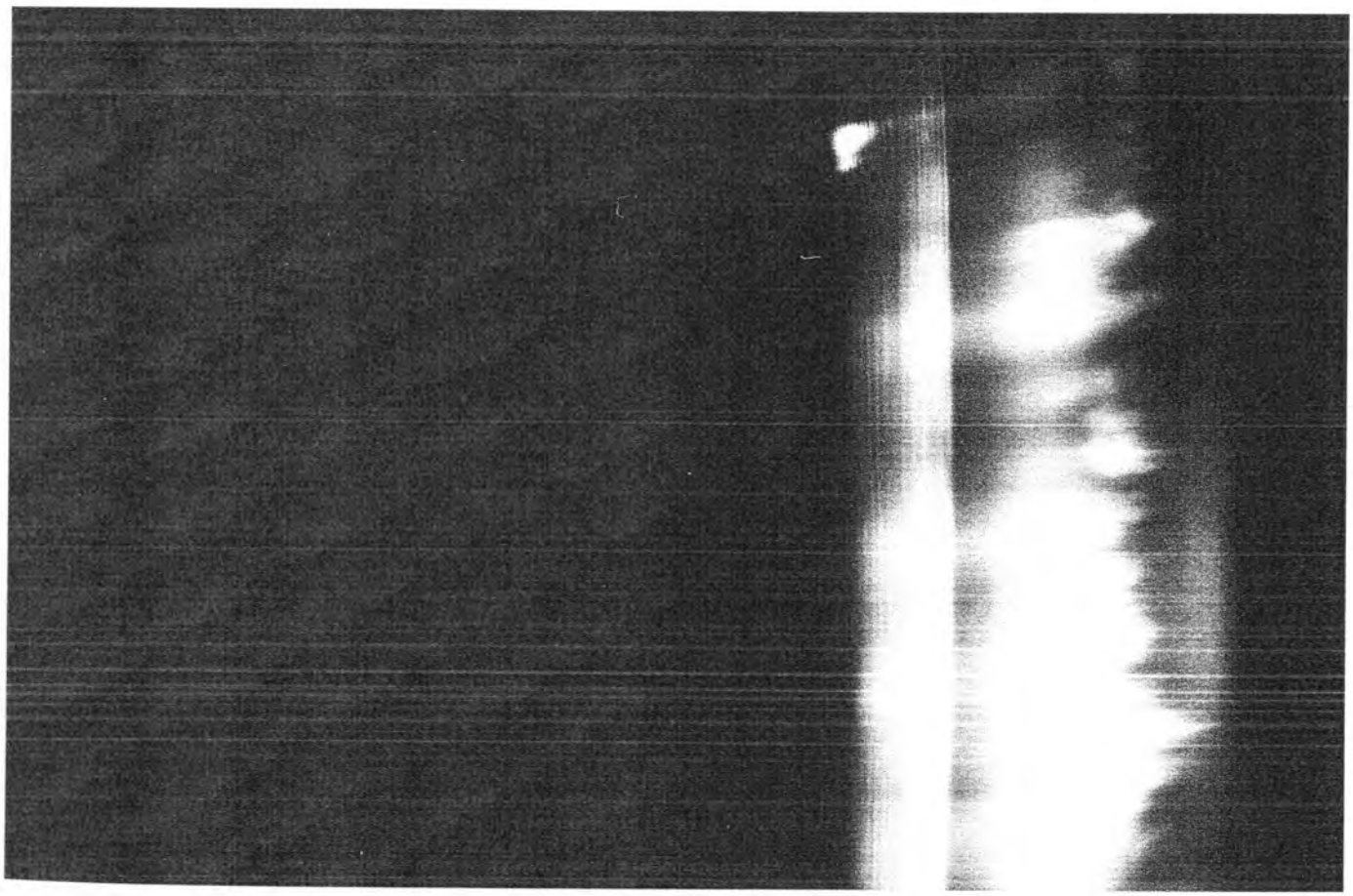
DANKE MISDELIVERY

Johny Pitts

IN BERN

Aus dem Englischen von Niklas Fischer



FAN-FICTION-MAGAZIN, BASEL-BERLIN, MAI 2025

FEHLSCHALTUNG IN BERN

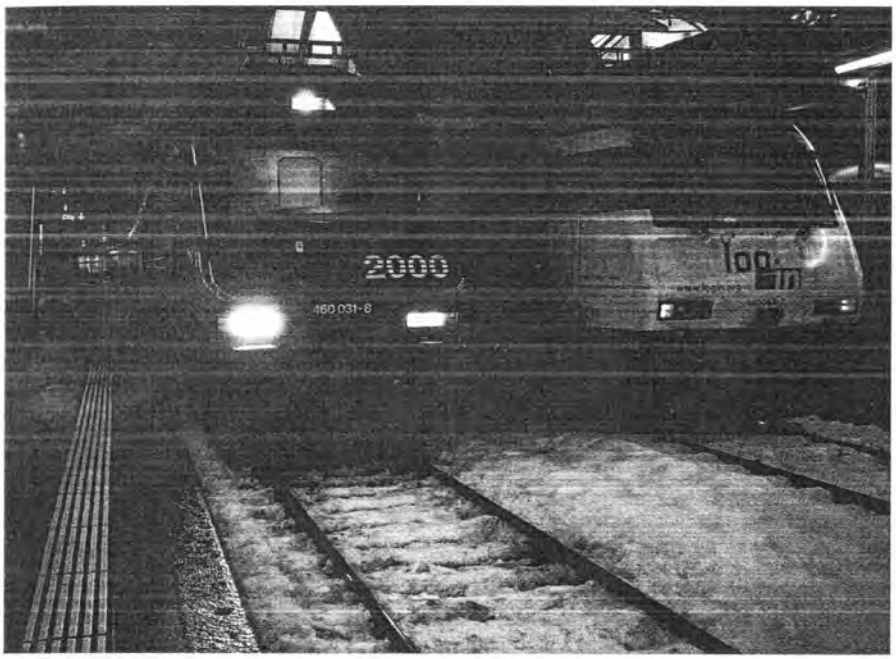
Als ich 2010 zur Recherche für mein Buch *Afropäisch*, das sich mit den Schwarzen Gemeinschaften Europas befasst, den Kontinent bereiste, legte ich einen kurzen Zwischenstopp in Bern in der Schweiz ein. Zwei Orte hatten mein Interesse geweckt: Die Kunsthalle, wo gerade eine Ausstellung über afrikanische Fotograph*innen zu sehen war, und ein kleiner Kellerklub namens «Sous-Soul», in dem Schwarze Musik gespielt wurde. Da ich die Reise selbst finanziert hatte, spendete mir die Tatsache, dass ich tun konnte, wonach mir der Sinn stand, und niemandem Rechenschaft ablegen musste, ein Quäntchen Trost. Die Ausstellung hätte Priorität haben sollen, aber die Vorstellung eines zwischen verschneiten Straßen versteckten Klubs, in dem man Musik spielte, die ich liebte, übte einen besonderen Reiz auf mich aus. Was für eine Klientel würde den Klub wohl aufsuchen? (Mir schwebte etwas im Stil von Ernie Barnes' *Sugar Shack* vor, das als Cover für Marvin Gayes Album *I Want You* verwendet wurde.) Welche Art Schwarzer Musik war in der kleinen Schweizer Stadt angesagt? Die periphere Natur des Ganzen sprach mich an. Ich kam am Abend des 5. Dezember, einem Sonntag, an und stapfte bis zum folgenden Abend durch die tief verschneiten Gassen. Wie sich herausstellte, waren weder die Kunsthalle noch das «Sous-Soul» montags geöffnet, weshalb ich die Stadt verließ, ohne irgendetwas gesehen zu haben. Trotzdem hinterließ sie einen tiefen Eindruck auf mich, den ich nicht in Worte fassen konnte. Die Idee des «Sous-Soul» wurde wichtiger als der Klub an sich; ich füllte ihn in meiner Vorstellung mit Menschen, bis er zu einer Art mythischer Traumwelt wurde.

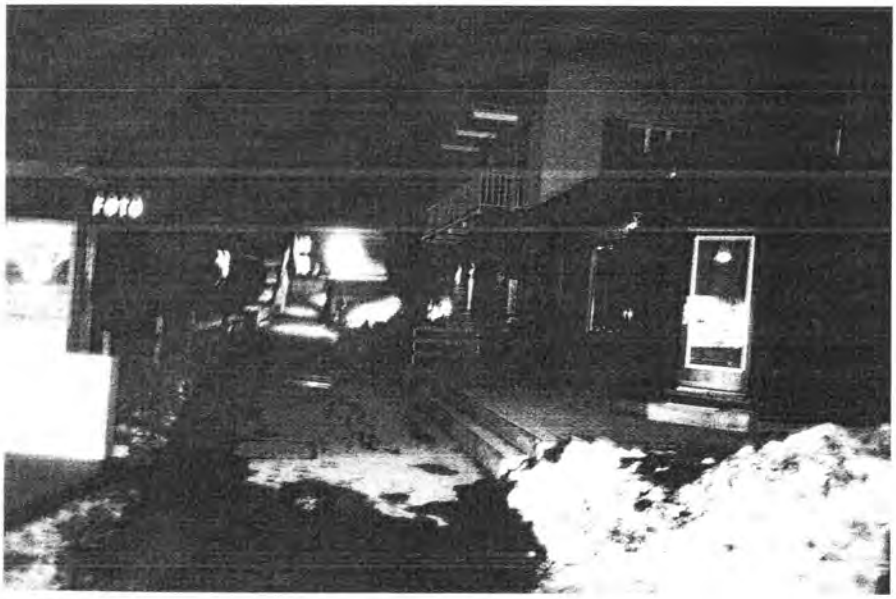
Ich beschreibe mein Buch *Afropäisch* gerne als *glückliches Scheitern*, im Sinne, dass ich ursprünglich ein umfassendes Bild der Schwarzen Gemeinschaften Europas schreiben wollte und dabei nicht nur aufgrund fehlender Ressourcen und Recherchefertigkeiten scheiterte, sondern weil ich mir damit ein unerreichbares Ziel gesetzt hatte. Die Stimmung und der Stil meiner Arbeit

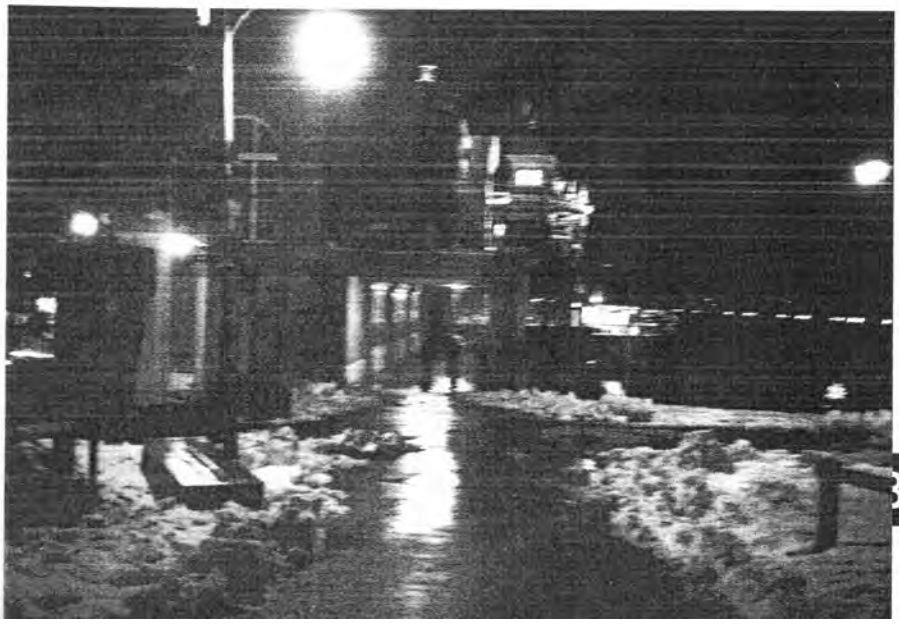
MISDELIVERY IN BERN

In 2010, on a journey around Europe to write my book Afropean, about the continent's Black communities, I briefly passed through the city of Bern, Switzerland. I was interested in visiting two places; the Kunsthalle, where an exhibition of African Photographers was on display, and a small basement club that played Black music, called Sous-Soul. One of the small pieces of consolation I could salvage from having had to self-fund the trip on a tight budget, was that I could please myself, and answer to no one. So while the African photography exhibition should have been my primary focus, I was especially drawn to the idea of a club nestled deep into the snowy streets that played music I loved. What would the clientele be like? (the image in my head was something like Ernie Barnes' Sugar Shack illustration for Marvin Gaye's *I Want You* album) What kind of Black music was popular in this small Swiss city? The essential peripherality of it all spoke to me. I'd arrived late in the evening on Sunday the 5th December to a city covered in deep-winter snow, and trudged around until the following evening, and it turned out that neither the Kunsthalle nor Sous-Soul were open on Mondays, so I left having seen nothing. Yet the city made a profound impression on me that I couldn't put into words. The idea of Sous-Soul became more important than the club itself, and I populated the place with my imagination, and it entered into a kind of mythic dream-world.

I often describe my book Afropean as a 'happy failure' in that I went out to achieve one thing; a definitive account of Black communities in Europe, and failed not only because of my own lack of resources and research skills, but because I'd set myself such an impossible task. And the whole feeling and flavour of my work emerged from this sense of lacking. Instead I was left with chance encounters, contradictory testimony, everyday conversations and a kind of organic narrative that captured something truthful about the way Europe was, and was heading – the truth often has a way of being prescient. I would like to suggest that I ended up with a more interesting book than the one I'd have produced had I succeeded in what I set out to achieve. In his book *Philosophy of the Tourist*, the Japanese philosopher Hiroki Azuma calls this type of failure misdelivery; "that is, failure in delivery or the occurrence of some kind of unforeseen communication... a novice who has never touched an art book encounters the Mona Lisa at the Louvre...while an aristocrat who has never entered the kitchen visits a slaughterhouse in Paris". Azuma likens such touristic misdelivery to Japan's "Otaku" (which in English might unsatisfactorily be likened to something like "Nerds"), and the fan fiction they create for their favourite Manga. He points out that in Japan such fan fiction, once actively derided and denounced by the original creators, is now actually encouraged, with publishers relying upon the alternative afterlife of their characters and the secondary economy created by Otaku. For me, Afropean was full of such misdeliveries







entwickelten sich aus diesem Gefühl der Unzulänglichkeit. So blieben mir unerwartete Begegnungen, widersprüchliche Aussagen, alltägliche Gespräche und ein organisches Narrativ, die zusammengenommen etwas Wahres über das damalige Europa offenbarten, und auch über seine Zukunft – was wahr ist entpuppt sich oft als hellsichtig. Ich bin der Ansicht, dass so am Ende ein interessanteres Buch entstand, als wenn ich in meinem ursprünglichen Vorhaben erfolgreich gewesen wäre. In seinem Buch *Philosophy of the Tourist* nennt der japanische Philosoph Hiroki Azuma diese Form des Scheiterns «misdelivery», einer Art Fehlschaltung: «das heißt, eine gescheiterte Verbindung oder das Eintreten einer unvorhergesehenen Kommunikation... ein Neuling, der noch nie ein Kunstbuch in den Händen hatte, stößt im Louvre auf die Mona Lisa... während ein Adeliger, der noch nie einen Fuß in eine Küche gesetzt hat, ein Schlachthaus in Paris besucht.» Azuma vergleicht diese touristischen Fehlschaltungen mit «Otaku» (einem japanischen Begriff, den man eher schlecht als recht als «Nerds» übersetzen könnte) und der Fan-Fiction, die diese zu ihren heißgeliebten Mangas schreiben. Er weist darauf hin, dass solche Fan-Fiction in Japan von den Autor*innen der Originale einst laut verlacht und an den Pranger gestellt wurden, mittlerweile allerdings ermutigt wird, da Verlage auf die alternativen Nachleben der Figuren und die damit entstehenden Zweiteinnahmequellen der Otaku zählen. Für mich war das «Afropäische» von solchen Fehlschaltungen geprägt, und ich eignete mir eine Arbeitsweise an, die abseitige Begegnungen förderte.

2024, vierzehn Jahre nach meiner ursprünglichen Recherchereise für *Afropäisch*, wurde ich von Dr. Oliver Lubrich nach Bern eingeladen, um einen Kurs an der örtlichen Universität zu geben. Anstatt direkt etwas über das Schwarze Europa zu unterrichten, entschied ich mich dazu, eine Reihe an Vorlesungen auf Basis des theoretischen Gerüsts meiner Gedanken über das Scheitern zu konzipieren. Wie sich herausstellte, verbrachte

BERLIN, MAI 2025

ich meinen viermonatigen Aufenthalt in einer Wohnung in der gleichen Straße wie das «Sous-Soul», aber der Klub blieb mir erneut verwehrt; nicht lange nach meinem letzten Besuch in Bern im Jahr 2010, musste er aufgrund einer einzigen Lärmbeschwerde eines Nachbarn seine Türen schließen. Das Lokal beherbergt mittlerweile eine Fussballkneipe, in der alle Spiele der Super League gezeigt werden, weshalb ich mich frage, ob der Nachbar jemals in den Genuss seiner heißersehnten Ruhe kam.

Und so war ich vor meinem ersten Seminar gedanklich beim «Sous-Soul». Fünf Minuten vor Beginn spielte ich Jungle und Soul aus den 90ern von einer Kassette, auf der meine Schwester damals einen Piratensender aufgenommen hatte. Die Studierenden sollten verstehen, dass es mir nicht nur um Inhalt ging, sondern auch um Texturen, Frequenzen und das Feeling der Aufnahmen und Dokumente aus dem Untergrund. Die Musik war nicht sonderlich laut, und die Glocke hatte noch nicht geläutet, aber schon bald stürmte ein Professor aus einem naheliegenden Saal herein und verlangte, dass ich die Musik leiser machte, und mit einem Schlag wurde mir klar, womit sich das «Sous-Soul» in Bern angelegt hatte. Und ich fragte mich, ob er gleich reagiert hätte, wenn es Wagner oder Bach gewesen wäre. Allerdings war ich hocherfreut über den Zwischenfall, da er das, was ich vermitteln wollte, klarer ausdrückte als die Musik an sich, nämlich das Kultur überall entsteht und dass man bestehende Auffassungen von gutem Geschmack und hoher Kunst stets hinterfragen sollte. Der restliche Essay besteht aus der ersten Vorlesung, die ich damals hielt.

VOM VERWISCHEN UND ENTWISCHEN: THE B-SIDE WINS AGAIN

Wie im Falle der besten Fotografie liegt die Stärke eines Schachtelworts in seiner Fähigkeit, sowohl präzise als auch vielsagend zu sein. Für mich, einen Menschen mit brauner Haut, der in Europa aufgewachsen ist, schien

and I began to attempt to work in a way that would induce counter-intuitive encounters.

In 2024, fourteen years after my original trip to write Afropean, I was invited back to Bern by Dr Oliver Lubrich to deliver a course at the city's University, and rather than teach something directly about Black Europe, I decided to build a series of lectures around this theoretical framework of failure I'd arrived at. And, as it turns out, during my four month stay in Bern, I would be staying in a flat on the same street that had housed Sous-Soul, but the club again eluded me; shortly after my last visit to Bern back in 2010, I found out that the club had been closed down due to a single complaint about noise from a local neighbour. The premises is now occupied by a sports bar that plays all the local football matches, and I wonder if the neighbour ever got the peace that they craved.

At my first seminar at the university, then, I thought of Sous-Soul. Five minutes before class was about to start, I played some 90s Jungle and soul music from a cassette my older sister had recorded a 90s pirate radio station on. I wanted to let my students know that I was interested not just in content, but also texture, frequencies and the feeling of recordings and documents from the underground. The music wasn't particularly loud, and the bell hadn't yet rung to announce the start of class, but it wasn't long until a professor from a neighbouring lecture theatre stormed in and demanded I turn down the music, and I understood what Sous-Soul had been up against in Bern. I wondered if he'd have had the same reaction had I been playing Wagner, or Bach? I was, however, delighted with this reaction – it more eloquently explained what I wanted the students to know than the music itself – that culture emerges from everywhere, and they should challenge perceived notions of good taste and high art. The remainder of this essay takes the form of the first lecture I gave to them.

SPECTRES AND TEXTURES: THE B-SIDE WINS AGAIN

Like the best photography, the power of a portmanteau often lies in its ability to be succinct yet plural. As somebody with brown skin growing up in Europe, "Afropean", a neologism that emerged in the 1990s, seemed to celebrate multiple cultural allegiances, but also suggested a way of thinking about myself and my community that was whole and unhyphenated. There was something wonderful about its neatness and compactness and its ability to conjure, in just four syllables, a thousand possibilities and configurations. A confounded white Portuguese man born in Mozambique once asked me, "Am I an Afropean?" An Algerian woman wondered about the place of the Maghreb in the term, reminding me that Algeria is the biggest country in Africa, and a British Jamaican friend said the term was diasporic, and in English the "-ean" in Afropean didn't just stand for European, but also for Caribbean.

Initially, I wanted Afropean to suggest something entirely aspirational. The term emerged out of what came to be known as the "world music" scene, and was coined by David Byrne and Marie Daulne from Zap Mama in 1991 – Byrne of course influential in developing "world" and ambient music with Brian Eno and Ryuichi Sakamoto during the preceding decade. Often, music from the US or Britain was known simply as music, whereas anything outside the States or Europe was labelled world music, and so the term is guilty of centring hegemonic powers – "the West and the rest" – which is why there is sometimes a cynical response to it. I think, however, that it was a real attempt to look at shared experiences and commonalities across cultures, which is ultimately what I wanted to achieve with Afropean; I want to piece this "world" scene back together somehow, using Afropean as a success story of multiculturalism.

As I tried to apply it to the everyday reality of the Black community, outside of the music and fashion industry from where it originally emerged, the term was challenged and ultimately fell apart. I couldn't be quite as oblivious to the dark side of the post-colonial state of play as world music was, couldn't exclude working-class multicultural communities like the one I was born and raised in in Sheffield, England. I realized that if I was going to use this term, Afropean had to function outside the demands of a global market place, connecting Black radical politics with the forgotten notion of internationalism, which over time was swamped up by globalization in neoliberal capitalist terms.

Afropean felt like something I could anchor myself to, but that didn't mean it should signify something monolithic – it needed to be allowed to shift and move as a term, functioning in antithesis to the way nationalism does, with its ethnic absolutism and blood and soil narrative. It needed to be a site of fusion and blurring. I began searching for stories lurking beneath the surface of Europe and the shadows under the corporate gleam of globalization. To use a musical analogy, Europe was promoting its A-side, but I was more interested to hear its B-side. From my starting point – somebody with brown skin living in Europe – it was important to think of Afropean as belonging to a long lineage of traditions from across the globe that have sought to offer counter-narratives of togetherness; things and people connecting and moving outside or beyond the realms of officialdom.

TOWARDS A B-SIDE AESTHETIC

When a series of Wong Kar-Wai films from the 1980/90s were digitally remastered recently, the Hong Kong auteur was a little tentative, because he knew something important about the way in which his films had often reached an audience when they first came out – as bootleg VHS tapes smuggled out of Hong Kong,

der Begriff «afropäisch» – ein Neologismus aus den 90ern – verschiedene kulturelle Zugehörigkeiten zu zelebrieren, während er mir auch erlaubte, über mich und meine Gemeinschaft als Ganzes und ohne Bindestrich nachzudenken. Seine Prägnanz und Kompaktheit sowie das Potenzial, in nur vier kurzen Silben tausende Möglichkeiten und Konstellationen heraufzubeschwören, hatte etwas Wundervolles an sich. Ein stutziger weißer Portugiese, der in Mosambik geboren war, fragte mich einst: «Bin ich etwa ein Afropäer?» Eine algerische Frau fragte mich, wie der Maghreb in den Begriff passte, und erinnerte mich daran, dass Algerien das größte Land Afrikas sei. Schließlich bezeichnete ein Freund britisch-jamaikanischer Herkunft den Begriff als «diasporisch», und er wies mich darauf hin, dass das -ean in «Afropean» nicht nur für «European», sondern auch «Carribean», also die Karibik, stehe.

Ursprünglich wollte ich mit dem Begriff ausschließlich etwas Aufstrebendes anklingen lassen. Er entwickelte sich aus der später als «World Music» bekannten Szene und wurde erstmals von David Byrne und Zap Mamas Marie Daulne im Jahr 1991 gebraucht (Byrne und auch Brian Eno und Ryuichi Sakamoto sind bekannterweise an der Entwicklung der Genres «World» und «Ambient» in der vorhergehenden Dekade beteiligt). Häufig sprach man von Musik aus den USA oder Großbritannien schlicht als Musik, während alles außerhalb der USA oder Europas als «World Music» bezeichnet wurde. Der Begriff macht sich daher einer hegemonischen Zentrierung schuldig – im Sinne von «the West and the rest» –, weshalb er gelegentlich zynische Reaktionen hervorruft. Ich verstehe ihn allerdings als einen aufrichtigen Versuch, geteilte Erfahrungen und Gemeinsamkeiten über kulturelle Grenzen hinweg sichtbar zu machen, was ich letzten Endes mit dem Begriff «afropäisch» erreichen wollte; ich wollte die Welt hinter diesem «World» irgendwie wieder zusammensetzen, wobei das Afropäische als eine Erfolgsgeschichte des Multikulturalismus dienen sollte.

Aber als ich den Begriff auf die Alltagsrealitäten der Schwarzen Gemeinde anwandte, also außerhalb der Musik- und Modebranchen, in denen er seine Wurzeln hat, wurde er hinterfragt und brach schließlich in sich zusammen. Ich konnte mir der dunklen Seite des postkolonialen Status quo nicht auf die gleiche Weise unbewusst sein wie die damalige «World Music», und ich wollte multikulturelle Gemeinschaften aus der arbeitenden Klasse wie die in Sheffield, in die ich geboren wurde und in der ich aufgewachsen bin, nicht ausschließen. Mir wurde klar, dass der Begriff «afropäisch» außerhalb der Diktate einer globalen Marktwirtschaft funktionieren und radikale Schwarze Politik mit dem vergessenen Konzept des Internationalismus verschalten musste, das im Zuge der Globalisierung mit den Begrifflichkeiten eines neoliberalen Kapitalismus versetzt worden war.

Das Afropäische gab mir Halt, was nicht etwa heißt, dass der Begriff eine monolithische Bedeutung haben sollte: Er musste wandelbar und beweglich sein, um als Gegensatz zum Nationalismus und dessen Vorstellungen von ethnischem Absolutismus und Blut und Boden fungieren zu können. Er sollte Platz bieten fürs Verschmelzen und Verwischen. So machte ich mich auf die Suche nach Geschichten unterhalb der Oberfläche Europas und im Schatten des Corporate-Glanzes der Globalisierung. Um mich einer musikalischen Analogie zu bedienen: Europa bewarb seine A-Side, aber mein Interesse galt der B-Side. Von meinem Ausgangspunkt – einem in Europa lebenden Menschen mit brauner Haut – war es wichtig, das Afropäische als Teil einer langen Geschichte verschiedener Traditionen aus der ganzen Welt zu denken, die versucht haben, Gegennarrative mit einem Fokus auf Zusammengehörigkeit zu schreiben: Dinge und Menschen, die zusammenkommen und sich außerhalb und über die Grenzen des Offiziellen bewegen.

UMRISSE EINER ÄSTHETIK DER B-SIDE

Als kürzlich eine Reihe an Filmen von Wong Kar-Wai aus den 80ern und 90ern digital aufbereitet auf DVD erschienen, gab sich der

which is certainly how I first discovered his work in my teens back in Sheffield. I have beautiful neon-drenched memories of a pirated copy of *Chungking Express*, with its glitches and inconsistent audio, rolling tape lines and bad tracking mixed with the street scenes shot by Wong Kar-Wai's cinematographer Christopher Doyle; murky yet glowing all at the same time. The original reels – captured on the fly on Agfa film, using the natural ambience of Hong Kong in addition to the atmosphere added by poor-quality dubbing and tracking – created an intoxicating brew.

At play here is, of course, a certain nostalgia for another period that the VHS tape – and old formats in general – embody, but there is also the feeling-tone encoded by a process and a path. The bad quality of these videotapes involved subaltern, clandestine manoeuvres. Who was involved? Which authorities had to be circumnavigated? Which scene did you need to be part of to get your hands on a copy (I got mine from a Chinese man who would sell them at my Caribbean barbershop)?

If it isn't simply about nostalgia, neither is it merely a valorization of the "underground" or the black market as a big fuck-you to "the system". No, it is something simpler. The quality of these pirated videos made you feel that the work wasn't just filmed in the Chungking Mansions (a Hong Kong high-rise filled with migrants from all over Africa and Asia, and commerce that is both over and under the counter), but was of the Chungking Mansions – made from the same stuff, passed through the same channels; was, in its path through commerce and its materiality, part of the thing being documented. I have no doubt that many bootleg versions of *Chungking Express* actually did pass through the Chungking Mansions at some point, which leads me to the conclusion that *Chungking Express* on a pirated VHS is a more evocative document of Chungking in 1994 than it is on a restored DVD; that there are stories outside the stories, unofficial narratives not overtly present in the sanctioned version, not necessarily even authored or desired by their creator – weird, hard-to-pin-down embodied energies housed in objects with alternative histories, thus suggesting alternative futures. Let's call these hidden stories, these spectral energies, capable of conjuring up a kind of dark magic, the "B-side". As Brian Eno wrote in his 1996 memoire *A Year With Swollen Appendices;* "Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new medium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound of 8-bit – all of these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided. It's the sound of failure: so much modern art is the sound of things going out of control, of a medium pushing to its limits and breaking apart. The distorted guitar sound is the sound of something too loud for the medium supposed to carry it. The blues singer with the cracked voice is the sound of an emotional cry too powerful for the throat that releases it.

Auteur aus Hong Kong zögerlich; er wusste, dass dabei etwas verloren ging bezüglich wie seine Filme ihr Publikum häufig erreicht hatten: als raubkopierte VHS-Kassetten, die man aus Hong Kong geschmuggelt hatte – so jedenfalls hatte ich sein Werk in meinen Teenagerjahren in Sheffield entdeckt. Ich habe wunderschöne, vor Neon strotzende Erinnerungen an meine Raubkopie von *Chungking Express*, mit all seinen Macken und der inkonsistenten Tonspur, den ausgeleierten Spulen und dem schlechtem Tracking, vermischt mit den Straßenbildern von Wong Kar-Wais Kinematographen Christopher Doyle – schummerig und leuchtend zugleich. Die ursprünglichen Filmrollen, unterwegs auf Agfa-Film gedreht, die sich die natürliche Stimmung von Hong Kong zunutze machten, zusammengenommen mit dem Effekt schlechter Synchronisation und mangelhaftem Tracking, erwiesen sich als berauschende Mischung.

Hier ist natürlich eine gewisse Nostalgie für die Ära der VHS-Kassette – und andere alte Formate – am Werk, allerdings geht es auch um das Feeling und den Ton bestimmter Vorgänge und Wege. Die schlechte Qualität dieser Videoaufnahmen beruht auf subalternen, klandestinen Manövern. Wer war beteiligt? Welche Autoritäten mussten umgangen werden? In welchen Szenen musste man sich bewegen, um eine solche Kassette in die Finger zu kriegen? (Meine erhielt ich von einem Chinesen, der sie in meinem bevorzugten karibischen Barbershop verkaufte.)

Aber wenn es um mehr geht als bloß Nostalgie, dann auch nicht nur um eine Verherrlichung des Untergrunds oder des Schwarzmarkts als großen Mittelfinger ans «System». Nein, es geht um etwas Simpleres: Die Qualität dieser Raubkopien gab einem nicht nur das Gefühl, dass der Film in den Chungking Mansions (einem Hochhaus in Hong Kong, in dem Migrant*innen aus ganz Afrika und Asien lebten und man Waren sowohl über als auch unter der Hand erhielt) gedreht wurde, sondern Teil der Chungking Mansions war – dass er aus dem gleichen Holz geschnitzt war, die gleichen Wege durchlaufen hatte; dass er auf

seinem Weg durch Kommerz und Materialität Teil dessen wurde, das er dokumentierte. Ich bin überzeugt, dass viele der raubkopierten Versionen von *Chungking Express* tatsächlich ihren Weg durch die Chungking Mansions gemacht hatten, was mich zum Schluss brachte, dass der Film auf einer raubkopierten VHS ein evokativeres Dokument über Chungking im Jahr 1994 war als eine aufgearbeitete DVD; dass es Geschichten jenseits der Geschichten gab, inoffizielle Narrative, die nicht offensichtlich in der abgesegneten Version vorhanden waren und unter Umständen nicht vom Autor oder der Autorin geschrieben wurden oder erwünscht sind; merkwürdige und schwer fassbare Energien, die diesen Objekten als alternative Geschichten innewohnten – und somit alternative Zukünfte suggerierten. Nennen wir diese verborgenen Geschichten, diese spektralen Energien und ihre Art der dunklen Magie, die «B-Side». Wie Brian Eno in seinen Memoiren *A Year with Swollen Appendices* aus dem Jahr 1996 schreibt: «Was immer Ihnen heute an einem neuen Medium sonderbar, hässlich, unangenehm und widerlich erscheint, wird garantiert einmal charakteristisch dafür sein. Verzerrungen auf CDs, Verwacklungen auf digitalen Videoaufnahmen, der beschissene Ton von 8-bit – alles das wird geliebt und nachgeahmt werden, sobald man es vermeiden kann. Es ist der Klang des Scheiterns: Ein Großteil der modernen Kunst ist der Klang eines Kontrollverlusts, der Klang eines Mediums, das an seine Grenzen gebracht wird und auseinanderbricht. Die verzerrte Gitarre ist der Klang, der zu laut ist für das gedachte Medium. Die brüchige Stimme eines Blues-Sängers ist der Klang eines gefühlsgeladenen Schreis, der zu intensiv ist für den Hals, der ihn ausstößt. Die Aufregung einer körnigen Filmaufnahme in verblasstem Schwarz-Weiß ist die Aufregung, ein Ereignis zu verfolgen, dass zu bedeutungsvoll ist, um es mit dem gewünschten Medium aufzuzeichnen.»

Um zu Wong Kar-Wai zurückzukehren: Die Raubkopien haben seinen Filmen gewissermaßen eine Patina verliehen, eine

The excitement of grainy film, of bleached-out black and white, is the excitement of witnessing events too momentous for the medium assigned to record them."

To go back to Wong Kar-Wai for a moment: through the bootlegging, his films acquired a certain patina, an unintended after-effect that has reverberated through the years without his consent and adopted a life and beauty of its own. In the African American tradition this notion surfaces in the form of the "concrete rose". Everyone from Ben E. King ('[A Rose in] Spanish Harlem') to Aretha Franklin ('A Rose is Still a Rose') and Tupac Shakur (is recurring theme of 'the concrete rose') have asked us to admire the rose that hasn't been nurtured, the rose that is dishevelled and dirty, with a crooked stem and tatty petals. No one asked this rose to grow; its home is a crack in the sidewalk, yet it miraculously emerges anyway. The aforementioned artists want us to see beauty in this rose. In fact, they suggest that this rose may even be more beautiful than the prettiest, most perfect rose you might find in a well-tended garden. What is this alternative beauty of the concrete rose? It is the beauty of the B-side.

Though this certainly isn't an exclusively Black idea or aesthetic, Black practitioners have often championed the B-side because of their enforced proximity to it, and have produced much work across all creative fields that has invoked its ambiguous, sometimes contradictory qualities. The British sociologist Paul Gilroy has argued that, serving as a counterculture to modernity, Black Atlantic cultures with one foot in and one foot out of Western capitalism (kept at a certain proximity to it by way of subjugation) have documented and channelled the injustices, tragedies and narratives of disenfranchised experiences through indirect methods using what he calls "vernacular culture". Encoded within a James Brown yell, for instance, is the acknowledgement of the impossibility of words to express the horrors of pain and injustice lurking within the Black experience. When he shouts 'get up!' more is going on than might first appear: it is an expression of the inexpressible; the struggle of being Black in a white man's world. John Akomfrah, formerly of the Black Audio Film Collective, one of the most important visual interventions in Black British history, corroborated this notion when speaking about a song by the blues musician Howlin' Wolf, entitled *Forty Four*, after the .44 Magnum pistol. Akomfrah remembers listening to it, ruminating " 'What the hell is he angry about?' Because what is animating the song is actually not present in the song itself." Akomfrah came to an understanding that the vibe of the music served as a mysterious entry point to discover the issues behind the anger, preserving information in a way that expressed the inability to truly convey it but nonetheless carried with it the spectre of a journey, of a people a place and a time – a haunting that lurks somewhere in the recorded material, even if only in abstract terms. To make my point

again: stories outside the stories, unofficial narratives not overtly present in the official narrative, not necessarily even authored or desired by their creator. Hidden, spectral stories. The B-side.

This is an important, subversive way of transferring information and is very often the way Black communities have managed to keep a culture alive despite continuous attempts by the West – from the transatlantic slave trade to colonialism (and perhaps now neoliberal algorithms) to cancel it. It always amuses me when people – usually middle-aged, middle-class white men who've benefited from these systems – have the temerity to warn young Black kids of the dangers of "cancel culture": who, really, has historically been cancelling who?! The B-side is a culture that is constantly in danger of being cancelled by places of officialdom – the working-class photographer not taken seriously by recipients of hedge funds controlling the arts sector, the musician who won't get played on the radio ... this rejection either destroys subaltern creativity or inspires practitioners to forge alternative routes to production and distribution.

When I spoke to my friend and collaborator the poet Roger Robinson, he mentioned that what sustained Black art was the conversation it had with God – a belief that sustains a practitioner when no one else is watching or listening. God in this case could be connected to a religion, or simply mean being in tune with the spiritual world, a faith that things will work out despite being faced with overwhelming evidence to the contrary. A faith that is transmittable. The singer D'Angelo spoke of this in connection with his Baptist church: "They used to say: 'Don't go up there [to perform on stage] for no form or fashion.' So I guess what that means is: listen, we're up here singing for the Lord, so don't be up here trying be cute, 'cause we don't care about all that, we just want to feel what the spirit is moving through you." David Byrne – the co-creator of the term Afropean with Belgian Congolese group Zap Mama – echoed this when he said, in the recording of the Talking Heads' tour *Stop Making Sense*: "The better a singer's voice, the harder it is to believe what they're saying, so I use my faults to an advantage." It may not be quite that simple (Donny Hathaway had a "better" voice, yet I believe every word he sang), but what D'Angelo and Byrne are getting at is that "perfection" when used in its most banal sense is often merely a veneer that robs us of a deeper truth. As it pertains to photography, this notion is especially true in an era of filtered Instagram selfies and perhaps also in so much street photography that captures a "decisive moment". I often feel that street photographers become so infatuated with their mastery of geometry and technique, so amused by their sense of surrealism and juxtaposition, that they forget to document anything at all, aside from the evidence of their own egos. There is no "God" in their images.

ungewollte Nachwirkung, die ohne seine Zustimmung durch die Jahre leuchtet und ein eigenes Leben und eine eigene Schönheit entwickelt haben. In der afroamerikanischen Tradition stößt man auf diese Idee im Bild der "Betonrose". Von Ben E. King («[A Rose] in Spanish Harlem») zu Aretha Franklin («A Rose is still a Rose») und Tupac Shakur (im immer wieder aufkommenden Bild der Betonrose) werden wir dazu aufgefordert, die Rose zu bewundern, um die sich niemand kümmert: die zerfledderte und dreckige Rose mit geknicktem Stil und schäbigen Blüten. Niemand hat diese Rose gewollt, sie sprießt in einem Riss im Gehsteig, und trotzdem tritt sie auf wundersame Weise hervor. Die gerade erwähnten Künstler*innen wollen, dass wir die Schönheit dieser Rose wahrnehmen. Tatsächlich deuten sie darauf hin, dass sie sogar schöner sein könnte als die hübscheste, in jeder Hinsicht perfekte Rose in einem gepflegten Ziergarten. Worum handelt es sich bei dieser alternativen Schönheit der Betonrose? Die Schönheit der B-Side.

Während es sich dabei sicher nicht um eine ausschließliche Schwarze Idee oder Ästhetik handelt, haben Schwarze Praktizierende die B-Side häufig aufgrund ihrer erzwungenen Nähe zu diesem Format zelebriert, und in Folge haben sie in verschiedenen Disziplinen zahlreiche Werke geschaffen, die sich die zweideutigen und mitunter widersprüchlichen Eigenschaften der Grundidee zunutze machen. Der britische Soziologe Paul Gilroy vertritt die Ansicht, dass die Schwarzen Kulturen um den Atlantik eine Gegenkultur zur Moderne darstellen: mit einem Bein innerhalb und einem Bein außerhalb der Sphäre des Westlichen Kapitalismus (und durch Unterdrückung in seiner Nähe gehalten) dokumentieren sie Ungerechtigkeiten, Tragödien und Narrative entzogener Privilegien mittels indirekter Methoden, was er "vernacular culture" nennt. Beispielsweise attestiert ein Schrei von James Brown die Unmöglichkeit, die Schrecken des Leidens und der Ungerechtigkeit des Schwarz-Seins angemessen in Worten auszudrücken. Schreit er, "get up!", ist mehr

am Werk, als man auf den ersten Blick vermuten mag: Es ist ein Ausdruck des Unausdrückbaren, der Kampf eines Schwarzen Menschen in der Welt des weißen Mannes. John Akomfrah, einstiges Mitglied des Black Audio Film Collective, einer der bedeutsamsten visuellen Interventionen in der Schwarzen Geschichte Großbritanniens, greift diesen Punkt in einem Kommentar zum Lied *Forty Four* des Blues-Musikers Howlin' Wolf auf, dessen Titel auf die .44-Magnum-Pistole anspielt. Akomfrah erinnert sich daran, wie er sich das Lied anhörte und sich fragte: «‹Worüber ist er so wütend?› Denn die Seele dieses Lieds ist nicht tatsächlich im Lied vorhanden.» Akomfrah kam zur Einsicht, dass die Stimmung der Musik als Zugang zu den Problemen hinter der Wut fungierten, dass sie Informationen speicherte, und zwar auf eine Weise, die ihre Unausdrückbarkeit vermittelte und trotzdem in sich das Gespenst einer Reise, eines Volks, eines Orts und einer Zeit trug – eine Heimsuchung, die irgendwo im aufgezeichneten Material lauerte, wenn nur auf abstrakter Ebene. Um den Punkt zu verdeutlichen: Geschichten jenseits der Geschichten, inoffizielle Narrative, die nicht offensichtlich in der abgesegneten Version vorhanden sind und unter Umständen nicht vom Autor oder der Autorin geschrieben wurden oder erwünscht sind. Verborgene, spektrale Geschichten. Die B-Side.

Dabei handelt es sich um ein wesentliches und subversives Mittel zur Informationsvermittlung, mit dessen Hilfe Schwarze Gemeinschaften sehr häufig das Überleben ihrer Kultur sicherten trotz der Versuche des Westens – vom transatlantischen Sklavenhandel bis zum Kolonialismus (und mittlerweile möglicherweise auch neoliberaler Algorithmen) –, sie zu canceln. Ich bin immer wieder amüsiert, wenn Menschen – in der Regel weiß Männer mittleren Alters aus der Mittelschicht, die von diesem System profitiert haben – die Dreistigkeit haben, junge Schwarze Menschen vor den Gefahren der «cancel culture» zu warnen. Wer, ist die Frage, wer hat historisch gesehen wen gecancelt?! Die B-Side gehört zu einer Kultur, die ständig die Gefahr läuft, von

I won't dwell too much on photography's direct relationship to the B-side here, but I will say that perhaps more than anyone, Roy DeCarava championed the B-side, not only with his insistence on playing in shadows rather than light and his interest in blurs, but also through the Kamoinge Workshop for Black photographers (which he co-founded), bringing us people such as Ming Smith, and creating a crucible for what I call B-side photography: shadows and shakes and imperfection. In his first book, *Somnambule*, documenting Paris nightlife in the 1980s, African American photographer Stanley Greene called DeCarava's lineage "photographing at the edge of failure".

The most obvious mainstream reference for this kind of B-side beauty is the Japanese aesthetic principle of wabi-sabi, which in simple terms suggests that there is beauty in imperfection. The imperfection is beautiful because it reminds us of something organic; deeper truths about the liminal, ephemeral nature of our existence. This sentiment can also be found in an ancient Japanese folk tale about a student trying to master a new flute, shared by Stephen Nachmanovitch in his book *Free Play*: Improvisation in Life and Art. When an old master arrives at a small village and plays it, after the performance a village elder exclaims: 'Like a God!' and sends a young protégé into the woods with the master to learn. The protégé quickly and easily picks up the technique, but every day the master, upon hearing him, says: "Something lacking." This goes on for months and, with the student eventually growing despondent and too ashamed to return to his village having not mastered the flute, he becomes a recluse in the woods. Years later, the student is now an old man, and one of the village elders remembers him, and asks him to come to the village to perform for the children. Now, having lost everything, with nothing to lose, he picks up the flute he hasn't played since his younger days, when he failed to master it. When he finishes playing for the village there is silence, and an elder exclaims: "Like a God!" The student is now a master.

The moral of this story is that what makes art beautiful is about much more than technique, but about struggle, soul, life; a dance with the world. No amount of perfect technique could make the musician play the flute like a God; it was only the journey of life – with all its surprises and setbacks, struggles and synchronicities – that could. At the heart of the Japanese fable, and this notion of the B-side, then, there is a Sartrean "loser wins" logic that makes me think of an Erykah Badu lyric: "My dress ain't cost nothin' but seven dollars / But I made it fly" – being able to buy a more expensive dress would not have encouraged such creativity. This is also echoed in the immortal words of Public Enemy, who describe how the streets reject the A-side for the more political, raw and revolutionary B-side: " 'Cause the B-side / Wins again, again, again."

But we must not get too romantic about the B-side. Channelling the struggle through your flute playing may be beautiful, but I wouldn't necessarily want my daughter to grow up to become a hermit in the woods, feeling full of shame, to get there, like the protagonist in the folk story. And *Chungking Express* on pirated VHS may be evocative, but who would want their work to get bootlegged? This is why the B-side is so powerful; you can't fake it (even though something that invokes the B-side can, in fact, be a fake). What I mean is that shooting a film and then putting Adobe VHS effects on it will never be the same thing as a 1994 Wong Kar-Wai bootleg VHS from Hong Kong. The B-side is early hip-hop, built out of the socioeconomic ruins of 1970s New York that encouraged poor inner-city kids to make music without instruments; is various incarnations of "soul food" from across the African diaspora, conjured out of the leftover pieces of meat that the master didn't want, yet made into something delicious. We can invoke and get inspired by the B-side, but we can't pretend something is B-side when it isn't.

All that we can do is try to create the right environment for the B-side to thrive in. Wong Kar-Wai, for instance, has described his filmmaking style as "jam sessions" – that is, getting a bunch of creatives to gather around a loose structure to see what happens. Already in his work is an otherness, an energy outside of his control, the opening up of a space in which others can participate. The B-side is a bricolage, that is, an art constructed by whatever is at hand, and because of this, the B-side can be kitsch and counter-intuitive, and often exists in that wonderful world outside of hashtags and algorithms. It can offer a challenge to heteronormativity, middle-class etiquette, "good taste" and bourgeois values, functioning in the way Jean Genet had in mind when he wrote that "to achieve harmony in bad taste is the height of elegance"; for the B-side is built from the rubble of empires, the backwash of capitalism, multiple allegiances and hybrid cultures. This quality is what makes the B-side so resilient, despite the worst odds. Here I am, writing about Japanese folk tales, Sartre's philosophy and Hong Kong cinema, and not only claiming it all as B-side but also claiming it under the banner of the Black experience in Europe. An experience "rooted in, but not restricted by, Blackness", to quote Michael Eric Dyson. And of course I'm in a long lineage of practitioners working in this tradition (especially after the advent of postmodernism): the Wu-Tang Clan using samples of Hong Kong movies in their classic *36 Chambers* album (perhaps the ultimate sonic invocation of the B-side); Marseille's IAM taking ownership of ancient Egypt; impoverished African American drag queens claiming high European couture as their own in Paris is Burning; kuduro music fusing Angolan rhythms with electronica; sapeurs strolling in Kinshasa dressed in three-piece suits that look as if they were tailor-made on Savile Row; or early UK grime artists making music using their PlayStation 1s.

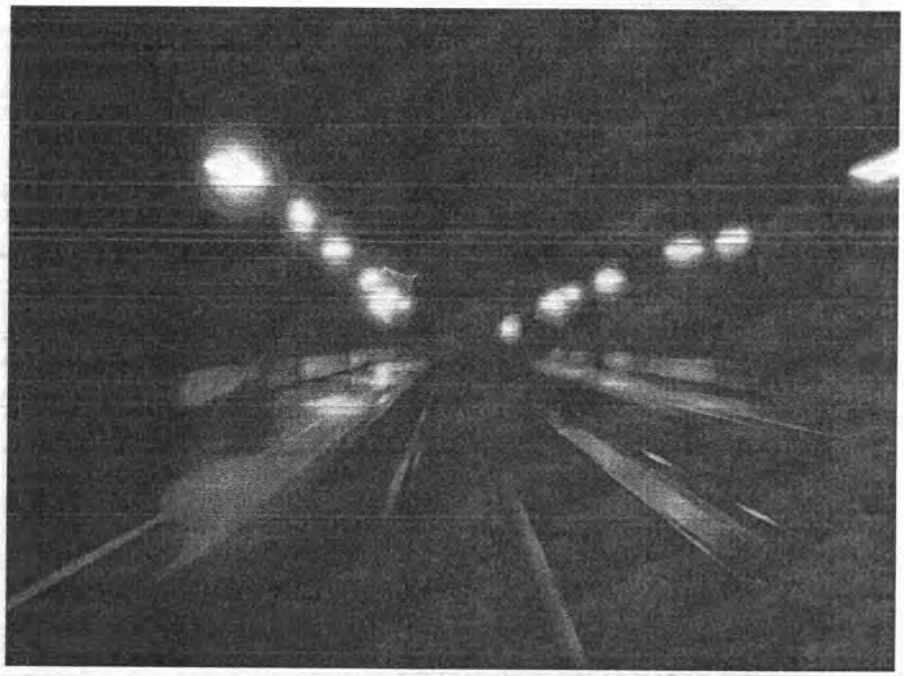
offizieller Seite gecancelt zu werden – Fotograf*innen der arbeitenden Klasse, die von den Empfänger*innen der Hedge-Fund-Gelder, mit denen der Kunstsektor kontrolliert wird, nicht ernstgenommen werden; Musiker*innen, die nicht im Radio gespielt werden... Entweder zerstören diese Rückweisungen subalterne Kreativität oder sie inspirieren ihre Praktizierenden dazu, alternative Arten der Produktion und Distribution zu finden.

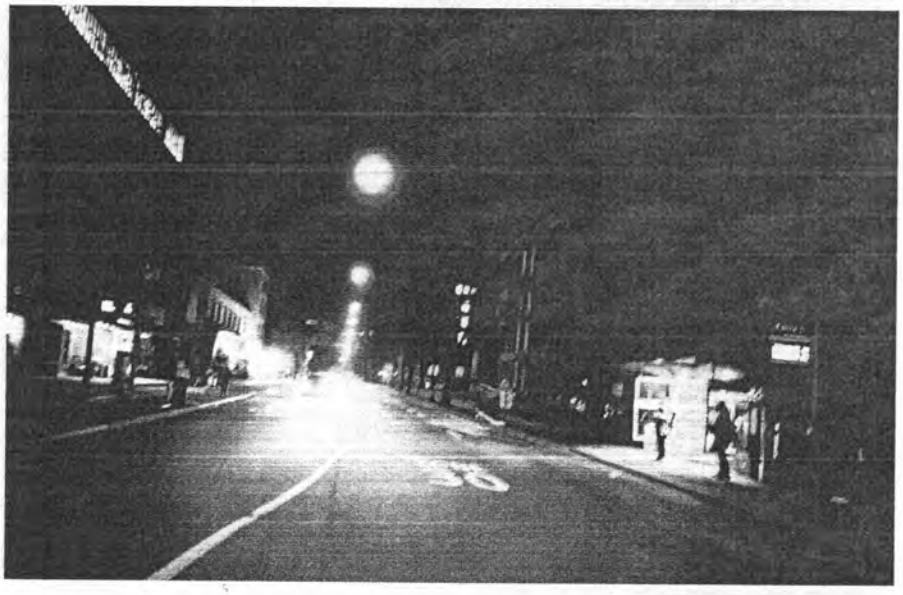
Als ich das Thema mit dem Dichter Roger Robinson besprach, einem Freund, mit dem ich auch zusammenarbeite, erwähnte er, dass es der Austausch mit Gott sei, der Schwarze Kunst am Leben erhalte – also ein Glauben, der die Praktizierenden stützt, wenn niemand zusieht oder zuhört. In diesem Fall könnte Gott mit einer Religion in Verbindung stehen oder sich einfach auf eine Verbundenheit mit der spirituellen Welt beziehen, also dem Glauben, dass sich die Dinge zum Guten wenden werden, obwohl nichts darauf hindeutet. Es ist ein Glauben, der sich weitergeben lässt. Der Sänger D'Angelo erwähnt diesen Glauben, wenn er von seiner Baptistenkirche spricht: «Man hat immer gesagt: ‹Geh nicht hoch [auf die Bühne] zum Schein und Glanz›. Das soll wohl heißen: Pass auf, wir sind hier, weil wir für den Herrn singen, also komm uns nicht mit irgendwelchen Mätzchen, denn das ist uns egal. Wir wollen einfach spüren, wie der Geist durch dich fließt». David Byrne, der den Begriff «afropäisch» zusammen mit der belgisch-kongolesischen Gruppe Zap Mama ins Leben rief, greift diese Idee in einer Aufnahme der Talking-Heads-Tour zu *Stop Making Sense* auf: «Je besser die Stimme eines Sängers, desto schwerer fällt es einem zu glauben, was er sagt. Deshalb nutze ich meine Fehler zu meinem Vorteil.» Womöglich ist es nicht ganz so simpel (Donny Hathaway hat eine «bessere» Stimme, und trotzdem nehme ich ihm jedes einzelne Wort ab), aber worauf D'Angelo und Byrne hinauswollen ist, dass «Perfektion», wenn man den Begriff in seinem trivialsten Sinn verwendet, häufig lediglich eine Tünche ist, die uns eine profundere Wahrheit vorenthält. Wenn man das zum

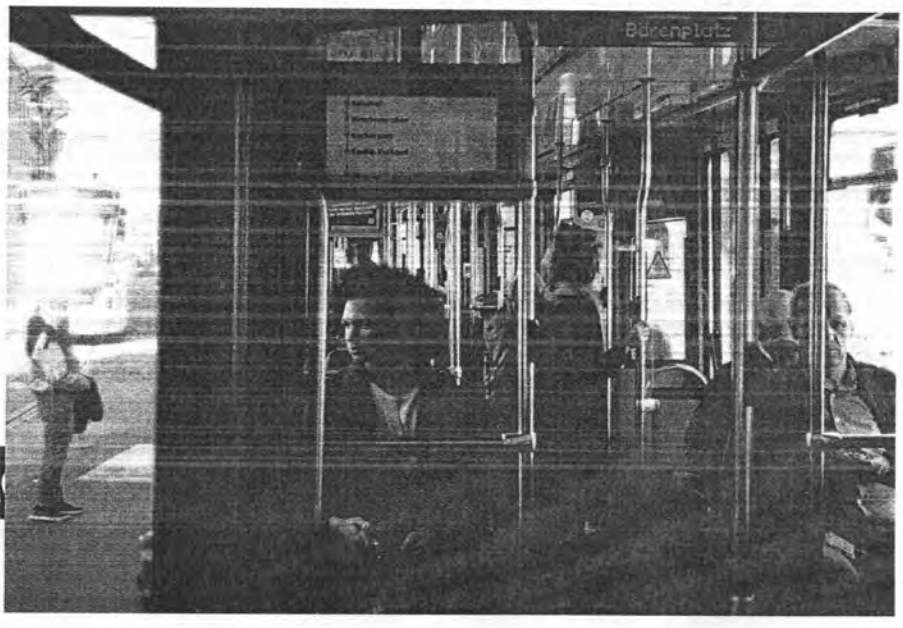
Beispiel auf Fotografie anwendet, wird diese Idee besonders wichtig in der Ära gefilterter Instagram-Selfies und vielleicht auch in weiten Teilen der Straßenfotografie, die vorgibt, einen «decisive moment», also einen entscheidenden Augenblick, festzuhalten. Mir kommt es oft so vor, dass sich Straßenfotograf*innen so stark in ihren geometrischen und technischen Fertigkeiten verlieren und so bodenlos von ihrem Gespür für Surrealismus und Gegensätzen unterhalten sind, dass sie letztlich gar nichts mehr dokumentieren abgesehen von ihren eigenen Egos. In ihren Bildern gibt es keinen «Gott».

Ich werde mich an dieser Stelle nicht weiter mit der Beziehung zwischen Fotografie und der B-Side befassen, aber ich möchte hinzufügen, dass kaum jemand die B-Side so stark zelebriert hat wie Roy DeCarava, nicht nur in seinem Pochen auf Schatten anstelle von Licht und seinem Interesse für Verschwommenes, sondern auch im Rahmen des Kamoinge Workshop für Schwarze Fotograf*innen (dessen Mitbegründer er ist). Dieser brachte Künstler*innen wie Ming Smith hervor und bot einen Nährboden für das, was ich B-Side-Fotografie nenne: Schatten und Verwacklungen und Imperfektionen. In seinem ersten Buch, Somnambule, das das Pariser Nachtleben der 80er dokumentiert, bezeichnet der afroamerikanische Fotograf Stanley Greene DeCaravas Erbe als «das Fotografieren an der Grenze zum Scheitern.»

Das offensichtlichste Mainstream-Phänomen, die diese Schönheit der B-Side vertritt, ist die japanische Ästhetik des «wabi-sabi», die, einfach ausgedrückt, Imperfektion als Schönheit definiert. Imperfektion ist schön, weil sie uns an etwas Organisches erinnert, an tiefere Wahrheiten über die liminale und vergängliche Natur unseres Daseins. Auf diese Einstellung stößt man auch in einem uralten japanischen Volksmärchen, das man in Stephen Nachmanovitchs Buch *Free Play: Kreativität geschehen lassen* findet und von einem jungen Flötenspieler handelt, der eine neue Art Flöte lernen möchte. Als ein alter Meister in dem kleinen Dorf ankommt und die Flöte spielt, ruft einer der Dorfältesten nach dem Konzert: «Wie ein







And here we have a paradox: cultural appropriation as a two-way stream, the A-side turned into the B-side, transfigured so that it functions in antithesis to the way cultural appropriation usually works when it is top-down. Instead of aping another culture solely for the purposes of commodifying it for one's own ends, the B-side can take mainstream artefacts and make them weirder, less cookie-cutter, more inclusive of poor people. As Jonathan Meades put it, "there is no worthwhile art without mongrelism".

This is where Afropean and the B-side meet. For me, Afropean has always been about finding a way to celebrate Blackness in Europe, but only as part of a trajectory that ultimately ends with human connection across cultures and boundaries. The B-side often wants to be a part of the A-side, and may incorporate the A-side in its work, but its failure to truly become the A-side becomes its strength, creating something new that might escape the world's attempt to reduce us to an algorithm.

Gott!» und schickt den jungen Mann in den Wald, um vom Meister zu lernen. Er erlernt die Technik schnell und ohne großen Aufwand, aber jeden Tag bemerkt der Meister nach dem Spielen: «Es fehlt etwas.» Das hält monatelang an, und schließlich ist der junge Mann so entmutigt und schämt sich dermaßen davor, in sein Dorf zurückzukehren, ohne die Flöte gemeistert zu haben, dass er zu einem Einsiedler im Wald wird. Jahre später, der einstige Jüngling ist nun ein alter Mann, erinnert sich einer der Dorfältesten an ihn und bittet ihn, im Dorf für die Kinder zu spielen. Da er alles verloren hat, und auch nichts mehr zu verlieren hat, nimmt er die Flöte wieder auf, die seit seiner Jugend nicht mehr gespielt hat, weil er in seinem Versuch, sie zu meistern, gescheitert war. Am Ende seines Spiels herrscht Stille im Dorf, bis einer der Ältesten ruft: «Wie ein Gott!» Der junge Mann ist zum Meister geworden.

Die Moral von der Geschicht: Was Kunst schön macht, geht weit über Technik hinaus und hat mit Anstrengung, Seele, Leben, mit einem Tanz mit der Welt zu tun. Egal wie technisch versiert der junge Mann war, er konnte die Flöte nicht wie ein Gott spielen; erst die Erfahrung des Lebens – mit all ihren überraschenden Wendungen, Herausforderungen und Zufällen – konnte ihm das gewähren. Der Kern dieser Fabel, und dieser Auffassung der B-Side, erinnert an Sartres Logik von «Verlierer gewinnt», die mich an eine Zeile aus einem Lied von Erykah Badu denken lässt: «My dress ain't cost nothin' but seven dollars / But I made it fly». Hätte sie sich ein teureres Kleid leisten können, wäre keine Kreativität gefragt gewesen. Diesen Gedanken findet man auch in den unsterblichen Worten von Public Enemy wieder, wenn sie davon sprechen, dass die Realität der Straße die A-Side zugunsten der rohen und revolutionären B-Side zurückweist: «Cause the B-side / Wins again, again, again.»

Aber man sollte die B-Side auch nicht verklären. Es mag sein, dass die mühsame Auseinandersetzung mit der Flöte Schönheit birgt, aber ich würde es meiner Tochter nicht gerade wünschen, dabei zur schamerfüllten Einsiedlerin im Wald zu werden, wie die Hauptfigur des Märchens. Und *Chungking Express* auf

einer raubkopierten VHS-Kassette mag evokativ sein, aber wer möchte, dass die eigene Arbeit illegal kopiert wird? Aus diesem Grund ist die B-Side so kraftvoll: Man kann sie nicht fälschen (wobei etwas, dass sich auf die B-Side bezieht, durchaus eine Fälschung sein kann). Soll heißen: Einen Film zu drehen und danach Adobe-VHS-Effekte darüberzulegen wird niemals dasselbe sein wie die 1994 in Hong Kong angefertigte Raubkopie. Die B-Side ist der frühe Hip-Hop, der in den sozioökonomischen Ruinen des New Yorks der 70er Jahre entstand und arme Jugendliche aus der Innenstadt dazu ermutigte, Musik ohne Instrumente zu machen; sie ist die verschiedenen Versionen von «soul food» der afrikanischen Diaspora, das mit dem Fleisch, das den Herrschaften nicht gut genug war, gekocht und in eine Köstlichkeit verwandelt wird. Wir können uns auf die B-Side beziehen und von ihr inspiriert werden, aber wir können etwas nicht zur B-Side machen, das nicht B-Side ist.

Wir können einzig den Boden schaffen, in dem die B-Side gedeiht. Beispielsweise hat Wong Kar-Wai seinen Arbeitsprozess als «Jam Session» bezeichnet – er bringt kreative Köpfe in einer losen Struktur zusammen und sieht, was geschieht. Sein Werk beinhaltet bereits eine «otherness», eine Energie außerhalb seiner Kontrolle, die Öffnung eines Raums, in dem andere teilnehmen können. Die B-Side ist eine Bricolage, also eine Kunst, die aus dem entsteht, das gerade zur Hand ist, und aus diesem Grund kann die B-Side kitschig oder abwegig sein, und oft existiert sie in der wundervollen Welt jenseits der Hashtags und Algorithmen. Sie kann Heteronormativität, die Benimmregeln der Mittelschicht, «guten Geschmack» und bourgeoise Werte in Frage stellen, wobei sie so funktioniert, wie Jean Genet es sich vorstellte, als er sagte: «Harmonie in schlechtem Geschmack zu erlangen ist die Höhe der Eleganz.» Denn die B-Side entsteht aus den Trümmern der imperialen Weltreiche, den Rückspülungen des Kapitalismus, aus vielseitigen Zugehörigkeiten und hybriden Kulturen. Dieser Eigenschaft verdankt die B-Side ihre Resilienz, selbst unter den widrigsten Umständen. Hier habe ich von japanischen

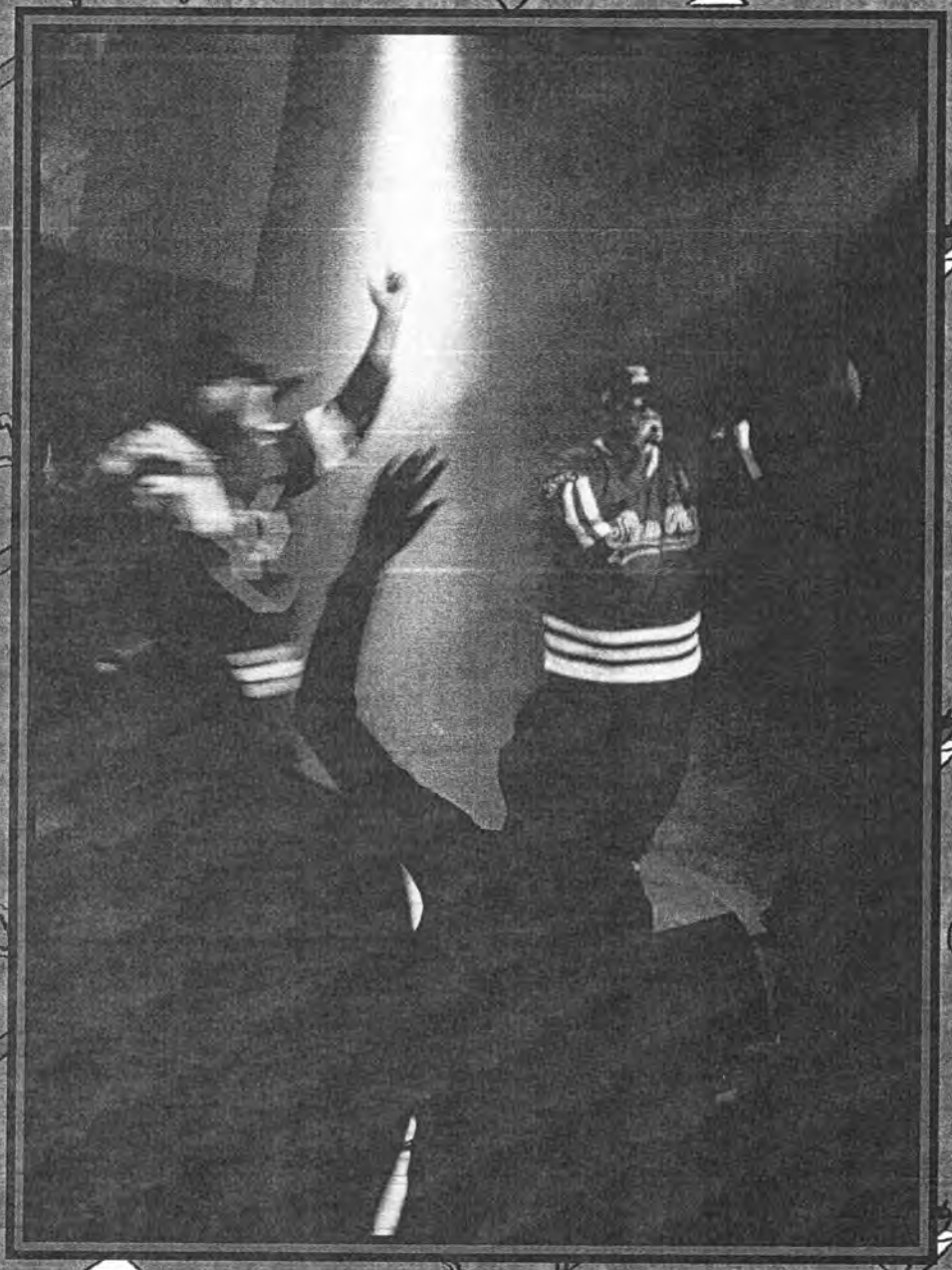
Märchen, Sartres Philosophie und Filmen aus Hong Kong geschrieben, und zwar nicht nur im Namen der B-Side, sondern auch der Erfahrung des Schwarz-Seins in Europa. Oder, in den Worten von Eric Dyson, einer Erfahrung «verwurzelt in, aber nicht begrenzt vom Schwarz-Sein.» Und natürlich reihe ich mich damit in eine lange Tradition ein (insbesondere seit dem Aufkommen des Postmodernismus): Der Wu-Tang Clan nutzt Samples von Filmen aus Hong Kong auf ihrem Klassiker *Enter the Wu-Tang Clan (36 Chambers)* (möglicherweise der ultimative klangliche Appell an die B-Side); IAM aus Marseille ergreift Besitz des alten Ägyptens; verarmte afroamerikanische Drag Queens eignen sich europäische Haute Couture in *Paris Is Burning* an; Kuduro-Musik vermischt angolanische Rhythmen mit elektronischen Elementen; Sapeurs flanieren durch Kinshasa in Dreiteilern, die aussehen, als ob sie in der Saville Row geschneidert wurden; und in Großbritannien machen die ersten Grime-Künstler*innen Musik mit der Playstation 1.

An dieser Stelle offenbart sich ein Paradox: kulturelle Aneignung als etwas, das in beide Richtungen fließt, die A-Side wird zur B-Side, verstellt auf eine Weise, dass sie als Antithese der gewöhnlichen kulturellen Aneignung von oben fungiert. Anstatt eine fremde Kultur einzig für kommerzielle Zwecke nachzuäffen, nimmt sich die B-Side Mainstream-Artefakte vor und macht sie merkwürdiger, weniger schablonenhaft und inklusiver für arme Menschen. Man denke an Jonathan Meades: «Ohne Bastardierung keine lohnenswerte Kunst.»

Hier treffen das Afropäische und die B-Side aufeinander. Für mich sollte das Afropäische schon immer die Schwarzen Kulturen Europas zelebrieren, allerdings nur als Teil einer Entwicklung, die letzten Endes auf menschliche Verbundenheit über kulturelle und andere Grenzen hinweg abzielt. Oft wünscht sich die B-Side, Teil der A-Side werden, und sie kann die A-Side in ihrer Arbeit einbauen, doch das Scheitern im Versuch, zur A-Side zu werden, macht ihre Stärke aus, da sie darin etwas Neues schafft, das den Versuchen der Welt, uns auf einen Algorithmus zu reduzieren, entwischt.

DANKE

The Heidi Issue



FAN-FICTION-MAGAZIN, BASEL-BERLIN, MAI 2025

DANKE

EDITORIAL FÜRS EDITORIAL

«There is no worthwhile art without mongrelism.»
— Jonathan Meades

Herzlich willkommen in der zweiten Ausgabe von DANKE! Sie halten jenes Magazin in Händen, das sich ganz der Kulturtechnik der Fan-Fiction widmet. In DANKE erscheinen auch dieses Mal wieder zahlreiche Fan-Fictions und Texte, die sich zwischen Begeisterung und Aneignung bewegen, die zurückschreiben, umschreiben und abschreiben. Diese vielfältigen Perspektiven proben die Rückeroberung des Erzählens durch die Konsument*innen – und wir dürfen, ja, müssen dabei sein!

Im ersten Teil finden Sie sieben Fan-Fictions von Gegenwartsautor*innen: Enis Maci nimmt Homers *Odyssee* als Ausgangslage und setzt einen nur fragmentarisch überlieferten Textteil, die *Telegonie* fort (S. 1). Mit Simoné Goldschmidt-Lechner kehren wir in die Welt des fliegenden Klassenzimmers von Erich Kästners zurück und lesen von Martins und Sebastians Begegnung auf dem Weg zur Klassenzusammenkunft (S. 7). Hendrik Otremba greift in *Die Käfer* Motive aus Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* auf und überführt sie in ein zeitgenössisches, literarisch verdichtetes Szenario (S. 15). Marina Skalova präsentiert einen Text, der an die wütende *Punkpoesie* aus der Jugend erinnert: Sie befasst sich mit der sibirischen Musikerin und Dichterin Janka Diagilewa – und wieder einmal wagen wir die These in den Raum

zu stellen, dass es fürs Übersetzen von Texten mehr als nur eine Prise Fansein braucht (S. 23). Clemens J. Setz befasst sich ebenfalls mit einem antiken Stoff und nimmt uns in *Aus einem Opernführer* mit in eine der aufwühlendsten Volten der griechischen Mythologie und führt eine mehrfach geschichtete Versuchsanordnung der Fan-Fiction vor (S. 46). Anna Gien greift in ihrer Fan-Fiction Motive aus Bernardo Bertoluccis *Der letzte Tango in Paris* auf und überführt sie in eine Gegenwart, in der Intimität, Macht und Sprache neu verhandelt werden (S. 57). Und in Leonie Otts Comic imaginiert sich die Protagonistin nach Seoul, wo sie als die deutsche Inspektor Projektor in einen haarsträubenden Fall verwickelt wird (S. 81).

Kennen Sie eigentlich das Heidi? Bestimmt – sei es als Weltkulturerbe, als (Milch-)Marke, als eine Schweizer Nationalerzählung, als Klischee, als Stimme auf einem Kassettli oder als Anime-Serie (アルプスの少女ハイジ, *Alpenmädchen Heidi*) von Zuiyo Enterprise aus dem Jahr 1974. Aber Hand aufs Herz: Haben Sie die beiden Romane der Schweizer Autorin Johanna Spyri gelesen, die 1879 und 1881 erschienen sind und dieses Alpenmädchen sowie viele weitere bewegende Figuren ins Leben gerufen haben? In unserem Open Call haben wir dazu aufgerufen, ausgehend von *Heidis Lehr- und Wanderjahre* und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* Fan-Fictions zu schreiben – in der Hoffnung, dass Sie, liebe Leser*innen, zurückdichten, sich ins Heidi einschreiben, und natürlich dafür fanen.

Wir danken an dieser Stelle sehr herzlich für die zahlreichen und wunderbaren Einsendungen. Es war eine Freude, all diese Texte zu lesen – und überhaupt nicht einfach, vier davon auszuwählen: Nun finden

Sie ab S. 99 Fan-Fictions zu Heidi, geschrieben von Tania Röttger, Lotti Spieler, Leo Lemke und Dominic Oppliger.

Mit *Misdelivery in Bern* bereitet uns Johny Pitts den perfekten Einstieg in die neuste Ausgabe von DANKE. Der britische Autor und Fotograf, der für seinen Essay und Reisebericht *Afropean: Notes from Black Europe* mehrfach ausgezeichnet wurde, hat eigens für uns ein Editorial verfasst, das an seine Zeit in Bern anknüpft. Dort hat er im Zuge seiner Forschungs- und Schreibarbeit rund um die Frage nach einem «Schwarzen Europa» und seiner «afropäischen» Kultur längere Zeit verbracht. Die Nichtbesuche eines inzwischen längst geschlossenen Untergrund-Clubs und der Berner Kunsthalle werden für ihn zum Ausgangspunkt für ein weiter gefasstes theoretisches Konzept, dem er den Namen *B-Side* gibt. Im vorliegenden Text verbindet er die Praxis der Fan-Fiction mit der Idee der *B-Side* – einem vordergründigen Scheitern, das der japanische Philosoph Hiroki Azuma «misdelivery» nennt. Scheitern, so Pitts, führt zu unvorhergesehenen Begegnungen.

Und von diesen werden Sie, lieber Leser*innen, auch in dieser Ausgabe wieder einige haben. Doch überzeugen Sie sich selbst. Und: Schreiben Sie ein weiteres Mal Fan-Fictions und schicken Sie uns diese zu. Wir rufen auf S. 97 auf, sich in das Fantasy-Pen-and-Paper-Spiel Dungeons & Dragons einzuschreiben.

Wir wünschen Ihnen viel Spass bei der Lektüre.

Die Redaktion
Lucien Haug
Marion Regenscheit
Richard Stoiber
Dorothee Elmiger
Chris Möller
Mazlum Nergiz

FAN-FICTION-MAGAZIN, BASEL-BERLIN, MAI 2025

IMPRESSUM

DANKE
Das Fan-Fiction-Magazin
N°2, Frühling 2025

HERAUSGEBER*INNEN UND
REDAKTIONSLEITUNG
Lucien Haug
Marion Regenscheit
Richard Stoiber

REDAKTION
Dorothee Elmiger
Chris Möller
Mazlum Nergiz

ART DIRECTION UND LAYOUT
Dual Room, Biel
Ernesto Luna

SCHRIFTEN:
Briefcase Type Foundry
Kyiv Type Foundry
Maxitype

DRUCK
Druckhaus Sportflieger,
Berlin

KORREKTORAT
Birgit Althaler,
Basel

KONTAKT, BESTELLUNGEN
UND ANZEIGEN
danke@maerzverlag.de

1. AUFLAGE
© 2025 MÄRZ Verlag GmbH,
Göhrener Straße 7,
10437 Berlin
Alle Rechte liegen
bei den Autor*innen und
Künstler*innen.

DANKE erscheint zweimal
jährlich im MÄRZ Verlag.

ISBN dieser Ausgabe
978-3-7550-5051-3

www.maerzverlag.de
@danke_mag

Unterstützt und geför-
dert durch:

Buch und Literatur Ost+
Pilot-Förderprogramm der Ostschweizer Kantone
und des Fürstentums Liechtenstein

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Fachausschuss Literatur

Kanton Basel-Stadt
Kultur

BASEL LANDSCHAFT
ART FÜR KULTUR