba, Grada (2019): Warum uns Beyoncé und Jay-Zs Louvre-Video nicht loslässt. 9.1.2019. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Online: <https://www.monopol-magazin.de/warum-uns-beyonces-und-jay-zs-louvre-video-nicht-loslaesst> [19.3.2020]

Lorde, Audre (2007 [1984]): Sister Outsider. Essays & Speeches. New York: Crossing Press.

Lugones, María (2010): Toward a Decolonial Feminism. In: Hypatia, 25/4, S. 743-759.

Lutz, Helma/ Kulaçatan, Meltem (2016): Wendepunkt nach Köln? Zur Debatte über Kultur, Sexismus und Männlichkeitskonstruktionen. In: UniReport, 3/2016, S. 2.

Messerschmidt, Astrid (2016): Nach Köln – Zusammenhänge von Sexismus und Rassismus thematisieren. In: Castro Varela, María do Mar/ Mecheril Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 159-172.

Said, Edward (1978): Orientalism, New York: Vintage.

Salo, Elaine/ Pumla Dineo Gqola (2006): Editorial: Subaltern Sexualities. In: *Feminist African Issue: Subaltern Sexualities*. 6/2006, S. 1-6.

Sanyal, Mithu (2016): Hatespeech im Feminismus-Mantel. Alice Schwarzers Buch über die Kölner Silvesternacht ist eine rassistische Hassschrift. Aber warum eigentlich? In: *Missy Magazin* 18.8.2016. Online: <https://missy-magazine.de/blog/2016/08/18/hate-speech-im-feminismus-mantel/> [19.3.2020]

Schwarze Frauen Community Wien (o.J.): Über uns. Online: <https://www.schwarzefrauencommunity.at/ueber-uns> [19.3.2020]

Spivak, Gayatri Chakravorty (1994 [1988]): Can the Subaltern Speak? In: Williams, Patrick/ Chrisman, Laura (Hrsg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, S. 66-111.

Abbildungen

Abb. 1-3: *Ausstellungseröffnung Black Excellence in der Galerie WE DEY x Space*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 4: Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 5: Performance des Songs von Mayra Kiki Diop, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 6: Poetry Performance von Tobias Kogler, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 7: Skulptur aus Keraplast und Skizzen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, März 2019

Abb. 8: Emily Olowu am Fotografieren für die Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 9: Poetry Performance von Atu Ackwonu, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 10: Videostill aus 200 seconds von Marafi Mustafa, Ausstellung *Black Excellence*, 2019

Abb. 11: Poetry Performance von Jordan Lindinger-Asamoah, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 12: Begehbare Installation aus Holz und Stoff, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019