

Simon Dickel

„I Come to You as the Myth“: Sun Ra und Afrofuturismus

Einleitung: Mythos oder Kunstfigur

Der afrikanisch-amerikanische Jazzmusiker Sun Ra wurde im Jahr 1914 als Herman „Sonny“ Poole Blount in Birmingham, Alabama, geboren und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1993 in den USA. Bis zur Veröffentlichung des Buches *Space is the Place*, John Szweds Biografie über Sun Ra aus dem Jahr 1997, waren sein bürgerlicher Name sowie sein Geburtsjahr den meisten unbekannt, denn seit seinem Umzug nach Chicago Mitte der 1940er-Jahre behauptete Sun Ra, aus dem Weltall zu kommen und vom Planeten Saturn zu stammen.¹ Im Jahr 1952 änderte er seinen Namen offiziell zu Le Sony'r Ra, eine Anspielung auf den ägyptischen Sonnengott Ra, sein Bühnenname wurde zu Sun Ra.² Als mythische, außerirdische Figur wurde es Sun Ra möglich, eine fundamentale Kritik am Rassismus der USA zu formulieren und dabei die epistemologischen Grundlagen anzugreifen, auf denen ein Humanismus aufbaut, der Schwarzsein als Gegensatz zum Menschsein konzeptualisiert. Sun Ras Selbstpositionierung als Mythos ähnelt der Strategie, eine Kunstfigur zu entwerfen, denn Mythos und Kunstfigur ist gemeinsam, dass Kritik von einer alternativen Position aus formuliert werden kann und auf diese Weise oftmals erst gehört und ernst genommen wird. Im Gegensatz zur vollständigen, zeitlich und räumlich unbegrenzten Selbstpositionierung Sun Ras als Mythos sind Kunstfiguren häufig menschliche sowie zeitlich und räumlich begrenzte Identitätsent-

- 1 Ab 1961 lebten und arbeiteten Sun Ra und seine Band, das Arkestra, in New York, Anfang der 1970er-Jahre zogen sie nach Philadelphia um, vgl. Corbett, John: Brüder von einem anderen Planeten: Der Raumwahnsinn von Lee „Scratch“ Perry, Sun Ra und George Clinton, in: Groos, Ulrike; Müller, Markus (Hg.): Make it Funky: Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst. Köln: Oktagon (Jahresring, Bd. 45), 1998, S. 213–234, hier S. 216.
- 2 Szwed, James: *Space Is the Place*. New York: Pantheon Books, 1997, S. 80–87. Für ausführliche Informationen zur Biografie Sun Ras, vgl. Campbell, Robert L.; Trent, Christopher; Pruter, Robert: *From Sonny Blount to Sun Ra: The Chicago Years*, 12. 12. 2021, <https://campber.people.clemson.edu/sunra.html> (Zugriff am 22. 02. 2022).

würfe, die nicht immer die gesamte Existenz der Künstler*innen umfassen, sondern nach dem Auftritt in der Sphäre des Privaten enden können – auch wenn sich Beispiele für Kunstfiguren finden lassen, die dort nicht enden und/oder außerirdisch sind. Mir kommt es bei meiner Verwendung von Sun Ras Begriff „Mythos“ nicht auf eine analytische Abgrenzung zum Begriff „Kunstfigur“ an. Mit der Übernahme von Sun Ras Selbstbeschreibung möchte ich lediglich verdeutlichen, dass Sun Ras Strategie seine gesamte Existenz betrifft und keine Rückkehr zu einer bürgerlichen Identität vorsieht. Sun Ras politische Kritik kann sich gerade deshalb entfalten, weil er als Mythos den Blick von außen auf die historische Positionierung Schwarzer Menschen in der US-amerikanischen Gesellschaft richten kann. Als menschliche Kunstfigur wäre das in dieser Form nicht möglich.

Sun Ras afrofuturistische Ästhetik stellt die normativen Grundlagen fester Identitätskonzepte sowie die Einteilung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Frage, denn mit seinen Bezügen in die Vergangenheit, insbesondere zu Ägypten, und in die Zukunft, das Weltall und Science-Fiction, mit den Performances mit seiner Band Arkestra und seiner fantasievollen Kleidung, die auch treffend als „Alien-Drag“³ bezeichnet wird, dekonstruiert er die vermeintliche Authentizität Schwarzer Subjektpositionen und widersetzt sich normativer Zeitlichkeit, Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit (Taf. VI). Aufgrund von Kolonialismus und der Geschichte des Versklavungshandels haben sich kulturelle Stereotype schwarzer Männlichkeit herausgebildet, die Schwarzsein mit Körperlichkeit, Natur und Potenz verknüpfen und als vermeintlich authentisch gelten. Sun Ras Ästhetik unterläuft diese Stereotype.

In dem Kapitel *Sun Ra and Cosmic Blackness* des Buches *Black Utopia* aus dem Jahr 2019 fasst der Politikwissenschaftler Alex Zamalin es so zusammen: „Turning to myth provided Ra a frame from which to contest hegemonic ideas“⁴ – diese hegemoniale Ideen lassen sich in den Bereichen *Race* und Rassismus, Historizität und Authentizität sowie Geschlecht und Sexualität verorten. In meinem Beitrag möchte ich zeigen, dass Sun Ras Zurückweisung der Kategorie des Realen und sein Bekenntnis zum Mythos im Kontext der Auswirkungen der Sklaverei in den USA geschehen und an aktuelle afropessimistische Theorien anschlussfähig sind, die eine radikale Kritik an westlicher Epistemologie formulieren. Schwarzsein, so die afropessimistische Argumentation, sei strukturell aus der Sphäre des Menschseins ausgeschlossen. Ein Verständnis dessen, was es bedeutet, ein Mensch zu sein, sei gleichsam auf Schwarzsein als ausgeschlossenes Anderes angewiesen.

3 Stüttgen, Tim: Sun Ra: Kosmischer Noise. Eine quare Lesart von Sun Ras musikalischer und performativer Praxis im Schatten der Sklaverei-Geschichte, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 23, 2013, S. 78–85, hier S. 81.

4 Zamalin, Alex: *Black Utopia: The History of an Idea From Black Nationalism to Afrofuturism*. New York: Columbia University Press 2019, S. 100.

Afrofuturismus

Bis heute ist Sun Ra einer der bekanntesten Vertreter des Afrofuturismus. Er wurde als experimenteller Jazzmusiker weltbekannt, schuf einen eigenen Klangkosmos und veröffentlichte seine Musik u. a. auf seinem eigenen Label Saturn Records, aber auch in geringer Auflage bei zahlreichen Kleinstlabels, von 1965 bis zu seinem Tod im Jahr 1993 über hundert Schallplatten. Dem Afrofuturismus werden auch Künstler*innen und Autor*innen wie die Gruppen Parliament/Funkadelic des Musikers George Clinton, der im Jahr 2021 verstorbene Dub-Musiker Lee Scratch Perry, die Schriftsteller*innen Samuel R. Delany und Octavia Butler, das Detroiter Technoprojekt Drexciya oder auch jüngere Musiker*innen wie Janelle Monáe oder der Marvel-Film *Black Panther* zugerechnet. Afrofuturismus umfasst also verschiedene Ausdrucksformen Schwarzer Kultur. Den Begriff prägte Mark Dery in seinem Buch *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, das 1994 erschien. Dery verwendete ihn zunächst in Bezug auf die Literatur und schrieb:

Speculative Fiction that treats African American themes and addresses African American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and, more generally, African American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future – might, for want of a better term, be called ‚Afrofuturism‘.⁵

In der Musik zeigt sich Afrofuturismus wiederum in den Performances, der Gestaltung der Tonträger, den Texten und natürlich in der Musik selbst der Künstler*innen. Ein wiederkehrendes Motiv ist das Raumschiff. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist das Albumcover *Mothership Connection* (1975) von Parliament, das George Clinton als Raumfahrer zeigt, der ein Raumschiff verlässt. Die Darstellung von Raumschiffen im Afrofuturismus lässt sich als Möglichkeit betrachten, den transatlantischen Versklavungshandel in die Amerikas zu thematisieren, denn, wie der Performer, Kurator und Autor Tim Stüttgen bemerkt, spiegelt das Raumschiff das Sklavenschiff wider und verweist auf Paul Gilroys Theorie des *Black Atlantic*, in dem das Schiff als „ambivalentes Motiv der Moderne“⁶ mit der *Middle Passage*, also der Versklavung und gewaltamen Entführung Schwarzer Menschen aus Westafrika in die Amerikas, verknüpft wird. Aktuellere afropessimistische Theorien verweisen ebenfalls auf das Schiff als Symbol für die Aktualität und Wirkmächtigkeit des Versklavungshandels.⁷ Ganz deutlich wird der Bezug afrofuturistischer Künstler*innen auf den Atlantischen Ozean und die Grausamkeiten der *Middle Passage* in dem Namen des afrofuturistischen Technoprojekts

5 Dery, Mark: *Black to the Future*, in: Ders. (Hg.): *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press 1994, S. 179–222, hier S. 180.

6 Stüttgen 2013, S. 80; Corbett 1998, S. 221, schreibt ebenfalls, dass Sun Ra „das Hochseeschiff in ein Raumschiff [transformiert]“.

7 So prägte die Literaturwissenschaftlerin Christina Sharpe den Ausdruck „wake work“, um auf die mit dem Versklavungshandel verbundenen Traumatisierungen und Erinnerungspolitiken hinzuweisen. Sie verwendet den Ausdruck „in the wake“ in dreifacher Bedeutung und verweist auf die Totenwache, das Kielwasser und das Zu-Bewusstsein-Kommen, vgl. Sharpe, Christina: *In the Wake: Blackness and Being*. Durham: Duke University Press 2016, S. 5.

Drexciya, der eine mythische Unterwasserkultur bezeichnet, die von den angeblich unter Wasser geborenen Babys der schwangeren und lebend über Bord geworfenen Versklavten begründet wurde.⁸ Der Bezug zum Ozean findet sich aber auch im Titel von Sun Ras Album *Atlantis* und im Namen seiner Band Arkestra, das die Arche im Titel trägt.

In dem experimentellen Dokumentarfilm *The Last Angel of History* des Londoner Black Audio Collective um den afrobritischen Künstler John Akomfrah beschreibt der Autor und Musiker Greg Tate den Zusammenhang zwischen Afrofuturismus, Versklavungshandel und *Middle Passage* so:

The form itself, the conventions of the narrative in Science Fiction in terms of the way it deals with the subject, it is usually someone who is at odds with the apparatus of power in society and whose profound experience is one of cultural dislocation, alienation, estrangement. [...] Most science fiction tales dramatically deal with how the individual is going to contend with these alienating, dislocating societies and circumstances and that pretty much sums up the mass experience of black people in the postslavery twentieth century world.⁹

Im Mittelpunkt von Science-Fiction-Narrativen stehe häufig eine Figur, die sich im Widerspruch mit dem Machtapparat befindet und die Erfahrungen von Vertreibung und Entfremdung mache. Tate vergleicht das mit den Erfahrungen, die Schwarze Menschen im 20. Jahrhundert nach dem Ende der Sklaverei massenhaft machten. Im selben Film bezieht sich der Musikwissenschaftler und Autor Kodwo Eshun auf Tate, wenn er Schwarze Erfahrung und Science-Fiction parallelisiert und sagt, dass die Elemente von Science-Fiction-Narrativen in der Geschichte der Sklaverei längst Realität geworden seien: „All those stories that you read about alien abduction and genetic transformation, they already happened. How much more alien do you think it gets than slavery, than entire mass populations moved and genetically altered, entire states forcibly dematerialized?“¹⁰

Gängige Tropen von Science-Fiction-Narrativen, wie die Entführung ganzer Menschengruppen durch Außerirdische, ähneln laut Tate und Eshun also den Erfahrungen Schwarzer Menschen in der Sklaverei. Der Autor und Musiker John Corbett zeigt, dass Sun Ra ebenfalls konkret auf den Zusammenhang von Science-Fiction und Versklavungshandel hinweist und „Berichte von Reisen in Raumfahrzeugen als kaum verhüllte, manchmal sogar explizite Metaphern für den Sklavenhandel“ verwendet.¹¹ Afrofuturismus lässt sich somit als vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Versklavungshandel und dem, was die Kulturschafftlerin Saidiya Hartman „the afterlife of slavery“¹² nennt, verstehen: den heutigen

8 Diedrichsen, Diedrich: Verloren unter Sternen: Das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien, in: Ders. (Hg.): *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin: ID Verlag 1998, S. 104–133, hier S. 109.

9 Akomfrah, John: *The Last Angel of History*. Drehbuch: Edward George. London: Channel 4, 1996, 00:22:39–00:23:06 und 00:25:51–00:26:13.

10 Ebd., 00:24:53–00:25:10.

11 Corbett 1998, S.221.

12 Hartman, Saidiya: *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Trade Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2007, S. 6.

konkreten Auswirkungen der Sklaverei, die sich zum Beispiel in Traumatisierungen, strukturellem Rassismus, Chancenungleichheit und nicht zuletzt der rassistischen Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen zeigen.

Auch bei Sun Ra findet die Auseinandersetzung mit der Sklaverei nicht nur im Rückbezug auf die Vergangenheit statt, sondern sie richtet sich wie in der Science-Fiction auf die Zukunft und das Weltall und widersetzt sich so hegemonialen linearen Zeitvorstellungen, stellt ein anderes Verständnis von Zeitlichkeit vor und ermöglicht es, vormals ungedachte Formen Schwarzen Seins und Schwarzen Widerstands zu denken. Bei Sun Ra sind alle diese Elemente in den Kostümen, den Performances und den Titeln der Langspielplatten sowie auf den Abbildungen der Plattencover zu finden.¹³

„How Do You Think You’re Gonna Exist?“

Sun Ras politische Intervention in eine Gesellschaft, in der die Geschichte des Versklavungshandels massive Auswirkungen für die Schwarze Bevölkerung hat, wird anhand seines Spielfilms *Space Is the Place* (1974), den er gemeinsam mit dem Filmemacher John Coney realisierte, besonders deutlich. Der Film erzählt in einer Rahmenhandlung, wie Sun Ra in einer bizarren Wüstenlandschaft mit einem Schwarzen Mann, der Overseer genannt wird, Karten spielt. In anderen narrativen Strängen werden Sun Ras Begegnungen auf der Erde erzählt. Am Ende des Films verlässt Sun Ra mit einigen Bewohner*innen die explodierende Erde.¹⁴

Die politische Dimension von Sun Ras afrofuturistischer Ästhetik möchte ich an einer Szene diskutieren, die in einem Community Center für Schwarze Jugendliche in Oakland, Kalifornien, spielt. Dieser Ort erinnert an die von den Black Panthers organisierten sozialen Einrichtungen, und der Raum ist mit großen Porträts von Vertreter*innen Schwarzer Emanzipationsbewegungen geschmückt, unter ihnen Angela Davis, W. E. B. Du Bois, Frederick Douglass, Malcolm X, Huey P. Newton, Eldridge Cleaver und Martin Luther King (Abb. 1).

Die Kulturwissenschaftlerin Kara Keeling sieht in dem Setting dieser Szene eine Kritik an den Community-Programmen und den ästhetisierten Politikformen der Black Panther Party und anderer radikaler Schwarzer Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre, da ihre politischen Strategien weniger weitreichend seien als die von Sun Ra.¹⁵ Die Szene veranschaulicht einen Widerspruch zwischen dem Ansatz Sun Ras und dem der Black Panthers, den Medien-

13 Die Schallplatten haben beispielsweise folgende Titel: *We Travel the Spaceways* (1956), *Sun Ra Visits Planet Earth* (1956), *Cosmic Tones for Mental Therapy* (1962), *The Heliocentric Worlds of Sun Ra* (1965), *Outer Spaceways Incorporated* (1966) oder *Monorails and Satellites* (1966).

14 Coney, John, *Space is the Place* (1974), Drehbuch: Sun Ra, Joshua Smith, Dauer: 01:21:17, Plexifilm, 2003. Reed, Anthony: After the End of the World: Sun Ra and the Grammar of Utopia, in: *Black Camera* 5.1, 2013, S. 118–139, hier S. 123–124, bemerkt treffend, dass sich eine Filmhandlung nur schwer eindeutig bestimmen lässt, und gibt daher in seinem Aufsatz eine chronologische Beschreibung der Filmszenen.

15 Keeling, Kara: *Queer Times, Black Futures*. New York: New York University Press (Sexual Cultures) 2019, S. 59–60.



Abb. 1 Coney, John: *Space Is the Place*, 2003 [1974], 00:24:25, Screenshot.

wissenschaftler und Journalist Daniel Kreiss sorgfältig herausarbeitet und folgendermaßen beschreibt: „Unlike Sun Ra’s more mythic and utopian imaginings, the revolutionary consciousness of the Panthers was terrestrially directed at economic and social change.“¹⁶ Dieser von Keeling und Kreiss benannte Unterschied zwischen dem Ansatz der Black Panthers, deren realpolitischer Bezugsrahmen die US-amerikanische Gesellschaft ist, und den auf das Weltall bezogenen mythischen und utopischen Vorstellungen Sun Ras wird durch das vollkommene Unverständnis verdeutlicht, mit dem die an die Politik der Black Panthers gewohnten Jugendlichen Sun Ra zunächst begegnen. Mit einer Stop-Motion-Animation materialisiert sich Sun Ra mit zwei an ägyptische Statuen erinnernde Begleitwesen im Raum. Ein Schnitt auf einen Jugendlichen, der das Buch *Black Music* von Amiri Baraka, dem Begründer des Black Arts Movement, liest, kommentiert dieses magische Erscheinen des bekannten Schwarzen Jazzmusikers auf humorvolle Weise. Durch die Bilder an der Wand, die Kleidung und die Dialoge werden in dieser Szene die frühen 1970er-Jahre aufgerufen. Außerdem ist passend zu dieser zeitlichen Einordnung die Rede von Hippies und mehreren Flügen zum Mond, die weiße Menschen unternähmen. Nachdem sich Sun Ra als Sun Ra vorgestellt hat, stellen ihm die Jugendlichen ganz direkt die Fragen, die sich die Zuschauer*innen des Films seit Beginn gestellt haben mögen: sie fragen nach der ungewöhnlichen Kleidung, den auf-

16 Kreiss, Daniel: Appropriating the Master’s Tools: Sun Ra, the Black Panthers, and Black Consciousness, 1952–1973, in: *Black Music Research Journal* 28/1, 2008, S. 57–81, hier S. 58.



Abb. 2 Coney, John: *Space Is the Place*, 2003 [1974], 00:25:33, Screenshot.

fälligen Schuhen und auch danach, ob Sun Ra real sei. Als Reaktion hinterfragt Sun Ra den Realitätsbegriff der Jugendlichen und erklärt, dass er – genau wie sie auch – ein Mythos sei:

How do you know I'm real? I'm not real, I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, your people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as a reality. I come to you as the myth. Because that's what black people are. Myths. I came from a dream that the black man dreamed long ago. I'm actually a present sent to you by your ancestors.¹⁷

Im Dialog mit den Jugendlichen macht Sun Ra deutlich, dass der Grund für ihren Status als Mythos in der gewaltförmigen Geschichte des Versklavungshandels begründet liege. Er macht den Jugendlichen das Angebot, sie mit ins Weltall zu nehmen. Auf ihre Frage, was geschehen würde, wenn sie nicht mitkämen, erwidert er: „Then I have to do you like they did in Africa, chain you up, take you with me“.¹⁸ Sun Ras rhetorische Frage „How do you think you're gonna exist?“ (Was denkt Ihr, wie Ihr existieren werdet?) ist im Film aus dem Jahr 1974 im Futur formuliert und hat sich im Rückblick leider bewahrheitet: die Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen in den USA und der hohe Prozentsatz Schwarzer Männer in amerikanischen Gefängnissen zeigt die fehlende Anerkennung, die Sun Ra in dem Zitat ausspricht (Abb. 2).

17 Coney 2003, 00:24:29–00:25:10.

18 Ebd., 00:25:16–00:25:21.

Anerkennung und Afropessimismus

Sun Ras Ansatz widerspricht aber einer Politik der Anerkennung, die auf Emanzipation und Gleichberechtigung für Schwarze innerhalb der amerikanischen Gesellschaft hinarbeitet, kritisiert damit den reformistischen Teil der Schwarzen Befreiungsbewegung und nimmt eine aktuelle Kritik an der Politik der Anerkennung vorweg, die beispielsweise der Philosoph George Yancy so formuliert: „To seek white recognition as a stimulus to a healthy sense of self-understanding is a form of pathology.“¹⁹ Yancy bezieht sich hier auf die Ausführungen zur Dialektik von Herr und Knecht und den Kampf um Anerkennung des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie eine daran anschließende philosophische Strömung und argumentiert dafür, dass eine Politik, die auf Anerkennung ziele, diesen Bezugsrahmen westlicher Philosophie nicht verlasse. Wie Sun Ra vertreten auch afropessimistische Theoretiker*innen die radikale Ansicht, Schwarzsein sei in westlicher Epistemologie seit der Aufklärung strukturell als Gegensatz zum Menschsein konstruiert. Menschsein sei gleichsam darauf angewiesen, dass es Schwarzsein als sein ausgeschlossenes Anderes gebe. Schließlich seien Schwarze Menschen in der Sklaverei zum Objekt gemacht, als nicht menschlicher Rohstoff behandelt, und ihre sozialen Bezüge, zum Beispiel familiäre Beziehungen und Sprachgemeinschaften, systematisch gewaltsam aufgelöst worden. In ihrem für den Afropessimismus grundlegenden Text *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book* aus dem Jahr 1987 erklärt die Literaturtheoretikerin Hortense Spillers antischarzen Rassismus deshalb anhand der Gegenüberstellung der Begriffe Fleisch/Mensch, schwarz/weiß, nicht menschlich/menschlich und erläutert, warum sich weiße bürgerliche Vorstellungen über die Kategorie Geschlecht und Familie nicht sinnvoll auf die Situation von Schwarzen in den USA übertragen lassen.²⁰ Frank B. Wilderson III, Christina Sharpe, Jared Sexton und andere haben in den letzten Jahren auf ihren Ansatz aufgebaut und argumentieren dafür, dass der Ausschluss Schwarzer Menschen in die Sphäre des Nichtseins konstitutiv für die Moderne und die heutige bürgerliche Gesellschaft sei.²¹ Auch wenn afropessimistische Theorieansätze erst langsam im deutschen Sprachraum rezipiert werden, nimmt Stüttgen ihre Grundgedanken bereits im Jahr 2013 als Ausgangspunkt für seine Lesart der beschriebenen Szene in dem Community Center und schreibt:

19 Yancy, George: *Black Bodies. White Gazes: The Continuing Significance of Race*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017, S. 22.

20 Spillers, Hortense. J.: *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, in: *Diacritics* 17/2, 1987, S. 65–81.

21 Vgl. zum Beispiel Wilderson, Frank B. III: Afropessimismus. Berlin: Matthes & Seitz 2021; Sexton, Jared: *Amalgamation Schemes: Antiblackness and the Critique of Masculinity*. Michigan: Minnesota University Press 2008. Für eine Einführung in den Afropessimismus, vgl. Henderson, Marius: An „Ungedachtes“ röhren: Anti-Blackness, Afropessimismus und zeitgenössische Kunst und Literatur, in: Dickel, Simon; Ramershoven, Rebecca Racine (Hg.): *Alle Uns – Differenz, Identität, Repräsentation*. Münster: Edition Assemblage 2022, S. 136–163.

Anstatt auf die Inklusion in die Domäne des Menschlichen zu warten, ruft Ra seine Brüder und Schwestern dazu auf, sich mit dem Mythos zu identifizieren. Etwas anderes als Mythen sei eh nicht von der Geschichte der Afro-Amerikaner_innen übriggeblieben – ein Verweis auf die zahlreichen undokumentierten Verbrechen, die während der Sklaverei begangen wurden. Nun brauche man neue Mythen, die als Gegendiskurs die traumatisierte Vergangenheit wie auch den Präsentismus überschreiten würden.²²

Keeling formuliert ein ähnliches Argument und bringt Sun Ras Analyse von Schwarzer Nichtexistenz in dieser Szene mit dem Begriff „sozialer Tod“ in Verbindung, wie ihn der Soziologe Orlando Patterson mit Bezug auf die Sklaverei bestimmt hat, und gibt ihrer Analyse dieser Szene ebenfalls einen afropessimistischen Theorierahmen: „Referencing the unreality of Black people, Sun Ra’s statements index the myths, beliefs, and social constructions – in short the feats of the imagination – on which the modern world relies for its coherence.“²³

Afropessimist*innen und Sun Ra selbst würden dafür argumentieren, dass Hermann Blount als Schwarzer Mann in den USA strukturell aus der Sphäre des Menschseins ausgeschlossen ist. Sun Ra reagiert auf diesen gewaltförmigen Ausschluss mit der Erschaffung eines eigenen Mythos, und er gibt sich einen neuen Namen. Die Wahl eines neuen Namens hat in afrikanisch-amerikanischer Tradition eine andere Bedeutung als im Kontext *weißer* Künstler*innen, denn die vermeintlich echten Namen verweisen häufig auf die Sklavenhalter, die den Versklavten den Namen zur Kennzeichnung ihres Eigentums gegeben haben. Aus diesem Grund sind die ursprünglichen Namen, die auf die afrikanische Herkunft der Versklavten verweisen, nicht überliefert. Die Wahl eines neuen Namens ist also häufig als emanzipatorischer Akt zu verstehen. Vor diesem Hintergrund ist auch Sun Ras Aussage über Hermann Blount zu verstehen, mit der er die Zuschreibungen „real“ und „mythisch“ einfach umdreht:

People say I’m Hermann Blount, but I don’t know him. That’s an imaginary person, he never existed. I have a sister and brother named Blount, but their father died 10 years before I arrived on the planet. He’s not my father. If I tried to do anything with the name Sonny Blount, I couldn’t ... I’m not terrestrial, I’m a celestial being.²⁴

Queere Ästhetik

Neben *Race* werden mit der Figur Sun Ra und seinen Performances weitere Differenzlinien verhandelt, insbesondere die Kategorien Geschlecht und Sexualität. Stüttgen erkennt in dessen Werk eine queere Ästhetik und verbindet diese konkret mit einem schwulen Begehrten.²⁵

22 Stüttgen 2013, S. 83.

23 Keeling 2019, S. 62.

24 Zitat von John Sinclair, aus: Petsche, Johanna J. M.: African American Ufology in the Music and Mythos of Sun Ra, in: Cusack, Carole M.; Kosnáč, Pavol (Hg.): Fiction, Invention and Hyper-Reality. London/New York: Routledge 2017, S. 243–260, hier S. 244.

25 Stüttgen verwendet den Begriff „quare“, um eine spezifisch Schwarze queere Ästhetik zu benennen, vgl. Stüttgen, Tim: In a qu*A*re Time and Place: Post-Slavery Temporalities, Blaxploitation, and Sun Ra’s Afrofuturism Between Intersectionality and Heterogeneity. Berlin: B_books 2014. Quare wurde in dieser

Mit Bezug auf John Gills Buch *Queer Noises* argumentiert Stüttgen dafür, dass sich Sun Ras Homosexualität und die Heteronormativität der amerikanischen Jazzszene wechselseitig ausgeschlossen hätten, sodass seine Homosexualität nicht offen thematisiert werden konnte. Noch im Jahr 1997 beteiligte sich Sun Ras Biograf Szwed in der Biografie *Space Is the Place* an der Aufrechterhaltung des offenen Geheimnisses und erwähnt Sun Ras sexuelle Orientierung nicht.²⁶ Der Musikjournalist David Stubbs spekuliert darüber, ob Sun Ras aufgrund eines Leistenbruchs angeblich rückgebildete Genitalien der Grund für lebenslange sexuelle Enthaltsamkeit gewesen seien könnten, entsexualisiert Sun Ra und sein Werk damit vollständig und sieht keinerlei Bezug zu gesellschaftlichen Verhältnissen wie Homophobie und den normativen Bildern vermeintlich authentischer Schwarzer Männlichkeit, die im Jazz Konjunktur hatten und haben.²⁷ Dabei wäre gerade Sun Ras frühe und für die Jazzmusik seiner Zeit untypische Verwendung des elektronischen Moog-Synthesizers, der im Widerspruch zu traditionell analoger und als authentisch wahrgenommener Klangerzeugung steht, ein Anlass, um über Authentizität im Jazz zu reflektieren. Schließlich beschränkten sich die meisten Jazzmusiker auf die Verwendung akustischer Instrumente, die Authentizität suggerierten. Implizit lässt sich an der Kleidung Sun Ras und den Mitgliedern des Arkestras eine Kritik an Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität ableiten. Die bunten Gewänder widersprechen den Geschlechternormen im Jazz ihrer Zeit und lassen sich heute vielleicht als nicht binär oder geschlechtsneutral beschreiben. Sun Ras Abweichen vom normativen Ideal Schwarzer Männlichkeit wird auch im Film *Space Is the Place* im Konflikt zwischen Sun Ra und seinem Antagonisten, dem Overseer, deutlich, dessen Figur an die männlichen Figuren des Blaxploitation-Genres angelehnt ist, also an *Shaft* oder *Superfly*, die sich zwar spielerisch, aber letztlich doch affirmativ auf das Stereotyp des hypermaskulinen Schwarzen Mannes beziehen. Im Kontrast dazu verkörpert Sun Ra im Film und auf der Bühne eine Männlichkeit, die sich diesem Stereotyp durch seine bunten Gewänder und den schillernden Kopfschmuck widersetzt.

Corbett merkt an, dass Sun Ras (sowie George Clintons und Lee „Scratch“ Perrys) „Mythologien auf einem Bild der Desorientierung aufbauen, das zur Metapher für gesellschaftliche Marginalisierung wird, eine den meisten afrikanischen Amerikanern vertraute, dem größten Teil des dominierenden terrestrischen weißen Zentrums jedoch fremde/außerirdische Erfahrung“.²⁸

Bedeutung zuerst von E. Patrick Johnson vorgeschlagen. Es ist die geschriebene Form davon, wie seine Großmutter mit ihrem Südstaatenakzent den Begriff „queer“ ausgesprochen hat, vgl. Johnson, E. Patrick: „Quare“ Studies or (Almost) Everything I Know About Queer Studies I Learned from My Grandmother, in: Ders.; Henderson, Mae G. (Hg.): *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press 2005. S. 124–157.

26 Szwed 1997.

27 Stubbs, David: *Future Sounds: The Story of Electronic Music from Stockhausen to Skrillex*. London: Faber & Faber 2018, S. 136. Petsche 2017, S. 258, erwähnt, dass Spekulationen über Sun Ras angebliche Abneigung gegenüber Frauen in der Literatur mit dessen latenter Homosexualität begründet werden.

28 Corbett 1998, S. 223.

Für Angehörige dieses „dominierenden terrestrischen weißen Zentrum[s]“ könnte es eine Ausweichstrategie sein, Sun Ra lediglich als eine zeitlich und räumlich begrenzte Kunstfigur mit einem erfundenen Namen zu betrachten, um die „fremde/außerirdische Erfahrung“ einzuhegen und als Aufführung vertraut und irdisch erscheinen zu lassen. Sun Ras Kritik an den rassistischen und normierenden Verhältnissen ist aber dann am wirkungsvollsten, wenn wir seine Wahl eines neuen Namens als emanzipatorischen Akt begreifen und seine außerirdische Perspektive und Selbstpositionierung als Mythos zum Anlass nehmen, die Grundlagen des Humanismus zu hinterfragen. Möglicherweise wird dann eine Gesellschaft vorstellbar, in der Schwarze Menschen als Menschen emanzipiert und gleichberechtigt leben dürfen.

