



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Schattenhafte Erinnerungen – Alternative Archivierungspraktiken abseits der hegemonialen Archive“

verfasst von | submitted by

Luka Kühn BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Stefan Georg Schweigler BA MA

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht alternative Archivierungspraktiken abseits hegemonialer Archive und fragt danach, inwiefern marginalisierte, verzerrte oder ausgelöschte Lebensrealitäten durch ästhetische und mediale Verfahren sichtbar gemacht werden können. Ausgangspunkt ist ein machtkritisches Archivverständnis, das Archive nicht als neutrale Speicher von Geschichte begreift, sondern als Ordnungen der Sichtbarkeit, Sagbarkeit und Wissensproduktion. In Anschluss an postkoloniale Archivkritik, Black Feminist Studies, Queer of Color Critique und medienwissenschaftliche Ansätze wird gezeigt, dass Archive durch Auswahl, Kategorisierung und Ausschluss nicht nur Vergangenheit bewahren, sondern Geschichte aktiv hervorbringen und strukturieren.

Im Zentrum der Arbeit stehen drei künstlerische Positionen: Saidiya Hartmans Methode der *kritischen Fabulation*, Cheryl Dunyés Film *The Watermelon Woman* sowie die fotografische und videografische Praxis LaToya Ruby Fraziers. Die Analyse zeigt, dass diese Arbeiten an den Leerstellen hegemonialer Archive ansetzen, ohne diese einfach zu schließen. Stattdessen entwickeln sie Gegenarchive, die fragmentarische Spuren, affektive Erinnerungen, Körperlichkeit, Intimität und situiertes Wissen als eigenständige Formen historischer Erkenntnis ernst nehmen. Während Hartman durch literarisch essayistisches Schreiben mögliche Innenperspektiven marginalisierter Subjekte eröffnet, irritiert Dunye filmisch die Autorität dokumentarischer Archivbilder durch fabulative Rekonstruktion. Frazier wiederum macht über Fotografie und Video die Einschreibungen von Klasse, *race*, Geschlecht, Krankheit und industrieller Gewalt in Körper und Beziehungen sichtbar.

Die Arbeit argumentiert, dass alternative Archivierungspraxen nicht bloß fehlende Inhalte ergänzen, sondern die Bedingungen von Erinnerung, Repräsentation und Wissensproduktion selbst verschieben. Betroffenheit, Affekt und Positionalität erscheinen dabei nicht als Gegensatz zu Erkenntnis, sondern als zentrale epistemische Modi. Auf medialer Ebene wird deutlich, dass Schreiben, Film und Fotografie jeweils spezifische Affordanzen besitzen, um marginalisierte Geschichte nicht nur darzustellen, sondern erfahrbar, verhandelbar und politisch lesbar zu machen. Alternative Archive eröffnen somit Möglichkeiten, hegemoniale Wissensordnungen zu irritieren und gesellschaftliche Wirklichkeiten sichtbar zu machen, die durch die vermeintliche Objektivität offizieller Archive verdeckt bleiben.

Inhaltsverzeichnis

ABSTRACT	3
DANKSAGUNG	6
ANMERKUNG	6
1 EINLEITUNG	8
2 ARCHIVKRITIK	11
2.1 Eingrenzung des Archivbegriffs	11
2.2 To institute, to violate	14
2.3 Kategorisierung	16
2.4 Das Archiv als vermeintlich neutraler Ort	23
2.5 Exkurs: Archivierung in Zeiten der Digitalisierung	26
2.6 Eingrenzung und Zusammenfassung des Archivbegriffs	29
3 ALTERNATIVES ARCHIVIEREN	30
3.1 Imperiale Strukturen entlarven	30
3.2 Disidentifikationen	33
3.3 Sichtbarkeits- und Blickregime	35
3.4 Fabulation	40
3.5 Schattenhafte Erinnerungen	42
4 INWIEWEIT IST DAS MEDIENWISSENSCHAFTLICH RELEVANT?	48
5 MEDIENANALYSE	53
5.1 Zur Methode der kritischen Fabulation nach Saidiya Hartman	53
5.2 The Watermelon Woman: Die Rekonstruktion dessen, was hätte sein können	61
5.3 Verkörperte Gegenarchive: LaToya Ruby Frazier und die Politisierung familiärer Intimität	72
6 FAZIT	80
LITERATURVERZEICHNIS	86
MEDIENVERZEICHNIS	88

Danksagung

Diese Arbeit ist nicht allein im Schreiben entstanden, sondern auch durch Gespräche, Ermutigung und Inspiration. Dass ich meine Gedanken in dieser Form ordnen und ausformulieren konnte, verdanke ich daher vielen Menschen, die mich auf unterschiedliche Weise begleitet haben.

Ein herzliches Dankeschön gilt zunächst meinem Betreuer Stefan Georg Schweigler, welcher mich stets ermutigte und mir mit hilfreichen Ratschlägen zur Seite stand. Weiters möchte ich meinem Vater Ulrich Kühn danken, der nicht nur mit seinem Interesse an meiner Arbeit unterstützte, sondern vor allem mit seinem kritischen Blick, zu einem wichtigen Lektor dieser Arbeit wurde. Auch meine Schwester Lilly Kühn war mir stets eine wichtige Gesprächspartnerin, wenn ich eine zweite Meinung brauchte – während meines gesamten Studiums. Zuletzt möchte ich meinen wunderbaren Freund*innen danken, die mich die letzten Jahre durch mein (Uni-)Leben begleitet haben und mich in guten, wie in schlechten Zeiten unterstützt haben.

Anmerkung

Einleitend erscheint es mir notwendig, meine eigene Position sowie die Bedingungen meiner Wissensproduktion transparent zu machen. Im Sinne eines situierten Wissens, nach Donna Haraway, verstehe ich Erkenntnis nicht als neutral oder universell, sondern als stets an spezifische Perspektiven, Körper und gesellschaftliche Verhältnisse gebunden. Meine Perspektive ist die, einer *weiß*¹ gelesenen, mittelständigen, weiblich sozialisierten Person, die sich in dieser Arbeit mit den Lebensrealitäten Schwarzer² FLINTA*³ auseinandersetzt.

¹ Ich setzte diesen Begriff kursiv, um ihn als eine sozial konstruierte Kategorie des Weiß-Seins herauszustellen.

² Großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es ein politischer Begriff, der nicht lediglich die Hautfarbe beschreiben soll, sondern eine vom strukturellen Rassismus betroffene Lebensrealität miteinbezieht. In meiner Arbeit werde ich diesen Begriff häufiger verwenden, dabei möchte ich keine Andersartigkeit hervorheben, sondern eine damit einhergehende Lebensrealität markieren.

³ Ist eine Sammelbezeichnung, die alle Geschlechtsidentitäten außer cis Männer einschließen soll. Der Begriff wird verwendet, um Menschen zu benennen, die wegen ihrer Geschlechtsidentität von gesellschaftlichen Machtverhältnissen wie Sexismus oder patriarchalen Strukturen benachteiligt werden. Dazu gehören Frauen, Lesben, intergeschlechtliche, nichtbinäre, trans und agender Personen. Das Sternchen steht dabei für weitere Identitäten, die nicht in die üblichen Geschlechternormen passen. Der Stern soll stellvertretend für alle geschlechtlichen Identitäten stehen, die sich nicht mit den im Akronym gefassten Begriffen identifizieren können.

Diese Positionalität bringt epistemische Begrenzungen mit sich. Erfahrungen strukturellen Rassismus⁴ sind für mich nicht unmittelbar zugänglich und können nicht von mir nachempfunden oder autoritativ beschrieben werden. Vor diesem Hintergrund stütze ich mich bewusst auf Stimmen, Analysen und Theorien von Personen, die selbst von diesen Machtverhältnissen betroffen sind. Dies stellt einen Versuch dar, Fremdrepräsentation zu vermeiden und der Reproduktion epistemischer Gewalt entgegenzuwirken.

Zugleich ist mir bewusst, dass auch diese Vorgehensweise nicht frei von Ambivalenzen ist. Die eigene Perspektive bleibt wirksam und kann nicht vollständig suspendiert werden. Vielmehr geht es darum, die eigene Verstrickung in bestehende Machtverhältnisse reflektierbar zu machen und Verantwortung für die eigene Position innerhalb dieser Strukturen zu übernehmen. In diesem Sinne verstehe ich meine Arbeit als eine Annäherung, die sich nicht anmaßt, abschließende Aussagen zu treffen, sondern sich in ein bereits bestehendes Geflecht von Wissensproduktionen einschreibt. Die Rolle, die ich dabei einzunehmen versuche, ist die einer reflektierenden Verbündeten, die sich ihrer eigenen Privilegien bewusst ist und diese nicht ausblendet, sondern in die Analyse einbezieht.

Gerade weil strukturelle Ungleichheiten nicht für alle gleichermaßen erfahrbar sind, erscheint es mir zentral, sich besonders aus nicht betroffenen Positionen heraus mit ihnen auseinanderzusetzen. Ein solches Vorgehen ist nicht als Ersatz für betroffene Perspektiven zu verstehen, sondern als Bestandteil einer kritischen Wissenspraxis, die auf die Sichtbarmachung und Reflexion gesellschaftlicher Machtverhältnisse zielt.

Als Referenz siehe „Gemeinsam gegen Sexismus Glossar“: <https://gemeinsam-gegen-sexismus.de/glossar-posts/flinta/>.

1 Einleitung

Archive gelten gemeinhin als Orte der Bewahrung, als Institutionen, die Vergangenheit sichern, ordnen und für zukünftige Wissensproduktion verfügbar machen. In dieser Perspektive erscheinen sie als neutrale Speicher kollektiver Erinnerung, deren Aufgabe darin besteht, Geschichte zugänglich und nachvollziehbar zu halten. Eine solche Vorstellung verdeckt jedoch die machtvollen Prozesse, die Archive strukturieren: die Auswahl dessen, was als bewahrenswert markiert wird, die Klassifikation von Subjekten und Ereignissen sowie die systematische Ausblendung anderer Erfahrungen. Archive sind nicht nur Speicher, sondern zugleich Orte der Produktion von Wissen und damit auch von Ausschlüssen.

Vor diesem Hintergrund rückt die vorliegende Arbeit die Frage in den Mittelpunkt, wie Lebensrealitäten, die durch hegemoniale Archiv- und Erinnerungspraxen marginalisiert, verzerrt oder unsichtbar gemacht werden, in alternative Formen des Archivierens überführt werden können.

Im Zentrum steht dabei nicht allein die Kritik bestehender Archive, sondern die Untersuchung ästhetischer und medialer Praktiken, die an deren Leerstellen ansetzen und eigene Formen der Wissensproduktion hervorbringen. Diese Praktiken werden im Folgenden als alternative Archivierungspraxen gefasst, die nicht als bloße Ergänzungen zu bestehenden Institutionen verstanden werden, sondern als eigenständige epistemische Formen.

Die Arbeit verortet sich an der Schnittstelle von Archivtheorie, Erinnerungsforschung sowie Black Feminist und Queer of Color Studies und greift zugleich auf medienwissenschaftliche Ansätze zurück, die die spezifischen Bedingungen unterschiedlicher Medienformate in den Blick nehmen. Ausgangspunkt bildet ein machtkritisches Verständnis des Archivs, das dieses nicht als neutrales Gedächtnis begreift, sondern als Dispositiv, das Sichtbarkeit organisiert und damit zugleich Unsichtbarkeit produziert. Theoretische Impulse liefern unter anderem Arbeiten aus der postkolonialen Archivkritik, die Archive als Orte beschreiben, an denen marginalisierte Subjekte häufig nur in Form administrativer Kategorien oder als Objekte von Gewalt erscheinen. Diese Perspektive wird durch Ansätze erweitert, die Archive und Erinnerung aus widerständigen und emanzipatorischen Perspektiven neu denken. José Esteban Muñoz' Konzept der *Disidentification* sowie Tavia Nyong'o's Überlegungen zu *Afro-Fabulations* eröffnen Möglichkeiten, imperiale und hegemoniale Archivstrukturen nicht nur zu kritisieren,

sondern ihre Leerstellen, Ausschlüsse und Schattenräume produktiv zu lesen. Erinnerung erscheint dabei nicht als lineare Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern als relationales und konflikthafte Gefüge, in dem unterschiedliche historische Erfahrungen, Machtverhältnisse und Perspektiven miteinander verschränkt sind. Daran anschließend rücken Fragen nach Sichtbarkeit, oppositionellen Blickregimen, hybriden Identitäten sowie alternativen Formen des kollektiven Erinnerns und Archivierens in den Vordergrund. Fabulationen⁴, Graswurzelsarchive⁵ und affektive Gegenarchive eröffnen dabei Möglichkeiten, verdrängte Erfahrungen, Trauer und marginalisierte Geschichten jenseits offizieller Archive sichtbar und teilweise erfahrbar zu machen.

Zugleich wird Wissen in dieser Arbeit nicht als universell verfügbar vorausgesetzt, sondern im Sinne eines situierten Wissens als perspektivisch gebunden verstanden. Erkenntnis entsteht demnach immer aus konkreten historischen, sozialen und körperlichen Positionierungen heraus. Diese Perspektive ist insbesondere für die Analyse von Archiven relevant, da sie den Anspruch auf Objektivität infrage stellt und stattdessen die Bedingungen ihrer Entstehung sichtbar macht. Vor diesem theoretischen Hintergrund werden drei künstlerische und mediale Arbeiten untersucht: die Methode der *kririschen Fabulation* bei Saidiya Hartman, Cheryl Dunyés Film *The Watermelon Woman*, sowie die fotografische und videografische Praxis der Künstlerin LaToya Ruby Frazier. Diese Arbeiten werden nicht primär als Repräsentationen marginalisierter Erfahrungen gelesen, sondern als spezifische Formen des Archivierens. Sie greifen auf unterschiedliche mediale Strategien zurück, um Lücken, Brüche und Auslassungen hegemonialer Archive sichtbar zu machen und zugleich eigene Archive zu erzeugen, die von Körperlichkeit, Intimität und Alltag ausgehen.

Ein zentrales Interesse der Arbeit gilt dabei der Frage, inwiefern diese alternativen Archivpraktiken affektive Dimensionen von Wissen mobilisieren. Betroffenheit wird nicht als bloß individuelles Gefühl verstanden, sondern als epistemischer Modus, der es ermöglicht, gesellschaftliche Verhältnisse erfahrbar zu machen. In diesem Zusammenhang rückt auch die Rolle der Rezipient*innen in den Blick, deren Position zwischen Distanz, Identifikation und Unbehagen verhandelt wird.

⁴ Im Kontext dieser Masterarbeit wird Fabulation als eine kritische und spekulative Praxis verstanden, die an den Leerstellen hegemonialer Archive ansetzt. Sie bezeichnet kein freies Erfinden von Geschichte, sondern ein verantwortungsvolles Erzählen mit und gegen das Archiv. Dort, wo marginalisierte Leben nur bruchstückhaft, verzerrt oder gar nicht überliefert sind, eröffnet Fabulation einen Raum für mögliche Perspektiven, Erfahrungen und Zusammenhänge, ohne den Anspruch auf vollständige Rekonstruktion zu erheben

⁵ Gemeint sind damit gemeinschaftlich organisierte Archivpraktiken, die oft in Abgrenzung zu dominanten institutionellen Archiven entstehen und darauf abzielen, marginalisierte Erfahrungen, Erinnerungen und Wissensformen zugänglich zu machen.

Darüber hinaus untersucht die Arbeit die medialen Bedingungen dieser Praktiken. Sie fragt danach, welche Möglichkeiten unterschiedliche Medien – Fotografie, essayistisch-literarisches Schreiben und Film – für das Anlegen von Gegenarchiven eröffnen und wie sich ihre jeweiligen formalen Eigenschaften auf die Produktion von Wissen und Erinnerung auswirken. Die Analyse verbindet somit eine machtkritische Perspektive auf Archive mit einer medienwissenschaftlichen Untersuchung ihrer ästhetischen und affektiven Dimensionen.

Ziel der Arbeit ist es, ein Verständnis von Archiv zu entwickeln, das über die klassische Institution hinausgeht und alternative Formen des Archivierens als eigenständige Wissenspraktiken ernst nimmt. Indem die untersuchten Arbeiten als Gegenarchive gelesen werden, soll gezeigt werden, wie aus marginalisierten Perspektiven heraus, Formen des Erinnerns entstehen, die nicht nur individuelle Geschichten erzählen, sondern strukturelle Zusammenhänge sichtbar machen und neue Zugänge zu Geschichte eröffnen. Inwiefern tragen alternative Archivierungspraxen dazu bei, hegemoniale Wissensordnungen zu irritieren und gesellschaftliche Wirklichkeiten sichtbar zu machen, die durch die vermeintliche Objektivität offizieller Archive verdeckt oder ausgeschlossen werden?

2 Archivkritik

2.1 Eingrenzung des Archivbegriffs

Denke ich an ein Archiv, so ist es schon lange nicht mehr ausschließlich das Bild eines abgedunkelten, menschenleeren Raumes, gefüllt mit Ordnern und Büchern. Es ist inzwischen auch das Symbol eines aufrechtstehenden Quadrats, das unten ein Eck eingekerbt hat, das Symbol eines Lesezeichens als Sinnbild für das private Archiv auf den sozialen Medien. Ein Symbol für den privaten Speicher von Beiträgen auf den Plattformen.

Als Folge der Digitalisierung sind auch wir zu eigenständigen, aus subjektiven Motivationen heraus handelnden Archivar*innen geworden. Nicht nur, indem wir Beiträge für uns archivieren, sondern auch, indem wir das Leben dokumentieren, teilen, gemeinsam beurteilen und darüber entscheiden, was gelöscht, weitergegeben und was aufbewahrt werden soll.

Hierzu zählt nicht nur unsere private Sammlung an Niederschriften, Fotos Dokumenten oder etwa privaten Wertgegenständen. Wir als User*innen der sozialen Netzwerke, entscheiden durch unsere affektiven Reaktionen darüber, welche Neuigkeiten relevant für uns sind, was wir als Masse verurteilen und wie wir darüber sprechen.

Der Zugang zu Wissen, hat sich revolutioniert und kann nun einer breiteren Masse angeboten werden. Andererseits haben sich auch in diese vermeintlich kollektiven Prozesse institutionelle und kapitalistische Interessen eingeschlichen, die bestimmte Beiträge privilegieren, während sie andere verschlingen und uns vorschlagen und filtern, was wir sehen.

Aber hier soll es nicht um Regierungspolitiken der neuen Medien gehen. Vielmehr soll diese Einführung verdeutlichen, wie Archivieren neu gedacht werden kann. Indem wir selbst die Mittel bekommen haben, uns an die Öffentlichkeit zu wenden, wohnt uns auch eine neue Macht inne. Macht bedeutet im Folgeschluss Verantwortung und mit dieser sollte nicht unreflektiert umgegangen werden. Unser eingeschriebenes Wissen, lässt uns imperiale Grammatiken reproduzieren, welche es umzulernen gilt.

Um sich dem zunächst unscharfen Begriff des Archivs analytisch zu nähern, ist eine begriffliche Eingrenzung erforderlich. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze - Personen – Grundbegriffe* ist der Begriff wie folgt definiert:

„Archiv (gr. *archeion* : Regierungsgebäude; *arche* : Regierung, Herrschaft), der Begriff zielt weder auf die Summe aller Texte, die eine Kultur zur Dokumentation ihrer Geschichte aufbewahrt, noch auf die kulturellen Institutionen, die die Aufbewahrung dieser Dokumente gewährleisten (Gedächtnis, kulturelles). Vielmehr bezeichnet A. »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann« (Foucault 1973, S. 187), umgreift also die Bedingungen der Möglichkeit des Erscheinens und Verschwindens von Aussagen. Insofern das A. als das »allg. System der Formation und der Transformation von Aussagen« (ebd., S. 188) verstanden wird, beinhaltet es zugleich die Menge aller formulierter Diskurse einer Zeit, die im und durch das A. differenziert und spezifiziert werden. [...]“⁶

Das griechische *archeion* bezeichnete ursprünglich das Regierungsgebäude, *arché* steht für Herrschaft oder Regierung. Der Archivbegriff ist damit weniger mit Bewahrung im Sinne des Archivierens, als mit einer Ordnungsmacht verbunden, die regelt, was Geltung erlangen kann. Das Archiv umfasst folglich weder eine Gesamtheit gespeicherter Texte noch einen konkreten Ort, sondern verweist auf eine Regierungstechnik, durch die ein System hervorgebracht und stabilisiert wird, innerhalb dessen Wahrheitsansprüche, Wissensformen und Dispositive verhandelt werden.

Foucaults Annäherung an den Archivbegriff ist zentral, da er ihn maßgeblich für die kultur- und sozialwissenschaftliche Theoriebildung geprägt hat. Er versteht das Archiv nicht als Gedächtnis einer Gesellschaft oder als Summe des Gesagten, sondern als die historisch spezifische Ordnung, die festlegt, welche Aussagen in einer bestimmten Epoche überhaupt als solche existieren können.⁷ Das Archiv bestimmt nicht den Inhalt der Diskurse, sondern ihre Existenzweise: Es definiert, unter welchen Bedingungen Aussagen erscheinen, sich verändern, miteinander verknüpft werden oder aus dem Sagbaren verschwinden. Damit markiert das Archiv die Grenze des Sagbaren und Wissbaren einer Zeit.⁸

In diesem Zusammenhang führt Foucault den Begriff der Positivität ein: Diese bezeichnet die konkrete Art und Weise, in der Aussagen in einer Epoche faktisch existieren. Sie umfasst die Bedingungen, unter denen Aussagen formuliert werden können, den institutionellen Rahmen, in dem sie zirkulieren, sowie den Status, den sie als Wissen beanspruchen. Foucault beschreibt die Positivität als ein Feld, in dem sich formale Übereinstimmungen, thematische Kontinuitäten, begriffliche Verschiebungen und polemische Auseinandersetzungen entfalten können.⁹ Gerade deshalb kommt ihr die Funktion eines historischen Apriori zu.

⁶ Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie (1959; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, 2013), S. 34.

⁷ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, 20. Auflage, übers. von Ulrich Köppen, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356 (Suhrkamp, 2022), S. 187-189.

⁸ Vgl. ebd. S.187-189.

⁹ Vgl. ebd. S. 184.

Dieses unterscheidet sich grundlegend vom transzendentalen Apriori der klassischen Philosophie. Es ist weder universal noch zeitlos, sondern historisch situiert, kontingent und veränderlich. Mit ihm bezeichnet Foucault jene vorausliegenden Bedingungen, die festlegen, unter welchen Formen Aussagen in einer bestimmten Epoche überhaupt als Aussagen gelten können. Die Positivitäten stellen dabei die konkreten Erscheinungsweisen dieses historischen Apriori dar: Sie sind die historisch spezifischen Ordnungen, in denen Diskurse auftreten, sich stabilisieren und wirksam werden. Das historische Apriori der Positivitäten ist somit kein abstraktes Prinzip, sondern die regelhafte Struktur des tatsächlich Gesagten.¹⁰ Die Bezugnahme auf diese epistemische Ordnung gründet in der Annahme, dass das Archiv selbst als ein solches fungiert: Es bildet die Bedingung der Möglichkeit einzelner Aussagen, ohne jedoch transzendental begründbar oder vollständig rekonstruierbar zu sein. Da wir stets innerhalb eines Archivs sprechen, bleibt es nur partiell zugänglich und kann niemals vollständig beschrieben oder totalisiert werden. Zugleich ist das Archiv kein statischer Hintergrund, der lediglich Kontinuität sichert.¹¹ Es organisiert ebenso Brüche, Verschiebungen und Transformationen, indem es die Bedingungen verändert, unter denen Aussagen neu entstehen, ungeordnet werden oder ihre Geltung verlieren. Das Archiv erweist sich damit als ein dynamisches Feld historischer Differenzen, in dem Wissen nicht bewahrt, sondern fortlaufend hervorgebracht, reguliert und transformiert wird.¹²

Das Archiv – nach Foucaults Definition – lässt sich also nicht als Raum der Bewahrung oder Institution lesen, sondern versteht sich als die temporär dominierende Wissensordnung. Dennoch scheint es mir wichtig, auch das Archiv als Institution genauer unter die Lupe zu nehmen.

¹⁰ Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 184-185.

¹¹ Vgl. ebd. S. 187-189.

¹² Vgl. ebd. S. 188-189.

2.2 To institute, to violate

„Institutions are often embodied in buildings whose entrances are ceremonially marked by a threshold that differentiates between inside and outside. An archive's threshold proclaims that beyond it lies the past for professional and amateur historians to study. The common definition of the archive—an institution tasked with the preservation and protection of documents—is, in effect, tautological as it repeats the mission marked by its own threshold.“¹³

In meiner Analyse des Archivs als Institut, werde ich mich nah an *Potential History* von Ariella Aïsha Azoulay orientieren, da sie eine kritische und umfassende Definition dessen bietet, was wir in der breiten Gesellschaft als Archiv verstehen. Sie merkt in ihrem Buch an, dass das Archiv in seiner lexikonartigen Definition, bei der es mit der Funktion des Bewahrens in Verbindung gebracht hat - nie entsprach. Viel eher wurden Dokumente selektiv bewahrt, während andere vernichtet und teilweise für andere Zwecke wie beispielsweise das Recycling von Papier oder zur Herstellung von Munition verwendet.¹⁴

In *Archive Fever: A Freudian Impression* hebt Jaque Derrida hervor, dass Archive eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung kollektiver Erinnerung und Identität spielen.¹⁵ Er argumentiert, dass der Zugang zu Archiven sowie ihre Strukturierung und Interpretation grundlegende Fragen der Demokratie aufwerfen. Archive sollen Erinnerungen bewahren, sind jedoch gleichzeitig Orte des Vergessens. Der Prozess der Auswahl, was archiviert wird, schließt zwangsläufig Anderes aus und macht das Archiv so zu einem ambivalenten Raum – sowohl der Bewahrung als auch des Verlusts. Derrida betont, dass politische Macht ohne Kontrolle über das Archiv kaum denkbar ist; der Grad der Demokratisierung misst sich somit auch an der Zugänglichkeit und Partizipation in Archiven.¹⁶

Dieser Machtanspruch manifestiert sich besonders deutlich in der Beziehung zwischen öffentlichen und privaten Archiven, wo intime und persönliche Details ebenfalls aufbewahrt werden. Das verdeutlicht, wie Archive sowohl individuelle als auch kollektive Identitäten prägen, hervorbringen und gleichzeitig die private und öffentliche Dimension von Erinnerung beeinflussen.¹⁷ Die Instabilität von Archiven ist ein zentrales Thema bei Derrida. Er schlussfolgert, dass Archive stets unvollständig und instabil sind, geprägt von Spannungen

¹³ Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (Verso, 2019), <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=5976949>, S. 143.

¹⁴ Vgl. Azoulay, *Potential History*.

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida u. a., *Archive Fever: A Freudian Impression*, Religion and Postmodernism (Univ. of Chicago Press, 1996), S. 22, 30-31.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 4.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 4.

zwischen Erinnerung, Vergessen, Verlangen und Macht. Diese Instabilität untergräbt - so Derrida - jede simple Vorstellung von Wahrheit und historischer Kontinuität.¹⁸

Auf dieser Grundlage lässt sich das Archiv nicht länger als neutrale, bewahrende Instanz denken. Gerade indem es gesellschaftlich als Ort der Sicherung, der Erinnerung und der Überlieferung wahrgenommen wird, verschleiert es seinen destruktiven Anteil. Die Vorstellung des Archivs als Hüter eines kulturellen Gedächtnisses suggeriert Kontinuität, Schutz und Fürsorge gegenüber der Vergangenheit. Diese Zuschreibung verdeckt jedoch, dass Archivierung immer auch auf Ausschlüssen, Löschungen und Umwertungen beruht. Was als bewahrenswert gilt, ist das Ergebnis historisch situierter Machtverhältnisse, administrativer Entscheidungen und politischer Interessen. Die Zerstörung von Dokumenten erscheint in diesem Zusammenhang nicht als Gewaltakt, sondern als Randphänomen oder bloße Notwendigkeit – während die eigentliche Gewalt des Archivs darin liegt, bestimmte Existenzen, Ereignisse und Perspektiven gar nicht erst als archivfähig erscheinen zu lassen. Indem das Archiv seine selektive und ordnende Praxis hinter dem Narrativ des Bewahrens verbirgt, stabilisiert es bestehende Herrschaftsverhältnisse und naturalisiert das, was erinnert werden kann, ebenso wie das, was dem Vergessen überlassen bleibt.

Azoulay zeigt, dass das Archiv nicht als ursprünglich neutrale Sammelstelle gedacht werden kann, die erst nachträglich politisch instrumentalisiert wurde. Vielmehr entsteht die Institution Archiv in ihrer verfestigten Form erst zu einem Zeitpunkt, an dem Menschen bereits gezwungen worden waren, imperiale Kategorien zu verkörpern und sich innerhalb dieser Ordnungen zu bewegen.¹⁹ Die Praxis der Klassifizierung und Kategorisierung ist somit kein nachgelagerter Effekt, sondern ein grundlegender, historisch tief verankerter Mechanismus sozialer Organisation. Entsprechend war die reduzierende Logik des Archivs von Beginn an in diese Prozesse eingeschrieben. Damit wird die genealogische Richtung umgekehrt, die die bewahrende Selbsterzählung des Archivs nahelegt: Nicht das Archiv reagiert auf eine bereits vorhandene Geschichte, sondern imperiale Herrschaft produziert zuerst die Kategorien, in denen Menschen lesbar, verwaltbar und verfügbar werden, und stabilisiert diese Praktiken anschließend institutionell. Das Archiv erscheint so als nachträgliche Verdichtung einer bereits etablierten Ordnung, in der Klassifizieren, Etikettieren und Benennen nicht bloß epistemische Verfahren, sondern Regierungstechniken sind. Indem unterschiedliche Gruppen in ein

¹⁸ Vgl. Derrida, *Archive Fever* S. 68.

¹⁹ Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 143.

menschliches Register überführt werden, werden sie zugleich in eine Matrix gezwungen, die Zugehörigkeit, Abweichung und Wertigkeit administrativ definiert. Gerade weil diese Gewalt als Ordnung, Dokumentation und Verwaltung auftritt, kann das Archiv weiterhin als bewahrende Instanz missverstanden werden – während seine destruktive Macht darin liegt, Menschen bereits vor jeder Aufbewahrung in Kategorien zu zwingen, die ihre Handlungsmacht beschneiden und ihre Existenz im Modus imperialer Lesbarkeit fixieren.

Azoulay zeigt, dass die Kategorisierung von Menschen innerhalb imperialer Ordnungen keine neutrale Benennungspraktik darstellt, sondern ein zentrales Instrument der Gewalt. Die Vielzahl an Namen, Etiketten und Typisierungen verweist dabei weniger auf kulturelle Vielfalt als auf eine flexible Verwaltungslogik, die Menschen entlang ihrer Verwertbarkeit ordnet.²⁰ Ob nach Arbeitsleistung, rechtlichem Status, geografischer Herkunft oder durch Fremdbezeichnungen – Klassifikationen dienten primär dazu, Differenzen herzustellen, anhand derer bestimmt werden konnte, in welchem Ausmaß Enteignung, Zwang und Gewalt legitimiert waren.²¹ Entscheidend ist dabei nicht die jeweilige Bezeichnung selbst, sondern das relationale Gefüge, das sie erzeugt: Kategorien schaffen Hierarchien, in denen Menschen unterschiedlich verfügbar gemacht werden. Gewalt wird so nicht als Ausnahme, sondern als graduierbares Verhältnis organisiert. Die Fähigkeit, Gewalt auszuüben, ohne die fortgesetzte Ausbeutung zu unterbrechen, bildet den stillen Maßstab dieser Ordnung. Archivische Benennungen stabilisieren diese Logik, indem sie Unterschiede fixieren und reproduzierbar machen, während ihre historische Kontingenz verdeckt bleibt. Auf diese Weise erscheinen Kategorien als beschreibend, obwohl sie in Wahrheit das Ergebnis einer Ordnung sind, die Menschen systematisch nach dem Maß ihrer Instrumentalisierbarkeit differenziert.

2.3 Kategorisierung

Der von Azoulay beschriebene institutionelle Geschichtsrahmen verweist darauf, dass imperiale Gewalt nicht allein in expliziten Herrschaftsakten oder dokumentierten Verbrechen zu verorten ist, sondern tief in den epistemischen und sozialen Ordnungen verankert liegt, die als selbstverständlich gelten. Die institutionelle Geschichte, auf der auch kritische

²⁰ Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 143.

²¹ Vgl. ebd. S. 143.

Geschichtsschreibungen aufbauen, fungiert dabei als stiller Vermittler imperialer Logiken: Sie strukturiert nicht nur, was als historisch relevant gilt, sondern prägt zugleich Formen des Umgangs, der Anerkennung und der Interaktion zwischen Menschen.²² In diesem Sinne wird institutionelle Gewalt nicht primär durch offene Repression reproduziert, sondern durch alltägliche Praktiken des Erzählens, Ordners und Archivierens, die bestehende Machtverhältnisse unbewusst bestätigen.

Die Vielzahl konkurrierender Narrative erzeugt dabei den Eindruck von Pluralität und Offenheit, verdeckt jedoch die fortbestehende Dominanz jener institutionellen Strukturen, die festlegen, innerhalb welcher zeitlichen und epistemischen Raster Geschichte überhaupt erzählt werden kann. Die scheinbare Neutralität der linearen Zeitordnung erweist sich so als Effekt imperialer Archivlogiken, die Differenz integrieren, ohne ihre eigenen Voraussetzungen infrage zu stellen. Azoulay insistiert daher darauf, die Unvereinbarkeit verschiedener Formen gemeinschaftlicher Wissensarchivierung sichtbar zu machen. Erst durch diese Sichtbarmachung wird deutlich, dass das imperiale Archiv nicht additiv neben anderen Wissensordnungen existiert, sondern sich nur durch deren Zerstörung, Verdrängung oder Entwertung konstituieren konnte.²³ In dieser Perspektive erscheint das Archiv nicht als Ort pluraler Erinnerung, sondern als institutioneller Mechanismus, der Gewalt anlagert, indem er sie in die Grundbedingungen historischen Wissens einschreibt. Imperiale Verbrechen sind nicht zeitlich begrenzte Ausnahmen, sondern durch Archiv, Wiederholung und Normalisierung strukturierte Dauerzustände. Eine nonimperiale Analyse richtet den Blick daher nicht auf singuläre Ursprünge, sondern auf die fragilen Momente, in denen das scheinbar Selbstverständliche kurz als Gewalt sichtbar wird – bevor es erneut archivisch legitimiert wird.²⁴

Abschließend lässt sich festhalten, dass die im Archiv wirksam werdende Gewalt nicht erst dort beginnt, wo Dokumente offen vernichtet werden, sondern bereits in den Bedingungen ihrer Hervorbringung, Klassifikation und Anerkennung angelegt ist. Die Zerstörung von Dokumenten – orientiert an den jeweiligen Logiken eines Regimes – markiert dabei keinen Bruch mit der archivischen Ordnung, sondern ist integraler Bestandteil ihrer Funktionsweise. Indem bestimmte Aufzeichnungen gelöscht, unzugänglich gemacht oder gezielt nicht bewahrt werden, wird Geschichte nicht nur ausgelöscht, sondern aktiv neu geordnet.

²² Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 147.

²³ Vgl. ebd. S. 147.

²⁴ Vgl. ebd. S. 173-174.

Das Ausbleiben der Stimmen Marginalisierter in der Berichterstattung erzeugt eine vermeintliche Realität, die bewusst deren Abwertung aufrecht erhält und ihre Unterdrückung somit gewissermaßen legitimiert. Im gleichen Zuge werten sich die Geschichtsschreibenden auf, indem sie die Andersartigkeit der Menschen über die sie berichten, betonen und sich entschieden von ihnen abgrenzen. Gayatri Chakravorty Spivak beschreibt die Konstruktion der „Anderen“ als eine Repräsentationstechnik, die die Unsichtbarmachung der subalternen Stimmen forciert.²⁵

Die Perspektive aus der erzählt wird, ist maßgebend für die Sicht, die wir auf die Geschichte einer jeweiligen Region und deren Bevölkerung haben. Wirklichkeitsbehauptungen aus hegemonialen Diskursen haben einen Wahrheitseffekt. Ähnlich, wie bei unter anderem der Entstehung des ‚Orients‘ oder auch des Patriarchats, bewirkt das Schreiben seitens der dominanten Mächte über „die Anderen“, die Konstruktion einer vermeintlichen Realität zugunsten derer, die die Hierarchien festschreiben. Aber hierauf soll später noch genauer eingegangen werden. Gayatri Chakravorty Spivak analysiert vielfach die Darstellungen von Wirklichkeitsbehauptungen als Wahrheitseffekte von hegemonialen Diskurspraktiken. Sie stellt fest, dass das soziale Konstrukt in jeder Textualität eingebunden und daher immer ein Ergebnis diskursiver Aneignung von jener Weltvorstellung durch Sprache und Schrift ist. Spivak nennt dies *worlding*, also *Welt erzeugen*.²⁶ Repräsentationen können also niemals wirklich real oder objektiv sein. Vielmehr handelt es sich um konstruierte Bilder, die auf ihren ideologischen Gehalt hin befragt werden müssen. Laut Chimamanda Ngozi Adichie definieren sich Geschichten - ähnlich wie Machtstrukturen - in Wirtschaft und Politik, nach dem Prinzip ‚nkali‘, was übersetzt so viel wie ‚größer sein als ein anderer‘ bedeutet.²⁷ Geschichten werden also durch das Prinzip der Machtverteilung konstruiert: Wie sie erzählt werden, wer sie erzählt, wann sie erzählt werden und wieviele Storys erzählt werden, beruht auf einer Machtstruktur. Diese spielt eine entscheidende Rolle dabei, welche Geschichte als die dominante übermittelt wird. So findet sich auch heute noch eine eurozentrische oder westliche Perspektive in vielen Diskursen der Gegenwart. Das bedeutet auch, dass über bestimmte Personen und Dinge nicht nur eine ‚Single Story‘ existiert, sondern sie durch verschiedene Perspektiven von außen differenziert wahrgenommen werden können, obwohl diese Perspektiven nur Versionen desselben Klischees darstellen. Adichie spricht

²⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“, *History and Theory* 24, Nr. 3 (1985): 247, <https://doi.org/10.2307/2505169>, S. 247.

²⁶ Vgl. Spivak, „The Rani of Sirmur“, S. 247.

²⁷ Vgl. Chimamanda Adichie, „Chimamanda Adichie: The Danger Of A Single Story“, Ted-Talk, 7. Oktober 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>.

dabei von „Different Versions of a Single Story“.²⁸ Macht ist also nicht nur die Fähigkeit, eine Geschichte zu erzählen, sondern vor allem, sie zu der endgültigen Geschichte zu machen. Das repetitive Hören und Lesen bestimmter Geschichten bewirkt, dass Menschen eine gewisse Einstellung zu einem Sachverhalt haben, die oftmals in Klischees und Vorurteilen mündet. Diese ‚Single Story‘, die immer und immer wieder über bestimmte Menschen und Gruppen erzählt wird, trägt zu einer Repräsentation dieser Personen in der Gesellschaft bei, die die Wahrnehmung in der Gesellschaft maßgeblich beeinflusst. Dadurch kann es zu einem ‚Othering‘²⁹ kommen, das subalterne Gruppen abgrenzt und auch deren Selbstwahrnehmung beeinflusst.³⁰ Das einseitige Erzählen und das Festhalten geschichtlicher Ereignisse durch dominante Mächte, hat also auch langfristige Folgen, die die Abgrenzung marginalisierter Gruppen aufrechterhält und Stereotypen manifestiert. Das Problem besteht nicht nur darin, dass marginalisierte Gruppen oft nicht die Macht über ihre eigenen Darstellungen haben, sondern auch darin, dass die Darstellungen dieser Gruppen sowohl mangelhaft als auch unilateral sind.

Besonders in autoritären Staatsregimen zeigt sich in besonderer Weise, dass Archivpolitik weit über eine neutrale Praxis der Dokumentation hinausgeht und eng mit Fragen staatlicher Souveränität, Sicherheit und Herrschaftssicherung verknüpft ist. Die systematische Zurückhaltung, Sperrung oder gezielte Zerstörung von Dokumenten – insbesondere solcher, die staatliche Gewalt, Vertreibung, Enteignung oder strukturelle Repression betreffen – folgt einer regimekonformen Logik, in der Archivierung und Auslöschung zwei Seiten derselben Praxis darstellen. Das Archiv bewahrt, was mit der offiziellen Staatsnarration kompatibel ist, und eliminiert, was diese infrage stellen könnte. Die destruktive Macht des Archivs liegt folglich nicht in einem Versagen seiner Bewahrungsfunktion, sondern in ihrer gezielten, politisch regulierten Anwendung.

Gleichzeitig stabilisiert diese selektive Archivpraxis dominante Normen und Narrative und trägt wesentlich zur identitätsstiftenden Selbstbeschreibung autoritärer Regime bei. Durch die Erfassung, Klassifikation und Verwaltung der Bevölkerung wird nicht nur ein staatliches Selbstbild produziert, sondern auch ein Gegenbild entworfen: „die Anderen“, die als abweichend, fremd oder potenziell bedrohlich markiert und in administrative wie diskursive

²⁸ Vgl. Adichie, „The Danger Of A Single Story“.

²⁹ Ein sozialer Prozess, in dem Personen (-gruppen) als andersartig konstruiert werden. Auf diesen Prozess wird im Laufe dieses Kapitels noch genauer eingegangen. Eine ausführliche Definition des Begriffes findet sich außerdem online auf der Seite der Bundeszentrale für politische Bildung.

<https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/180854/rassismus-nicht-beim-namen-nennen/>

³⁰ Vgl. Adichie, „The Danger Of A Single Story“.

Register eingeschrieben werden. Archivarbeit erweist sich damit als ein zentrales Medium der Grenzziehung zwischen Zugehörigkeit und Ausschluss.

Edward Said analysiert in „Orientalism“, wie kollektive Identitäten über die diskursive Konstruktion eines Anderen stabilisiert werden. Der Orientalismus – als spezifische Form der Fremdzuschreibung des *Orients*³¹ – lässt sich hierbei als paradigmatisches Beispiel für Prozesse des Otherings verstehen.

Said versteht Orientalismus als ein epistemisches und kulturelles System, das den *Orient* aus der Perspektive okzidentaler Erfahrung hervorbringt und ordnet. Orientalismus bezeichnet dabei nicht lediglich eine Ansammlung von Vorstellungen, sondern eine Disziplin der Wissensproduktion, in der der Orient systematisch zum Objekt von Lernen, Verwaltung und Kontrolle gemacht wird.³² Der *Orient* erscheint in diesem Prozess nicht als selbstbestimmtes Gegenüber, sondern als durch westliche Archive, Texte und institutionelle Praktiken hervorgebrachte Figur. In dieser Logik wird sichtbar, wie Archivierung, Wissensordnung und Macht ineinandergreifen und wie kollektive Identität stets relational entsteht – durch die Festschreibung des Eigenen ebenso wie durch die Konstruktion des Anderen.

Der Staat – ebenso wie imperiale Wissensapparate – konstituiert seine eigene Identität, indem er ein Gegenüber entwirft, das als kulturell, moralisch oder rational defizitär markiert wird. Der *Orient* fungiert dabei weniger als realer geografischer Raum, denn als diskursive Projektionsfläche, über die sich der *Okzident* als überlegen, modern und ordnend begreifen kann.

Zu Beginn unterscheidet Said drei voneinander unabhängige Bedeutungen von *Orientalismus*: erstens eine akademische Praxis des Forschens, Lehrens und Schreibens über den Orient; zweitens einen Denkstil, der den Orient epistemologisch und ontologisch vom Westen abgrenzt; und drittens eine westliche Form, den Orient zu repräsentieren und dadurch Autorität über ihn auszuüben. Gemeinsam ist diesen Bedeutungen, dass sie dem Orient die Position eines freien Subjekts von Denken und Handeln verwehren und auf westlicher Dominanz beruhen.³³

Said strukturiert seine Analyse des Orientalismus entlang dreier Aspekte der gegenwärtigen Realität. Zunächst unterscheidet er zwischen sogenanntem reinem und politischem Wissen. Diese Unterscheidung erweist sich jedoch als problematisch, da beide Formen nicht eindeutig voneinander zu trennen sind, sondern vielmehr ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Wirtschaft, Politik und Soziologie sind ideologische Wissenschaften, die ganz

³¹ *Orient* wird in kursiv gesetzt, um dessen Konstruktion aus westlicher Perspektive herauszustellen. Auf diese Weise soll vermieden werden, ihn als scheinbar neutrale geografische Kategorie zu lesen und damit als etwas vermeintlich Natürliches oder Gegebenes zu fixieren.

³² Vgl. Edward W. Said, *Orientalism*, Facsimile edition, Penguin Modern Classics (Penguin, 2003), S. 5-6.

³³ Vgl. ebd. S. 2-3.

selbstverständlich als politisch zugeordnet werden.³⁴ Da der Einfluss auf die westliche Sicht auf den Orient sowohl kulturell als auch politisch bedingt ist, ist Orientalismus also ein politischer wie auch ein kultureller Fakt.³⁵ Somit ist die Perspektive - in diesem Falle die westliche - maßgebend für die Sicht, die wir auf den Orientalismus haben. Die kulturellen und politischen Aspekte, färben unsere Anschauung des sogenannten *Orients* und der Mangel an Perspektivenvariation, zwingt die gesamte – unklar eingegrenzte - Region in ein vorgegebenes Muster.

Ein weiterer Aspekt kontemporärer Realität ist die methodische Frage, die Herangehensweise an die Erzeugung von Wissen über den *Orient*. Die Auseinandersetzung mit dem *Orient* begann mit der Herrschaft von Großbritannien, Frankreich und Amerika über die bezeichneten Gebiete. So war die Erfahrung des *Orients* durch diese drei Nationen geordnet, beschrieben und verbreitet. Said kritisiert, dass die Repräsentation des Orients, die vor allem literarisch übertragen wurde, ein falsches und nicht natürliches Bild überlieferte, in dem die Stimme des Orients fehlte und ignoriert wurde.³⁶ Das wesentliche Wissen über den Orient wurde über bereits bestehende Texte angeeignet und erst danach fand eine Anwendung der Texte auf den modernen Orient statt. Das kritische an jenen Texten ist die problematische europäische Haltung gegenüber dem Islam, die die Geschichte des Orientalismus lange Zeit mit sich trug. So wie das ungleiche Machtverhältnis, das in den Erzählungen mitschwang und kein realistisches und vor allem objektives Bild des Orients überlieferte.³⁷ Said bemerkt, dass das trügerische an Texten sei, dass sie eine gewisse Autorität beanspruchen, die selbst stärker als die Wirklichkeit wirkt.³⁸ Wirklichkeitsbehauptungen aus hegemonialen Diskursen haben demnach einen Wahrheitseffekt. Die schriftliche Annäherung an den Orient hat diesen erst konstruiert und den natürlichen Orient somit überschrieben. Wobei die geographische Lage des Orients, beziehungsweise dessen Eingrenzung unklar ist.

Cromer und Balfour zum Beispiel stellten Forschungen über „die Orientalen“, ihre *Race*³⁹, Charakter, Kultur, Geschichte, Traditionen und Gesellschaft an, die diese in groben

³⁴ Vgl. Said, *Orientalism* S. 9.

³⁵ Vgl. ebd. S. 13.

³⁶ Vgl. ebd. S. 21.

³⁷ Vgl. ebd. S. 79.

³⁸ Vgl. ebd. S. 93.

³⁹ ich verwende den Begriff kursiv und auf englisch, um eine Reproduktion der Gewalt, die diesem Wort im deutschen Kontext innewohnt zu vermeiden. *Race* verwende ich als Analysebegriff für eine soziale, historisch gemachte und veränderliche Kategorie, mit der Rassifizierungsprozesse und Machtverhältnisse beschrieben werden.

Race steht im Deutschen meist für eine vermeintlich natürliche, biologische Einteilung von Menschen, also für genau das rassistische Phantasma, von dem ich mich begrifflich abgrenze.

Siehe als Referenz Amnesty International, Glossar für eine diskriminierungssensible Sprache: <https://www.amnesty.at/themen/rassismus/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache/> und <https://www.migrationsbegriffe.de/rasse>

Verallgemeinerungen beschrieben und den Europäer*innen eine Autorität über den Orient verlieh. Die Beziehung zwischen Osten und Westen bestand zum einen im wachsenden Interesse Europas am fremden Orient, welches durch Literatur verarbeitet wurde und zum anderen aus einer stetigen Dominanz Europas über den Orient.⁴⁰

Der letzte Aspekt ist *die persönliche Dimension*. Hiermit meint Said unsere persönliche Erfahrung, die wir aus unserer individuellen Situiertheit heraus gemacht haben. Das Weltbild in dem wir groß geworden sind, das mich in diesem Falle als Europäerin geprägt hat und in dem mir der Orient als ein mysteriöser Ort verkauft wurde, der von radikalen Vorurteilen beeinflusst wurde. Wichtig hierbei sind die neuen Medien, welche einen großen Einfluss auf unser Weltbild haben. „Ein Aspekt der elektronischen postmodernen Welt ist, dass es die Stereotypen verstärkt hat, mit denen man den Orient sieht. Fernsehen, Film und Medien haben Informationen in immer mehr standardisierte Formen gezwängt“ [Übers. L.K.].⁴¹ Said sieht die Verknüpfung von Macht und Wissen, die „die Orientalen“ kreiert und Menschlichkeit ausstrahlt, als eine intellektuelle Angelegenheit.⁴² Diese Manipulation beeinflusste aber auch den Osten. Das Sprachverständnis und die Identität der Orientalen formte sich aus der Manipulation, die durch die europäische Sicht auf die Orientalen und ihre Identität entstand. Die Vorstellung, die der westliche Einfluss verlangte, beeinflusste also sowohl Menschen im Okzident wie im Orient. Der Orient existierte als eine Zusammenstellung an Werten, die nicht an seine moderne Realität anlehnte, sondern durch seine Vergangenheit der westlichen Dominanz geprägt waren. Der Orientalismus gründet also auf einer stetigen Dominanz des Westens über den Orient.

Für die Annäherung an den „Orientalismus“ ist eine Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Orient und Okzident essentiell. An dieser Stelle möchte ich betonen, dass beide Bezeichnungen ein imaginiertes Konstrukt und von Menschen manipuliert sind. Europa definiert sich als Gegenstück zum Orient. Insofern formte sich Europas Identität, indem es seine Darstellung, Idee, Persönlichkeit und Erfahrung als kontrastierend zum Orient begriff. Dies führte zu einer radikalen Unterscheidung des Westens und der Arab-Orientalen, bei der dem Westen vor allem positive Attribute zugeschrieben wurden, während der Orient kontrastierend dazu skizziert wurde.

Aufgrund der Kolonialisierung stand der Orient größtenteils unter der Herrschaft der Europäer*innen oder der Amerikaner*innen. Dieser Aspekt ist fundamental für das ungleiche Machtverhältnis. Ihre Beziehung ist geprägt von der Dominanz und Macht des Westens über

⁴⁰ Vgl. Said, *Orientalism*, S. 39.

⁴¹ Ebd. S. 26.

⁴² Vgl. ebd. S. 27.

den Osten.⁴³ Der Orient wie auch der Westen sind Ideen, welche eine Geschichte und eine Gedankentradition, Symbolik und Vokabular haben, welche ihnen eine Realität und Präsenz im und für den Westen gegeben haben.⁴⁴

Diese Machtkonstellation beruht auf einer asymmetrischen Wissensproduktion: Wer definieren, beschreiben und archivieren darf, verfügt zugleich über die Autorität, Bedeutung zuzuschreiben und Handlungsspielräume zu begrenzen. Die Konstruktion der Anderen stabilisiert somit nicht nur koloniale oder staatliche Herrschaft nach außen, sondern wirkt identitätsstiftend nach innen. Indem Differenz fixiert, naturalisiert und archivisch abgesichert wird, erscheint die eigene nationale oder kulturelle Ordnung als kohärent, legitim und historisch notwendig. Das Archiv wird so zu einem Ort, an dem diese Machtverhältnisse nicht nur dokumentiert, sondern dauerhaft eingeschrieben und reproduziert werden. Imperiale Verbrechen sind nicht zeitlich begrenzte Ausnahmen, sondern durch Archiv, Wiederholung und Normalisierung strukturierte Dauerzustände.

2.4 Das Archiv als vermeintlich neutraler Ort

Dass das Archiv als Institution trotz ihrer eingeschriebenen Gewalt als ein vermeintlich neutraler Ort erscheint, ist ein Konglomerat aus mehreren Faktoren.

Ein zentraler Effekt entsteht dadurch, dass Gewalt im Archiv nicht als Handlung, sondern als Ordnung erscheint. Das Archiv tritt nicht als Akteur auf, sondern als Regelwerk, als Bedingung der Möglichkeit von Aussagen nach Foucaults Definition. Dadurch wird Gewalt nicht als intentionales Tun sichtbar, sondern als scheinbar sachliche Folge von Klassifikation, Auswahl und Ordnung. Die Gewalt liegt somit nicht auf der Ebene einzelner Entscheidungen, sondern ist in die Struktur selbst eingelassen – und genau dadurch schwer als solche zu erkennen.

Das Archiv erscheint außerdem neutral, weil es kulturell mit positiv konnotierten Funktionen aufgeladen ist: Bewahrung, Erinnerung, Sicherung, Kontinuität. Diese Semantik verschiebt den Fokus weg von Ausschluss, Löschung und Zerstörung. Gewalt wird nicht negiert, sondern semantisch entpolitisiert: Die Nicht-Aufnahme oder Vernichtung von Dokumenten erscheint als technische Notwendigkeit oder administrativer Vorgang – nicht als Machtausübung.

⁴³ Vgl. Said, *Orientalism* S. 5.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 5.

Ein weiterer Aspekt ist, dass die Selektionslogiken unsichtbar bleiben. Was nicht archiviert wird, hinterlässt keine Spur und kann daher kaum als Verlust oder Gewalt markiert werden. Die eigentliche Gewalt besteht darin, dass bestimmte Existenzen, Ereignisse oder Stimmen gar nicht erst als archivfähig erscheinen. Dadurch wird Ausschluss nicht als aktiver Akt, sondern als Abwesenheit wahrgenommen.

Durch die Anbindung an Wissenschaft, Historiografie und institutionelles Wissen erhält das Archiv einen Wahrheitseffekt. Aussagen, die archivisch abgesichert sind, erscheinen objektiv, überprüfbar und legitim. Diese epistemische Autorität verschleiern, dass das Archiv nicht Wahrheit sammelt, sondern Wahrheit produziert – unter historisch situierten Machtbedingungen. Gewalt wird so in Erkenntnis überführt und verliert ihren politischen Charakter.

Auch die Konnotation mit der Vergangenheit, die dem Archiv innewohnt, führt dazu, dass Gewalt zeitlich externalisiert wird. Die zeitliche Rahmung als Vergangenheitsverwaltung entzieht der archivischen Gewalt ihre Aktualität.

Da das Archiv – bei Foucault – selbst das historische Apriori bildet, kann es nie vollständig reflektiert oder überschritten werden. Wir sprechen immer bereits innerhalb eines Archivs. Diese epistemische Unausweichlichkeit erzeugt den Eindruck von Neutralität: Was unhintergebar ist, erscheint naturhaft. Die Gewalt des Archivs wird dadurch nicht bestritten, sondern strukturell entzogen.

Die Vielzahl konkurrierender Narrative erzeugt den Eindruck von Offenheit und Vielfalt. Diese scheinbare Pluralität verdeckt jedoch, dass alle Erzählungen innerhalb derselben archivischen Zeit- und Wissensordnung operieren. Gewalt erscheint nicht mehr als Ausschluss, sondern als bloße Perspektivenvielfalt – während die grundlegenden epistemischen Raster unangetastet bleiben.

Doch wer sind eigentlich die Arbeiter*innen des Archivs? Das Archiv wird als ein menschenloser und damit auch neutraler Ort gefasst, dessen Mauern keine Arbeiter*innen beherbergen. Doch selbstverständlich existiert das Archiv ausschließlich durch die administrative Arbeit von Menschen, die in seinem Namen handeln. Das Abstrahieren der zuständigen Personen führt zur Verschleierung der kursierenden Subjekte, die hinter solchen Archivierungsprozessen stecken.⁴⁵ Das Archiv erscheint als von anonymen, abstrakten Instanzen reguliert und losgelöst von den konkreten Handlungen jener Menschen, deren Leben in archivfähige Aufzeichnungen überführt wurden. Diese Sichtweise schützt das Archiv vor „unkontrollierten“ Eingriffen der Bürger*innen und stabilisiert seine imperiale, institutionelle

⁴⁵ Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 156.

Ordnung. Selbst marginalisierte Personen greifen dabei oft auf dieses souveräne Archivverständnis zurück, obwohl es ihre eigenen Erfahrungen entwertet.⁴⁶

Indem sein autarker Status die Gewalt verschleiert, die dem Archiv inhärent ist, reproduziert sie sich stetig unreflektiert in unserer Gesellschaft. Azoulay problematisiert die Frage der Zugänglichkeit von Archiven, indem sie diese nicht als per se emanzipatorische Öffnung, sondern als machtvoll regulierten Prozess analysiert. Zugangsregime sind demnach ungleich verteilt und produzieren Privilegien, die nicht nur darüber entscheiden, wer sehen darf, sondern auch darüber, wie das Gesehene interpretiert wird. Zugänglichkeit fungiert in diesem Sinne als positive Ressource, mit der sich Subjekte identifizieren können: Wer privilegierten Zugang erhält, wird dazu verleitet, archivierte Dokumente als transparente Belege zu lesen und einzelne Inhalte zu kritisieren, ohne die archivische Ordnung selbst – und damit die Rolle des Archivs als Produzent imperialer Gewalt – infrage zu stellen.⁴⁷ Azoulay beschreibt diesen Prozess als eine Form der Vertrautmachung, durch die Nutzer*innen des Archivs zu Kompliz*innen seiner Ordnung werden. Zugleich verschiebt der Diskurs der Zugänglichkeit, den Fokus weg von der strukturellen Gewalt des Archivs als institutionellem Produzenten von Dokumenten, hin zur bloßen Verwaltung bereits vorhandener Materialien. Die Praxis des Zugänglichmachens erscheint so als neutraler Service, während sie tatsächlich dazu beiträgt, den imperialen Anspruch auf Objektivität und kulturelles Erbe zu stabilisieren.⁴⁸ Indem Bürger*innen lernen, ihren privilegierten Zugang zu national als schützenswert klassifizierten Beständen höher zu bewerten als die Gewalt, durch die diese Materialien angeeignet wurden, wird Verantwortung systematisch suspendiert. Zugänglichkeit erweist sich damit nicht als Gegenmodell zur archivischen Gewalt, sondern als ein zentrales Mittel ihrer Normalisierung.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Azoulay, *Potential History*. S. 156.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 161.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 161.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 161.

2.5 Exkurs: Archivierung in Zeiten der Digitalisierung

Wird das Archiv somit als ein System verstanden, in dem jeweils zeitgebundene Normen ausgehandelt werden, so muss zugleich in den Blick genommen werden, welche Stimmen durch die Dominanz des Mehrheitsdiskurses marginalisiert und welche Lebensrealitäten dadurch unsichtbar gemacht oder delegitimiert werden. Vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Technologisierung und Digitalisierung, durch die die Grenzen des Archivs zunehmend fluide werden, bietet sich ein kurzer Exkurs zur begrifflichen Verschiebung des Archivs an. Auch wenn eine vertiefte Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten würde, erscheint es mir dennoch notwendig, die grundlegenden Auswirkungen der Digitalisierung auf das Archiv zumindest skizzenhaft zu benennen.

Im Zuge der Digitalisierung und eines zunehmend, vermeintlich eigenverantwortlichen Archivierens des Privatlebens, übernehmen Individuen in wachsendem Maße selbst Archivarbeit an der eigenen Existenz. Digitale Plattformen suggerieren dabei gleiche Voraussetzungen für alle, sich öffentlich zu äußern, Meinungen zu artikulieren oder das eigene Leben selbstbestimmt darzustellen. Praktiken des Filterns, Selektierens und Bewahrens erscheinen zunächst als Akte individueller Kontrolle und Autonomie.

Zugleich war die Erfassung personenbezogener Daten nie einfacher als unter digitalen Bedingungen. Formen der Selbstidentifikation, Geschmacksprofile, biometrische Marker und weitere sensible Informationen werden fortlaufend an intransparente technische Systeme übermittelt – oftmals mit expliziter Zustimmung der Nutzer*innen. Auf diese Weise verschwimmen die Grenzen zwischen freiwilliger Selbstarchivierung und externer Datenerfassung. Unbemerkt entsteht dabei ein fortlaufend gespeistes Profil, das als „data double“ bezeichnet werden kann.⁵⁰ Der Begriff „data double“ oder Dividuen bezeichnet datenbasierte Repräsentationen von Personen, die im Zuge digitaler Erfassungs-, Speicher- und Auswertungsprozesse entstehen. Gemeint ist damit kein Abbild des Subjekts im klassischen Sinne, sondern ein konstruiertes Profil, das aus einer Vielzahl einzelner Datenpunkte zusammengesetzt wird – etwa aus Angaben zur Identität, zum Konsumverhalten, zu Bewegungsmustern, biometrischen Merkmalen oder Online-Interaktionen. Digitale Systeme erzeugen datenbasierte Konstruktionen, die nicht notwendig auf ein Individuum verweisen, aber dennoch auf reale Körper zurückwirken. Zum Beispiel in Form von Profiling oder

⁵⁰ Vgl. Katrin M. Kämpf, „Bits & Pieces versorgen. Ein Plädoyer“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13, Nr. 24–1 (2021), <https://doi.org/10.14361/zfmw-2021-130108>, S. 61.

Risikokalkülen. Die Steuerung dieser datenbasierten Subjektkonstruktionen erfolgt über Wahrscheinlichkeiten, antizipiertes Verhalten und algorithmisch erzeugte Risikoprofile. Profiling bezeichnet in diesem Zusammenhang die algorithmische Herstellung von Personen oder Gruppenprofilen aus verstreuten Datenpunkten. Diese Profile bilden Subjekte nicht einfach ab, sondern konstruieren sie als berechenbare und vergleichbare Datensätze. Risikokalküle greifen darauf zurück, indem sie Personen bestimmten Wahrscheinlichkeiten zuordnen: Nicht das tatsächliche Verhalten steht im Zentrum, sondern die Frage, welches zukünftige Verhalten aufgrund statistischer Ähnlichkeiten erwartet wird. Dadurch werden Menschen nicht primär als individuelle Subjekte adressiert, sondern als Teil von Clustern, denen bestimmte Risiken, Potenziale oder Abweichungen zugeschrieben werden. Genau hier setzt algorithmische Gouvernamentalität an: Sie steuert nicht durch direkte Kontrolle, sondern durch Vorhersage, Kategorisierung und präventive Sortierung.⁵¹ Dies hat zur Folge, dass Stereotype verstärkt und Menschen demnach stärker verallgemeinert werden.

Kämpf argumentiert, dass digitale Datensysteme als „racializing assemblages“ fungieren: Rassifizierung erfolgt demnach nicht mehr explizit, sondern wird implizit durch Datencluster.⁵² Hierin besteht die Gefahr, dass diese Kategorisierung nicht über offen rassistische Zuschreibungen funktioniert, sondern in Kategorisierungen eingeschrieben ist, die über Algorithmen funktionieren, welche wiederum für seine Nutzer*innen opak bleiben. Die Kategorisierung findet in einer Blackbox statt, die sich unserer Nachverfolgung entzieht. Für eine Auflösung dieser Kategorien ist eine Einsicht in die spezifischen Datensätze und die Motivation dahinter aber essenziell. Hierin besteht eine große Gefahr und die Notwendigkeit, über eine potenziell neutralere Datenvermittlung zu sprechen. Das Verschleiern unserer Schwäche als Gesellschaft - in diesem Falle das Aufrechterhalten und Reproduzieren von voreingenommenen Kategorien – füttert ebendiese, ohne sich explizit als diskriminierend auszuweisen.

Indem das Internet und seine neuen Medien uns die Möglichkeit geben, uns vermeintlich selbstbestimmt zu präsentieren, erscheint der Eindruck einer Möglichkeit für mehr Sichtbarkeit marginalisierter Stimmen. Teilweise intime Lebensmodelle können der breiten Masse zugänglich gemacht werden und selbstbestimmt ihre Repräsentation im Netz finden. Sicherlich birgt das einige Vorteile, wie beispielsweise die Generation themenspezifischer Bubbles, die über diverse Schnittstellen Gemeinschaft und Verbundenheit erzeugen. Auf der anderen Seite kann das auch zu Radikalisierungen führen, wenn die Datensätze vorgefiltert und der Content

⁵¹ Vgl. Kämpf, „Bits & Pieces versorgen. Ein Plädoyer“, S. 61.

⁵² Vgl. ebd. S. 61.

an die jeweils erstellten „data doubles“ vermittelt wird. Meinungen können sich verschärfen, andere Perspektiven ausbleiben und letztendlich zu verstärkten Kategorisierungen führen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Sichtbarkeit nicht länger als bloße Frage der Repräsentation oder des Zugangs begreifen, sondern als strukturierendes Prinzip moderner Wissensordnungen. Genau hier setzt Barbara Holland-Cunz' Problematisierung der Sichtbarkeit an, indem sie Sichtbarkeit als eine machtvolle Schnittstelle von Wissen, Politik und gesellschaftlicher Steuerung analysiert. Ausgehend von einer foucaultschen Perspektive versteht sie Sichtbarkeit nicht primär als emanzipatorisches Moment, sondern als ambivalente Praxis, durch die Wissen politisch eingefordert, kontrollierbar gemacht und normativ gerahmt wird.⁵³ Sichtbar zu sein wird damit zur Voraussetzung dafür, als wissensfähig, leistungsfähig und legitim zu gelten – während Unsichtbarkeit rasch den Verdacht mangelnder Leistung oder fehlender Relevanz nach sich zieht.⁵⁴

Besonders anschaulich wird diese Verschränkung von Sichtbarkeit und Ungleichheit in der geschlechtsspezifischen Dimension wissenschaftlicher Wissensvermittlung. Holland-Cunz beschreibt hier eine paradoxe Konstellation: Obwohl Frauen im Wissenschaftssystem strukturell benachteiligt bleiben – etwa im Zugang zu Anerkennung, Ressourcen und Machtpositionen –, sind sie zugleich in besonderer Weise sichtbar. Diese „zugespitzte Sichtbarkeit“ entsteht nicht aus erhöhter Anerkennung, sondern aus ihrer relativen Ausnahmeposition innerhalb männlich dominierter Wissensordnungen.⁵⁵ Wissenschaftlerinnen werden dadurch nicht als selbstverständlicher Teil des Systems wahrgenommen, sondern als Abweichung von einer implizit männlich codierten Norm.

Sichtbarkeit fungiert in diesem Zusammenhang weniger als Möglichkeit der Teilhabe denn als Mechanismus der Beobachtung und Bewertung. Leistungen von Frauen geraten schneller unter Rechtfertigungsdruck, während Abweichungen von normativen Vorstellungen wissenschaftlicher Objektivität, Rationalität oder Performanz stärker markiert werden. Holland-Cunz zeigt, dass diese Form der Sichtbarkeit disziplinierend wirkt, da sie Anpassung einfordert, ohne die strukturellen Bedingungen der Ungleichheit sichtbar zu machen.⁵⁶ Für die Wissensvermittlung bedeutet dies, dass nicht nur Inhalte, sondern auch Wissenssubjekte geschlechtlich codiert adressiert werden und Sichtbarkeit selbst zur Reproduktion epistemischer Hierarchien beiträgt.

⁵³ Vgl. Barbara Holland-Cunz, *Die Regierung des Wissens - Wissenschaft, Politik und Geschlecht in der „Wissengesellschaft“* (Barbara Budrich, o. J.), S. 12-15.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 12.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 15.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 15.

2.6 Eingrenzung und Zusammenfassung des Archivbegriffs

Aus den vorangegangenen Überlegungen ergibt sich ein Archivbegriff, der in dieser Arbeit weder als neutraler Aufbewahrungsort noch als bloße institutionelle Infrastruktur verstanden wird. Vielmehr wird das Archiv als eine machtvolle Ordnung gefasst, in der Wissen hervorgebracht, reguliert, legitimiert und in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wird. Das Archiv bezeichnet hier nicht die Summe der überlieferten Dokumente, sondern jene historisch spezifischen Bedingungen, unter denen Aussagen, Ereignisse und Subjekte überhaupt als sichtbar, sagbar und erinnerbar erscheinen können. In diesem Sinne bildet das Archiv den Rahmen dessen, was als Wissen gilt – und zugleich die Grenze dessen, was ausgeschlossen, delegitimiert oder zum Verschwinden gebracht wird.

Anknüpfend an Michel Foucault wird das Archiv als epistemisches Dispositiv verstanden, das nicht Inhalte speichert, sondern die Regeln ihrer Möglichkeit organisiert. Archivische Ordnung wirkt dabei weniger durch offene Verbote als durch Klassifikation, Kategorisierung und Normalisierung. Was archiviert wird, erscheint als historisch relevant und wahrheitsfähig; was dem Archiv entzogen bleibt, verliert seine gesellschaftliche Geltung. Das Archiv ist somit kein passiver Hintergrund von Geschichte, sondern ein aktiver Produzent von Wissensordnungen, in denen Machtverhältnisse zunächst unsichtbar sind.

Diese epistemische Perspektive wird durch eine institutionelle Kritik ergänzt, die das Archiv als historisch gewachsene Form der Regierung von Menschen, Dingen und Bedeutungen begreift. In Anschluss an Jacques Derrida und insbesondere Ariella Aïsha Azoulay wird deutlich, dass Archive stets ambivalente Orte sind, an denen Bewahrung und Zerstörung untrennbar miteinander verbunden sind. Archivische Gewalt manifestiert sich dabei nicht nur in der Vernichtung von Dokumenten, sondern vor allem in den Bedingungen ihrer Hervorbringung: in den Kategorien, nach denen Menschen lesbar gemacht, verwaltet und hierarchisiert werden. Das Archiv erscheint so als rückwirkende Stabilisierung bereits bestehender Machtordnungen, in denen imperiale, staatliche und hegemoniale Logiken fortgeschrieben werden.

Zentral für den in dieser Arbeit entwickelten Archivbegriff ist daher die Annahme, dass archivische Macht häufig gerade dort wirksam wird, wo sie unsichtbar bleibt. Die kulturelle Zuschreibung des Archivs als Ort der Neutralität, Objektivität und Bewahrung trägt wesentlich dazu bei, seine selektive und ordnende Gewalt zu verschleiern. Archivierung erscheint als technische oder administrative Notwendigkeit, während ihre politischen und epistemischen

Effekte naturalisiert werden. Der theoretische Rahmen dieser Arbeit richtet den Blick daher nicht auf einzelne Dokumente oder Inhalte, sondern auf die strukturellen Logiken, durch die das Archiv Geschichte, Wissen und Subjektivität formt.

Der Aspekt der Digitalisierung des Archivs wird in der folgenden Analyse bewusst ausgeklammert. Auch wenn digitale Technologien archivische Praktiken gegenwärtig tiefgreifend verändern, würde eine systematische Auseinandersetzung mit algorithmischen, datenpolitischen und technischen Dimensionen einen eigenständigen theoretischen Rahmen erfordern, der die kapazitären Möglichkeiten der vorliegenden Arbeit überschreitet. Die Arbeit konzentriert sich daher auf die Analyse institutionell verankerter und historisch gewachsener Archivlogiken, um die grundlegenden Machtmechanismen des Archivs aufzuzeigen und als theoretischen Bezugsrahmen für die folgenden Kapitel zu etablieren.

3 ALTERNATIVES ARCHIVIEREN

3.1 Imperiale Strukturen entlarven

Wie also kann man diesen machtvoll erzeugten Strukturen entgegenwirken? Wie kann man die Lücken füllen, die sich in die hierarchische Struktur einschreiben? Was ist noch ein Realitätsanspruch, wenn Geschichte sich nicht als neutrale Rekonstruktion vergangener Ereignisse, sondern als Produkt historisch situierter Machtverhältnisse und epistemischer Ausschlüsse erweist?

Die Forderung nach einem alternativen Archivieren setzt eine grundlegende Kritik an der disziplinären Verfasstheit historischer Wissensproduktion voraus. Azoulay zeigt, dass die professionelle Geschichtsschreibung lange Zeit darauf beruhte, selbst extrem gewaltvolle Praktiken – wie Menschenhandel oder tödliche Versklavung – als abgeschlossene Phänomene einer vergangenen Epoche zu lesen. Indem Historiker*innen diese Berichte in den Dialog mit ihren Vorgängern einordneten, trugen sie zur Stabilisierung nationaler und imperialer Narrative bei, die Gewalt systematisch historisierten und neutralisierten. Die wiederholte Verwendung derselben begrifflichen Ordnung wirkte dabei nicht aufklärend, sondern reproduktiv: Eine

Nomenklatur der Verleugnung wurde fortgeschrieben, wodurch imperiale Deutungsmuster weiter gefestigt wurden.⁵⁷

Besonders deutlich wird diese disziplinäre Bindung am Umgang mit Archiven selbst. Die Kritik an W. E. B. Du Bois' *Black Reconstruction* verweist auf ein paradoxes Moment: Dass Du Bois „nicht im Archiv gearbeitet“ habe, galt als einer der schwerwiegendsten Vorwürfe professioneller Historiker*innen, obwohl gerade diese Abkehr vom Archiv Voraussetzung dafür war, bislang ignorierte Gewaltverhältnisse sichtbar zu machen. Der archivische Zugriff fungiert hier als disziplinäres Legitimationskriterium, das selbst in historischer Forschung wirksam bleibt, die sich ausdrücklich marginalisierten Themen widmet.⁵⁸ Das Archiv erscheint damit nicht nur als Quelle, sondern als normativer Maßstab historischer Wahrheit.

Azoulay argumentiert, dass eine kritische Auseinandersetzung mit dem imperialen Archiv daher nicht darin bestehen kann, bislang verborgene Dokumente aufzudecken oder neue „Geheimnisse“ aus der Vergangenheit zu bergen. Ein solches Vorgehen verbleibt innerhalb der Logik des Archivs und bestätigt dessen Anspruch, über die Vergangenheit zu verfügen. Das Verlernen der paradigmatischen Interpellation des Archivs bedeutet vielmehr, sich von der Position der Historiker*in als entdeckender Instanz zu lösen und stattdessen in einem gegenwärtigen, fortdauernden Verhältnis zu jenen zu treten, die durch das Archiv in eine abgeschlossene Vergangenheit verbannt wurden. Entscheidend ist dabei die Überzeugung, dass das, was diese Menschen zu schützen versuchten, nicht vorbei ist.⁵⁹

In diesem Zusammenhang problematisiert Azoulay auch den Begriff der „alternativen Geschichte“. Zwar wird dieser häufig als Gegenentwurf zur hegemonialen Geschichtsschreibung verstanden, doch operiert er weiterhin innerhalb einer imperialen Zeitlogik. Alternative Erzählungen werden entlang einer linearen Zeitachse positioniert, erscheinen progressiver als frühere Darstellungen und beanspruchen epistemische Überlegenheit gegenüber der Vergangenheit. Dadurch werden jene, die sich dem Archiv widersetzen, nicht als politische Verbündete begriffen, sondern als Opfer, die retrospektiv aus dem Archiv „gerettet“ werden müssen.⁶⁰

Diese Logik ist Teil dessen, was Azoulay als imperiale Zeitordnung beschreibt. Sie strukturiert Wirklichkeit entlang einer dreifachen Trennlinie: zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen räumlicher Zugehörigkeit und Ausschluss sowie entlang des politischen Kollektivs, der *body politic*, also der politischen Zugehörigkeit.⁶¹ Das Archiv fungiert als zentrale

⁵⁷ Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 163.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 163.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 163-164.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 168.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 171.

Institution zur Stabilisierung dieser Ordnung, indem es Vergangenheit als abgeschlossen definiert und Gewalt historisiert. Wird diese Zeitlogik infrage gestellt, verliert die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart ihren Status als neutrale Selbstverständlichkeit. Das vermeintlich „Unerwartete“ erscheint dann nicht mehr als Ausnahme, sondern als Folge imperialer Ausschlüsse.⁶²

Eine nonimperiale Auseinandersetzung mit dem Archiv zielt daher nicht auf eine neue Erzählung der Vergangenheit, sondern auf die Suspendierung der imperialen Erkenntnis- und Zeitordnung selbst. Azoulay betont, dass eine nonimperiale Grammatik nicht erfunden, sondern nur praktiziert werden kann – durch das Verlernen der imperialen Sprache, in der wir sozialisiert wurden.⁶³ Da Subjekte – ob Bürger*innen oder Undokumentierte – durch das Archiv definiert und reguliert werden, ist eine Außenposition gegenüber dem Archiv nicht möglich. Kritische Praxis bedeutet folglich nicht Distanz, sondern ein anderes In-Beziehung-Treten: nicht Entdecken, sondern Verbünden.⁶⁴ Während das Archiv als eine geschlossene Institution präsentiert wird, mit dem keine Interaktion möglich ist, erweist sich eben dieser Aspekt als ein zentraler Fallstrick, den es umzudenken gilt.

Alternatives Archivieren heißt in diesem Sinne, sich dem Archiv in Begleitung jener zu nähern, die sich seiner Ordnung widersetzt haben – etwa durch das Verbrennen, Schmuggeln oder Verbergen von Dokumenten in unkoordinierten Versuchen, der Regierungstechnologie des Archivs entgegenzutreten, die sich selbst als neutraler Aufbewahrungsort ausgibt. Mit der Erfindung der Vergangenheit zerstört das imperiale Archiv das Gemeingut und verwaltet die Überreste als Privateigentum.⁶⁵ Dem setzt eine nonimperiale Praxis keine neue Geschichte entgegen, sondern die Möglichkeit politischer Bündnisse jenseits von Fortschrittsnarrativen, Entdeckungslogiken und epistemischer Überlegenheit.

⁶² Vgl. Azoulay, *Potential History*, S. 171.

⁶³ Vgl. ebd. S. 169.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 169-171.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 166.

3.2 Disidentifikationen

Ehe wir auf die tatsächliche Praxis des alternativen Archivierens und sein Potential eingehen, möchte ich mich noch etwas näher auf mit der Haltung befassen, aus der eine solche Praxis resultieren kann. Denn wie geht man damit um, wenn man sich nicht repräsentiert findet, in der Mehrheitsgesellschaft? Mit wem identifiziert man sich und mit welcher Haltung?

Esteban Muñoz hat sich mit dem Konzept der *Disidentifikation* auseinandergesetzt, das von Minderheiten genutzt wird, um in einer mehrheitlich feindlichen Gesellschaft zu bestehen, die diejenigen bestraft oder ausschließt, die nicht den Normen entsprechen. Diese Strategie erlaubt es, schädliche Stereotypen zu transformieren und als Mittel der Selbsterschaffung zu verwenden. Muñoz erkennt aber auch an, dass *Disidentifikation* nicht für alle Minderheiten eine ausreichende Strategie ist. Manchmal ist direkter und offener Widerstand notwendig, oder eine Anpassung an die Normen, um in einer feindlichen Umgebung zu überleben.⁶⁶

In seinem Buch bezieht er sich vorwiegend auf queere BPoC⁶⁷.

Während die Mehrheit ihre Identität leicht über tradierte gesellschaftliche Normen definiert, müssen Minderheiten ihre Identität oft in Reaktion auf heteronormative, rassistische und sexistische Strukturen entwickeln. Diese Strukturen stabilisieren staatliche Macht und prägen das soziale Gefüge.

Muñoz versteht Identität in Anschluss an William E. Connolly als einen konflikthaften Aushandlungsraum, in dem vermeintlich feste Dispositionen des Selbst mit sozial hervorgebrachten Bedeutungszuschreibungen kollidieren.⁶⁸

Identität entsteht dabei weder als essenziell gegeben noch als rein konstruiert, sondern im Spannungsfeld zwischen beiden Polen. Insbesondere marginalisierte Subjekte müssen ihre Identität unter Bedingungen formen, die von dominanten kulturellen Ordnungen zugleich ermöglicht und begrenzt werden.⁶⁹ Essenzialisierende Identitätsmodelle reduzieren komplexe Subjektpositionen zwangsläufig auf vereinfachende, normierende Zuschreibungen, die häufig entlang von rassifizierten, vergeschlechtlichen oder sexuellen Differenzen organisiert sind und von phobischen Affekten durchzogen werden. Damit sind affektive Formen der Abwehr gemeint, durch die Differenz nicht als relational und historisch hervorgebracht, sondern als

⁶⁶ Vgl. José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, with University of Minnesota, Cultural Studies of the Americas, volume 2 (University of Minnesota Press, 1999), S. 5.

⁶⁷ BPoC ist die Kurzform für Black People of Color, also Politisch Schwarz gelesene Personen.

⁶⁸ Unter anderem in "Identity/Difference" (1991).

⁶⁹ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 6.

bedrohliche Abweichung von einer vermeintlichen Norm wahrgenommen wird. Identitätsarbeit erscheint bei Muñoz daher als kontinuierliche, oftmals mühsame Praxis der Verhandlung, die genau im Moment der Kollision von essentialistischen und konstruktivistischen Perspektiven stattfindet. Also im Spannungsfeld zwischen festen Dispositionen und sozial konstruierten Rollen.

In diesen Aushandlungsprozessen werden hybride, rassifizierte und geschlechtlich abweichende Identitäten sichtbar und brechen bestehende Repräsentationsordnungen auf, wodurch etablierte soziale Wahrnehmungsmuster zumindest punktuell irritiert und verschoben werden.⁷⁰ Hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, dass Personen, die mehrfach von diskriminierenden Strukturen betroffen sind, diese Sichtbarkeit nicht zwangsläufig als befreiend erfahren, sondern häufig mit neuen Formen von Zuschreibung, Verletzbarkeit oder erneuter Ausgrenzung konfrontiert werden. Dem liegt zu Grunde, dass Ansätze aus den Queer Studies oder Colonial Studies häufig monokausal argumentieren und die Verflechtung verschiedener Identitätskomponenten nicht berücksichtigt werden. Dementsprechend plädiert Muñoz für einen intersektionalen Ansatz.⁷¹

Muñoz greift das Konzept der *Disidentifikation* auf, das Michel Pêcheux in Auseinandersetzung mit Louis Althusser's Theorie der Interpellation entwickelt hat, um Prozesse marginalisierter Subjektbildung zu beschreiben.⁷² Ausgehend von der Annahme, dass Subjekte unvermeidlich innerhalb ideologischer Ordnungen hervorgebracht werden, unterscheidet Pêcheux zwischen verschiedenen Weisen des Umgangs mit diesen Ordnungen. Während Identifikation die Anpassung an dominante Bedeutungsangebote beschreibt und Gegenidentifikation deren offene Zurückweisung, problematisiert Muñoz beide Strategien als letztlich begrenzt. Die bloße Opposition zur herrschenden Ideologie bleibt häufig an deren Logik gebunden und reproduziert ihre Strukturen. Desidentifikation hingegen eröffnet einen dritten Weg, der weder auf vollständige Anpassung noch auf radikale Ablehnung zielt, sondern auf eine Arbeit innerhalb der gegebenen kulturellen Formen.⁷³

In Anlehnung an Judith Butler versteht Muñoz *Disidentifikation* als produktiven Umgang mit dem Scheitern von Identifikation, der nicht zur politischen Lähmung führt, sondern neue Möglichkeiten der Anerkennung und der Aushandlung von Differenz eröffnet.⁷⁴ Als Praxis bedeutet dieses Konzept somit nicht die Auflösung ideologischer Widersprüche, sondern deren bewusste Nutzung und Umformung. Identität erscheint dabei als prozesshaft und

⁷⁰ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 6.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 8.

⁷² Unter anderem in „Analyse automatique du discours“ (1969)

⁷³ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 11.

⁷⁴ In „Körper von Gewicht“ (1993)

widersprüchlich, geprägt von taktischen Verschiebungen, die es marginalisierten Subjekten erlauben, bestehende kulturelle Ordnungen von innen heraus zu irritieren und zu verändern.⁷⁵ Der Text versteht Begehren und Identifikation nicht als klar getrennte psychische Prozesse, sondern als eng miteinander verschränkt. Während klassische psychoanalytische Modelle diese beiden Begriffe hierarchisieren und normativ ordnen, zeigen queere Theoretikerinnen wie Diana Fuss,⁷⁶ dass das Begehren nach dem Anderen und der Wunsch, dieses Andere zu sein, häufig gleichzeitig auftreten.⁷⁷ Ideologie wirkt dabei als ordnende Instanz, die vorgibt, welche Formen von Begehren und Identifikation als legitim gelten und welche als abweichend markiert werden. *Disidentifikation* beschreibt vor diesem Hintergrund eine Praxis, in der Subjekte ideologische Anrufungen nicht einfach übernehmen oder ablehnen, sondern Begehren und Identifikation so neu kombinieren, dass dominante Bedeutungsordnungen verschoben und für alternative Subjektpositionen nutzbar gemacht werden.

3.3 Sichtbarkeits- und Blickregime

Umso mehr man in seiner Identifikation vom Mehrheitsdiskurs abweicht, desto schwieriger wird es, sich mit in den Medien repräsentierten Charakteren zu identifizieren. Bell Hooks analysiert in *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* die strukturelle Ausschließung schwarzer Frauen aus dominanten filmischen und feministischen Repräsentationsordnungen und schlägt den *oppositional gaze* als Strategie vor, sich der Ausschließung emanzipatorisch zu widersetzen. Sie zeigt, dass sowohl das klassische Kino als auch große Teile der feministischen Filmtheorie die *weiße* Frau als universelles weibliches Identifikationssubjekt voraussetzen und damit Schwarze weibliche Zuschauerinnen unsichtbar machen oder auf stereotype Positionen festlegen. Die Abwesenheit der schwarzen Frauen auf den Leinwänden, spricht diesen eine Attraktivität ab und hält das phallozentrische Zuschauen sowie die *weiße* Vorherrschaft aufrecht.⁷⁸ Vor diesem Hintergrund beschreibt Hooks den *oppositional gaze* als eine historisch gewachsene Praxis des Sehens, die aus der Erfahrung des Nicht-Gesehen-Werdens und des

⁷⁵ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 12.

⁷⁶ Hier wird sich auf ihr Werk „Identification papers“ (1995) bezogen.

⁷⁷ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 13.

⁷⁸ Vgl. Bell Hooks, „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“, in *Black Looks: Race and Representation* (South End Press, 1992), S. 118.

Nicht-Identifizieren-Könnens entsteht. Dieser oppositionelle Blick verweigert die nahtlose Identifikation mit hegemonialen Bildern und entwickelt stattdessen eine kritische, distanzierte Form der Rezeption, die Machtverhältnisse sichtbar macht, ohne das Begehren nach Bildern grundsätzlich aufzugeben.⁷⁹ Der *oppositional gaze* ist damit weniger eine Ablehnung des Sehens als eine bewusste Umcodierung desselben: ein Sehen gegen die ideologische Ordnung, das deren Ausschlüsse offenlegt. Zwar beschränkt Hooks ihre Analyse ausdrücklich auf schwarze Frauen, doch lässt sich dieses Blickregime im Anschluss an Muñoz' Konzept der Desidentifikation auf Queers of Color erweitern. Für Schwarze queere Subjekte verschränken sich rassifizierte und heteronormative Ausschlussmechanismen in besonderer Weise, sodass Identifikation mit medialen Repräsentationen häufig nur fragmentiert oder widersprüchlich möglich ist. In diesem Kontext kann der oppositionelle Blick als disidentifikatorische Praxis verstanden werden, die es erlaubt, dominante Bilder zugleich zu begehren, kritisch zu lesen und gegen ihre normierenden Bedeutungen zu wenden. *Desidentifikation* bezeichnet hier die Möglichkeit, innerhalb ideologischer Repräsentationsregime zu operieren, ohne sich vollständig in deren Logiken einzuschreiben, und eröffnet damit einen Raum für queere, rassifizierte Formen der Zuschauer*innenschaft und Subjektivierung. Ein zentraler Kritikpunkt von Hooks ist, dass die feministische Filmtheorie die *weiße* Frau als universelles Subjekt behandelt und dabei den soziohistorischen Hintergrund Schwarzer Frauen ignoriert. Die Theorien beruhen auf psychoanalytischen Konzepten, die sexuelle Differenzen privilegieren, während Rassismus und koloniale Hintergründe ausgeblendet werden. Dadurch werde die Auslöschung Schwarzer Weiblichkeit in der Filmtheorie auch seitens feministischer Perspektiven reproduziert und ein Dialog mit Schwarzen Stimmen verhindert.⁸⁰

Hooks fordert daher eine Erneuerung der feministischen Filmtheorie, die Schwarze Weiblichkeit integriert und die Realität sowie Wissensproduktion kritisch reflektiert. Nur so kann eine Theorie entstehen, die Schwarzen weiblichen Zuschauerinnen eine Stimme verleiht und neue Perspektiven auf Identität und Repräsentation schafft. Solange diese Grundlagen noch nicht geschaffen sind, zeigt Muñoz, mit Hilfe von Michel Foucaults Theorien von Macht, dass *Disidentifikation* flexibel mit Macht und Diskursen umgeht, indem sie die Instabilität und Vielschichtigkeit von Diskursen erkennt und nutzt. *Disidentifikation* ermöglicht es, innerhalb des Flusses von Diskurs und Macht zu agieren und Widerstandsstrategien anzupassen.⁸¹

Vor diesem Hintergrund lässt sich Desidentifikation bei Muñoz als eine grundlegend relationale und hybride Praxis verstehen, die Identität nicht als stabile Position, sondern als fortlaufenden

⁷⁹ Vgl. Hooks, „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“, S. 122.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 123-125.

⁸¹ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 19.

Aushandlungsprozess begreift. Die in *Disidentifications* kuratierten Beispiele – von queerer Zuschauer*innenschaft über rassifizierte Umdeutungen *weißer* Ikonen bis hin zu literarischen Relektüren des Kanons – verdeutlichen, dass Minderheitenidentitäten stets in Bewegung sind und sich aus widersprüchlichen, teils inkompatiblen kulturellen Materialien zusammensetzen. Besonders deutlich wird dies in Toni Morrisons Analyse der afroamerikanischen Präsenz in der US-amerikanischen Literatur, die zeigt, dass vermeintlich „*weiße*“ Texte von verdrängten schwarzen Bedeutungen durchzogen sind.⁸² *Disidentifikation* fungiert hier als Methode, diese verdeckten Einschreibungen freizulegen und hegemoniale Vorstellungen kultureller Reinheit zu destabilisieren⁸³. Im Anschluss an Muñoz’ Überlegungen zu hybriden Identitäten wird deutlich, dass insbesondere Queers of Color nicht zwischen getrennten Identitätskategorien operieren können, sondern in einem permanenten Zwischenraum agieren, in dem sich *Race*, Sexualität, Klasse und Migration überlagern. Hybridität erscheint dabei nicht als Defizit, sondern als produktive Bedingung kultureller Arbeit: als eine Praxis des Arbeitens an und gegen dominante Diskurse, die es ermöglicht, bestehende kulturelle Formen zu nutzen, ohne sich ihnen vollständig zu unterwerfen. Desidentifikation markiert somit keinen Ausweg aus Ideologie oder Repräsentation, sondern einen taktischen Umgang mit ihren Brüchen – und eröffnet genau darin einen Raum für alternative, widerständige Formen von Subjektivität und politischer Imagination.

Aus einer widerständigen, selbstreflexiven und emanzipatorischen Haltung heraus können Praktiken entstehen, die sich gegen ein einseitiges und hierarchisch organisiertes Dokumentieren von Geschichte richten. Historisch lassen sich stets Akteur*innen identifizieren, die solchen normierenden Archiv- und Repräsentationsstrukturen entgegengewirkt haben, etwa indem sie ihre Identität über kodierte, teilweise bewusst verschleierte Ausdrucksformen sichtbar machten. Die Lesbarkeit dieser Codes setzt jedoch eine kontextualisierte Auseinandersetzung mit den jeweiligen marginalisierten Gruppen sowie deren spezifischen Lebensrealitäten voraus. Überlieferung erweist sich in diesem Sinne nicht allein als Frage des Ausdrucks, sondern ebenso als eine Frage der Rezeptionsweise und der interpretativen Kompetenz der Betrachtenden. Auch wenn unterdrückte und hybride Identitäten in vielen Regionen heute weniger stark auf Unsichtbarkeit angewiesen sind als in früheren historischen Konstellationen, bleibt die Perspektive der betroffenen Subjekte zentral. Gerade vor dem Hintergrund fortbestehender Machtasymmetrien ist es weiterhin notwendig, ihre

⁸² Etwa in “Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination” (1992)

⁸³ Vgl. Muñoz, *Disidentifications*, S. 29.

Selbstrepräsentationen mit den Diskursen abzugleichen, die über sie geführt werden, um erneute Formen der Vereinnahmung, Verzerrung oder Überschreibung zu vermeiden.

Im Folgenden möchte ich darauf eingehen, welches Potenzial dem fabulativen Schließen der Lücken in den Archiven innewohnt. Hierzu werde ich zunächst das Konzept der *Afro-Fabulation* nach Tavia Nyong'o näher beleuchten. *Afro-Fabulation* bezieht sich auf die wiederholte Erscheinung von Lebensformen, die nie für das Überleben oder die Repräsentation vorgesehen waren.⁸⁴ Nyong'o beschreibt, wie schwarze Kunst und Performances subversive, nonkonforme oder sogar unverständliche Momente erzeugen, die sich einer linearen, progressiven Geschichtserzählung entziehen. Stattdessen stellt er die Frage, wie das Studium von Schwarzem Sein, unsere Wahrnehmung von Zeit und Chronologie verändern kann. Der Autor argumentiert, dass Schwarze Ästhetik und Expressivität immer schon queer gewesen sein könnten.⁸⁵ Nyong'o beschreibt, wie *afro-fabulative* Akte, gegen die rassistischen Codes der Gesellschaft gehen. Solche Akte, die sich im Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegen, fordern Geschlechter- und Sexualitätsnormen heraus, die rassistische Hierarchien reproduzieren. Nyong'o beschreibt *Afro-Fabulation* als eine Praxis, die nicht nur Performance und Kunst betrifft, sondern auch eine eigene Form von Zeitlichkeit darstellt: eine „schattenhafte“ Zeit, die sich der linearen, fortschrittlichen Geschichtsschreibung entzieht.⁸⁶ Beispielhaft, um den Aspekt der Zeitlichkeit besser verstehen zu können, kann auf seine Darstellung von Crystal LaBeija verwiesen werden.

Crystal LaBeija war eine afroamerikanische Drag-Performerin und eine zentrale Figur schwarzer queerer Subkulturen in New York in den 1960er Jahren. Ihr Auftritt im Dokumentarfilm *The Queen* (1967) markiert einen Moment, in dem die zeitlich und institutionell verfestigten Ausschlussmechanismen *weiß* dominierter Schönheitswettbewerbe offen zutage treten.⁸⁷ Diese Wettbewerbe waren auf ein „All-American“-Ideal ausgerichtet, das *weiße*, heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit privilegierte und Schwarze Performer*innen sowie andere People of Color systematisch benachteiligte. Schwarze Schönheit konnte innerhalb dieses Systems allenfalls als Ausnahme oder Abweichung erscheinen und wurde durch Bewertungsmaßstäbe reguliert, die bereits im Voraus festlegten, wer als zeitgemäß, modern oder zukunftsfähig gelten durfte.⁸⁸ Nyong'o zeigt, dass LaBeijas

⁸⁴ In Anlehnung an Audre Lodes ikonisches Zitat aus „dem Gedicht „A Litany for Survival“. "We were never meant to survive" betont, dass für marginalisierte Menschen – insbesondere Schwarze, Queers und Arme – in unterdrückerischen Systemen keine Struktur geboten wird, um sich zu entfalten.

⁸⁵ Vgl. Tavia Nyong'o, *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*, Sexual Cultures (New York University Press, 2019), S. 3.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 4..

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 1.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 1-2.

Niederlage daher weniger als individuelles Ereignis zu lesen ist, denn als Effekt einer historischen Ordnung, die Schwarze queere Existenzen in eine permanente Verspätung versetzt und ihnen den Zugang zu legitimer Sichtbarkeit verweigert.⁸⁹ LaBeijas Performance reagiert auf diese zeitliche Gewalt, indem sie sich nicht auf den Moment des Wettbewerbs beschränkt, sondern über ihn hinausweist. Indem sie für und gegen die Kamera agiert, unterläuft sie die dokumentarische Logik, die Ereignisse fixiert, datiert und abschließt, und erzeugt stattdessen eine Form von Dauer, in der Protest, Selbstbehauptung und Affekt fortwirken.⁹⁰ *Afro-Fabulation* beschreibt hier eine Praxis, in der ein scheinbar verlorener Moment nicht vergeht, sondern sich der linearen Chronologie entzieht und in späteren Zitaten, Erinnerungen und Re-Performances immer wieder aktualisiert wird.⁹¹ Gerade aus dieser Erfahrung der wiederholten zeitlichen und ästhetischen Ausschließung heraus, entstanden autonome schwarze Ballroom-Kulturen, die eigene Kategorien, Wertungen und Rhythmen entwickelten und damit eine alternative Zeitlichkeit etablierten, in der Schwarze queere Subjekte nicht länger auf Anerkennung warten mussten, sondern ihre eigene Gegenwart und Zukunft entwarfen.

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Konzept der *Afro-Fabulation*, steht dabei die Idee, dass Schwarze Kunst und Performance eine kritische Fabulation ermöglichen, die gegen die hegemonialen Archive der Gesellschaft arbeitet und eine eigene „Schattenarchivierung“ von Schwarzer Erinnerung und queerer Rebellion aufbaut. Nyong’o betont, dass die virtuellen und ephemeren Momente afro-fabulativer Praxis, oft nur scheinbar unscheinbar sind, aber dennoch tiefgreifende Veränderungen bewirken können. Diese Praktiken widerstehen der Entwicklungslogik der Zeit und etablieren eine „Schwarze Polytemporality“, die sich musikalisch und performativ äußert und die Grundlage für Revolutionen schafft.⁹²

Die *Afro-Fabulation* wird als Theorie und Methode verstanden, die sich durch eine interdisziplinäre Untersuchung von Performance, Kunst, Film und Literatur entfaltet. Nyong’o untersucht dabei die Spannung zwischen der flüchtigen Natur von Performance und ihrer dauerhaften Wirkung durch mediale Repräsentation. In diesem Zusammenhang wird die „Schattenarchivierung“ als Konzept vorgestellt, das nicht die Abwesenheit von Dokumentation beschreibt, sondern eine tiefe Verwobenheit mit analogen und digitalen Archiven, die diese Praktiken nur ungleichmäßig dokumentieren.⁹³ Hierzu betont er auch, dass Saidiya Hartmanns

⁸⁹ Vgl. Nyong’o, *Afro-Fabulations*, S. 2-3.

⁹⁰ Vgl. ebd. S 3-4.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 4-5.

⁹² Vgl. ebd. S. 5-11.

⁹³ Vgl. ebd. S. 11-12.

Methode der *kritischen Fabulation* das Fundament für die Definition seines Konzeptes war. Hierauf werde ich in meiner Medienanalyse noch ausführlich eingehen.

Letztlich versucht Nyong'o aufzuzeigen, wie *afro-fabulative* Momente, trotz ihrer Vergänglichkeit, als subversive Akte der Selbstbehauptung und Widerstandskraft weiterhin Einfluss auf die Gegenwart und die Zukunft ausüben.

3.4 Fabulation

Nyongo untersucht, wie Fabulation als Konzept in der Kunst und im Widerstand gegen dominante kulturelle und politische Narrative fungiert. Er hebt hervor, dass *Afro-Fabulation* als Begriff eine spekulative Qualität hat und sich sowohl auf die Kunst als auch auf die Praktiken Schwarzer queerer und Trans- Gemeinschaften bezieht. Dies steht im Gegensatz zu einer reinen Reparatur der Geschichte oder einer Utopie, indem es eine komplexe, dynamische Praxis des Mythenschaffens und der Neufestlegung bietet. Fabulation wird hier als ein Mittel verstanden, um die bestehende Ordnung durch den kreativen Umgang mit dem „Falschen“ zu hinterfragen und alternative Möglichkeiten zu schaffen.

Der Begriff der Fabulation verweist auf eine komplexe Theoriegeschichte, in der literaturwissenschaftliche, performative und philosophische Traditionslinien ineinandergreifen. In der formalistischen Erzähltheorie bezeichnet *fabula* zunächst die grundlegende Abfolge von Ereignissen eines Narrativs, also den vermeintlich stabilen Kern dessen, „was geschehen ist“, im Unterschied zum *sjuzhet*, das die konkrete Organisation und Vermittlung dieser Ereignisse beschreibt. Fabulation fungiert hier als narrativer Referenzpunkt, welcher prinzipiell reproduzierbar erscheint.⁹⁴

Der Begriff der Fabulation lässt sich nicht auf eine einzelne disziplinäre Tradition reduzieren, sondern entfaltet sich im Spannungsfeld von Literaturtheorie, Philosophie, Ästhetik und politischer Kritik. Während die formalistische Erzähltheorie Fabulation zunächst als *fabula* im Sinne einer grundlegenden Ereignisabfolge versteht, verschiebt sich der Akzent in performanztheoretischen und philosophischen Kontexten hin zu Fabulation als aktiver, produktiver Praxis. Diese Verschiebung bildet die Voraussetzung für ein Verständnis von Fabulation, das nicht auf Repräsentation oder Narration im engeren Sinne beschränkt bleibt.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Nyong'o, *Afro-Fabulations*, S. 13.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 13.

Eine zentrale theoretische Linie verläuft über Henri Bergson, für den Fabulation – als *fonction fabulatrice* – eine evolutionär verankerte, „virtuelle“ Instinktfunktion darstellt.⁹⁶ Bergson beschreibt Fabulation als eine Art Schatten, der über die vermeintlich aufgeklärten Zentren von Vernunft, Intelligenz und Imagination gelegt ist. Sie operiert prä-reflexiv und schreibt Intentionalität, Handlungsmacht und Sinnhaftigkeit auch nicht-menschlichen oder nicht-belebten Phänomenen zu. In diesem Sinne ist Fabulation keine bloße Erfindung von Geschichten, sondern eine ontologisch wirksame Praxis, die Wahrnehmung strukturiert und kollektive Weltbezüge hervorbringt. Zugleich ist Bergsons Begriff historisch mit problematischen primitivistischen Annahmen verbunden, insofern er Fabulation zur Erklärung sogenannter „primitiver“ Religionen heranzieht.

Diese Ambivalenz wird von Gilles Deleuze produktiv transformiert. Deleuze übernimmt Bergsons Konzept der Fabulation, löst es jedoch aus dessen evolutionistischer und primitivistischer Rahmung und integriert es in ein Projekt nicht-repräsentationalistischer Ästhetik. In seinen Schriften zu Film und Literatur begreift Deleuze Fabulation als ästhetische Praxis, die über freie indirekte Rede neue Formen von Wahrnehmung, Zeitlichkeit und Kollektivität hervorbringt. Besonders zentral ist dabei die Vorstellung, dass Fabulation nicht ein bereits existierendes Volk repräsentiert, sondern ein „Volk, das fehlt“, erst im Modus des Werdens erzeugt.⁹⁷ Fabulation ist hier untrennbar mit dem Begriff des Virtuellen verbunden: Sie aktualisiert Möglichkeiten, die in der Gegenwart noch nicht realisiert sind, ohne diese auf eine utopische Zukunft zu verschieben.

Diese deleuzianische Konzeption bildet einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt für zeitgenössische Arbeiten in Black Studies, Black Queer und Trans Studies. Autor*innen wie Kara Keeling und Amber Musser, greifen Fabulation explizit als ästhetisch-politische Praxis auf, um Schwarze Subjektivität jenseits normativer Repräsentationslogiken zu denken.⁹⁸ Fabulation erscheint hier weniger als narrative Technik, denn als ein Begehren oder eine Triebkraft des Virtuellen – als eine Bewegung, durch die Schwarze Subjekte alternative Wahrnehmungsweisen, Affektökonomien und relationale Ordnungen erproben.⁹⁹

Ergänzend dazu lässt sich Fabulation auch in der historiografischen und dekolonialen Theorie verorten, in welcher Saidiya Hartmanns Methode der *kritischen Fabulation* zentral ist. Sie

⁹⁶ In „Les deux sources de la morale et de la religion“ (1932).

⁹⁷ Vgl. Nyong'o, *Afro-Fabulations* S. 14.

⁹⁸ Diese Perspektive wird insbesondere in Kara Keelings „*The Witch's Flight*“ (2007) und „Queer Times, Black Futures“ (2019) sowie in Amber Jamilla Mussers „*Sensational Flesh*“ (2014) und „*Sensual Excess*“ (2018) weitergeführt, in denen ästhetische Praktiken als Orte der Hervorbringung nicht-normativer, virtueller und affektiver Formen Schwarzer Subjektivität gedacht werden.

⁹⁹ Vgl. Nyong'o, *Afro-Fabulations*, S. 14.

entwickelte mit der *critical fabulation* ein Verfahren, das archivische Lücken, epistemische Gewalt und das Schweigen der Geschichte nicht durch empirische Rekonstruktion, sondern durch spekulative, verantwortungsvolle Imagination adressiert. Fabulation fungiert hier als Methode, um das Unarchivierte, Verdrängte oder systematisch Ausgeschlossene denk- und erzählbar zu machen, ohne den Anspruch historischer Wahrheit aufzugeben. Aber hierzu gehe ich in meiner Medienanalyse in Kapitel 5.1 Zur Methode der kritischen Fabulation nach Saidiya Hartman ausführlicher ein.

Nyong'o hebt hervor, dass *Afro-Fabulation* als Begriff eine spekulative Qualität hat und sich sowohl auf die Kunst als auch auf die Praktiken Schwarzer queerer und Trans-Gemeinschaften bezieht. Dies steht im Gegensatz zu einer reinen Reparatur der Geschichte oder einer Utopie, indem es eine komplexe, dynamische Praxis des Mythenschaffens und der Neufestlegung bietet. Fabulation wird hier als ein Mittel verstanden, um die bestehende Ordnung durch den kreativen Umgang mit dem „Falschen“ zu hinterfragen und alternative Möglichkeiten zu schaffen.¹⁰⁰

Vor diesem theoretischen Hintergrund lässt sich *Afro-Fabulation* als eine Praxis verstehen, die ästhetische, historiografische und ontologische Dimensionen miteinander verschränkt. Fabulation fungiert hier nicht als Eskapismus oder reine Fiktionalisierung, sondern als kritisches Werkzeug, um das Virtuelle Schwarzer Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu aktualisieren und schattenhafte Identitäten zu rekonstruieren. Sie operiert im Zwischenraum von Imagination und Materialität, von Geschichte und Werden, und eröffnet Möglichkeitsräume für andere Formen von Subjektivität, Gemeinschaft und Weltbezug.

3.5 Schattenhafte Erinnerungen

Nyong'o verwendet das Konzept des *Crushed Black*, um die Ambivalenzen kultureller Gedächtnisarbeit und archivischer Praktiken im Kontext Schwarzer queerer Leben zu untersuchen. Der Begriff bezeichnet unterbelichtete, detailarme Schattenbereiche in Fotografien, insbesondere in Darstellungen von BPoC. Nyong'o schlägt vor, diese dunklen und scheinbar defizitären Bildzonen nicht lediglich als technische Fehler zu begreifen, sondern als produktive Leerstellen ernst zu nehmen. Die unterbelichteten Bereiche fungieren als Metaphern für die fragmentarische und unabschließbare Beschaffenheit historischer und kultureller

¹⁰⁰ Vgl. Nyong'o, *Afro-Fabulations*, S. 5-6.

Erinnerung. Sie verweisen darauf, dass historische und kulturelle Erinnerung immer nur bruchstückhaft zugänglich ist. Gedächtnis und Archiv bewahren Geschichte nicht vollständig, sondern sind von Lücken, Auslassungen und Verzerrungen geprägt; zugleich eröffnen gerade diese Leerstellen Möglichkeitsräume, in denen sich alternative Lesarten, spekulative Rekonstruktionen und neue Formen des Erinnerns entfalten können. *Crushed Black* markiert somit nicht nur das Scheitern vollständiger Repräsentation, sondern verweist auf die prinzipielle Unzugänglichkeit eines abgeschlossenen Bildes der Vergangenheit. Diese Perspektive fordert dazu auf, alternative Wege der Interpretation und Reparatur von Vergangenheit und Erinnerung zu erkunden, die nicht nur die Mängel der Vergangenheit anerkennen, sondern auch die Möglichkeiten nutzen, die in diesen Mängeln liegen.¹⁰¹ Gleichzeitig birgt so eine historische Aufarbeitung der Vergangenheit auch immer die Gefahr, einer positiven Transformation oder der Konnotation einer „Rettung“.¹⁰²

Die zentrale Herausforderung besteht darin, die Lebensrealitäten marginalisierter Menschen sichtbar zu machen und die durch hegemoniale Strukturierungen entstandenen archivischen Leerstellen zu bearbeiten, ohne dabei die strukturelle oder physische Gewalt, der diese Personen ausgesetzt waren, erneut zu reproduzieren. Hierzu soll der Fokus auf den schattenhaften Identitäten liegen, deren Perspektiven ausbleiben. Dabei sind besonders ihre Gefühle aber auch die scheinbar banalsten Details hilfreiche Puzzelstücke zur Rekonstruktion ihrer Lebensrealitäten.

In *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* beschreibt Ann Cvetkovic ihren Weg zur Erforschung von Trauma und seiner Repräsentationen, wobei sie die Relevanz von queeren und feministischen Perspektiven betont. Der Ausgangspunkt ihres Buches liegt in der Verbindung von persönlicher Erfahrung mit kultureller und politischer Analyse. Cvetkovich entwickelt mit dem Begriff *Archive of Feelings* ein Archivverständnis, das Affekt, Emotion und Trauma als zentrale Formen historischen Wissens begreift. Sie argumentiert, dass insbesondere lesbische und queere Geschichte nicht angemessen über klassische Archivmodelle erfasst werden kann, da Erfahrungen von Intimität, Sexualität, Verlust und Begehren häufig institutionell unsichtbar bleiben.¹⁰³ Cvetkovich versteht kollektives Trauern und Erinnern marginalisierter Personen als Entstehungsort eigener öffentlicher Kulturen und „Archive der Gefühle“, die jenseits staatlicher oder pathologischer Rahmungen liegen.¹⁰⁴ Als Beispiel nennt sie die queere AIDS-Aktivismus-Szene, in der neue

¹⁰¹ Vgl. Nyong'o, *Afro-Fabulations*, S. 47.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 61.

¹⁰³ Vgl. Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Duke University Press, 2003), S. 3-4.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 1-3, 5-7.

Formen des öffentlichen Trauerns entstanden. Etwa militante Trauer, alternative Beerdigungen oder performativ, um Verlust sichtbar und politisch wirksam zu machen. Solche Praktiken verschieben Trauer von privat-therapeutischen Settings in kollektive, affektgeladene Öffentlichkeiten und verbinden individuelles Leiden mit sozialer Ungerechtigkeit¹⁰⁵

Queere Trauerkulturen nutzen *Camp*¹⁰⁶, Scham, das Perverse und Humor, statt „respektabler“ oder normativer Formen und erlauben wütende, widersprüchliche und auch lustvolle Weisen des gemeinsamen Erinnerns und Öffentlich-Machens von marginalisierter Trauer.¹⁰⁷

Cvetkovich betont die Bedeutung von rassistischen Traumata in der amerikanischen Geschichte, die oft übersehen oder vergessen werden. Sie plädiert für eine interdisziplinäre Herangehensweise, die sowohl die besonderen Formen von emotionalem Leid als auch die alltäglichen Manifestationen von Rassismus und Sexualität berücksichtigt. Durch queere Strategien und die Sammlung von persönlichen und kollektiven Erinnerungen, möchte sie ein umfassenderes Verständnis von Trauma und Überlebensstrategien entwickeln.¹⁰⁸

Cvetkovichs In-Beziehung-Setzen des Archivs mit Trauma, queerer und lesbischer Kultur, geht ihrer Überzeugung voraus, dass Trauma und marginalisierte Kulturen alternative Archive und öffentliche Kulturen erfordern, da konventionelle Formen der Dokumentation und Erinnerung oft unzureichend sind. Sie argumentiert, dass Trauma, da es oft unaussprechlich und schwer zu dokumentieren ist, traditionelle Archive infrage stellt. Stattdessen entsteht ein "Archive of Feelings", das auf persönlichen Erinnerungen, materiellen Artefakten und ephemeren kulturellen Praktiken basiert. Diese nicht-traditionellen Archive zeigen, wie queere Kulturen ihre Geschichten trotz institutioneller Vernachlässigung eigeninitiativ bewahren. Ähnlich wie bei anderen marginalisierten Gruppen, entstehen solche Archive aus Graswurzelbewegungen und umfassen vielfältige, oft experimentelle Genres—von Performancekunst über Memoiren bis hin zu persönlichen Objekten.¹⁰⁹

Cvetkovich verweist darauf, dass Trauma Archive schafft, die konventionelle Vorstellungen von Dokumentation, Repräsentation und kollektiver Erinnerung herausfordern. Durch die Verbindung von persönlichem und kollektivem Gedächtnis sowie alltäglichen und experimentellen Formen kultureller Produktion – wie Performances, Memoiren, Filmen und queeren Festivals – versucht Cvetkovich, alternative Wissensformen und öffentliche Kulturen sichtbar zu machen. Diese Archive und kulturellen Ausdrucksformen überschneiden sich oft

¹⁰⁵ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 2-3, 5-6.

¹⁰⁶ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Begriff findet sich in Susan Sontags Text *Notes on „Camp“* (1964).

¹⁰⁷ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 4-6.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 6.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 7-8.

mit queeren und lesbischen Kulturen, die selbst auf privaten, intimen Erfahrungen basieren, die sich den traditionellen Formen der Archivierung entziehen.¹¹⁰ Insofern setzten diese „Archives of Feelings“ dort an, wo die hegemonialen Archive versagen. Cvetkovich beschreibt solche Archive als Orte kollektiver Erinnerung, die nicht einer einzelnen autoritativen Stimme folgen, sondern als vielstimmige, chorische Gefüge funktionieren, in denen individuelle Erfahrungen, Gefühle und fragmentarische Erinnerungen nebeneinander bestehen können.¹¹¹ Diese Perspektive lässt sich mit Überlegungen von Aleida Assmann produktiv verschränken, die das Erzählen als zentrale Praxis kollektiver Verständigung begreift. So hebt sie hervor, dass das Erzählen eigener Geschichten eine grundlegende Kompetenz darstellt, die es ermöglicht, „über schmerzhaftes Grenzen des Schweigens, der Differenz und Indifferenz hinweg, Kommunikation“ herzustellen und damit Formen von Interesse, Anteilnahme und Reflexion zu eröffnen.¹¹² Erinnerungen sind dabei nie rein privat, sondern stets sozial vermittelt und kollektiv gestützt, weshalb die Grenze zwischen individuellem und gesellschaftlichem Gedächtnis grundsätzlich durchlässig ist. Zugleich weist Assmann darauf hin, dass weniger die Trennung zwischen privat und öffentlich entscheidend ist als vielmehr jene zwischen dem Erzählten und dem Nichterzählten: Es stellt sich die Frage, was überhaupt sagbar ist, was ohne Sprache bleibt und welche Erfahrungen im öffentlichen Raum Anerkennung finden. Gerade vor diesem Hintergrund gewinnen alternative Archive an Bedeutung, da sie Räume schaffen, in denen bislang marginalisierte oder nicht artikulierbare Erfahrungen Ausdruck finden können.¹¹³

Ein wesentlicher Punkt ist die Verbindung von Trauma, Affekt und öffentlicher Kultur. Cvetkovich schlägt vor, dass Trauma nicht nur als pathologisches, individuelles Erlebnis betrachtet werden sollte, sondern auch als Grundlage für die Bildung von Gemeinschaften und politischen Bewegungen. Sie erweitert den Begriff des Therapeutischen, indem sie die Arbeit kultureller Ausdrucksformen in der Bewältigung von Trauma betont. Diese Ausdrucksformen, die oft in queeren, marginalisierten Öffentlichkeiten entstehen, können ebenso therapeutisch wirken wie traditionelle klinische Ansätze, aber auf kollektive und öffentliche Weise.¹¹⁴

Da diese Formen der Archivierung zwangsläufig von Brüchen und Lücken geprägt sind, betont Cvetkovich die Notwendigkeit kreativer Rekonstruktion: Geschichte muss dort, wo sie

¹¹⁰ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 9.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 6-7.

¹¹² Herta Schindler, *Sich selbst beheimaten: Grundlagen systemischer Biografiearbeit*, 1st ed, mit Aleida Assmann u. a. (Vandenhoeck & Ruprecht, 2022), S. 9.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 10

¹¹⁴ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 10.

verloren, verdrängt oder nie dokumentiert wurde, durch imaginative, affektive und spekulative Praktiken neu zusammengesetzt werden und kann so reparativ wirken.¹¹⁵

Auch Assmann betont die doppelte Funktion narrativer Praktiken: Erzählungen tragen nicht nur zur Selbstverortung bei, sondern eröffnen zugleich einen gesellschaftlichen Raum, in dem diese individuellen „Heimaten“ sichtbar und verhandelbar werden. In dieser Perspektive erscheint das Subjekt immer auch als Zeitzeuge, dessen Erfahrungen in kollektive Bedeutungszusammenhänge eingebettet sind.¹¹⁶ Die von Cvetkovich beschriebenen Archive lassen sich somit als solche Räume verstehen, in denen individuelle und kollektive Dimensionen von Erinnerung ineinandergreifen und neue Formen von Öffentlichkeit entstehen. Diese Praxis des alternativen Archivierens nutzt die Lücken also abermals produktiv: Gerade, weil sie fragmentarisch, subjektiv und affektiv organisiert sind, reagieren sie auf das emotionale Bedürfnis nach Bewahrung und auf die Dringlichkeit, Erinnerungen vor dem Vergessen zu retten. Solche Archive beruhen nicht auf Vollständigkeit oder Neutralität, sondern auf Gefühlen, Engagement und dem bewussten Umgang mit Lücken als konstitutivem Bestandteil historischer Überlieferung.¹¹⁷

Graswurzelsarchive betonen die Bedeutung von Erinnerung und Affekt, um institutionelle Auslassungen auszugleichen. Traumaarchive schaffen Räume, in denen eine schmerzhaftes Vergangenheit anerkannt werden kann, die sich weder einfach erinnern noch vergessen lässt und sich oft dem bewussten Zugriff entzieht. Die Geschichte von Trauma stützt sich dabei häufig auf persönliche Erinnerungen, nicht nur aus Mangel an anderen Quellen, sondern weil traumatische Erfahrungen durch Zeug*innenenschaft und erneutes Erzählen bearbeitet werden müssen. Zentral ist hierbei das, was Toni Morrison als emotionale Erinnerung beschreibt: sinnliche, affektive und sehr konkrete Details, die individuell erlebt und gespeichert werden.¹¹⁸

Als Grundlage dient hier Morrisons Text *The Site of Memory* aus dem Jahr 1987, erschienen im Sammelband *Inventing the Truth*. Dort reflektiert sie über das Schreiben von Geschichte nach der Versklavung in Folge der Kolonialisierung und beschreibt „emotional memory“ als jene sinnlichen, affektiven und subjektiven Details, die in offiziellen Archiven fehlen, aber literarisch rekonstruiert werden können. Eng damit verbunden ist auch ihr Roman *Beloved*, in dem sie genau diese Form von emotionaler Erinnerung literarisch ausgestaltet: als fragmentierte, körperlich gespeicherte und traumatisch aufgeladene Erinnerung an die Erfahrung der Versklavung.

¹¹⁵ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 7-9.

¹¹⁶ Vgl. Schindler, *Sich selbst beheimaten*, S. 9-10.

¹¹⁷ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 31-32.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 241-242.

Anne Cvetkovich betont, dass viele queere Archive auf dem Engagement von Privatpersonen beruhen, die scheinbar beiläufige oder vergängliche Spuren schwulen und lesbischen Lebens gesammelt und bewahrt haben. Gerade weil solche Dokumente und Alltagszeugnisse leicht übersehen, weggeworfen oder zerstört werden, bilden diese persönlichen Sammlungen eine zentrale Grundlage für ihre Archivierung.¹¹⁹ Die Notwendigkeit der privaten Initiation zur Archivierung marginalisierten Lebens, lässt sich auf sämtliche Personengruppen übertragen, die nicht in den hegemonialen Archiven eingeschrieben werden, oder dort von einer diskriminierenden und stereotypisierenden Haltung markiert werden. Aleida Assmann erklärt die Beweggründe hierzu folgendermaßen:

„Überall, wo dieses Leben in die Isolation geraten ist, durch traumatische Gewalt verformt wurde oder durch Zäsuren der Migration durchschnitten ist, steigt der Druck und die Bereitschaft, sich einer solchen Arbeit zu widmen. Aber nicht nur der Wunsch nach Therapie ist ein Anstoß für Biografiearbeit. Der wichtigste Impuls dahinter ist und bleibt die Selbstaufklärung, verwunden mit einem Bedürfnis nach Mitteilung, Kommunikation und Austausch.“¹²⁰

Cvetkovich verweist in diesem Zusammenhang auf die Lesbian Herstory Archives, um zu zeigen, wie ein Archiv jenseits klassischer institutioneller Logiken organisiert sein kann und welche politischen sowie affektiven Implikationen eine solche Praxis hat.

Die Lesbian Herstory Archives - kurz LHA - verfolgen die Praxis, keine Materialien zurückzuweisen, sofern eine Lesbe diese als bedeutsam für ihr eigenes Leben einstuft. Zugleich werden insbesondere gewöhnliche, also nicht im öffentlichen Leben stehende Lesben dazu ermutigt, Zeugnisse ihres Alltags zu sammeln und dem Archiv zu übergeben.¹²¹ Dieses Anliegen ist besonders wichtig, um zu verhindern, dass Archive vor allem die Perspektiven *weißer*, schwuler Männer aus der Mittelschicht privilegieren und dadurch andere queere Lebensrealitäten in den Hintergrund treten. Denn in Folge der Etablierung queerer Sparten in institutionellen Archiven besteht die Gefahr, dass sich bestehende Machtverhältnisse wie Rassismus und Sexismus fortschreiben.

Indem auch unscheinbare oder vergängliche Objekte aufgenommen werden, verschiebt sich das Verständnis dessen, was als archivwürdig gilt. Entscheidend ist nicht allein der historische oder institutionelle Wert, sondern die affektive Aufladung eines Gegenstands etwa durch Nostalgie, persönliche Erinnerung, Fantasie oder traumatische Erfahrung. Ein „Archiv der Gefühle“ umfasst daher sowohl materielle Dinge, die sonst kaum bewahrt würden, als auch immaterielle Dimensionen, die sich einer vollständigen Dokumentation entziehen, weil Sexualität und

¹¹⁹ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 243.

¹²⁰ Schindler, *Sich selbst beheimaten*, S. 9.

¹²¹ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 243.

Emotion oft zu intim oder flüchtig sind. Aus diesem Grund existiert ein solches Archiv nicht allein in offiziellen Einrichtungen wie Museen oder Bibliotheken, sondern vor allem in privaten, gemeinschaftlichen und kulturellen Räumen, etwa in spezifischen ästhetischen Ausdrucksformen.¹²² Je stärker etablierte Archive eigene Sammlungen zu schwulem und lesbischem Leben integrieren, desto wichtiger wird es, die eigenständigen, oft radikaleren Praktiken der Graswurzelarchive nicht zu marginalisieren. Ihre queeren Ordnungsweisen, Auswahlentscheidungen und Formen des Sammelns unterscheiden sich grundlegend von institutionellen Logiken und sollten nicht durch Professionalisierung unsichtbar werden.

4 Inwieweit ist das medienwissenschaftlich relevant?

Die vorangegangenen Überlegungen zu Archiv, situiertem Wissen und affektiver Erinnerung verweisen bereits implizit auf eine mediale Dimension. Wenn Archive keine neutralen Speicher sind, sondern Ordnungen der Sichtbarkeit und Sagbarkeit strukturieren, dann stellt sich notwendig die Frage nach den medialen Bedingungen dieser Ordnungen. An dieser Stelle gewinnt Marshall McLuhans medientheoretischer Ansatz besondere Relevanz.

Mit der Formel „Das Medium ist die Message“ verschiebt McLuhan den Fokus weg vom Inhalt hin zur Form. Medien sind für ihn nicht bloße Übertragungsinstrumente, sondern Umwelten. Darauf aufbauend argumentiert er: „Umwelten sind keine passiven Hüllen, sondern aktive Prozesse, die unsichtbar ablaufen.“¹²³ Damit sind Medien nicht nur technische Apparate, sondern strukturierende Bedingungen von Wahrnehmung, Sozialität und Subjektivität.

Bereits früh betont McLuhan, dass elektronische Technologien „Form und Struktur sozialer Beziehungsmuster und alle Aspekte unseres Privatlebens“ verändern.¹²⁴ Medien greifen also nicht erst auf der Ebene des Inhalts ein, sondern transformieren die Organisation von Erfahrung

¹²² Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 243-244.

¹²³ Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *Das Medium ist die Message: ein Inventar medialer Effekte*, dritte Auflage, hg. von Jerome Agel, Tropen Sachbuch (Tropen, 2014), S. 68.

¹²⁴ Ebd. S. 8.

selbst. In diesem Sinne lässt sich auch das Archiv nicht unabhängig von seinen medialen Bedingungen denken. Die Art und Weise, wie gesammelt, gespeichert, zugänglich gemacht und rezipiert wird, ist immer schon an eine spezifische Medialität und Struktur gebunden.

Von besonderer Bedeutung ist McLuhans Beobachtung, dass elektrische Geschwindigkeit Raum und Zeit auflöst und eine neue Gleichzeitigkeit erzeugt, in der „alle Faktoren der Umwelt und Erfahrung“¹²⁵ nicht mehr seriell, sondern kreuz und quer wahrgenommen werden. Diese Diagnose markiert einen grundlegenden Wandel in der Wahrnehmungsstruktur moderner Subjekte. Geschichte erscheint nicht mehr ausschließlich als lineare Abfolge, sondern als simultane Überlagerung.

Für eine Theorie des Archivs bedeutet dies: Erinnerung ist nicht nur eine Frage des Inhalts, sondern auch eine Frage der medialen Zeitlichkeit. Welche Vergangenheiten zugänglich sind, wie sie präsent gemacht werden und in welcher Form sie zirkulieren, hängt wesentlich von den medialen Umwelten ab, in denen sie erscheinen. Archive sind daher nicht nur diskursive, sondern auch mediale Ordnungen.

McLuhan kritisiert zudem den Habitus, Phänomene von einem festen Standpunkt aus zu betrachten.¹²⁶ Diese Kritik lässt sich produktiv mit den zuvor entwickelten Überlegungen zum situierten Wissen verschränken. Wenn Perspektiven nicht neutral, sondern strukturell eingebettet sind, dann sind auch mediale Formen niemals neutral. Medien erzeugen spezifische Blickregime und naturalisieren bestimmte Standpunkte, während andere unsichtbar bleiben. Sie strukturieren Wahrnehmung und Bedeutung innerhalb historisch und kulturell situierter Ordnungen.

Ausgehend von McLuhans Verständnis der Medien als strukturierende Umwelten verschiebt sich der Blick von der Ebene des Inhalts auf die Bedingungen der Wahrnehmung selbst. Wenn Medien „Form und Struktur sozialer Beziehungsmuster“¹²⁷ verändern und als aktive Prozesse fungieren, die unsere Umwelt prägen, dann betreffen diese Transformationen nicht alle Subjekte in gleicher Weise. Mediale Umwelten sind keine homogenen Räume, sondern strukturieren Sichtbarkeit und Zugänglichkeit entlang sozialer Differenzen.

Die von McLuhan beschriebene Gleichzeitigkeit und Verdichtung von Erfahrung, bedeutet nicht automatisch eine Demokratisierung von Wahrnehmung. Vielmehr stellt sich die Frage, wer innerhalb dieser medial organisierten Umwelt überhaupt als wahrnehmbar gilt.

Um die zuvor skizzierten medialen Ordnungen präziser fassen zu können, ist es notwendig, den Begriff der Repräsentation näher zu bestimmen. Repräsentation ist nicht lediglich ein

¹²⁵ McLuhan und Fiore, *Das Medium ist die Message*, S. 63.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 68.

¹²⁷ Ebd. S. 8.

Abbildungsverhältnis, sondern eine zentrale Bedingung für die Herstellung sozialer Wirklichkeit. Sie trägt zur Konstitution kollektiver Vorstellungswelten bei und ermöglicht zugleich die Ausbildung scheinbar einheitlicher Normen und Ideale. Gerade deshalb muss stets mitgedacht werden, was mit jenen Identitäten geschieht, die sich diesen normativen Kategorien entziehen oder nicht in sie eingeschrieben werden können.

Stuart Hall beschreibt Repräsentation als die Produktion von Bedeutung in und durch Sprache.¹²⁸ Sie ist der Prozess, durch den Bedeutung erzeugt und zwischen Subjekten ausgetauscht wird. Auf diese Weise entsteht ein geteiltes Alltagswissen, ein Common Sense, der die Grundlage kultureller Verständigung bildet. Repräsentation ist somit die Voraussetzung dafür, dass wir uns überhaupt über die Welt verständigen können.

Zentral ist dabei Halls Konzept der *conceptual maps*. Menschen verfügen über innere Begriffssysteme, mit deren Hilfe sie Dinge, Personen, Ereignisse oder abstrakte Ideen ordnen und in Beziehung setzen.¹²⁹ Diese *conceptual maps* strukturieren Wahrnehmung, indem sie Ähnlichkeiten und Differenzen herstellen. Damit Kommunikation möglich wird, müssen diese begrifflichen Ordnungen mit Zeichen verknüpft werden. Zeichen fungieren als materielle Träger von Bedeutung. Sprache ist dabei nicht auf verbale Äußerungen beschränkt, sondern umfasst alle Zeichensysteme, die Bedeutung transportieren – etwa Bilder, Gesten, Kleidung oder visuelle Codes.¹³⁰ Repräsentation ist somit ein aktiver Prozess der Bedeutungszuschreibung. Sie bildet Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern konstruiert sie symbolisch. Auf dieser Grundlage entstehen komplexe kulturelle Ordnungen, in denen Identitäten, Zugehörigkeiten und Differenzen stabilisiert werden.

In diesem Zusammenhang gewinnen die Begriffe Typisierung und Stereotypisierung an analytischer Schärfe. Hall bezieht sich auf Richard Dyer welcher argumentiert, dass Typisierungen eine grundlegende Orientierungsfunktion erfüllen und konstitutiv für soziale Bedeutungsbildung sind.¹³¹ Ohne die Verwendung von Typen wäre es schwierig, wenn nicht unmöglich, sich in der sozialen Welt zurechtzufinden.¹³² Typen reduzieren Komplexität und ermöglichen schnelle Einordnung. Problematisch wird diese Reduktion dort, wo sie in Stereotypisierung übergeht. Stuart Hall definiert Stereotype als vereinfachende und fixierende Zuschreibungen, die eine Person auf wenige, leicht erkennbare Eigenschaften reduzieren, diese

¹²⁸ Vgl. Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and signifying Practices* (Thousand Oaks, 1997), S. 16.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 17.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 19.

¹³¹ Unter anderem in „The Matter of Images“ (1993).

¹³² Vgl. Stuart Hall, „Wer braucht Identität“, *Ideologie, Identität, Repräsentation*, Ausgewählte Schriften 4 (Argument Verlag, 2004), S. 143.

übertreiben und als unveränderlich festschreiben.¹³³ Stereotypisierung funktioniert nicht nur als kognitive Vereinfachung, sondern als Machtmechanismus. Sie stabilisiert symbolische Grenzen, indem sie eine imaginierte Gemeinschaft homogenisiert und „Andere“ als abweichend, fremd oder unakzeptabel markiert.¹³⁴ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Repräsentation stets auch ein Selektions- und Ausschlussprozess ist. Sie produziert Bedeutung und ermöglicht Verständigung, strukturiert jedoch zugleich Hierarchien. Die Frage nach marginalisierten Identitäten ist daher untrennbar mit der Analyse repräsentationaler Ordnungen verbunden. Wer repräsentiert wird, wie repräsentiert wird und wer aus diesen Darstellungsformen herausfällt, ist keine zufällige Nebenfrage, sondern ein zentrales Moment kultureller Macht.

Wenn also Medien Wahrnehmungsweisen reorganisieren, dann organisieren sie zugleich, welche Körper, Stimmen und Geschichten als relevant erscheinen und welche aus dem Feld des Sichtbaren herausfallen.

An dieser Stelle wird die Verbindung zur Repräsentationskritik zentral. Wie Maja Figge hervorhebt, ist Repräsentation kein neutrales Abbildungsverhältnis, sondern ein Prozess, der Wirklichkeit strukturiert und Differenz produziert.¹³⁵

Mediale Darstellungen sind in historische Diskurse eingebunden und tragen zur Stabilisierung bestimmter Subjektpositionen bei, während andere marginalisiert oder exotisiert werden.¹³⁶

Wenn Medien als Umwelten fungieren, dann sind Ausschlüsse nicht bloß zufällige Lücken, sondern strukturelle Effekte dieser Umwelt. Marginalisierte Personen erscheinen nicht deshalb seltener, weil sie weniger existieren, sondern weil die medialen Ordnungen, innerhalb derer Sichtbarkeit erzeugt wird, sie nicht oder nur in spezifisch codierter Weise zulassen. Sichtbarkeit ist damit kein neutraler Zustand, sondern Ergebnis eines medial vermittelten Aushandlungsprozesses.

Medienwissenschaftlich relevant wird dies insofern, als Fragen von Archiv, Gedächtnis und Erinnerung nicht unabhängig von der medialen Form analysiert werden können. Die Struktur eines Mediums – seine Zeitlichkeit, seine Bildlichkeit, seine technischen Bedingungen – beeinflusst, wie Geschichte wahrgenommen und welche Subjekte als erinnerungswürdig konstituiert werden. Eine Analyse marginalisierter Repräsentationen muss daher immer auch

¹³³ Vgl. Hall, „*Wer braucht Identität*“, *Ideologie, Identität, Repräsentation*, S. 143-144.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 144-145.

¹³⁵ Vgl. Maja Figge, „Repräsentationskritik - Einleitung“, in *Gender & Medien-Reader*, 1. Auflage, hg. von Kathrin Peters und Andrea Seier (Maja Figge; Diaphanes AG, 2016), S. 110.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 112-115.

die mediale Umwelt in den Blick nehmen, in der diese Repräsentationen entstehen und zirkulieren.

Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Frage, wie marginalisierte, zurückgedrängte oder systematisch entwertete Lebensrealitäten medial neu organisiert werden können. Wenn mediale Umwelten Sichtbarkeit strukturieren und repräsentationale Ordnungen Differenz stabilisieren, dann stellt sich notwendig die Frage, wie jene Existenzen, die durch hegemoniale Archiv- und Erinnerungspraxen ausgelöscht, verzerrt oder marginalisiert wurden, in alternative Formen des Archivierens überführt werden können.

Medien sind dabei nicht nur Orte der Reproduktion bestehender Machtverhältnisse, sondern potenzielle Räume der Umordnung. Sie können Wissensbestände nicht nur speichern oder darstellen, sondern aktiv herstellen, affektiv vermitteln und neu relationieren. In diesem Sinne wird es in den folgenden Medienbeispielen darum gehen, mediale Praktiken nicht lediglich als repräsentative Abbilder marginalisierter Perspektiven zu lesen, sondern als bewusst gestaltete archivarische Interventionen. Solche Praktiken greifen in bestehende Wissensordnungen ein, verschieben Perspektiven, adressieren Zuschauer*innen affektiv und eröffnen Formen kollektiven, dezentral organisierten Erinnerns.

Die zentrale Frage lautet somit nicht allein, wer sichtbar wird, sondern wie mediale Formen selbst zu gesellschaftlich relevanten Wissensproduktionen werden können – zu Wissensformen, die ein komplexeres, historisch gerechteres und affektiveres Bild sozialer Wirklichkeit ermöglichen.

5 MEDIENANALYSE

5.1 Zur Methode der kritischen Fabulation nach Saidiya Hartman

Saidiya Hartman ist eine US-amerikanische Literatur und Kulturwissenschaftlerin, deren Arbeit an der Schnittstelle von Black Studies, Critical Theory, Geschichtsschreibung und Gender Studies verortet ist. In ihren Texten setzt sie sich mit den Leerstellen, Verzerrungen und Gewaltstrukturen historischer Archive auseinander, insbesondere im Kontext von Kolonialisierung, Versklavung und den Lebensrealitäten politisch Schwarzer Menschen. Aus dieser Auseinandersetzung entwickelt sie eine Schreibweise, die sie als kritische Fabulation bezeichnet.

Als Analysebeispiel dient im Folgenden Hartmans Buch *Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers*. Darin widmet sie sich den Lebensspuren Schwarzer Mädchen, Frauen und queerer Personen, die in offiziellen Archiven häufig nur fragmentarisch oder aus der Perspektive staatlicher, sozialer und moralischer Kontrolle auftauchen. Die überlieferten Materialien bilden dabei keinen vollständigen Zugang zu ihren Biografien. Vielmehr zeigen sie, wie stark diese Leben durch administrative Kategorien, kriminalisierende Zuschreibungen und institutionelle Beobachtung gerahmt wurden.

Hartmans Arbeitsweise setzt genau an dieser Spannung an. Sie geht von archivalischen Spuren wie Fotografien, Akten, Berichten und Dokumenten aus, ohne deren Perspektive unkritisch zu übernehmen. Dort, wo das Archiv schweigt, nur Bruchstücke liefert oder die dargestellten Personen auf Abweichung und Kontrollierbarkeit reduziert, eröffnet Hartman einen erzählerischen Raum für mögliche Geschichten. Diese Geschichten sind nicht als freie Erfindung zu verstehen, sondern als methodisch reflektierte Annäherung an Erfahrungen, die durch hegemoniale Archivordnungen kaum überliefert wurden. Ihre Methode, die sie Kritische Fabulation¹³⁷ nennt, wird so zu einer Form der Geschichtsschreibung, die mit den Lücken des Archivs arbeitet, ohne sie vorschnell zu schließen. Sie macht sichtbar, dass alternative

¹³⁷ Im Original *critical fabulation*.

historische Erzählungen nicht nur aus dem entstehen, was im Archiv vorhanden ist, sondern auch aus dem, was dort fehlt, entstellt oder gewaltsam unlesbar gemacht wurde.

Diese Methode lässt sich als eine Schreibpraxis beschreiben, die dort ansetzt, wo Archive Lücken produzieren und Subjekte nur verzerrt oder gar nicht erscheinen. Sie zielt nicht darauf, diese Lücken einfach zu schließen, sondern sie als Ausgangspunkt zu nehmen, um eine Gegenerzählung zu ermöglichen, die sich zwischen historischer Bindung und verantwortlicher Imagination bewegt. Entscheidend ist dabei die Verschiebung der Perspektive: Hartman versucht, die Welt aus der Sicht jener zu beschreiben, die als randständig, deviant oder „aufsässig“ markiert wurden.¹³⁸ Diese Perspektivverschiebung wird besonders deutlich in Hartmans Analyse der Lebensbedingungen Schwarzer Frauen um die Jahrhundertwende in Nordamerika. Sie zeigt, wie deren Sexualität, Mobilität und soziale Beziehungen im Rahmen einer Ideologie der Kriminalität kontrolliert und konstruiert wurden. Der Staat fungierte dabei als kriminalisierende Instanz, indem er durch Gesetze und Verordnungen die Logiken von Sklaverei und Patriarchat fortschrieb.

Verhaltensweisen, die sich diesen normativen Ordnungen entzogen, wurden als „aufsässig“ bezeichnet. Gerade alltägliche Formen von Selbstbestimmung – etwa Bewegung im öffentlichen Raum oder nicht-normative Intimitäten – erschienen so als illegal und wurden unter Bedingungen von Überwachung und Gewalt reguliert.¹³⁹

Hartman macht explizit, dass ihr Schreiben an gewaltförmige, institutionelle Dokumente und deren Sprecherpositionen gebunden bleibt. Außerdem konzentrierte sich die Geschichtsschreibung der Sklaverei größtenteils auf quantitative Aspekte, wie die rohen Zahlen des Sterberegisters und auf Fragen der Märkte und Handelsbeziehungen.¹⁴⁰

Schon seit jeher sorgten die Kolonisierenden dafür, dass Schwarze Akteure zum Schweigen gebracht oder ihre Aussagen als nicht valide erachtet wurden. Diese „Silence of the Archive“¹⁴¹ – die Lücken in einem Archiv, in dem es keine objektive Geschichtsschreibung gibt – hat zur Folge, dass die Leben von unterdrückten Menschen auf eine Art dargestellt werden, die meist von der Gewalt, die ihnen widerfuhr, geprägt ist. Das Archiv ist somit in einer Weise problematisch, als dass es tote, versehrte und misshandelte Körper darstellt und Stimmen aus der Perspektive der Kolonisierten meist fehlen.

¹³⁸ Vgl. Saidiya Hartman, „Aufsässige Leben, schöne Experimente“, in *Aufsässige Leben, schöne Experimente - Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers* (claassen, 2022), S. 11-14.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 11-14.

¹⁴⁰ Vgl. Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“, *Small Axe*, Juni 2008, S. 2-3.

¹⁴¹ In Anlehnung an das gleichnamige Buch von David Thomas, Simon Fowler und Valerie Johnson.

Als Quellen dienen Hartman unter anderem Gerichtsakten, Tagebücher von Chirurgen, Geschäftsbücher, Schiffs- und Logbücher von Kapitänen sowie Briefe von Kaufleuten aus Sklavenhäfen, Berichte von Abolitionisten, Augenzeugenberichte von Söldnern und rechtlich gerahmte Beschreibungen von Folter und Strafe.¹⁴² Das Archiv der Sklaverei stützt sich also auf eine grundlegende Gewalt. Diese bestimmt, regelt und organisiert die Arten von Aussagen, die über die Sklaverei gemacht werden können und sie schafft außerdem Subjekte und Objekte der Macht.¹⁴³ Das Archiv liefert keinen umfangreichen Bericht über das Leben der Personen, über deren Ableben berichtet wird, sondern katalogisiert die Aussagen, die ihren Tod genehmigten. Durch die einseitige Darstellung verbietet das Archiv den Personen den Anspruch, ein freies Subjekt von Gedanken und Handlungen zu sein und verschleiert die konkreten, heterogenen und komplexen Lebenslagen der individuellen Personen.

Hartman schreibt: „Das Archiv ist in diesem Fall ein Todesurteil, ein Grabmal, eine Zurschaustellung geschändeter Körper, ein Inventar des Eigentums, eine medizinische Abhandlung über Gonorrhöe, ein paar Zeilen über das Leben einer Hure, ein Sternchen in der großen Erzählung der Geschichte [Übers. L.K.].“¹⁴⁴

Obszöne Äußerungen und degradierende Beleidigungen bringen schließlich die Figuren hervor. Mithilfe von Überschriften wie: „A flagellant and a Hottentot“, „a skulky bitch“, „a dead n*****“, oder „a Syphilitic whore“¹⁴⁵, werden die Personen herabgewürdigt, kategorisiert, objektifiziert und letztlich in Waren und Leichen verwandelt.

Diese Materialien sind also primär von Akteur*innen verfasst, die in kolonialen und versklavungsbezogenen Ordnungen schreiben, verwalten, rechtfertigen oder anklagen, und sie rahmen Schwarzes Leben in den Kategorien der Ware, der Akte und der Kontrolle.

Aus dieser Materiallage ergeben sich methodische und ethische Probleme: Hartman betont, dass ihr eigenes Schreiben die vom Archiv vorgegebenen Grenzen des Sagbaren nicht überschreiten kann, am Schweigen des Archivs scheitert und damit Gefahr läuft, Auslassungen zu reproduzieren.¹⁴⁶

Zugleich wird die Rekonstruktion dadurch erschwert, dass das Archiv von einer spezifischen Faszination an Gewalt durchzogen ist, in der Fakten, Fantasie, Begierde und Gewalt ineinander greifen und das Sagbare bereits vorstrukturiert ist.¹⁴⁷

Aus diesem Dilemma folgt bei Hartman die Entscheidung, die Grenzen des

¹⁴² Vgl. Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“, *Small Axe*, Juni 2008, S. 12.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 10.

¹⁴⁴ Ebd. S. 2.

¹⁴⁵ Ebd. S. 6.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 12.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 6.

Geschichtsschreibens nicht nur zu benennen, sondern sie im Akt des Erzählens sichtbar zu machen, weil die eigene Erzählung nicht außerhalb jener Aussageökonomie funktioniert, die sie kritisiert.¹⁴⁸ Insofern entwickelt sie eine alternative Praxis der Geschichtsschreibung, die nicht auf Opazität setzt, sondern auf Transparenz der eigenen Verfahren, um die Bedingungen des Erzählens offenzulegen und die eigene Verstrickung in die kritisierte Aussageökonomie reflektierbar zu machen.

Hartman formuliert das Ziel ihrer Praxis ausdrücklich nicht als „Stimme geben“, sondern als Annäherung an das, was nicht verifiziert werden kann, also an einen Erfahrungsbereich, der gerade dort liegt, wo Leben nur im Moment ihres Verschwindens sichtbar werden. Diese Form des Schreibens versucht, das zu sagen, was sich dem Aussprechen widersetzt, und versteht sich als Erzählen mit und gegen das Archiv.¹⁴⁹

Das Erzählen ist bei Hartman also immer doppelt gerahmt. Einerseits steht es in der Pflicht, an Spuren gebunden zu bleiben. Andererseits muss es die archivische Gewaltstruktur reflektieren, statt sie durch glatte Narration zu normalisieren. Genau deshalb verschiebt Hartman den Fokus weg von einer Erlösungsgeste und hin zu einer Darstellung, die die Unmöglichkeit der vollständigen Rekonstruktion mitführt.¹⁵⁰ Indem sie die Ausgangssituation expliziert, unter denen sie die Aufzeichnungen über afroamerikanisches Leben zu der Zeit sichten kann, holt sie die Leser*in direkt ab und positioniert sich kritisch gegenüber dem Archiv. Hartman verweist auf die dem Archiv immanenten Lücken und legt transparent dar, wie sie diese reparativ zu nutzen versucht.

„Dieses Buch empfindet die radikale Vorstellungskraft und die aufsässigen Praktiken dieser jungen Frauen nach, indem es die Welt aus ihrer Perspektive beschreibt.“¹⁵¹ Hartmans zentrale Verschiebung liegt darin, dass sie nicht über die jungen Frauen schreiben will, sondern versucht, die Welt aus ihrer Perspektive heraus wahrnehmbar zu machen. Wenn sie schreibt, das Buch empfinde deren „radikale Vorstellungskraft“ und „aufsässige Praktiken“ nach, markiert sie damit keinen Anspruch auf vollständige Rekonstruktion, sondern eine methodische Annäherung an eine Perspektive, die im Archiv gerade nicht vorgesehen ist. Kritische Fabulation setzt folglich dort an, wo die archivalen Spuren zwar vorhanden sind, aber durch Gewalt, Kriminalisierung und Objektifizierung geprägt bleiben.

Hartman fragt:

¹⁴⁸ Vgl. Hartman, „Venus in Two Acts“, S. 4-5.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 12.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 9-13.

¹⁵¹ Saidiya Hartman, „Aufsässige Leben, schöne Experimente“, S. 11.

„Wenn es nicht möglich ist, die Gewalt rückgängig zu machen, mit der die spärlichen Aufzeichnungen über das Leben eines Mädchens beginnen, oder ihre Anonymität durch einen Namen zu heilen oder die Sprache der Ware zu übersetzen, wozu dann erzählt man solche Geschichten? Wie und warum schreibt man eine Geschichte der Gewalt? Warum sollte man das Ereignis oder das Nicht-Ereignis des Todes eines Mädchens wieder aufgreifen?“ [Übers. L.K.]¹⁵²

Ihre Antwort besteht nicht darin, die Lücken des Archivs zu schließen oder die verlorenen Stimmen vollständig wiederherzustellen. Vielmehr nutzt sie die Leerstellen als Ausgangspunkt für ein Erzählen, das an historische Spuren gebunden bleibt und zugleich fragt, was jenseits der dokumentierten Gewalt möglich gewesen sein könnte. Das verschränkende Erzählen bewegt sich damit zwischen archivaler Evidenz und spekulativer Imagination. Entscheidend ist nicht die Ersetzung fehlender Fakten durch Fiktion, sondern die Verschiebung des Blicks: weg von der Perspektive der kontrollierenden Institutionen, hin zu den Möglichkeiten, Beziehungen, Wünschen und Praktiken derjenigen, die durch das Archiv nur verzerrt sichtbar werden.

In *Aufsässige Leben, schöne Experimente* arbeitet Hartman mit verschränkendem Erzählen, in dem die Stimme der Erzählerin und die der Figur untrennbar entwickelt werden, sodass Sichtweise, Sprache und Rhythmus der als aufsässig Markierten den Text formen. Die kursiv gesetzten Passagen werden dabei als Äußerungen des Chors markiert, und die Geschichte wird aus dem Inneren des Kreises heraus erzählt.¹⁵³

Der Chor verweist zugleich auf eine vielstimmige Kollektivität, also darauf, dass es nicht um isolierte Einzelschicksale geht, sondern um geteilte Lebensbedingungen innerhalb struktureller Hierarchien.

Diese Methode lässt sich als produktive Form situierten Wissens lesen: Nicht ein vermeintlich neutraler Überblick organisiert die Wahrheit, sondern eine Perspektive, die sich bewusst positioniert und die Erfahrung aus dem Inneren sozialer Ordnungen heraus vermittelt, also als Blick aus einer Lage, die historisch und politisch markiert ist.

Mit dem Wissen, dass es aufgrund der Gewaltstruktur, die dem Archiv zugrunde liegt, unmöglich ist, eine Gegengeschichte zu erzählen, die die Darstellungen im Archiv als Fundament haben, ohne deren Gewalt zu reproduzieren, hat *kritische Fabulation* die Intention, diese Unmöglichkeit möglich zu machen. Hartman beabsichtigte sowohl, eine unmögliche Geschichte zu erzählen und zugleich die Unmöglichkeit des Erzählens zu veranschaulichen. Dabei geht es nicht um die Wiederherstellung des Lebens der Versklavten oder die Erlösung der Toten, sondern vielmehr darum, ein möglichst umfassendes Bild vom (Nach-)Leben der

¹⁵² Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“, *Small Axe*, Juni 2008, S. 10.

¹⁵³ Vgl. Hartman, „Aufsässige Leben, schöne Experimente“, S. 11-12.

Gefangenen zu zeichnen. Diese doppelte Geste lässt sich so beschreiben, dass sie sich gegen die Grenzen des Archivs stemmt, um eine Kulturgeschichte der Gefangenen zu schreiben, und gleichzeitig die Unmöglichkeit verdeutlicht, das Leben der Gefangenen gerade durch den Prozess des Erzählens darzustellen.¹⁵⁴

Hartmans Gegenerzählung setzt gezielt gegen die Logiken von Wertung und Klassifizierung an, durch die junge Schwarze Frauen Überwachung, Verhaftung, Bestrafung und Gefangenschaft ausgesetzt wurden. Statt Leid zu reproduzieren, widmet sie sich den Experimenten mit dem Schönen, den Praktiken, die das Leben zu einer Kunst machen, und den Formen von Verweigerung, gegenseitiger Hilfe, freier Liebe sowie weiterer nicht normkonformer Intimität.¹⁵⁵

Aufsässigkeit erscheint so nicht als Defizit oder Pathologie, sondern als widerständige Haltung und Praxis, die aus der Einordnung als Devianz oder Kriminalität herausgelöst wird. In dieser Perspektive wird Aufsässigkeit selbst zu einem emanzipatorischen Akt, weil sie Handlungsmacht sichtbar macht, wo Archive vor allem Kontrolle und Abweichung dokumentieren.

Saidiya Hartman erzählt in einem Q&A nach einer Lesung im Politics and Prose Bookstore, wie Menschen Bilder von den immer gleichen Motiven machen und denken, dass es wirklich etwas erzählen könnte über das Leben der Schwarzen.¹⁵⁶ So schreibt sie zum Beispiel in „Die Schreckliche Schönheit der Slums“ darüber, wie die Reformer*innen immerzu die Wäscheleinen fotografierten, die sich in den Slums von einem Haus zum anderen hangelten. Es gibt ein Foto mit dem Titel „typical n**** alley“¹⁵⁷. Wenn man jedoch genauer hinsieht, sieht man aus dem Fenster im 3. Stock eine Person herausschauen. Während die Reformer*innen also ihre Vision der Slums inszenieren, schauen die Leute, die dort leben kritisch zurück.¹⁵⁸ Es gilt, die Perspektive, in die man durch die Archive versetzt wird, umzudrehen und zurückzublicken.

Sie regt dazu an, die Archive kritisch zu betrachten und kreiert gleichzeitig eine Geschichte, die über die Grenzen des Archivs hinausgeht. Eine, in der den als aufsässig Beschriebenen, eine widerständige, kritische und selbstbehauptende Haltung zugeschrieben wird. Eine in der sie

¹⁵⁴ Vgl. Hartman, „Venus in Two Acts“, S. 11.

¹⁵⁵ Vgl. Hartman, „Aufsässige Leben, schöne Experimente“, S. 12.

¹⁵⁶ Vgl. Saidiya Hartman, „Saidiya Hartman, ‚Wayward Lives, Beautiful Experiments‘“, Lesung, Politics and Prose, YouTube, 24. November 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=DAMeXgli5DU>.

¹⁵⁷ Ich habe das N-Wort zensiert, um die Gewalt, die diesem Wort innewohnt, nicht zu reproduzieren. Das N-Wort reduziert Menschen auf die Gewalt, denen BPoCs zur Zeit der Kolonialisierung ausgesetzt waren.

¹⁵⁸ Vgl. Hartman, „Venus in Two Acts“, S. 25-26.

nicht nur Nebenfiguren sind, sondern eigenständig handelnde Individuen, die kreative Wege finden, mit und neben der strukturellen Benachteiligung zu leben. Es sollte jedoch beachtet werden, dass die aufgezeichnete Gewalt stattgefunden hat und beim Schreiben einer möglichst wahrheitsgetreuen Geschichte nicht vergessen werden sollte. Hartmans Spiel mit der Fiktion beziehungsweise dem Fabulieren, hat auch das Potenzial, die Geschichte zu verzerren oder aus einem anderen, subjektiven Blickwinkel einseitig zu erzählen. Wenn man jedoch bedenkt, dass ein objektives Archiv prinzipiell nicht existieren kann und Hartmans Ansatz jenseits des Archivs für eine unmögliche Möglichkeit hält, kann ihre Methode der *kritischen Fabulation* der Repräsentation marginalisierter Gruppen, mehr Diversität und Komplexität verleihen. So wie das Archiv an sich realitätsbildend ist, kann auch die *kritische Fabulation* performativ wirken. Die Geschichten aus dem Archiv wirken sich bis heute auf die Lebensrealität Schwarzer Menschen aus. So könnte das Fabulieren dazu beitragen, stereotypisierende Repräsentationen zu revidieren und neue Perspektiven zu schaffen. Ihre kreative Überbrückung zwischen den Lücken in den Archiven, legitimiert sie, indem sie die Auswahl, das Zusammenfügen der Fakten und die anschließende Imagination des Narrativs in den kolonialen Archiven, als ein machtvolles Instrumentalisieren begreift, was bedeutet, dass die Dokumentationen in den Archiven letztendlich auch nichts anderes sind als eine machtvolle Selektion von dem, was erzählt und was ausgeklammert wird.¹⁵⁹

Hartman geht es um einen Gesamteindruck. Sie schreibt: „ich empfinde die Stimmen dieser junger Frauen nach und verwende, womöglich, ihre Worte. Ich ziehe in die intimen Sphären ihres Lebens ein. Es geht mir darum, die sinnliche Erfahrung der Stadt zu vermitteln und die facettenreiche Landschaft des schwarzen sozialen Lebens zu erfassen.“¹⁶⁰ Indem sie potenzielle individuelle Geschichten aneinanderreihet, lässt sie eine Ahnung eines Gesamtbildes entstehen. Sie zeigt damit, dass man junge Schwarze Frauen und Queers nicht auf eine Kategorie reduzieren kann und ihr Leben vielseitig, individuell und erzählenswert ist. Sie macht ihr inneres Leben erfahrbar und spricht ihnen somit Subjektivität und Komplexität zu.

Zusammenfassend lässt sich Hartmans Methode der kritischen Fabulation als konkrete Umsetzung jener theoretischen Überlegungen verstehen, die zuvor im Kontext von Archivkritik und alternativem Archivieren entwickelt wurden. Ihre Arbeit setzt genau dort an, wo hegemoniale Archive versagen: an den Leerstellen, Verzerrungen und gewaltvollen Kategorisierungen, durch die Schwarze Mädchen, Frauen und queere Personen nur

¹⁵⁹ Vgl. Hartman, „Saidiya Hartman, ‚Wayward Lives, Beautiful Experiments‘“, S. 11.

¹⁶⁰ Hartman, „Aufsässige Leben, schöne Experimente“, S. 11.

fragmentarisch oder aus der Perspektive institutioneller Kontrolle sichtbar werden. Hartman übernimmt die archivalen Spuren daher nicht als neutrale historische Quellen, sondern liest sie als Ausdruck einer Machtordnung, die Subjekte zugleich dokumentiert und entstellt.

Im Anschluss an Foucault lässt sich das Archiv bei Hartman nicht als bloßer Speicher der Vergangenheit begreifen, sondern als Ordnung des Sagbaren, die festlegt, welche Leben historisch erscheinen können und in welcher Form sie lesbar werden. Zugleich bestätigt ihre Arbeit Azoulay's Kritik am imperialen Archiv: Die überlieferten Dokumente bewahren nicht einfach Geschichte, sondern sind selbst Teil jener Gewalt, durch die Menschen klassifiziert, kriminalisiert und entmenslicht wurden. Hartmans kritische Fabulation reagiert auf diese Gewalt nicht mit dem Anspruch, eine vollständige Gegengeschichte herzustellen. Vielmehr macht sie die Unmöglichkeit einer solchen Rekonstruktion sichtbar und entwickelt daraus eine verantwortungsvolle Schreibpraxis.

Entscheidend ist dabei der perspektivische Wechsel. Hartman richtet den Blick nicht länger auf die verwaltende, strafende oder beobachtende Instanz, sondern versucht, die Welt aus der Perspektive jener wahrnehmbar zu machen, die im Archiv nur als Abweichung, Gefahr oder Objekt erscheinen. Damit verschiebt sie die Frage nach historischer Wahrheit: Nicht allein das dokumentierte Faktum ist relevant, sondern auch das, was durch die Struktur des Archivs undenkbar, unsichtbar oder unaussprechbar gemacht wurde. Die Lücke wird dadurch nicht als Mangel verstanden, sondern als Ausgangspunkt einer spekulativen und zugleich ethisch reflektierten Annäherung.

In diesem Sinne lässt sich kritische Fabulation als alternative Archivpraxis begreifen. Sie erweitert das Archiv nicht lediglich um fehlende Inhalte, sondern verändert die Weise, wie Geschichte erzählt, gelesen und erinnert werden kann. Hartmans Schreiben macht deutlich, dass alternative Formen des Archivierens nicht nur darin bestehen, marginalisierte Subjekte sichtbar zu machen, sondern auch darin, die Bedingungen ihrer Sichtbarkeit kritisch zu befragen. Gerade dadurch wird ihre Methode für die vorliegende Arbeit zentral: Sie zeigt, wie aus den Brüchen des Archivs eine Form der Wissensproduktion entstehen kann, die hegemoniale Erzählweisen irritiert und verdrängte Lebensrealitäten als historisch, politisch und affektiv bedeutsam lesbar macht.

5.2 The Watermelon Woman: Die Rekonstruktion dessen, was hätte sein können

The Watermelon Woman liest sich für mich ebenso als eine archivale Intervention, wenn auch die Mittel andere sind.

Cheryl Dunye verfolgt in ihrem Debütfilm ein ähnliches Prinzip wie Saidiya Hartman, insofern, als dass sie die Lücken, die über afroamerikanisches und lesbisches Leben entstanden sind, durch fabulative Weise zu schließen versucht. Der Film stellt eine fiktive Archivsuche dar und thematisiert gleichzeitig die Bedeutung von (alternativen) Archiven im queeren kulturellen Gedächtnis.

The Watermelon Woman ist ein unabhängiger Film aus dem Jahr 1996, geschrieben und inszeniert von Cheryl Dunye, die sich selbst in der Hauptrolle spielt. Um zwischen der Filmfigur und der tatsächlichen Person zu unterscheiden, werde ich die Filmfigur Cheryl nennen und sofern ich mich auf ihre reale Person beziehe, ihren Nachnamen integrieren. Die Geschichte folgt Cheryl, einer jungen aufstrebenden Filmemacherin, die in Philadelphia als Videothekenangestellte arbeitet. Sie ist auf der Suche nach Personen, mit denen sie sich als Schwarze queere Filmemacherin identifizieren kann und stößt dabei in einem Film aus dem Jahr 1930, auf eine mysteriöse Schauspielerin die in den Credits des Films nur als „The Watermelon Woman“ aufgeführt wird.

Cheryl ist fasziniert von dieser Frau, die in rassistisch stereotypisierten Rollen auftrat und über die man nichts herausfinden zu können scheint. Daraufhin beschließt sie, einen Dokumentarfilm über die mysteriöse Frau zu machen und sich auf die Spuren dieser verschleierte Identität zu begeben. Im Laufe ihrer Recherchen entdeckt Cheryl, dass die Schauspielerin Fae Richards hieß und eine romantische Beziehung mit einer weißen Regisseurin hatte.

Während Cheryl tiefer in ihre Nachforschungen eintaucht, wird ihre eigene Identität als Schwarze lesbische Frau immer wichtiger für die Erzählung. Ihre Recherche entwickelt sich zu einem persönlichen und politischen Projekt, das sowohl ihre Beziehung zu ihrer weißen Freundin Diana als auch ihre Sichtweise auf die Geschichte von Schwarzen Frauen und lesbischen Identitäten herausfordert.

Der Film thematisiert die Unsichtbarkeit und Unterrepräsentation von Schwarzen Frauen und queeren Menschen in der Geschichte und den Medien. Cheryl versucht, durch ihre Recherche eine verlorene Geschichte zu rekonstruieren und gibt so den vergessenen oder ignorierten

Identitäten eine Bühne. Cheryl sucht nach Beweisen, die Richards als etwas mehr als ein Stereotyp oder eine Randfigur lebendig werden lassen. *The Watermelon Woman* beleuchtet die Schnittstellen von Rassismus und Homophobie, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart. Cheryl muss sich nicht nur mit den rassistischen Stereotypen auseinandersetzen, die in den alten Filmen dargestellt werden, sondern auch mit den Vorurteilen, denen sie in ihrer eigenen Beziehung und in der Gesellschaft begegnet. Der Film untersucht die Probleme und Herausforderungen der Archivarbeit, insbesondere wie Geschichte aufgezeichnet und welche Geschichten erzählt oder unterdrückt werden. Cheryls Suche nach Informationen über Fae Richards wird zu einem Symbol für den breiteren Kampf, die Geschichte von marginalisierten Gruppen zu bewahren und zu ehren. Ihre Suche nach der Wahrheit über Fae Richards, spiegelt ihre eigene Reise der Selbstentdeckung wider. Durch die Erforschung der Vergangenheit einer anderen Frau erkennt sie mehr über sich selbst, ihre Identität und ihr kulturelles Erbe. Dunyess Film greift ähnliche Themen auf, wie Cvetkovichs Konzept des affektiven Archivs: Geschichte wird durch das persönliche Begehren und die emotionale Verbindung der Suchenden neu geschaffen.

Cheryl stellt sich zu Beginn des Films vor, indem sie direkt in die Kamera spricht und sich als angehende Filmemacherin vorstellt.¹⁶¹ Sie erklärt, ihr erster Film solle von Schwarzen Frauen handeln, da deren Geschichten bislang nicht erzählt worden seien. Auch wenn sie ihr konkretes Thema noch nicht festgelegt hat, markiert sie damit bereits deutlich den Rahmen ihres Projekts. Ihr Erkenntnisinteresse wird nicht als neutral oder allgemein gültig präsentiert, sondern als historisch und politisch motiviert.

Gerade in dieser expliziten Benennung ihres Fokus lässt sich eine Nähe zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens erkennen. Haraway kritisiert den Anspruch eines vermeintlich objektiven, allsehenden Blicks, den sie als „göttlichen Trick“ beschreibt, also als Perspektive, die vorgibt, von nirgendwo aus zu sprechen.¹⁶² Demgegenüber fordert sie eine verantwortliche Positionierung, die die eigene Perspektive als partiell, verkörpert und historisch verortet kenntlich macht.¹⁶³ Objektivität bedeutet in diesem Verständnis nicht Distanz oder Neutralität, sondern die Offenlegung der Bedingungen, unter denen Wissen produziert wird.

Indem Cheryl ihren Film dezidiert als Projekt über Schwarze Frauen ankündigt und die bisherige Unsichtbarkeit dieser Geschichten thematisiert, macht sie ihre Perspektive

¹⁶¹ *The Watermelon Woman*, Regie von Cheryl Dunye, 1996, 1,25, TC 00:03:57 ff.

¹⁶² Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, 1. Auflage, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, übers. von B. Ege u. a. (Campus Verlag, 1995), S. 381, 384.

¹⁶³ Vgl. Haraway, *Die Neuerfindung der Natur*, S. 383, 389.

transparent. Sie beansprucht keinen universalen Standpunkt, sondern spricht aus einer bestimmten sozialen und historischen Position heraus. Genau darin liegt die epistemische Stärke ihres Vorgehens: Ihre Positionierung fungiert nicht als Einschränkung, sondern als Voraussetzung eines verantwortlichen, situierten Wissens.

Als Annäherung an ihre Arbeit hat sie sich diverse Filme aus den 1930ern und 1940ern ausgeliehen, in denen Schwarze Frauen vorkommen. Sie merkt an, dass die Schwarzen Schauspielerinnen teilweise nicht einmal in den Credits gelistet sind.

In dem Film „Plantation Memory“¹⁶⁴, der *weißen* Filmemacherin Martha Page, entdeckt sie dann schließlich eine Frau die sie fasziniert: Diese verkörpert die stereotype Figur der „Mammy“, also eine Schwarze Hausangestellte auf einer Südstaaten Plantage.

Diese Rolle greift bewusst rassistische Bildtraditionen des klassischen Hollywoodkinos auf und macht sichtbar, auf welche Weise schwarze Schauspielerinnen historisch auf dienende, entsexualisierte oder karikierende Figuren festgelegt wurden. Als Cheryl den Namen der Schauspielerin herausfinden möchte, wird diese - wie bereits zuvor beschrieben - in den Credits lediglich als „The Watermelon Woman“ angeführt. Das nutzt Cheryl als Ausgangspunkt, um mehr über diese Frau und ihr Leben herauszufinden. Sie sucht nach mehr Tiefe, als einem Stereotyp oder einer marginalisierten Figur.

Auf der Suche nach mehr Informationen über die Schauspielerin, die sie später als Fae Richards identifizieren kann, stellen sich ihr einige Hürden, die demonstrieren, wie mangelhaft das Leben Schwarzer und queerer Identitäten dokumentiert wurde. In einer Montage stellt Dunye eine Befragung im Zentrum von Philadelphia dar. Sie befragt Menschen auf der Straße, ob sie schon mal von der „Watermelon Woman“ gehört haben und ob sie wissen, wer diese Person sei. Obwohl die Befragten verschiedenste Assoziationen mit der Figur haben, kennt niemand sie.¹⁶⁵ In einer öffentlichen Bücherei erhofft sich Cheryl schließlich, mehr Informationen zu erhalten. Doch nachdem sie einige Bücher durchgewälzt hat, stellt sie fest, wie herausfordernd es ist, etwas über „The Watermelon Woman“ herauszufinden: „[...] I mean, it's not like I can go and ask for information about the Watermelon Woman. They only have references about Black women in film.“¹⁶⁶ Als sie einen Mitarbeiter befragt, ob sie Sekundärliteratur zur Watermelon Woman hätten - sie sei eine Schwarze Schauspielerin aus den 1930ern - ergibt die Suche im

¹⁶⁴ Der Titel *Plantation Memory* lässt sich auch auf einer Metaebene lesen. Er verweist nicht nur auf die erzählte Geschichte, sondern beschreibt zugleich das Projekt, das Cheryl Dunye verfolgt: Sie versucht, Erinnerungen zu pflanzen. Gemeint sind Erinnerungen, die bislang keinen festen Platz im kulturellen Gedächtnis erhalten haben und deren Spuren erst durch ihre filmische Arbeit sichtbar und überlieferbar werden.

¹⁶⁵ *The Watermelon Woman*, TC 00:11.45 - 00:13:16.

¹⁶⁶ *The Watermelon Woman*, TC 00:26:23.

System keinen Treffer. Stattdessen verweist der Bibliotheksmitarbeiter sie an die „Black Reference Library“, also an eine gesonderte Sammlung zu Schwarzer Geschichte und Kultur. Als Cheryl hingegen nach der *weißen* Regisseurin Martha Page fragt, wird sie allgemein an den Referenzbestand sowie an die Sektion „Women on Film“ verwiesen.¹⁶⁷

Diese unterschiedliche Verortung macht eine implizite Normsetzung sichtbar. Während die Watermelon Woman als „Black“ markiert und damit als besondere, erklärungsbedürftige Kategorie behandelt wird, bleibt *Weißsein* bei Martha Page unmarkiert und erscheint als selbstverständlicher Standard. Weißsein fungiert hier als unsichtbare Norm, von der nicht eigens gesprochen werden muss. Zugleich zeigt sich, dass auch feministische Archivierungs- und Kategorisierungspraktiken nicht automatisch intersektional arbeiten: Die Kategorie „Women“ wird offenbar stillschweigend *weiß* gedacht, sodass Schwarze Frauen in separate, ethnisch codierte Wissensräume ausgelagert werden. Dadurch entsteht eine doppelte Marginalisierung, in der rassistische und sexistische Ausschlüsse ineinandergreifen.

Eine weitere Szene, die die Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion Schwarzen und queeren Lebens demonstriert, ist das Gespräch mit der *weißen* Kulturwissenschaftlerin Camille Paglia, die sich selbst in einer parodistisch überzeichneten Version verkörpert. Mit großer Selbstsicherheit weist sie die Kritik an der Mammy Figur, wie sie insbesondere von Schwarzen Wissenschaftlerinnen formuliert wurde, entschieden zurück und bezeichnet diese als „utterly wrong“.¹⁶⁸ Die Einwände, die auf rassistische Einschreibungen, Desexualisierung und Entwürdigung dieser Rollen verweisen, werden von ihr nicht als Ausdruck historischer Gewalt anerkannt. Zugleich erklärt sie, nichts davon gewusst zu haben, dass Martha Page queer oder bisexuell gewesen sei, wodurch sie eine weitere Dimension der Filmgeschichte ausblendet, die nicht in ihr Deutungsraaster passt.

Stattdessen deutet sie die Figur der Mammy symbolisch um und schreibt ihr Bedeutungen wie Wohlstand, Fruchtbarkeit und eine Nähe zu einer Göttinnenfigur zu. Durch diese positive Umcodierung verschiebt sie den Fokus von der konkreten historischen Erfahrung Schwarzer Frauen auf eine abstrakte, kulturmythologische Ebene. Auf diese Weise entzieht sie den von Rassismus betroffenen Stimmen ihre epistemische Autorität und negiert die strukturelle Dimension rassistischer Bildproduktion.

Gerade aus erkenntnistheoretischer Perspektive ist es jedoch plausibel, sich an jenen Subjekten zu orientieren, die von Diskriminierungsformen unmittelbar betroffen sind. Sie verfügen über

¹⁶⁷ *The Watermelon Woman*, TC 00:27:08 - 00:28:13.

¹⁶⁸ *The Watermelon Woman*, TC 00:42:37 ff.

ein situiertes Erfahrungswissen, das aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und mit konkreten Verletzungszusammenhängen hervorgeht. Dieses Wissen fungiert nicht nur als subjektive Perspektive, sondern als moralisch und epistemisch relevante Ressource. Wer sich aus einer privilegierten Position über diese Erfahrungen hinwegsetzt und ihnen Deutungshoheit abspricht, reproduziert epistemische Gewalt, indem er betroffenen Personen die Autorität über ihre eigene Geschichte entzieht.

Die Szene lässt sich daher exemplarisch für jene Formen *weißer* Selbstentlastung lesen, in denen Rassismus nicht als gesellschaftliches Machtverhältnis anerkannt, sondern als bloßes Missverständnis oder Fehlinterpretation abgetan wird. Gerade diese Verweigerung der Anerkennung trägt zur Reproduktion strukturellen Rassismus bei: Was nicht benannt wird, bleibt wirksam und entzieht sich einer kritischen Aufarbeitung.

In einem Buch über „Hollywoods Lesbians“, findet Cheryl schließlich eine Sektion zu Martha Page;¹⁶⁹ geschrieben ist das Buch von einem Mann. Dort wird auch Fae Richards als „Hilfe“ von Martha Page benannt. Diese Formulierung verweist auf die queeren Codes, die für queere Identitäten zu entschlüsseln waren, während sie für den Rest der heteronormativen Gesellschaft unerkant blieben.

Viele der sogenannten Graswurzelarchive organisieren sich in privaten Wohnungen und beruhen auf persönlichem Engagement zur Präservierung bedrohter Geschichte. Sie entstehen jenseits institutioneller Infrastruktur und sind häufig an individuelle Sammelleidenschaft sowie private Ressourcen gebunden. Damit verschieben sie zwar den Ort des Archivierens, bleiben jedoch in materieller, sozialer und symbolischer Hinsicht an spezifische Voraussetzungen geknüpft.

Cheryl Dunye veranschaulicht diese ambivalente Struktur am Beispiel der Figur Lee Edwards.¹⁷⁰ Eingeführt wird er über eine Visitenkarte mit der Aufschrift „Lee Edwards – Race Films 1925–1950 – Collector – Exhibitor – Lecturer“, die seine Selbstverortung als Sammler und Vermittler Schwarzer Filmgeschichte betont. Edwards verfügt über eine private Sammlung in seinem Wohnhaus; Filmplakate mit Schwarzen Darsteller*innen bedecken die Wände. Das Archiv ist damit unmittelbar in den häuslichen Raum eingeschrieben. Zugleich wird in einer beiläufigen Bemerkung deutlich, dass der Aufbau dieses „Film Department“ mit erheblichen finanziellen Kosten verbunden war, was die materiellen Bedingungen solcher alternativer Erinnerungspraktiken sichtbar macht.

¹⁶⁹ *The Watermelon Woman*, TC 00:58:00.

¹⁷⁰ *The Watermelon Woman*, TC: 00:20:56 ff.

Gleichzeitig erscheint Edwards als ambivalente Figur: Er wird als exzentrisch eingeführt, zudem wird angedeutet, dass er sich jungen Frauen gegenüber übergriffig verhalten habe. Diese Darstellung irritiert das Bild des idealisierten, selbstlosen Archivars und verweist darauf, dass auch Gegenarchive nicht außerhalb von Machtverhältnissen operieren.

Besonders deutlich wird dies, als Cheryl zunächst nach der Watermelon Woman und anschließend nach Martha Page fragt. Edwards reagiert knapp: „Women are not my specialty.“¹⁷¹ In dieser beiläufigen Aussage artikuliert sich eine geschlechtsspezifische Hierarchisierung innerhalb eines ohnehin marginalisierten Feldes. Obwohl Edwards sich der Bewahrung Schwarzer Filmgeschichte widmet, reproduziert er durch die Ausblendung weiblicher und queerer Perspektiven eine weitere Form der Exklusion.

Die Szene verdeutlicht somit, dass Schwarze FLINTA* Personen von mehrfachen Diskriminierungsstrukturen betroffen sind. Ihre Geschichten sind nicht nur durch rassistische, sondern zugleich durch sexistische und heteronormative Selektionsmechanismen gefährdet, aus dem Archiv und damit aus dem kulturellen Gedächtnis ausgeschlossen und unsichtbar gemacht zu werden. Selbst in alternativen, privat organisierten Archiven wirken hegemoniale Ordnungsmuster fort und strukturieren, was als erinnerungswürdig gilt.

Cheryl wird auf ein Archiv aufmerksam gemacht, das eine Kollektion zu Schwarzen Lesben haben soll. Das „Center for Lesbian Info and Technology“, kurz C.L.I.T., lässt sich als Parodie der Lesbian Herstory Archives lesen.¹⁷² Die humorvolle Überzeichnung ist jedoch nicht als bloße Abwertung zu verstehen, sondern kann zugleich als Ausdruck von Anerkennung und Zuneigung interpretiert werden. Gerade in der Parodie wird die kulturelle Bedeutung des Archivs sichtbar, das im kollektiven lesbischen Imaginären einen festen Platz einnimmt.¹⁷³

Das Lesbian Herstory Archive ist als wohnlicher, zugänglicher Raum konzipiert, der eine emotionale, statt ausschließlich akademische Auseinandersetzung mit lesbischer Geschichte ermöglicht. Gemeinsam mit seiner Darstellung in *The Watermelon Woman* wird deutlich, dass Archive in lesbischen Kulturen nicht nur Wissen bewahren, sondern vor allem auch affektive Erfahrungen und kollektive Gefühle hervorbringen.¹⁷⁴

Zugleich verweist die Szene auf materielle Prekarität. Die Archivarin, selbstironisch verkörpert von der US-amerikanischen LGBTQ* Aktivistin und Autorin Sarah Schulman, erklärt die sichtbare Unordnung mit fehlenden finanziellen Mitteln und Ressourcen. Die Unordnung

¹⁷¹ *The Watermelon Woman*, TC: 00:22:54.

¹⁷² *The Watermelon Woman*, TC 00:54:12 ff.

¹⁷³ Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 240.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 241.

fungiert damit nicht nur als komisches Element, sondern als Hinweis auf strukturelle Marginalisierung: Alternative Archive sind häufig auf ehrenamtliche Arbeit angewiesen und operieren unter Bedingungen knapper Ausstattung.

Eine Interaktion zwischen Cheryl und einer *weißen* Frau, die sie unmittelbar als „Sister“ anspricht, kann hier als problematisierend gelesen werden.¹⁷⁵ Was vordergründig als solidarische Geste erscheint, reproduziert bei näherer Betrachtung eine Vereinnahmung, indem Differenzen eingeebnet und asymmetrische Machtverhältnisse ausgeblendet werden. Die Anrede suggeriert eine selbstverständliche Gemeinsamkeit und konstruiert eine homogene lesbische Erfahrung, die rassifizierte Ungleichheiten unsichtbar macht.

Indem *weiße* und Schwarze Lesben implizit, als gleichermaßen und auf identische Weise betroffen adressiert werden, wird die spezifische Erfahrung von Mehrfachdiskriminierung relativiert. Eine solche Universalisierung wirkt entpolitisierend, da sie strukturelle Unterschiede in Bezug auf Rassismus, soziale Positionierung und historische Gewalt aus dem Blick verdrängt. Die vermeintliche Solidarität kippt so in eine symbolische Aneignung, die Cheryl in ein Kollektiv einschreibt, dessen Bedingungen sie nicht gleichermaßen teilt. Statt Differenz anzuerkennen, wird sie zugunsten eines harmonisierenden Gemeinschaftsnarrativs nivelliert.

Als Cheryl sich nach der Sammlung über Schwarze Lesben erkundigt, erklärt die Archivarin ihr, dass diese Sammlung „sehr separiert“ verhandelt werde. Der Bestand, den Cheryl sich ansehen möchte ist noch unsortiert und in Boxen. Beim Durchsehen kippt die Archivarin den Inhalt, relativ unachtsam aus, was symbolisch auf die randständige Behandlung dieser Bestände verweist. Dennoch findet Cheryl dort Fotos von Fae Richards. Unter anderem auch ein Foto, das auf der Rückseite June Walker, „a special friend“¹⁷⁶ gewidmet wird. Diese Formulierung lässt sich auch als queeren Code lesen. In historischen Kontexten, in denen gleichgeschlechtliche Beziehungen sozial sanktioniert oder strafrechtlich verfolgt wurden, fungierten solche Umschreibungen als Strategie der Tarnung. Sie ermöglichten es, das außereheliche und vermeintlich aromantische Zusammenleben zu legitimieren, queere Intimitäten sprachlich zu verschleiern und zugleich Spuren in der Geschichte zu hinterlassen. Auf diese Weise wurden Beziehungen, die offiziell unsichtbar bleiben mussten, dennoch in symbolischer Form archiviert und überliefert.

Nach dieser Entdeckung, kontaktiert Cheryl June Walker telefonisch. Während des Telefonats hört man nur Cheryls Reaktionen und kann anhand derer, Junes Antworten lediglich

¹⁷⁵ *The Watermelon Woman*, TC 00:54:21.

¹⁷⁶ *The Watermelon Woman*, TC: 00:57:00.

abschätzen. Es stellt sich heraus, dass sie eine langjährige Lebensgefährtin von Fae Richards war sowie, dass Fae Richards bereits verstorben sei. Direkt zu Beginn scheint June die epistemische Identität ihrer Gesprächspartnerin abzuklären, vermutlich um einschätzen zu können, wie (ehrlich) sie sprechen kann. Cheryl bestätigt: „Yes...Yes I‘m a Sister.“¹⁷⁷ Die anstrebende Filmemacherin erzählt der Dame von ihrem Projekt und fragt sie für ein Interview an. June Walker erklärt sich einverstanden für ein Interview zum Lunch, aber als Cheryl an ihrer Haustür klingelt, öffnet die Nachbarin nebenan die Tür und erklärt, Frau Walker sei derzeit im Krankenhaus. Sie drückt Cheryl ein Paket in die Hand, im Austausch schenkt Cheryl ihr das vorgekochte Mittagessen.¹⁷⁸

In dem Paket befindet sich ein Brief mitsamt Erinnerungen der beiden in Form von Videos und Fotos. So scheint es zumindest, denn in der folgenden Sequenz liest Cheryl den Brief vor, während Homevideos - alltägliche Videoaufnahmen - von Fae und June zu sehen sind. Gleichzeitig ist diese Sequenz mit dem Gesang und Gitarrenspiel einer Schwarzen Straßenkünstlerin unterlegt.¹⁷⁹ Die Stimme von Cheryl wird von Junes überlagert und man hört diese nun selbst sprechen. Sie schreibt, dass sie direkt nach dem Telefonat ein paar Gedanken aufschreiben wollte, bevor sie ihr entrinnen: „[...] all that talk about Fae and that white woman“¹⁸⁰ habe sie aufgewühlt und unschöne Erinnerungen hervorgebracht. Erinnerungen, die wohl sowohl June als auch Fae - als diese noch am Leben war - verärgert haben. June verstehe nicht, weshalb Cheryl überhaupt eine *weiße* Frau in einem Film über Faes Leben inkludieren wolle. Sie schreibt, die Darstellung von Faye in Marthas Film sei nicht die Repräsentation mit der Fae erinnert werden wollte. Und dass ihr diese Repräsentation in der Seele geschmerzt habe. Sie legt nahe, dass Fae so viel mehr gemacht habe als das, was man in dem Film sehe würde. Sie habe das Fundament für BPoCs gelegt und sei mitverantwortlich dafür, dass beispielsweise Cheryl jetzt Filme über Schwarze Frauen machen könne.

Abschließend wendet sie sich mit einem Appell an Cheryl:

„Please Cheryl, make our history, before were all dead and gone, but if you are really into family, you better understand that our family will always only have each other. I know this is a lot to be writin’ down, but I wanted to remember it for you now, so that the next time I see you, we can make it right.“¹⁸¹

¹⁷⁷ *The Watermelon Woman*, TC: 01:03:44.

¹⁷⁸ *The Watermelon Woman*, TC: 01:04:43.

¹⁷⁹ *The Watermelon Woman*, TC: 01:07:25 ff.

¹⁸⁰ *The Watermelon Woman*, TC: 01:07:57.

¹⁸¹ *The Watermelon Woman*, TC: 01:08:56.

Anschließend spricht Cheryl direkt in die Kamera und resümiert ihren Prozess.¹⁸² Die Spurensuche nach *der Watermelon Woman*, sei nicht so verlaufen wie erhofft. Auf privater Ebene sei Cheryls Beziehung zu ihrer *weißen* Freundin Diana in die Brüche gegangen und auch die Freundschaft zu Tamara sei ziemlich strapaziert worden. Sie hatte sich den Prozess deutlich leichter vorgestellt und steht jetzt mit leeren Händen da, außer dem Paket von June. Sie drückt ihr Bedauern aus, dass sie noch so viele Fragen gehabt hätte, die sie June gerne persönlich gefragt hätte. Sie richtet sich schließlich direkt an June Walker und sagt:

„I mean, I know she ment the world to you, but she also ment the world to me and those worlds are different. But the moment she shared with you, the life she had with Martha on and off the screen, those are precious moments. And nobody can change that. But what she means to me: a 25 year old Black woman, means something else. It means hope, it means inspiration, it means possibility, it means history. And most importantly what I understand, is that I’m gonna be the one who says: Im a Black Lesbian Filmmaker. Whos just beginning. But I’m gonna say a lot more and have a lot more work to do.“¹⁸³

Der Film schließt ab mit einer Rekonstruktion von Fae Richards Leben, begleitet von Aufnahmen und Fotos, die voraussichtlich aus Junes privatem Archiv stammen.

Spätestens in der Credits Sequenz wird ersichtlich, dass die gesamten Archivaufnahmen nachgestellt wurden und Fae Richards nie existierte. Der Film schließt mit einem Zitat der Regisseurin ab: ““Sometimes you have to create your own history. The Watermelon Woman is fiction.” Cheryl Dunye, 1996.“¹⁸⁴

The Watermelon Woman lässt sich als eine filmische Praxis begreifen, die theoretische Überlegungen zum Archiv, zur Repräsentation und zur fabulativen Rekonstruktion nicht lediglich illustriert, sondern performativ vollzieht. Der Film operiert nicht innerhalb eines bestehenden Archivs, sondern macht dessen Bedingungen sichtbar, verschiebt seine Ordnungen und entwirft im Modus der Fiktion ein Gegenarchiv, das die hegemoniale Logik des Sag- und Sichtbaren unterläuft.

Vor dem Hintergrund des foucaultschen Archivbegriffs, den ich als historisches Apriori der Sagbarkeit eingeführt habe, zeigt Dunyes Film exemplarisch, wie Schwarze lesbische Existenz im klassischen Hollywoodkino nicht nur unterrepräsentiert, sondern strukturell unsagbar gemacht wurde. Die Figur der „Watermelon Woman“ ist zunächst nichts anderes als ein Produkt jener archivischen Gewalt, die Menschen in stereotype Kategorien presst und sie zugleich aus der Geschichte löscht. Dass Fae Richards in den Credits lediglich als rassistisch

¹⁸² *The Watermelon Woman*, TC: 01:09:36.

¹⁸³ *The Watermelon Woman*, TC: 01:10:12.

¹⁸⁴ *The Watermelon Woman*, TC: 01:15:41.

codierte Typisierung erscheint, verweist auf genau jene Klassifikationslogiken, die ich mit Azoulay als imperiale Regierungstechniken beschrieben habe: Das Archiv produziert Subjekte im Modus ihrer administrativen Lesbarkeit und entzieht ihnen komplexe Subjektivität.

Dunyes Intervention besteht jedoch nicht darin, eine vermeintlich „wahre“ Geschichte freizulegen. Vielmehr erfindet sie Fae Richards. Gerade diese fabulative Geste ist zentral. Sie entspricht in ihrer Logik Saidiya Hartmans Konzept der kritischen Fabulation, das sich als Erzählen mit und gegen das Archiv versteht. Wie Hartman, macht auch Dunye die Lücke nicht unsichtbar, sondern produktiv. Die Fiktion ersetzt das fehlende Dokument nicht, sondern exponiert die strukturelle Abwesenheit Schwarzer lesbischer Geschichte als Effekt hegemonialer Archivpraxis.

Damit verschiebt sich die Frage von der Authentizität zur Möglichkeit. Wenn das Archiv – wie mit Derrida und Azoulay gezeigt – immer schon von Ausschluss durchzogen ist, dann liegt die politische Kraft nicht in der vollständigen Rekonstruktion, sondern in der Sichtbarmachung dieser Unmöglichkeit. *The Watermelon Woman* nimmt diese Unmöglichkeit ernst und antwortet darauf nicht mit Ergänzung, sondern mit fabulativer Überschreibung.

Zugleich operiert der Film im Sinne Ann Cvetkovichs als affektives Archiv. Geschichte erscheint hier nicht als distanzierte Rekonstruktion, sondern als individualisiertes, emotionales Begehren. Cheryl sucht nicht nur nach Fakten, sondern nach Identifikation, nach genealogischer Verbindung, nach einem Vorbild. Das Archiv wird dadurch nicht als kühler Wissensspeicher inszeniert, sondern als Ort affektiver Investition. Gerade in der Anfangs- und Schlusssequenz, in der Cheryl ihre eigene Position als „Black Lesbian Filmmaker“ explizit markiert, wird deutlich, dass das Gegenarchiv nicht allein retrospektiv funktioniert. Es stiftet Zukunft. Es erzeugt Hoffnung, Möglichkeit und Kontinuität jenseits hegemonialer Geschichtsschreibung.

Hier schließt sich der Kreis zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. Cheryl beansprucht keinen universalen Standpunkt. Ihre Forschung ist explizit partiell, verkörpert und historisch verortet. Gerade diese Transparenz bildet die epistemische Stärke des Films. Er verweigert den „göttlichen Trick“ der Neutralität und macht stattdessen sichtbar, dass jede Archivpraxis perspektivisch gebunden ist.

Auch medienwissenschaftlich erweist sich der Film als relevant. In Anschluss an Stuart Hall habe ich Repräsentation als Prozess der Bedeutungsproduktion gefasst. Dunye dekonstruiert die stereotype Typisierung Schwarzer Frauen im klassischen Kino nicht allein auf inhaltlicher Ebene, sondern durch die Form des Films selbst. Dokumentarische Elemente, Interviews, fingierte Fotografien und Homevideos erzeugen ein hybrides Format, das die Grenze zwischen Fakt und Fiktion destabilisiert. Damit wird die Autorität des dokumentarischen Blicks selbst

infrage gestellt. Das Medium wird – im Sinne McLuhans – zur Botschaft: Die Form des Films verkörpert die These, dass Archive konstruiert sind und Wirklichkeit performativ hervorbringen.

Besonders bedeutsam in „The Watermelon Woman“ ist jedoch die intersektionale Dimension. Wie die Analyse der Bibliotheksszene oder der Figur Lee Edwards zeigt, reproduzieren selbst alternative Archive geschlechtsspezifische und heteronormative Ausschlüsse. Dunye romantisiert das Gegenarchiv nicht. Vielmehr macht sie sichtbar, dass auch marginalisierte Räume von Macht durchzogen bleiben. In dieser Hinsicht korrespondiert der Film mit Muñoz' Konzept der Desidentifikation: Cheryl bewegt sich innerhalb bestehender kultureller Formen, ohne sich ihnen vollständig zu unterwerfen. Sie arbeitet im und gegen das Archiv.

Das abschließende Bekenntnis Cheryls markiert daher keinen harmonischen Abschluss, sondern einen Übergang. Die Geschichte von Fae Richards ist nicht „gerettet“. Sie bleibt Fiktion. Und gerade darin liegt ihre Kraft. Dunye erzeugt ein Bild, das historisch nie existierte, und macht dadurch sichtbar, dass die Abwesenheit Schwarzer lesbischer Geschichte kein natürlicher Mangel, sondern Resultat archivischer Gewalt ist.

The Watermelon Woman ist somit weder bloß Film noch bloß Repräsentationskritik. Er fungiert als mediale, affektive und epistemische Intervention. Er verschiebt die Bedingungen dessen, was als erinnerbar, sagbar und sichtbar gelten kann. In diesem Sinne realisiert der Film genau jene Bewegung, die im theoretischen Teil dieser Arbeit als Ziel alternativer Archivpraxis formuliert wurde: nicht die bloße Ergänzung hegemonialer Geschichte, sondern die Transformation ihrer Ordnungsprinzipien.

5.3 Verkörperte Gegenarchive: LaToya Ruby Frazier und die Politisierung familiärer Intimität

Im Unterschied zu den zuvor analysierten künstlerischen Positionen, die mit fabulativen Verfahren auf die Lücken hegemonialer Archive reagieren, setzt LaToya Ruby Frazier nicht auf Imagination, sondern auf rohe, intime und dokumentarische Aufnahmen. Ihre Praxis verzichtet auf das fiktionale Ergänzen fehlender Geschichte und richtet stattdessen den Blick auf das unmittelbar Vorhandene: auf Körper, Räume und Beziehungen, in denen sich strukturelle Gewalt bereits eingeschrieben hat.

LaToya Ruby Frazier, geboren 1982 in Braddock, Pennsylvania, ist eine Künstlerin, die mit Videoaufnahmen und Fotografie prekarierte Lebensbedingungen – unter anderem auch die eigenen - festhält. Sie begreift ihre Arbeit explizit als historische Intervention. Teilweise in Langzeitprojekten, arbeitet Frazier kontinuierlich mit den Interdependenzen von Klasse, *race* und Geschlecht. Zunächst wird ihr fotografisches Langzeitprojekt *The Notion of Family* herangezogen, um anschließend ihre Videoarbeit *A Mother To Hold* zu analysieren. *The Notion of Family* ist als fotografisches Langzeitprojekt aufgebaut. Es besteht vor allem aus schwarz-weiß Fotografien, die über mehrere Jahre hinweg entstanden sind und Fraziers Familie, ihre Wohnräume, ihre Körper und die Umgebung Braddocks zeigen. Der Fokus liegt auf drei Generationen: ihrer Großmutter Ruby, ihrer Mutter und Frazier selbst. Frazier bindet sich aktiv in die Arbeit ein: Sie fotografiert nicht nur ihre Mutter und Großmutter, sondern erscheint auch in Selbstporträts und inszenierten gemeinsamen Bildern. Dadurch wird die Arbeit nicht zu einer distanzierten Beobachtung „von außen“, sondern zu einer autobiografischen, beteiligten Form dokumentarischer Fotografie. Formal bewegt sich die Arbeit zwischen Familienalbum, Selbstporträt, Sozialdokumentation und politischem Archiv. Sie zeigt keine abgeschlossene lineare Erzählung, sondern setzt sich aus intimen Porträts, Interieurs, Stadtansichten, Körperbildern und Momenten des Alltags zusammen. Dadurch entsteht eine Verbindung zwischen privater Familiengeschichte und größeren historischen Prozessen wie Deindustrialisierung, Rassismus, Krankheit, Armut und Umweltbelastung. *A Mother To Hold* ist eine Videoarbeit, in der LaToya Ruby Frazier ihre fotografische Auseinandersetzung mit Familie, Körper und Erinnerung in das bewegte Bild überführt. Im Zentrum steht Fraziers Mutter, deren Körper als Träger persönlicher Erfahrung, familiärer Geschichte und struktureller Gewalt erscheint. Die Langzeitfolgen von Deindustrialisierung, ökologischer Belastung und

sozialer Vernachlässigung werden dabei nicht abstrakt verhandelt, sondern über alltägliche Situationen, körperliche Nähe und intime Momente sichtbar gemacht.

Die Arbeit ist essayistisch angelegt: Einzelne Videoaufnahmen aus dem Alltag von Mutter und Tochter reihen sich aneinander und eröffnen einen fragmentarischen, zugleich sehr nahen Einblick in ihre gemeinsame Lebensrealität. Durch das Verhältnis zwischen der filmenden Tochter und der gefilmten Mutter entsteht ein relationaler Beobachtungsraum, in dem Fürsorge, Abhängigkeit, Verletzlichkeit und Intimität verhandelt werden. Zugleich wird deutlich, dass diese familiären Beziehungen nicht von gesellschaftlichen Bedingungen zu trennen sind. Das Private erscheint hier als Ort, an dem sich größere soziale und historische Strukturen in Körper, Gesten und Beziehungen einschreiben.

Das zeitbasierte Format macht Bewegungen, Berührungen, Blicke und Momente körperlicher Präsenz erfahrbar, die sich nicht auf ein einzelnes fotografisches Bild reduzieren lassen. *A Mother To Hold* erweitert Fraziers Familienarchiv dadurch um eine performative und affektive Dimension: Die Arbeit erzeugt ein starkes Gefühl von Nähe, zeigt diese Intimität jedoch nicht als bloß private Erfahrung, sondern als Ausgangspunkt einer politischen Reflexion über Körper, Fürsorge und strukturelle Verletzbarkeit.

In dem Kapitel „A Conversation“ in *The Notion of Family* beschreibt Frazier, wie sie beim Lesen eines lokalhistorischen Buches feststellen musste, dass die afroamerikanische Bevölkerung Braddocks aus der offiziellen Geschichtsschreibung getilgt war. Diese Erfahrung führte zu dem Entschluss, mit der Kamera eine Form visueller Evidenz zu schaffen. Sie formuliert: „I believe that visual, documentary evidence has the ability to counter myths, omissions, and distortions.“¹⁸⁵ Die Kamera fungiert hier nicht als neutrales Aufzeichnungsinstrument, sondern als Mittel der Korrektur, als Werkzeug gegen Auslassung und Verzerrung.

Zugleich beschreibt Frazier ihre künstlerische Arbeit als bewussten Akt des Einschreibens in die Geschichte. Sie spricht davon, Menschen, die aus der Geschichtsschreibung ausgelassen wurden, in diese zu integrieren.¹⁸⁶

Diese Formulierung macht deutlich, dass ihre Praxis im Horizont alternativen Archivierens zu verorten ist. Wenn Archive, wie zuvor mit Hartman diskutiert, von Gewaltstrukturen durchzogen sind und bestimmte Körper nur als Objekte der Verwaltung erscheinen, dann verschiebt Frazier die Kriterien des Archivwürdigen. Nicht staatliche Dokumente oder

¹⁸⁵ LaToya Ruby Frazier u. a., Hrsg., *Latoya Ruby Frazier - the Notion of Family*, First paperback edition (Aperture, 2016), S. 151.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 153.

ökonomische Kennzahlen stehen im Zentrum, sondern familiäre Bilder, intime Szenen, belastete Körper.

Braddock bildet dabei den strukturellen Hintergrund dieser Praxis. Die Stadt, einst prosperierendes Zentrum der Stahlindustrie, ist durch Deindustrialisierung, Umweltbelastung und rassistische Segregation geprägt. Frazier schildert in *The Notion of Family*, wie sie als Kind die Stahlwerke physisch über sich wahrnahm, wie sie den Raum als von der Industrie dominiert erlebte.¹⁸⁷ Industriegeschichte erscheint hier nicht abstrakt, sondern räumlich und körperlich erfahrbar. Diese räumliche Dominanz der Industrie blieb für Frazier nicht auf eine atmosphärische Wahrnehmung beschränkt, sondern strukturierte ihre frühe Selbstwahrnehmung.¹⁸⁸ Das Stahlwerk war kein Hintergrund, sondern eine physische und symbolische Übermacht, die den Stadtraum organisierte und soziale Hierarchien sichtbar machte. Das Aufwachsen im sogenannten Viertel „The Bottom“, zwischen Bahngleisen und industrieller Infrastruktur, erzeugte Fragen nach Zugehörigkeit, sozialer Stellung und nach den Bedingungen, unter denen ihre Familie lebte.¹⁸⁹ Die Kamera wurde für Frazier zu einem Mittel, um Distanz herzustellen und die sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen, die ihre Familie prägten, genauer zu untersuchen. Die visuelle Praxis fungiert hier als Instrument der Erkenntnis: Sie wird genutzt, um die vermeintlich private Lebenssituation als Ausdruck struktureller Verhältnisse lesbar zu machen.¹⁹⁰

Der Fokus auf die eigene Familie ist in diesem Zusammenhang eine methodische Entscheidung. Frazier entfaltet die Geschichte Braddocks über drei Generationen hinweg und macht so die Langzeitfolgen industrieller Transformation sichtbar. Die Großmutter steht für eine Phase industrieller Prosperität in den 1930er und 1940er Jahren, in der Braddock als produktiver, multikultureller Industriestandort wahrgenommen wurde. Die Mutter verkörpert die Zeit der Segregation, der beginnenden Deindustrialisierung und des *white flights*¹⁹¹ in den 1950er und 1960er Jahren. Frazier selbst wächst in den 1980er Jahren auf, als die Stahlwerke bereits zurückgebaut und demontiert werden und der ökonomische Niedergang deutlich spürbar ist.¹⁹²

¹⁸⁷ Vgl. Frazier u. a., *Latoya Ruby Frazier - the Notion of Family*, S. 151-152.

¹⁸⁸ Vgl. LaToya Ruby Frazier und Ari Shapiro, „With Her Camera, MacArthur „Genius“ Tells An African-American Rust Belt Story“, National Public Radio, o. J., Radio.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ bezeichnet die Abwanderung *weißer*, meist mittelständischer Bevölkerungsgruppen aus innerstädtischen Gebieten, die in Folge der Deindustrialisierung enorme Umstrukturierungen durchliefen, in Vororte. Es handelt sich nicht um ein individuelles, zufälliges Wanderungsverhalten, sondern um einen strukturell begünstigten und politisch gerahmten Prozess, der tief mit Rassismus verbunden ist. Marginalisierung zur Folge hat.

¹⁹² Vgl. Caroline Goldstein, *‘My Mind Was Totally Deceived and Deluded’: How Photographer LaToya Ruby Frazier Uses Images to Fight Deeply Ingrained Stereotypes* (Artnet/Art21, 2019), <https://news.artnet.com/art-world/latoya-ruby-frazier-art21-1648300>.

Zugleich ist die Prekarisierung Braddocks von einer kulturellen Entwertung begleitet. Postindustrielle Städte gelten als „shrinking cities“, als gescheiterte Orte, deren Bewohnerinnen medial häufig als defizitär oder selbstverschuldet arm dargestellt werden. Diese moralische Abwertung von Armut ist klassistisch; in Verbindung mit rassistischen Stereotypen wird Schwarze Armut besonders stark individualisiert und pathologisiert. Ökonomische Marginalisierung und symbolische Stigmatisierung verstärken sich gegenseitig.

Indem sie diese drei biografischen Ebenen miteinander verschränkt, zeigt sie Prekarisierung als einen intergenerationalen Prozess. Der industrielle Zusammenbruch erscheint nicht als singuläres Ereignis, sondern als historisch sedimentierte Entwicklung, die sich in Wohnverhältnissen, Körpern, Krankheiten und Fürsorgebeziehungen niederschlägt. Was in offiziellen Stadtgeschichten unsichtbar bleibt, wird in Fraziers Arbeiten als familiäre Erfahrung archiviert. Gerade weil diese Perspektive bislang weder erzählt noch als historisch relevant anerkannt wurde, begreift Frazier ihre Praxis als Verpflichtung: als dokumentarischen Akt, der eine verdrängte Geschichte nicht von außen rekonstruiert, sondern aus dem Inneren einer betroffenen Familie heraus sichtbar macht.¹⁹³

Die industrielle Vergangenheit Braddocks wirkt nicht nur ökonomisch, sondern auch somatisch fort. Die Stahlwerke hinterließen toxische Umweltbedingungen, die insbesondere jene trafen, die im unmittelbaren Umfeld lebten. Diverse Toxine zirkulieren unsichtbar in der Luft und im Wasser und hinterlassen schwere Schäden in den Körpern der Bewohner*innen.

Frazier betont, dass ihre Arbeit untersuche, „how a geographic location impacts the body.“¹⁹⁴

Frazier selbst ist an der Autoimmunkrankheit Lupus erkrankt und ihre Mutter sowie ihre Großmutter leiden ebenfalls an schweren Erkrankungen, die sie mit den Umweltbelastungen im Schatten des Stahlwerks in Verbindung bringt. Dieser Umstand verweist auf eine Form von Benachteiligung, die klassenspezifisch und rassifiziert verteilt ist.

Die strukturelle Gewalt der Industriegeschichte schreibt sich in Atemwege, Immunsysteme und Bewegungsfähigkeit ein und macht den Körper zum Aushandlungsort sozialer Ungerechtigkeit. Krankheit erscheint hier nicht als individuelles Schicksal, sondern als Ergebnis struktureller Vernachlässigung. Der Körper wird zum Träger industrieller und politischer Geschichte. Indem sie diese Konsequenz dokumentiert und thematisiert, verlagert Frazier die Auseinandersetzung

¹⁹³ Vgl. Frazier und Shapiro, „With Her Camera, MacArthur „Genius“ Tells An African-American Rust Belt Story“.

¹⁹⁴ Goldstein, *‘My Mind Was Totally Deceived and Deluded’: How Photographer LaToya Ruby Frazier Uses Images to Fight Deeply Ingrained Stereotypes*.

mit sozialer Ungleichheit aus dem Bereich abstrakter Begriffe in die konkrete Materialität des Körpers.

Diese Konstellation verdichtet sich besonders deutlich in der Videoarbeit *A Mother to Hold*. Während ihrer Studienzeit kehrt LaToya Ruby Frazier in den Semesterferien regelmäßig nach Braddock zurück und begleitet ihre Mutter mit der Kamera. Der Film zeigt Momente des Drogenkonsums ihrer suchtkranken Mutter, emotionale Eskalationen und Beschimpfungen, aber ebenso Szenen von Zärtlichkeit, Humor und gegenseitiger Fürsorge. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Bild familiärer Nähe, das zwischen Fürsorge, Überforderung und Verletzbarkeit oszilliert.

Bereits der Titel deutet dabei eine Verschiebung der Rollenverhältnisse an: Die Tochter wird zur Haltenden, zur Beobachtenden und teilweise auch zur Sorgenden, während die Mutter als verletzlich und impulsiv erscheint. Die Kamera erzeugt dadurch eine doppelte Positionierung der Betrachtenden. Einerseits entsteht eine voyeuristische Nähe, weil intime und potenziell beschämende Situationen sichtbar werden. Andererseits eröffnet die erkennbare Beziehung zwischen Mutter und Tochter einen identifikatorischen Zugang.

Auffällig ist, dass Frazier die Kamera nicht abwendet, selbst dann nicht, wenn die Situation äußerst intim wirkt. So richtet sie die Kamera beispielsweise auf ihre Mutter, als diese sich am Herd einer Freundin Crack-Kokain anzündet. In der darauffolgenden Szene zeigt eine Nahaufnahme, wie das weiße, bröckelige Material sorgfältig zusammengekehrt wird. Anschließend sieht man die Mutter benebelt und sichtlich high durch den Raum schauen. Frazier zoomt auf das Gesicht ihrer Mutter. In der Rolle der nüchternen und kümmernden Tochter fordert sie sie auf, ihre Lippen zu lecken.¹⁹⁵ Im Verlauf des Videos wird ersichtlich, dass LaToyas Mutter, Cynthia nicht die Einzige in der Gegend ist, die abhängig von Crack-Kokain ist. In einer anderen Szene liegt Cynthia auf dem Bett, zusammengekauert, sich an ihre Daunenjacke klammernd. Als LaToya fragt, was los sei und wo sie die ganze Zeit gewesen sei, antwortet ihre Mutter lediglich mit unverständlichen Lauten. Sie lallt so stark, dass man sie kaum verstehen kann. Schließlich bittet sie LaToya in stoßartigen Sätzen um Geld. Als diese erwidert, dass sie selbst keines habe, reagiert Cynthia wütend. Sie versucht LaToya die Kamera aus der Hand zu schlagen und wirft schließlich die Tür hinter sich zu.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *A Mother To Hold*, Regie von LaToya Ruby Frazier, 2006, digital Video transfer to DVD, 24:27, <https://latoyarubyfrazier.com/news/a-mother-to-hold/>, TC 00:03:07 - 00:04:28.

¹⁹⁶ *A Mother To Hold*, TC: 00:19:57 - 00:20:33.

Gleichzeitig zeigt der Film auch Momente mütterlicher Zuneigung. Als Fraziers Mutter eingeführt wird, sieht man sie tanzend in ihrer Wohnung, eines ihrer Kinder auf dem Arm.¹⁹⁷ In der nächsten Szene tanzt sie ausgelassen, LaToya Ruby Fraziers Hand haltend, vor dem geschmückten Weihnachtsbaum.¹⁹⁸

Die Arbeit bewegt sich damit konsequent zwischen Momenten der Nähe und Momenten der Eskalation und macht so die Ambivalenz familiärer Beziehungen sichtbar.

An dieser Stelle lässt sich Andrea Seiers Konzept einer Mikropolitik der Betroffenheit anschließen. Seier entwickelt dieses Konzept im Kontext ihrer Analyse von Didier Eribons autobiografischen Selbstreflexionen, insbesondere mit Blick auf *Rückkehr nach Reims*. Während sie das Verfahren primär am Medium des autobiografischen Schreibens entfaltet, sollen ihre Überlegungen im Folgenden über diesen Rahmen hinausgeführt und auch für andere mediale Formen produktiv gemacht werden. Ziel ist es, die von Seier beschriebene Dynamik des Betroffen-Werdens als Arbeit nicht auf literarische Selbstanalyse zu beschränken, sondern sie ebenso in bild- und videobasierten Praktiken als analytisches Instrument zu denken.

Seier versteht Betroffenheit nicht als gegebene Eigenschaft, sondern als Ergebnis eines Denk und Darstellungsprozesses, als „Betroffen-Werden als Arbeit“.¹⁹⁹

Betroffenheit ist demnach nicht unmittelbar vorhanden oder authentisch abrufbar, sondern entsteht erst im Vollzug einer reflektierenden, ästhetisch gerahmten Auseinandersetzung. Bereits zuvor präzisiert Seier, dass Betroffenheit als „Ergebnis eines Denk- und Schreibprozesses, d. h. als eine besondere Form des Denkens, Wissens und Fühlens“²⁰⁰ zu verstehen sei.

Mit dem Begriff der Mikropolitik verschiebt Seier den Fokus von makrostrukturellen Machtverhältnissen auf die Ebene subjektiver Selbstverhältnisse. Entscheidend ist nicht allein, dass jemand betroffen ist, sondern wie diese Betroffenheit inszeniert, analysiert und in eine relationale, politische Dimension überführt wird. Betroffenheit erscheint als vermitteltes, medial gerahmtes Geschehen, das zwischen Wissen und Erfahrung, Theorie und Affekt operiert. Sie ist weder vordiskursiv noch transparent, sondern wird in einem performativen Akt hervorgebracht und zugleich reflektiert.²⁰¹

¹⁹⁷ *A Mother To Hold*, TC 00:01:09 - 00:01:27.

¹⁹⁸ *A Mother To Hold*, TC 00:01:27 - 00:02:15.

¹⁹⁹ Andrea Seier, „Schamoffensive: Zur Mikropolitik der Betroffenheit bei Didier Eribon“, in *Eribon revisited – Perspektiven der Gender und Queer Studies*, hg. von Karolin Kalmbach u. a., *Revisited – Relektüren aus den Gender und Queer Studies* (Springer Fachmedien Wiesbaden, 2020), https://doi.org/10.1007/978-3-658-30561-1_5, S. 67, 70.

²⁰⁰ Ebd. S. 76.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 70.

Damit gewinnt Betroffenheit einen epistemischen Status. Sie fungiert nicht bloß als Ausdruck individueller Verletzung, sondern als Erkenntnismodus, der soziale Verstrickungen sichtbar macht. Gerade indem sie als Arbeit am Selbst begriffen wird, eröffnet sie die Möglichkeit, subjektive Erfahrungen in eine politische Artikulation zu überführen. In diesem Sinne ist Seiers Mikropolitik der Betroffenheit ein Verfahren, das private Affekte nicht naturalisiert, sondern sie als historisch und sozial produzierte Phänomene analysierbar macht.

Überträgt man diese Überlegungen auf das Medium Video, wird deutlich, dass auch Fraziers Film keine bloße Dokumentation darstellt. Die eigene Betroffenheit als Tochter wird ästhetisch gerahmt und reflektiert. Intimität wird nicht nur gezeigt, sondern als widersprüchliche Erfahrung inszeniert.

In diesem Zusammenhang lässt sich auch Scham als zentrale analytische Kategorie fassen. Scham erscheint hier nicht als individuelles Versagen, sondern als gesellschaftlich strukturierte Erfahrung. Seier betont in ihrer Auseinandersetzung mit Eribon, dass nicht die Überwindung der Scham, sondern ihre strukturelle Unüberwindbarkeit politisierbar ist.²⁰²

Wenn Scham als geteilte Erfahrung begriffen wird, lässt sie sich von einer individualisierten Schuldzuschreibung lösen und stattdessen als soziale und politische Kategorie analysieren.

In *A Mother to Hold* wird Scham sichtbar gemacht, ohne aufgelöst zu werden. Die Veröffentlichung familiärer Verletzlichkeit überschreitet bewusst Grenzen des Privaten. Dadurch wird die individuelle Situation der Familie als Teil einer geteilten, strukturell erzeugten Erfahrung lesbar.

Zugleich wird in Fraziers Position ein gespaltenen Habitus erkennbar. Sie bewegt sich zwischen Braddock und internationaler Kunstwelt, zwischen familiärer Zugehörigkeit und professioneller Repräsentation. Diese Spannung wird nicht harmonisiert: Der Blick auf die Mutter ist zugleich liebevoll und analytisch. Die Künstlerin reflektiert ihre eigene *Agency*, ohne sich aus den gezeigten Verhältnissen herauszulösen.

Der Körper der Mutter wird in *A Mother to Hold* zum Ort politischer und medialer Aushandlung. Er erscheint als kranker Körper, begehrender Körper, rassifizierter und klassifizierter Körper. In ihm kreuzen sich Industriegeschichte, Umweltungerechtigkeit, Geschlechterverhältnisse und familiäre Bindung. Indem Frazier diesen Körper nicht schützt, sondern zeigt, verschiebt sie die Grenze zwischen Privatem und Politischem.

²⁰² Vgl. Seier, „Schamoffensive“, S. 68.

Im Horizont alternativen Archivierens wird deutlich, dass hier kein heroisches Gegenbild entworfen wird. Vielmehr entsteht ein verkörpertes Gegenarchiv, welches Verletzbarkeit, Ambivalenz und Abhängigkeit nicht als Defizit, sondern als historisches Dokument begreift. Die Kamera fungiert dabei tatsächlich als Waffe, jedoch nicht im Sinne aggressiver Anklage, sondern als Mittel der Einschreibung. Sie produziert ein Archiv der Verletzbarkeit, das soziale Ungleichheit nicht abstrakt behauptet, sondern in ihrer materiellen, affektiven und somatischen Dimension erfahrbar macht.

6 Fazit

Die vorliegende Arbeit ging von der Frage aus, wie marginalisierte, aus hegemonialen Archiv- und Erinnerungspraxen herausgedrängte Lebensrealitäten, in alternative Formen des Archivierens überführt werden können. Die Analysen der Arbeiten von Saidiya Hartman, Cheryl Dunye und LaToya Ruby Frazier haben gezeigt, dass solche Praktiken nicht lediglich als Ergänzungen zu bestehenden Archiven zu verstehen sind. Vielmehr etablieren sie eigenständige epistemische Formen, die die Bedingungen von Sichtbarkeit, Erinnerung und Wissensproduktion grundlegend verschieben.

Hegemoniale Archive inszenieren sich häufig als neutrale Instanzen der Bewahrung und Vermittlung von Geschichte. Gerade diese behauptete Neutralität verdeckt jedoch, dass auch Archive auswählen, ordnen, klassifizieren und damit aktiv an der Produktion von Wissen beteiligt sind. Ihre Macht liegt nicht nur darin, was sie bewahren, sondern ebenso darin, was sie auslassen, marginalisieren oder als nicht archivwürdig markieren. Alternative Archivierungspraxen setzen genau an dieser Opazität an. Ihr Wert besteht darin, die Bedingungen der Wissensproduktion sichtbar zu machen, bestehende Machtverhältnisse zu reflektieren und jene Lücken zu adressieren, die durch hegemoniale Sichtbarkeitsregime entstehen. Sie erschüttern damit den Status des Archivs als vermeintlich objektiver Instanz und machen deutlich, dass Geschichte nicht einfach als Faktensammlung vorliegt, sondern immer durch bestimmte Ordnungen, Perspektiven und Ausschlüsse hervorgebracht wird.

Die Praxis des alternativen Archivierens, so wie ich sie in dieser Arbeit verstehe, nimmt das Scheitern imperialer und hegemonialer Archive, ein umfassendes Bild gesellschaftlicher Wirklichkeit festzuhalten, als Ausgangspunkt ihrer Praxis. Sie arbeiten nicht trotz, sondern gerade mit den Leerstellen, Brüchen und Auslassungen historischer Überlieferung. Dabei überwinden sie den Modus einer vermeintlich distanzierten Objektivität und zeigen, dass Positionierung, Haltung und Betroffenheit, zentrale epistemische Modi der Wissensproduktion sein können. Betroffenheit meint in diesem Zusammenhang nicht eine rein persönliche Emotionalität, sondern eine reflektierte Form des Involviertseins: Wer von gesellschaftlichen Ausschlüssen, Gewaltverhältnissen oder Unsichtbarmachungen betroffen ist, verfügt über ein spezifisches Wissen darüber, wie diese Ordnungen wirken. Wird diese Position nicht verschwiegen, sondern offengelegt und theoretisch reflektiert, entsteht ein komplexeres Verständnis von Geschichte, Erinnerung und Sichtbarkeit. Alternative Archive machen somit nicht nur anderes Material zugänglich, sondern verändern grundlegend die Frage danach, wer

Wissen produziert, aus welcher Position dieses Wissen entsteht und welche Formen von Erfahrung als geschichtstragend anerkannt werden.

Eine zentrale Gemeinsamkeit der analysierten Arbeiten liegt darin, dass soziale Differenz nicht als nachträgliches Thema erscheint, sondern als Ausgangspunkt der jeweiligen ästhetischen Praxis. Fragen von *Race*, Klasse, Geschlecht und Sexualität strukturieren sowohl die Wahl der Medien als auch die Formen der Darstellung. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass die eigene Lebenserfahrung nicht als bloßes Material dient, sondern als epistemischer Ausgangspunkt fungiert. Die Reflexion der eigenen Betroffenheit oder des Betroffen-Werdens, wird dabei zu einem Ort der Erinnerung und zugleich zu einem Medium der Erkenntnis, das es erlaubt, individuelle Erfahrungen als Ausdruck struktureller Verhältnisse lesbar zu machen. Im Sinne von José Esteban Muñoz' Disidentifikation zeigen die untersuchten Arbeiten, dass widerständige Selbstverortung nicht außerhalb hegemonialer Ordnungen entsteht, sondern durch deren Umdeutung. Die Reflexion eigener Betroffenheit wird dabei zu einer Erkenntnisform: Sie macht erfahrbar, dass persönliche Geschichten nicht isoliert sind, sondern in historische und strukturelle Machtverhältnisse eingebunden bleiben.

Diese Einsicht betrifft auch die Rezipient*innen. Die Arbeiten erzeugen Nähe, Irritation und Unbehagen. Das Betroffen Werden der Rezipient*innen vollzieht sich dabei innerhalb affektiver Verantwortungsökonomien, in denen individuelle Porträts nicht nur emotionale Nähe erzeugen, sondern zugleich Prozesse der Identifikation, Distanzierung und ethisch politischen Positionierung initiieren. Diese affektive Dimension ist jedoch nicht als bloße Emotionalisierung zu verstehen. Vielmehr wird Betroffenheit zu einem Moment der Erkenntnis, weil sie die Rezipient*innen dazu anhält, die eigene Position innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu befragen. Die dargestellten Subjekte erscheinen nicht als abgeschlossene Einzelfälle, sondern als Träger*innen von Geschichten, in denen sich soziale Ungleichheit, rassifizierte Zuschreibungen, Klassismus, Geschlechterverhältnisse oder institutionelle Gewalt verdichten. Die emotionale Nähe, die durch intime Bildlichkeit, persönliche Erzählungen oder biografische Fragmente entsteht, dient daher nicht der Vereinnahmung des Anderen, sondern eröffnet einen Reflexionsraum: Rezipient*innen werden mit der Frage konfrontiert, aus welcher Distanz sie betrachten, welche Formen von Leid sie anerkennen, welche Geschichten sie als gesellschaftlich relevant lesen und welche Verantwortung aus dieser Wahrnehmung folgt.

Gerade darin liegt das politische Potenzial der Arbeiten. Sie überführen Betroffenheit nicht in passives Mitgefühl, sondern in eine kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Sehens, Erinnerns und Urteilens. Affekt wird damit zu einer vermittelnden Kraft zwischen individueller Erfahrung und struktureller Analyse. Die Rezeption bleibt nicht auf Empathie beschränkt, sondern verlangt eine ethisch politische Positionierung gegenüber den Verhältnissen, die die gezeigten Erfahrungen hervorgebracht haben. Auf diese Weise verschieben die Arbeiten den Blick von der bloßen Darstellung marginalisierter Lebensrealitäten hin zu einer Kritik jener Ordnungen, die Marginalisierung überhaupt erst produzieren. Die Rezipient*innen werden somit nicht nur berührt, sondern in ein Verhältnis der Verantwortung gesetzt: Sie müssen sich dazu verhalten, dass Sichtbarkeit nie neutral ist, sondern immer mit Fragen von Macht, Anerkennung und historischer Teilhabe verbunden bleibt.

Charakteristisch ist zudem, dass diese Formen des Archivierens im Privaten, im Verborgenen ansetzen. Intime Räume, familiäre Beziehungen oder marginalisierte kulturelle Praktiken bilden den Ausgangspunkt. Indem diese jedoch sichtbar gemacht und medial vermittelt werden, werden sie aus ihrer Isolation herausgelöst und in den gesellschaftlichen Raum überführt. Das vermeintlich Private erweist sich als politisch durchzogen, während zurückgezogene Lebensrealitäten zu Trägerinnen von Wissen werden, das über das Individuelle hinausweist. Grundlage hierfür ist in den vorliegenden Medienbeispielen stets eine intersektional ausgerichtete Diskursanalyse, durch die individuelle Lebensrealitäten nicht als isolierte Erfahrungen erscheinen, sondern als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse lesbar und in eine strukturelle Kritik überführt werden.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die gegenwärtige Rolle sozialer Medien ambivalent betrachten. Einerseits haben digitale Plattformen intime, private und alltägliche Lebensbereiche in neuer Weise sichtbar gemacht. Homevideos, persönliche Erzählungen und selbst produzierte Bilder können dazu beitragen, gesellschaftliche Vielfalt jenseits institutioneller Repräsentationsordnungen zu zeigen. Andererseits folgt diese Sichtbarkeit keiner neutralen Logik. Soziale Medien sind in Plattformökonomien eingebettet, die Aufmerksamkeit, Reichweite und Verwertbarkeit priorisieren. Sichtbar wird daher nicht einfach das, was gesellschaftlich relevant oder erinnerungspolitisch bedeutsam ist, sondern das, was algorithmisch, ästhetisch und affektiv zirkulierbar erscheint. Hinzu kommt, dass Selbstdarstellungen im Internet häufig an Ideale von Kontrolle, Wiedererkennbarkeit, Attraktivität und Erfolg gebunden sind. Brüche, Scham, Widersprüche, Scheitern oder

körperliche und soziale Verletzlichkeit werden eher ausgeblendet oder nachträglich ästhetisiert. Ein authentisches Bild von Subjektivität und Alltag ist deshalb nur bedingt zu erwarten.

Gerade darin unterscheidet sich das Posten in sozialen Medien von alternativen Archivierungspraktiken, wie sie in dieser Arbeit verhandelt wurden. Alternative Archive sammeln nicht bloß private Spuren, sondern stellen hegemoniale Ordnungen des Erinnerns, Sichtbarmachens und Klassifizierens grundsätzlich infrage. Entscheidend ist dabei nicht allein die Zugänglichkeit persönlicher Geschichten, sondern eine theoretisch und politisch reflektierte Auseinandersetzung mit den Bedingungen von Sichtbarkeit selbst. In diesem Sinne bedeutet alternatives Archivieren auch, imperiale Grammatiken zu verlernen, also jene Kategorien, Ordnungen und Blickregime zu hinterfragen, durch die Subjekte historisch lesbar, aber zugleich festgelegt, marginalisiert oder ausgeschlossen wurden. Azoulay beschreibt das Archiv entsprechend nicht nur als Ort der Dokumente, sondern als Regime, das Klassifikationen und politische Zugehörigkeiten hervorbringt. Auch queere und affektive Archivpraktiken zeigen, dass alternative Archive andere Kriterien des Bewahrens entwickeln, indem sie persönliche, flüchtige und affektiv aufgeladene Materialien ernst nehmen, die in offiziellen Archiven häufig keinen Platz finden. Deshalb möchte ich soziale Medien nicht ohne Weiteres als alternative Archive verstehen. Sie können zwar Spuren marginalisierter Erfahrung zugänglich machen, doch erst eine bewusste, kritische und gegenhegemoniale Praxis des Sammelns, Kontextualisierens und Ordnen macht aus Sichtbarkeit eine alternative Archivierungspraxis.

Auf medialer Ebene zeigt der Vergleich, dass literarisch essayistisches Schreiben, Film und Fotografie jeweils unterschiedliche Affordanzen für alternative Archivierungspraxen bereitstellen. Sie archivieren nicht nur andere Inhalte, sondern ermöglichen verschiedene Formen von Erkenntnis, Nähe und Zeuginnenschaft. Während alle drei Beispiele an den Leerstellen hegemonialer Archive ansetzen, tun sie dies über je spezifische mediale Bedingungen: Hartman über Sprache und kritische Fabulation, Dunye über filmische Montage und performative Fiktionalisierung, Frazier über fotografische Evidenz und körperliche Zeuginnenschaft.

Bei Saidiya Hartman liegt die besondere Möglichkeit des Schreibens darin, mit Brüchen, Leerstellen und sprachlichen Verdichtungen zu arbeiten. Wo das Archiv nur fragmentarische, kriminalisierende oder entmenschlichende Spuren bereitstellt, kann das literarisch essayistische Schreiben innere Perspektiven, Gefühlslagen, Haltungen und widerständige Praktiken imaginativ annähern. Kritische Fabulation ersetzt fehlende Fakten dabei nicht durch freie Erfindung, sondern umkreist das, was im Archiv nicht oder nur verzerrt überliefert wurde. Die

mediale Stärke des Schreibens liegt folglich darin, die als aufsässig markierten Personen nicht nur als Objekte von Gewalt, sondern als fühlende, begehrende und handelnde Subjekte wahrnehmbar zu machen.

Cheryl Dunyes *The Watermelon Woman* nutzt hingegen die Möglichkeiten des Films, um Bild, Ton, Stimme, Montage und performative Verfahren miteinander zu verbinden. Der Film arbeitet mit dokumentarischen Codes, Interviews, inszenierten Archivfotografien und fiktionalen Elementen. Gerade dadurch hält er die Grenze zwischen Dokumentation und Erfindung bewusst instabil. Die authentisch wirkenden, tatsächlich aber artifiziell hergestellten Archivmaterialien irritieren die Autorität dokumentarischer Bilder und zeigen, dass Archive nicht einfach Wahrheit speichern, sondern Wirklichkeit herstellen. Die Affordanz des Films liegt damit darin, die Konstruiertheit von Erinnerung formal erfahrbar zu machen und die Rezipient*innen selbst in eine Suchbewegung hineinzuziehen.

LaToya Ruby Fraziers fotografische Praxis stellt schließlich eine andere Form von Zeug*innenschaft her. Die Fotografie verweist durch ihre indexikalische Qualität auf ein Gewesenes und erzeugt dadurch eine besondere Nähe zur materiellen Realität von Körpern, Räumen und sozialen Bedingungen. Bei Frazier erscheinen Prekarität, Krankheit und familiäre Intimität nicht als abstrakte Themen, sondern als sichtbare Spuren struktureller Gewalt. Die Betroffenheit von Prekarität ermöglicht hier eine Einsicht in die historischen und sozialen Bedingungen, die sich in Körper und Alltag einschreiben. Fotografie macht diese Verhältnisse nicht nur sichtbar, sondern fordert dazu auf, die dargestellten Körper als Zeugnisse industrieller, rassifizierter und klassistischer Gewalt zu lesen.

Die zentrale medienwissenschaftliche Erkenntnis liegt damit darin, dass alternative Archive nicht unabhängig von ihren medialen Formen gedacht werden können. Hartmans Schreiben eröffnet Zugang zu möglichen Innenperspektiven und widerständigen Haltungen, Dunyes Film destabilisiert durch Montage und Fiktionalisierung die Autorität des Archivs, Fraziers Fotografie bezeugt und konfrontiert durch die Sichtbarkeit materieller Spuren. Gemeinsam zeigen die drei Beispiele, dass Medien nicht bloß Träger alternativer Geschichten sind, sondern selbst an der Herstellung von Wissen, Betroffenheit und Erinnerung beteiligt sind.

In allen drei Arbeiten wird die Lebensrealität unter diversen Formen, intersektionaler Diskriminierung verhandelt, die zunächst als individuelle Erfahrung erscheint, sich jedoch als strukturell bedingt erweist. Diese Verschiebung wird durch Formen des chorischen Sprechens unterstützt. Sowohl in Dunyés filmischer Vielstimmigkeit als auch in Hartmans *kritischer Fabulation* wird stellvertretend gesprochen, um Geschichten erzählbar zu machen, die im

Archiv nicht oder nur fragmentarisch vorhanden sind. Auch Fraziers fotografische Praxis lässt sich in diesem Sinne lesen: Die Darstellung individueller Körper und Biografien verweist stets auf umfassendere soziale und historische Bedingungen. Das Einzelne wird zum Zugangspunkt für das Strukturelle.

Diese relationalen und vielstimmigen Formen des Erinnerns, lassen sich als Ausdruck eines multidirektionalen Erinnerns verstehen, in dem unterschiedliche historische Erfahrungen nicht isoliert nebeneinanderstehen, sondern sich überlagern und gegenseitig lesbar machen.²⁰³ Erinnerung erscheint damit nicht als linearer Prozess, sondern als dynamisches Geflecht, in dem Vergangenheit und Gegenwart untrennbar miteinander verbunden sind.

Zugleich machen die untersuchten Arbeiten deutlich, dass alternative Archive nicht außerhalb von Machtverhältnissen existieren. Ihre Zugänglichkeit ist häufig an ökonomische Bedingungen gebunden, etwa durch Publikationsformen oder institutionelle Kontexte. Diese Ambivalenz verweist darauf, dass auch Gegenarchive in bestehende Strukturen eingebunden bleiben, zugleich jedoch Räume eröffnen, in denen andere Formen von Wissen zirkulieren können.

Insgesamt zeigt sich, dass alternative Archivpraktiken nicht nur neue Inhalte hervorbringen, sondern die Bedingungen von Erinnerung und Wissen selbst transformieren. Sie verschieben den Blick von der institutionellen Sammlung hin zu verkörperten, affektiven und situierten Formen der Wissensproduktion. Indem sie individuelle Erfahrungen mit strukturellen Analysen verschränken, eröffnen sie eine Perspektive auf Geschichte, die nicht als abgeschlossene Vergangenheit erscheint, sondern als gegenwärtig wirksames und politisch umkämpftes Feld. Gerade darin liegt ihre zentrale Bedeutung: Alternative Praktiken des Archivierens machen nicht nur sichtbar, was bislang unsichtbar war, sondern verändern die Art und Weise, wie überhaupt gesehen, erinnert und gewusst werden kann.

²⁰³ Dieses Konzept hat Michael Rothberg in seinem Buch „Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung“ geprägt.

Literaturverzeichnis

Adichie, Chimamanda. „Chimamanda Adichie: The Danger Of A Single Story“. Ted-Talk. 7. Oktober 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>.

Azoulay, Ariella Aisha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso, 2019.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=5976949>.

Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press, 2003.

Derrida, Jacques, Eric Prenowitz, und Jacques Derrida. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Religion and Postmodernism. Univ. of Chicago Press, 1996.

Dunye, Cheryl, Reg. *The Watermelon Woman*. 1996. 1,25.

Figge, Maja. „Repräsentationskritik - Einleitung“. In *Gender & Medien-Reader*, 1. Auflage, herausgegeben von Kathrin Peters und Andrea Seier. Maja Figge. Diaphanes AG, 2016.

Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. 20. Auflage. Übersetzt von Ulrich Köppen. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356. Suhrkamp, 2022.

Frazier, LaToya Ruby, Reg. *A Mother To Hold*. 2006. Digital Video transfer to DVD, 24:27.
<https://latoyarubyfrazier.com/news/a-mother-to-hold/>.

Frazier, LaToya Ruby, und Ari Shapiro. „With Her Camera, MacArthur „Genius“ Tells An African-American Rust Belt Story“. National Public Radio, o. J. Radio.

Frazier, LaToya Ruby, Laura Wexler, Dennis C. Dickerson, Dawoud Bey, und Lesley A. Martin, Hrsg. *Latoya Ruby Frazier - the Notion of Family*. First paperback edition. Aperture, 2016.

Goldstein, Caroline. *‘My Mind Was Totally Deceived and Deluded’: How Photographer LaToya Ruby Frazier Uses Images to Fight Deeply Ingrained Stereotypes*. Artnet/Art21, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/latoya-ruby-frazier-art21-1648300>.

Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and signifying Practices*. Thousand Oaks, 1997.

Hall, Stuart. „Wer braucht Identität“, *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Ausgewählte Schriften 4. Argument Verlag, 2004.

Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. 1. Auflage. Herausgegeben von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Übersetzt von B. Ege, D. Fink, H. Kelle, u. a. Campus Verlag, 1995.

- Hartman, Saidiya. „Aufsässige Leben, schöne Experimente“. In *Aufsässige Leben, schöne Experimente - Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers*. Claassen, 2022.
- Hartman, Saidiya. „Saidiya Hartman, ‚Wayward Lives, Beautiful Experiments‘“. Lesung. Politics and Prose, YouTube, 24. November 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=DAMeXgi5DU>.
- Hartman, Saidiya. „Venus in Two Acts“. *Small Axe*, Juni 2008.
- Holland-Cunz, Barbara. *Die Regierung des Wissens - Wissenschaft, Politik und Geschlecht in der „Wissensgesellschaft“*. Barbara Budrich, o. J.
- Hooks, Bell. „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“. In *Black Looks: Race and Representation*. Soudth End Press, 1992.
- Kämpf, Katrin M. „Bits & Pieces versorgen. Ein Plädoyer“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13, Nr. 24–1 (2021): 58–64. <https://doi.org/10.14361/zfmw-2021-130108>.
- McLuhan, Marshall, und Quentin Fiore. *Das Medium ist die Message: ein Inventar medialer Effekte*. Dritte Auflage. Herausgegeben von Jerome Agel. Tropen Sachbuch. Tropen, 2014.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Mit University of Minnesota. Cultural Studies of the Americas, volume 2. University of Minnesota Press, 1999.
- Nünning, Ansgar. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 1959. 5., Aktualisierte und Erweiterte Auflage. Verlag J.B. Metzler, 2013.
- Nyong'o, Tavia. *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. Sexual Cultures. New York University Press, 2019.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Facsimile edition. Penguin Modern Classics. Penguin, 2003.
- Schindler, Herta. *Sich selbst beheimaten: Grundlagen systemischer Biografiearbeit*. 1st ed. Mit Aleida Assmann, Eva Burghardt, Christa Hengsbach, Anna Hoff, Susanne Ringeisen, und Julia Schmidt. Vandenhoeck & Ruprecht, 2022.
- Seier, Andrea. „Schamoffensive: Zur Mikropolitik der Betroffenheit bei Didier Eribon“. In *Eribon revisited – Perspektiven der Gender und Queer Studies*, herausgegeben von Karolin Kalmbach, Elke Kleinau, und Susanne Völker. Revisited – Relektüren aus den Gender und Queer Studies. Springer Fachmedien Wiesbaden, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-658-30561-1_5.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“. *History and Theory* 24, Nr. 3 (1985): 247. <https://doi.org/10.2307/2505169>.

Medienverzeichnis

Dunye, Cheryl, Reg. *The Watermelon Woman*. 1996. 1,25.

Frazier, LaToya Ruby, Reg. *A Mother To Hold*. 2006. Digital Video transfer to DVD, 24:27.
<https://latoyarubyfrazier.com/news/a-mother-to-hold/>.

Frazier, LaToya Ruby, Laura Wexler, Dennis C. Dickerson, Dawoud Bey, und Lesley A. Martin, Hrsg. *Latoya Ruby Frazier - the Notion of Family*. First paperback edition. Aperture, 2016.

Hartman, Saidiya. „Saidiya Hartman, ‚Wayward Lives, Beautiful Experiments‘“. Lesung. Politics and Prose, YouTube, 24. November 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=DAMeXgIi5DU>.

Leonard, Zoe, und Cheryl Dunye, Hrsg. *The Fae Richards Photo Archive*. Artspace Books. Artspace Books, 1996.