

# Rasse und Ethnizität im künstlerischen Aktivismus nordamerikanischer indigener *Zines* und im deutschen postmigrantischen Theater

## 1. Einleitung

Dieser Beitrag verfolgt eine Doppelstrategie des Vergleichens, indem er Humandifferenzierungen nach Rasse und Ethnizität a) anhand zweier Fallstudien zur de-kolonisierenden Selbst-Darstellung von Migrant\*innen in der BRD und zu Angehörigen der *First Nations* in Kanada und den USA sowie b) zu den kulturellen Medien von zeitgenössischem Theater und Zeitschriften analysiert. Während die Gegenstandsbereiche eine Gegensätzlichkeit zu sozialen Feldern wie Alltag, Bürokratie oder Wissenschaft sowie eine ästhetische Rahmung ihrer Differenzierungspraktiken vereint, divergieren sie stark hinsichtlich ihrer Akzentuierung kultureller Sinnschichten (textuelle und bildliche Diskurse versus darstellerische Praktiken) und des Hintergrundes nahezu diametral gegensätzlicher Kulturgeographien und historischer Tiefenräume.

Unsere zwei Fälle sind diese: Simone Dede Ayivis postmigrantische Erinnerungssperformances zur deutschen Kolonialgeschichte und ihre performativen Rauminstallationen arbeiten gegen rassistische und diskriminierende Positionierungen, die Afrodeutschen und Einwander\*innen im Alltag begegnen. Sie werden mit aufrührerischer Ästhetik sichtbar gemacht (Ayivi 2022: 89–93). Die indigenen Minizeitschriften Nordamerikas sind politisch anders ausgerichtet. In ihnen geht es um die Frage, wie indigene »transgender projects« die »proliferation of differences« (Brubaker 2016: 122) durch *Zines* diskursiv und performativ explizit mobilisieren und verstärken.

Die Idee des Postmigrantischen wurde seit den frühen 2000er Jahren vor allem im deutschsprachigen Raum in Auseinandersetzung mit dem eingespielten Migrantismus aus postkolonialer Perspektive diskutiert und von der Gründerin des postmigrantischen Theaters in Berlin, Shermin Langhoff, im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeit am Ballhaus Naunynstrasse popularisiert. Während das bürgerliche, deutsche Theater auf Narrative aus dem Repertoire des klassischen westlichen Theaterkanons zurückgreift und in den letzten zehn Jahren ein Boom des Dokumentartheaters als künstlerische Aufarbeitung von Politik und Alltag zu

beobachten ist, bringt die postmigrantische Theaterbewegung für ihre Produktionen neue Erzählungen von Menschen auf die Bühne, deren gelebte und über Generationen vermittelte Erfahrungen geografische, kulturelle und politische Kontexte umfassen, die von der deutschen Theaterlandschaft lange vernachlässigt wurden (Yıldız 2022: 19). Ähnlich wie die postmigrantischen Theaterinitiativen gehören auch indigene Zines zu den alternativen Medien, genauso wie Graffiti, Straßentheater, Poster, Flyer, unabhängiger Film, Pirate Radio und Webseiten. Sie wirken in Nischen, haben aber dennoch einen Einfluss auf Machtverhältnisse. Im Unterschied zu alternativen Bühnen sind Zines selbstgebastelte Publikationen, die in bestimmten Szenen und Subkulturen zirkulieren, auf Zinefesten getauscht werden, über Online-Marktplätze von den Macher\*innen und durch Zinefeste verkauft werden. Popularität, Profitabilität und Professionalität spielen für Zinester keine Rolle bzw. sind sogar Ausschlusskriterien. Zines sind entscheidend durch die DIY-Ästhetik des Punkzines der späten 1970er Jahre geprägt, die als subkulturelle Kristallisationspunkte der Szene fungierten. Mit den feministischen Zines der 1990er Jahre fließen Aktivismus und autobiographische Schreibweisen zusammen, die stilbildend für einen großen Bereich aktueller Zineproduktion sind.

Postmigrantisches Theater und Zines bestätigen einen Gedanken, den Rogers Brubaker in seinem Aufsatz »Exit, Voice, and Gender« äußert. Brubaker verortet »zones of gender non-conformity« (2023: 162) in peripheren, aber extrem kreativen Randbereichen der Gesellschaft. Diese kreativen Ränder, die die Bühnen für Brubakers »voices« (Proteststimmen) sind, lassen sich in alternativen Medien genauer betrachten. Hier lässt sich sowohl die Bewertung und Aneignung von (neuen) Kategorien als auch die Arbeit an ihrer Ausgestaltung beobachten. In Zeiten polarisierter Öffentlichkeit gehören dazu die fortlaufende Affirmation des eigenen Andersseins sowie Community-Building und die Suche nach politischer Wirksamkeit. Ähnlich wie im aktivistischen Theater deutschsprachiger Provenienz und seinen dekolonialen Ansätzen (Sharifi/Skwirblies 2022) gilt für indigene Queer oder Two-Spirit Zinemacher eine hochgespielte Dringlichkeit der Selbstpositionierung, um kulturelle und politische Souveränität zu reklamieren. Grundlegend ist dabei die Behauptung, dass es im Zuge der Kolonisation Nordamerikas nicht nur zur Unterdrückung der indigenen Bevölkerung kam, sondern speziell zur diskursiven und existentiellen Verwerfung jener indigenen Geschlechter und Sexualitäten, welche im euro-amerikanischen Sinne als nicht-heteronormativ bezeichnet werden können (Tietz 2001).

Im Fall von Simone Dede Ayivis Inszenierung *The Kids Are Alright* geht es thematisch um die jüngere Generation von nach Deutschland immigrierten Familien und ihre übergenerationelle Erfahrung rassistischer Diskriminierung, die stets in körperliche Gewalt ausufern kann.

In den indigenen queeren Zines geht es um die Beschwörung von Rassismus, Homo- und Transphobie. Unsere Ausgangsthese lautet, dass die Vergleichbarkeit beider Fälle darin liegt, dass es sich um Spielarten einer »performing betweenness« (Brubaker 2016: 108) handelt. Solche Performances sorgen für essentialistische Proliferation von Kategorien. Mit Blick auf Rasse und Ethnizität stehen beide Fälle für »Re-Essentialisierung« einer Unterscheidung. Theater und indigene Zines performieren die Binnenlogik einer (tribalistisch) erfundenen Tradition von Gruppenhomogenität inklusive aller daraus resultierenden Selektions- und Abgrenzungsmechanismen.

Die beiden Fälle sind hinsichtlich kulturellem Kontext und Historizität stark divergent. In den ästhetischen Verfahren in den unterschiedlichen Medien sind sie dagegen frappierend konvergent. Der Begriff des »Mediums« meint hier weniger technische Speicher-, Übertragungs- oder Massen-Medien, als vielmehr eine Analyseperspektive, »die Prozesse der Kognition, der Kommunikation sowie der Kunst- und Wissensproduktion auf ihre zugleich materiellen und zeichenhaften Konstitutionsbedingungen hin untersucht« (von Herrmann 2014). Beide Fälle verstehen wir damit als Medien der »InsZ(i)enierung« peripherer Ästhetiken, die Sprache, Zeichen, Symbole, Dinge zusammenfügen und zur Wirkung kommen lassen, um so eine identitätspolitische Botschaft zu kommunizieren.

Der Beitrag will zum Verständnis einer spezifischen Form der Humandifferenzierung beitragen, die in dem identitätspolitisch aufgeladenen künstlerischen Aktivismus minoritärer Gruppen vorherrscht. In einem ersten Schritt beschreiben wir die Spezifika der beiden Kontrastfälle (Abschnitte 2. und 3.). Dann untersuchen wir vergleichend die Produktions- und Rezeptions-Ebenen des In-Szene-Setzens von Humandifferenzierungen nach Rasse und Ethnizität auf Bühnen und in Zines. Wir fragen zum einen, inwieweit die in Verkörperungen und Schriften mobilisierten Zeichen inklusive und exklusive Wirkungen entfalten (4.), zum anderen zeigen wir, dass diese Gestaltungen mit Blick auf die aktivistischen Zielsetzungen ihrer Macher\*innen einem De/konstruktionsparadox unterliegen. Denn in beiden Fällen wird eine kulturalisierende Humandifferenzierung nach Ethnizität unter der Hand zur dominierenden Betrachtungsweise (5.). Die resultierende Form von ästhetischer Humandifferenzierung deuten wir als Hyperkulturessentialismus und Hyperdifferentialisierung. Beide Begriffe meinen exklusive Valorisierungsregime, die in den ästhetischen Verfahren der Theateraufführung und Zines konvergieren.

## 2. Inklusive und exklusive Tendenzen im deutschen postmigrantischen Theater

Simone Dede Ayivis Performance *The Kids Are Alright* (Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt 2024) ist in erster Linie ein Theater der Stimmen. Die rund fünfzig Besucher\*innen sitzen, stehen oder gehen großzügig in einem Ausstellungsraum verteilt, in dem Sitzblöcke, eine Drehscheibe, Schaukelspiralen und große Stoffplüschtiere wie auf einem Kinderspielplatz installiert sind, der allerdings – durchgehend im Dunkel liegend – die Konturen der einzelnen grauen Objekte tendenziell im umgebenden Raum gleichsam ›aufgehen‹ lässt. Komplementär zur Gestaltung der wenigen Dekorationselemente im visuellen Raum der Aufführung entfaltet sich über an die Besucher\*innen verteilte Kopfhörer ein Hör-Raum aus Stimmen, die mit bruchstückhaften Episoden oder ganzen Geschichten eines biografischen Erzählens die migrantische Vergangenheit von Kindheit und Jugend der Sprechenden darstellen. Überwiegend werden sie als klar durchhörbare Solo-Stimmen geführt, die aufgrund von Stimmhöhe, -timbre und -klangfarbe Menschen zwischen Dreißig und Vierzig, unterschiedlichen Geschlechts und vielfältiger regionaler Herkunft zugeordnet werden können. Teils sind sie aber auch als polyphones und polyrhythmische Gewirr aus sich undurchdringlich überlagernden Stimmen komponiert. Der Hör-Raum der Performance mutet wie ein Erinnerungsraum einer migrantischen Geschichte aus biografischen Erinnerungs-Splittern an: Diese lassen sich imaginär einerseits zum linearen Verlauf einer Geschichte, andererseits aber auch zu den ineinander verschlungenen Clustern eines »Geschichtes« gestalthaft zusammenschließen. Bei diesem Medium der rezeptiven Gedächtnis-Inszenierung werden die geschmeidigen Gedächtnispotentiale der Besucher\*innen nicht im Sinne eines monologischen Begriffs von Geschichte geformt, sondern als Einsicht in deren Vielschichtigkeit (Kreuder 2002: 106–109).

Der visuelle Raum der Aufführung wird strukturiert durch in hexagonaler Anordnung im Raum verteilte, rechteckige weiße Leinwände. Mehr oder weniger stark entkoppelt von den sich artikulierenden Stimmen-/Clustern treten dort in Wiederholungsschleifen, aber immer nur temporär junge Menschen in Alltagskleidung mit u. a. ›asiatisch‹, ›arabisch‹ oder auch ›afro-amerikanisch‹ anmutendem Äußeren auf. Hierbei wechseln die Kamerabildeinstellungen von ganzkörperlichen Aufnahmen von einzeln oder in Kleingruppen Gehenden im Profil zu *en face* Stehenden und Sitzenden oder zu Teilausschnitten verschiedener Körperpartien, insbesondere der Hände. Wenn die abgefilmten Personen nur kurzfristig mittels schneller *Side Steps* in den Bild-Rahmen ein- und sogleich wieder heraustreten, korrespondieren sie wie visuelle ›Momentaufnahmen‹

eines buchstäblich rezipierbaren Lebens-Laufs eng mit den akustisch vermittelten ›Schlaglichtern‹ identitätsstiftender Selbst-Erzählungen. Die theaterkünstlerische Installation eines solchen Auseinandertretens von Seh- und Hör-Raum sowie Körperlichkeit und Stimmlichkeit seiner Akteur\*innen lässt sich als eine Art fluider Erinnerungsraum aus Bild- und Klangwerten interpretieren.



Abb. 1: Blick in den Raum von Ayivis The Kids Are Alright mit Zuschauer\*innen (Sophiensaele, Berlin, 2020); © Mayra Wallraff, [www.mayrawallraff.de](http://www.mayrawallraff.de).

Im Folgenden werden mögliche rezeptive Inszenierungsebenen der Ausführung daraufhin untersucht, inwieweit die hier auf Darstellungsebene mobilisierten Zeichen die von den Produzent\*innen intendierten inklusiven, aber eben auch exklusive Wirkungen zu entfalten vermögen. Aufgrund ihrer Thematik um Identität, Migrationsgeschichte und Diskriminierungserfahrung eröffnet Ayivis Performance die Möglichkeit einer gesteigerten Reflexion auf das Kategorisieren von Menschen auf Produzenten- wie Rezipientenebene: Gemeint ist hier das Identifizieren als Ausmachen und Erkennen, nicht das oft als Identifikation oder Identität bezeichnete *Selbstverständnis* (Hirschauer 2021: 159–160). Ayivis Theaterarbeit kann als reiches Studienobjekt gerade für die hier in Rede stehenden Zwischentöne und Abstufungen gelten, für Stil, Rahmen, Winke/Indizes und das momenthafte Spiel einer Teilnehmerrolle als Akteurin oder Besucher der künstlerisch arrangierten Situation ihres Theaters der Stimmen. Lässt sich bereits in traditionellen Theateraufführungen das situative und performative ›Wie‹ der Humandifferenzierung vor Augen

führen (Kreuder 2020), sind die Stimmlagen und Affektpräsentationen sowie Körperhaltungen, Bewegungen, Gesten und Mimik, die Humandifferenzierungen allererst in Szene setzen, das eigentliche ästhetische Material von Ayivis Inszenierung. Dies schließt auf der rezeptiven Ebene den auch für traditionelle Aufführungen post/dramatischen Theaters bedeutsamen Aspekt ein, welche Darstellungsweise und Reflexion von Humandifferenzierungen durch die Zuschauer\*innen angenommen und nachvollzogen werden.

Unter den visuellen Zeichen der äußeren Erscheinung der Personen in Großbildaufnahmen stechen neben ihren reich facettierten Hautfarben beispielsweise Dreadlocks oder auch ein Kopftuch als Marker ethnischer oder religiöser Zugehörigkeit heraus. Vor allem aber im Sprechen der Stimmen lassen sich Kategorisierungen als weitere Marker lesen: Vornamen wie ›Nabila‹, ›Fatma‹, ›Lenska‹, ›Thy‹ und ›Kadir‹ verweisen auf ethniserte Herkunft. Eher dem Bereich der bloßen Indizierung zuzuordnen lassen sich Redeweisen von der ›Dienstbarkeit‹ und ›Dankbarkeit‹ der Eltern gegenüber dem Immigrationsland Deutschland nach der Wiedervereinigung. Auch ist häufig die Rede von dem Bedürfnis nach gesteigerter Aufenthalts- und später Daseinslegitimation, vom notorischen Bemühen um ein konformistisches ›Richtigmachen‹ oder auch in Strategien der Selbstoptimierung mittels eines ›härter Arbeitens‹ nach der ›Familienzusammenführung‹. Ein bedeutender Aspekt migrantischer Selbsterlebensbeschreibung sind aber auch die Aporien angesichts persistenter und ubiquitärer Deklassierung des eigenen Tuns, bzw. der Diskriminierung durch alltägliche Rassifizierungen, die in den Eltern das deprimierende Lebensgefühl verfestigten, ›nicht dazugehören‹.

Hier ergeben sich besonders intensive Momente eines Nacherlebens von Besucher\*innen immer dann, wenn die Episoden biografischen Erzählens im Hör-Raum der Aufführung mit den Video-Großaufnahmen im Schau-Raum kompositorisch eingeführt werden: So sinkt beispielsweise auf der dramaturgischen Klimax der Aufführung am Schluss der visuelle Raum nach und nach zunehmend in ein nahezu völliges Dunkel. Die Videoscreens flackern jetzt lediglich noch in einem weißen Rauschen der Kamerabilder, die biografischen Episoden handeln durchweg von der Übertragung von Traumata – auch und gerade hinsichtlich der übergenerationellen Delegation von Rache- und Schuldgefühlen angesichts aktueller Erfahrungen rassistischer Diskriminierung und Gewalt. Dann fallen nach politischen *Commitments* der Sprecher\*innen einzeln nacheinander zum Kampf gegen Rassismus – wobei ihre Stimmen zum ersten und einzigen Mal in der Inszenierung von ihren eigenen Video-Großaufnahmen *en face* akkordiert werden – Ausstellungsraum und Videoscreens ganz am Schluss in ein totales *Black* und auch der akustische Raum verstummt vollständig. Die damit waltende Steigerungs-dramaturgie einer zunehmenden Hoffnungslosigkeit der Realitätseinschätzung

im Schau- und Hör-Raum gleichermaßen findet sich am Ende pointiert durch die Reintonation des bereits zu Beginn mittels der Stimme der Regisseurin gesetzten Aufführungsmottos: »Ihr sollt es einmal besser haben, sagten sie. Ihr sollt es einmal besser haben, sagen wir«<sup>1</sup> – ein symptomatischer Ausdruck einer über Generationen hinweg gleichsam leerlaufenden Migrationsgeschichte aus Übertragung von Traumata und Delegation sinnentleerter Selbstoptimierung.

In gegenbildlichem Verweisungsbezug zu den Zeichen des Mangels in diesem Erinnerungsraum lebens/geschichtlicher Ent-Solidarisierung durchziehen aber auch andere Indizes die Inszenierung, die neben dem die Sprecher\*innen vereinigenden »Migrationserbe« auf deren gemeinsame Zugehörigkeit zu einem homogenen Bildungsmilieu verweisen: Berufsbezeichnungen bei ihrer Selbstvorstellung als »Erzieherin, Sozialarbeiterin und PostDoc an der Uni Bielefeld«, »freier Theaterregisseur und Autor«, »Mitglied in der politischen Erwachsenenbildung sowie einer kollektiven migrantischen Selbstorganisation«, »Sozialpsychologin und Familientherapeutin« und »Mitglied des antifaschistischen und antirassistischen Netzwerks Polylux« markieren durchweg den berufsbiografischen Hintergrund von »Bildungsaufsteiger\*innen« hinter den einzelnen Stimmen. Dies indiziert auch der geläufige Gebrauch von Begriffen, die – den *Postcolonial*, *Critical Race* und *Critical Whiteness Studies* entlehnt – aktuelle identitätspolitische Diskurse in der Stimmlichkeit der Inszenierung wie in einer »Echokammer« (Barthes 1975: 78) widerhallen lassen: »*Othering*«, »*decolonisation*«, »*empowerment*«, »*reclaim*«, »*white middle class*«, oder auch als Grundton der gesamten Aufführung der Terminus »Migrationserbe«. Diese aktivistische Tendenz im akustischen Raum der Aufführung findet sich erstmals programmatisch intoniert in deren Untertitel, wo die Regisseurin die Darsteller\*innen explizit als »Kompliz\*innen« und ihr Theater der Stimmen als »Stimmenzusammenführung« zum Zweck des »Kampfes« ausweist.

Ayivis Inszenierung lässt sich damit als Teil der Praktiken jener neuen »Anerkennungskämpfe« verorten (Mau/Lux/Westheuser 2023: 165), im Rahmen derer sich Angehörige der postmigrantischen Generation mit dem etablierten Migrantismus auseinandersetzen, »der die »Anderen« permanent reproduziert und sie zu integrierenden defizitären Objekten macht« (Yildiz 2022: 26), und an dessen Stelle Migrationserfahrung diametral gegenläufig als extraordinäres Wissen und kulturelles Kapital behaupten. Im Gegensatz zu einem öffentlichen Diskurs, der nach Ansicht der Betroffenen der puren Degradierung zum Integrationsobjekt dient, betreiben Jugendliche und Erwachsene der zweiten und dritten Generation dezidiert das Erzählen neuer Geschichten

1 Es ist die Schlussstimme der *Stimmenzusammenführung* am Ende der Performance von Ayiv selbst.

und die Umdeutung fremdzugeschriebener negativer Eigenschaften (vgl. *ibid.*: 28f.). Dadurch sollen Machtverhältnisse aufgedeckt und die Anerkennung gleichzeitiger und widersprüchlicher Lebensrealitäten gefordert werden. Als Herrschaftskritik soll das Postmigrantische »politisch provokant und irritierend auf nationale Narrative und Deutungsmuster« (*ibid.*: 28) wirken. Als widerständige Praxis der Wissensproduktion soll es Möglichkeitsräume für neue Verortungen und anti-hegemoniale »Subjektformen« eröffnen. Mittels solcher Subjektformen (Reckwitz 2006) bringen Einzelne sich im Rahmen einer körperbasiert performativen Subjektivation mit den jeweils zeitgenössisch bestehenden Repertoires von Sprach-/Praktiken in der Gestalt einer »Identität« zur Deckung.

In diesem Sinne schließen sich reinszenierte biografische Erzählungsfragmente, Klänge und Video-Bilder zum Erinnerungsraum einer multimedialen Collage zusammen, deren Sinngehalt symptomatisch für ein Umschlagen von Gedankengut des US-amerikanischen Liberal Movement der 1960er Jahre in diametral gegenläufige Tendenzen ist: So beobachtet der New Yorker Linguist John McWhorter in der US-amerikanischen Gesellschaft einen seit den 2010er Jahren bestehenden und spätestens im Zuge der Black Lives Matter-Bewegung 2020 im Mainstream erstmals aufgipfelnden »Third Wave Antiracism« (McWhorter 2022: 5). Ausgehend von dem Befund, dass diese dritte Welle des Antirassismus dazu zwingt, »that performance art is politics« (*ibid.*: 6) – gemeint ist hier die soziale Theatralität eines »virtue signaling« – konstatiert McWhorter, dass zu den zehn Geboten dieser Bewegung etwa die folgenden zählen:

»Don't expect black people to assimilate to ›white‹ social norms, because black people have a culture of their own. [...] Elevate the voices of the oppressed over your own. [...] You must strive eternally to understand the experiences of black people. [...] Do not culturally appropriate. What is not your culture is not for you, and you may not try it or do it. [...] All whites must acknowledge their personal complicitness in the perfidy of ›whiteness‹ throughout history.« (*ibid.*: 8–9)

Im Sinne einer von ihm kritisch hinterfragten pseudo-religiösen Predigt des *Third-Wave*-Antirassismus pointiert McWhorter schließlich folgende Maximen: »Battling power relations and their discriminatory effects must be the central focus of all human endeavor, be it intellectual, moral, civic, or artistic. Those who resist this focus, or even evidence insufficient adherence to it, must be sharply condemned, deprived of influence, and ostracized« (*ibid.*: 11).

Mit der Identifizierung der Eliminierung von Machtungleichheit als Zentrum *aller* nur denkbaren menschlichen Anstrengungen desavouiert McWhorter überzeugend einen – auf die künstlerische Programmatik postmigrantischen Theaters übertragbaren – aktivistischen Diskurs, der

sich nicht zuletzt auch in einer verhältnismäßigen Hoffnungslosigkeit der Realitätseinschätzung hinsichtlich eines generationellen Fortschritts beim Thema Rassismus manifestiert (vgl. *ibid.*: 11, 22).

Unter Wiederaufnahme der eingangs gestellten Forschungsfrage nach möglichen inklusiven und exklusiven Reichweiten von Ayivis Performance lassen sich McWhorters bedenkenswerte Beobachtungen und Hypothesen durchaus auf den gesellschaftlichen »Verdichtungsraum« (Wehrle 2015: 16) von Ayivis Inszenierung abbilden – wenngleich eingeräumt werden muss, dass identitätspolitische Diskurse in Deutschland gegenwärtig (noch) nicht derart heißgelaufen sind wie in den heutigen USA, und dass das McWhorter beschäftigende Feld sicherlich nicht bruchlos von *Black People of Color* auf *People of Color* und ihre jeweils unterschiedlichen historischen Erinnerungsräume ausgedehnt werden kann. Theaterarbeiten wie die Ayivis stehen aber zweifellos in der Tradition der intellektuellen Befreiungsbewegung der De/konstruktion seit den 1960er Jahren und lassen sich so mit einem Begriff von »Kultur« übereindenken, die diesen (unter Weiterentwicklung von Andreas Reckwitz' Begriff von »Multikulturalismus«) nicht totalisierend mit Gesellschaftsgrenzen identifiziert, sondern bedeutungsorientiert in mannigfaltige Wissensordnungen aufgelöst verstanden wird, die in routinisierte wie deviante Praktiken implementiert und an individuelle Körper gebunden sind (Kreuder 2016: 539; vgl. Reckwitz 2008: 69–93).

Aus der Perspektive eines solchen Kulturbegriffs betrachtet, sind sämtliche sinnhaften Unterscheidungen, die Menschen untereinander in Form von Selbst- und Fremdkategorisierungen wie Alter, Geschlecht, Klasse, Nationalität, Ethnizität etc. treffen, nicht nur als historische Spuren und Einschreibungen einer als abgeschlossen vermeinten Identität begreifbar, sondern müssen als performativ hervorgebracht und damit als prinzipiell kontingent gedacht werden. Mithin sind es die Sinnkollision, die Sinnkonvergenz und die Sinndivergenz sowie die Sinnmischung der die Lebensformen der Akteur\*innen anleitenden kognitiv-evaluativen *Background Languages*, welche das Kulturelle als Prozessuales mit unscharfen Grenzverläufen in der zwischenmenschlichen Begegnung allererst emergieren lassen – anstatt dass es als homogene Entität der Kultur mit festen Sinnngrenzen einfach vorausgesetzt wird (*ibid.*: 82–83). Ohne den »Territorialismus« oder auch »Gruppismus« (Brubaker 2007), der traditionellen Begriffen von »Kultur« latent zu Grunde liegt, können sich *Background Languages* also immer nur in der konkreten zwischenmenschlichen Begegnung als solche einlösen bzw. entfalten (Reckwitz 2008: 69–93).

Paradoxerweise trägt Ayivis Performance aber nun zu einer Re-Essentialisierung von ihr originär relational gedachter Humankategorisierungen bei. Denn sämtliche Akteur\*innen auf den Videoscreens performen mit höchster biografischer Evidenzbeglaubigung, dass »etwas Indiziertes

›sich‹ im Sprechen, Kleiden, Gebaren ›ausdrückt‹ (Goffman sprach von einer ›doctrin of natural expression‹)« (Hirschauer 2021: 160) – anstatt die Darstellung eines *Alter* mit der im konventionellen dramatischen Theater schauspieltypischen abständigen universalistisch-hermeneutischen Grundhaltung anzugehen (vgl. Kreuder 2016). Die Performance ist damit kein Beispiel für »bloße« Zeitzeugnisse mit der intendierten Inklusionswirkung in der Tradition des postmigrantischen Theaters. Vielmehr greifen hier zugleich Exklusionsstrategien insofern, als diese Geschichten die Mehrheitsgesellschaft eben nicht mehr adressieren. Es kommt so zu einer Dopplung der Zeug\*innenschaft nach Humandifferenzierungen: Zuschauer\*innen bezeugen Performer\*innen, und Performer\*innen bezeugen die legitime Anwesenheit bestimmter Zuschauer\*innen und dulden andere lediglich. Einerseits und in erster Linie ein ›safe space‹ für Menschen mit ›Migrationserbe‹, soll der Gegen-Erinnerungsraum der Performance andererseits bei ›weißen‹ Rezipient\*innen die sukzessive Ausbildung einer rassismuskritischen Identität evozieren und eine neue Haltung rehabilitierter *Allyship* als Bereitschaft und Befähigung zu innovativen ›Bündnissen‹ anbahnen.<sup>2</sup>

### 3. Indigene »Trans-Momente« in nordamerikanischen *Zines*

Der indigene künstlerische Aktivismus ist situiert in dem, was Rogers Brubaker als »trans-moment« (2016) bezeichnet. Um diesen zu verstehen, schlägt Brubaker vor, »to think about race and ethnicity in relation to sex and gender as systems of social classification that have been massively destabilized in recent decades« (ibid.: 133). Ferner empfiehlt er, »to think not just *about* trans but *with* trans, by using the multiple forms of transgender experience as an analytical lense through which to consider how racial as well as gender identities are increasingly open to choice,

- 2 Vgl. hierzu Ayivi im Interview mit Aidan Riebenschalm unter dem Titel: »Schwarzes Wissen, *weiße* Sehgewohnheit. Oder ›Ich würde mich auch mal über einen fundierten Verriss freuen‹« (Sharifi/Skwirblies 2022: 89–93, bes. 93, Hervorh. im Original): »Und ich vertraue darauf, dass meine Generation von Schwarzen Akademiker\*innen und Kulturschaffenden weitere ›Diskurs-Türen‹ aufstößt, die das, was sie untersuchen, attraktiv für Menschen macht, die unsere Perspektiven teilen. [...] Und ich glaube auch, dass *weiße* Theaterwissenschaftler\*innen der Zukunft es dann gewohnt sind, in einem Feld zu arbeiten, in dem sie nicht die Mehrheit bilden, sondern dass sie ein Theater, das von Schwarzen Künstler\*innen gemacht wird, dechiffrieren können. [...] Aber hauptsächlich glaube ich eben daran, dass wir mehr werden und dadurch die bestehende Hegemonie aufgelöst werden kann. Punkt.«

change, and performative action« (ibid.: 133; Hervorh. im Original). Die Fluidität von rassifizierten Identitäten verstärkte sich in dem Maße, wie die Abstammung, die zunehmend als gemischt verstanden wird, ihre Vorherrschaft über Identität verliert und Rasse und Ethnizität wie Gender als etwas gesehen werden, das wir tun, und nicht als etwas, das wir haben. In unserem zweiten Fall soll nun allerdings der »trans-moment« nordamerikanischer transidentischer Indigener in den Mittelpunkt rücken, um Rasse und Ethnizität durch die Linse indigener Transgender-Performances im Medium des Zines kritisch betrachten zu können.

Das Verstehen des indigenen künstlerischen und politischen Aktivismus der Zines braucht eine kurze Erläuterung der Kategorie des Two-Spirit. Sie wurde in den 1990er Jahren auf der dritten Native American/First Nations Gay and Lesbian Conference von indigenen Teilnehmer\*innen als Oberbegriff geschaffen, um die verschiedenen traditionellen Geschlechter, die in indigenen Gesellschaften praktiziert werden, sichtbar zu machen. Dies gilt insbesondere mit Blick auf die alte ethnologische Standardkategorie des »Berdachen« (sie bezeichnete in Frankreich die passive Rolle in sexuellen Handlungen zwischen Männern und ist ursprünglich aus dem Persischen abgeleitet, wo sie so viel wie »männlicher Prostituierte« bedeutete). Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sie als diffamierende Fremdbezeichnung für alle indigenen Alternativgeschlechter Nordamerikas verwendet (Angelino/Shedd 1955: 122).

Die dieser exogenen Beschreibung widerstrebende aktivistische Geschichtsklitterung hat nun wiederum Two-Spirits zu einem Konzept gemacht (Davies-Cole/Robinson 2023),<sup>3</sup> das die faktische Diversität tribaler Geschlechterordnungen (bei etwa einem Drittel der Tribes) zugunsten politischer Einheit der »Indigenen« eindampfte – und zwar sowohl in der Sprache der Kolonisatoren, ohne die sich die 500 Tribes gar nicht untereinander verständigen konnten, als auch auf Kosten der Tribes, deren alternative Geschlechter sich überhaupt nicht als »Two-Spirits« fassen ließen (Tietz 2001). Dem kolonialistischen Lumping (berdache) wurde ein aktivistisches (Two-Spirit) entgegengesetzt. Heutige indigene Aktivist\*innen und Künstler\*innen verstehen Two-Spirit als eine Kategorie, die sich gegen die euro-amerikanische Hetero-Sexus-Normativität und die daraus resultierenden »Formen des asymmetrischen Unterscheidens« (Hirschauer 2021: 168) richtet. Mittlerweile ist Two-Spirit zum

- 3 Schröter (2022) macht deutlich, dass das indigene Nordamerika kein »Gender-Paradies« (191) war. Es existierte zwar »eine Vielzahl nicht-binärer Kategorien« (190), die aber dazu dienten, die »heterosexuelle Matrix unter allen Umständen« (190) zu bewahren. Das »Phänomen der »dritten« oder »vierten« Geschlechter« weist keineswegs auf eine »tolerante Geschlechterordnung« hin, sondern untermauert vielmehr die »jeweils vorherrschende Binarität und Homophobie« (193) in den indigenen Gesellschaften Nordamerikas.

Synonym für indigene LGBTQI geworden, insbesondere im urbanen Umfeld und für den dort agierenden diasporischen Kollektiven indigener Künstler\*innen und Aktivist\*innen.<sup>4</sup> Two-Spirit ist ein Mobilisierungsbegriff innerhalb eines expandierenden panindigenen und transnationalen Netzwerks, das sich gegen die Diskriminierung und Stigmatisierung indigener trans\*-Personen richtet, die sich außerhalb des binären Geschlechtersystems bewegen. Dies gilt sowohl für homo- und transphobe Tendenzen innerhalb indigener Gemeinschaften, insbesondere die Ausgrenzung von indigenen LGBTQI-Personen in den Reservationen und ländlichen Regionen, als auch für die Unterdrückung in Folge des Siedlerkolonialismus mit seinen (cis)heteronormativen Kategorisierungen und der in den USA und Kanada bis heute vorherrschenden trans\*feindlichen Gewalt und der Welle von Hassverbrechen.

Die gegenwärtig in Nordamerika (in Kanada und in den USA) stark expandierenden indigenen Two-Spirit Zines sind kleine aber außerordentlich produktive Zonen, in denen neo-kategoriale Akteure, etwa indigene Queers und/oder Two-Spirit Künstler\*innen und -Aktivist\*innen, aktiv am Werk sind. Im Mittelpunkt der Zineproduktion steht der Kampf um Selbstpositionierungen. Aufbau und Erhärtung asymmetrischer Humandifferenzierung sind in Nordamerika eng verbunden mit der hegemonial euro-kolonialen Konstruktion von Geschlecht und Sexualität sowie ihrer Überkreuzung mit Rasse und Ethnizität, die indigene Menschen alterisiert und subaltern positioniert. Vor diesem Hintergrund schließen die Two-Spirit Minimagazine an die Ausdifferenzierung und Vervielfältigung von ethnischen, feministischen, lesbischen und schwulen Emanzipationspolitiken im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert an.

Betrachten wir einen Einzelfall im Detail: die Zineproduktion der Akimel O’Odham Aktivistin und Künstlerin Se’mana Thompson.<sup>5</sup> Thompson bezeichnet sich selbst als »queere Femme, nichtbinäre, behinderte, chronisch kranke und neurodivergente Künstlerin und Mutter von zwei Kindern« (Thompson 2017b: 27). Für Thompson bieten Zines die Möglichkeit, Stellung zu dominierenden Erzählungen, Repräsentationen und Stereotypen zu beziehen. Ähnlich wie die offenen Rauminstallationen Ayivis sind Thompsons Zines »kleine« Bühnen für Irritationen, Verschiebungen und Sichtbarkeiten, um so eigene und souveräne Bilder und Erzählungen sowie Kritik zu kommunizieren.

- 4 Lüder Tietz erklärt den modernen Two-Spirit als ein »übergreifendes Selbstkonzept für nicht heteronome Lebensweisen, womit es Parallelen zu Queer als Selbst- und Lifestyle-Konzept hat« (2014: 32).
- 5 Die Akimel O’Odham gehören zu den Pima, den indigenen Ureinwohnern im Südwesten der USA, dem heutigen Bundesstaat Arizona. Die verschiedenen Gruppen leben gegenwärtig in drei Reservationen sowie im Großraum der Stadt Phoenix und umliegenden Gemeinden. Thompson ist Mitglied der Gila River Indian Reservation.

Thompson ist als Macherin mehrerer Zine-Serien bekannt. Seit 2016 ist sie Herausgeberin von *Queer Indigenous Girl*. Das Minimagazin adressiert »queer, trans, 2-spirit, non-binary, neurodivergent, chronically ill and disabled black, indigenous, people of color« (Thompson 2016: 28). Das Que(e)rulieren, Infrage-Stellen und Widerständig-Sein ist eng verbunden mit Praktiken eines »radical self-publishing« (González 2023) und einer radikalen Ästhetik des Andersseins. Zeitgenössische BIPOC und Two-Spirit Zinesters verwenden eine Mischung aus DIY-, Punk- und Rasquache-Ästhetik, um Zines zu kreativen Plattformen zu machen, von wo aus sie die dominanten Geschlechter- und Rassenhierarchien verunsichern. Thompson recurriert auf den Rasquachismo, eine alternative Bildästhetik, die aus der Chicano-Arbeiterklasse, der »Borderland-Culture« im Südwesten der USA und der Chicanx-Kultur stammt. In Kunst und Design integriert der Rasquachismo Alltagsgegenstände, Bilder aus der Popkultur und Artefakte, um collagenhafte Räume der Gegen-Erinnerung zu schaffen. Thompsons Zines sind Widerstandsvehikel mit dem Ziel, die in den kolonialen Rassen- und Geschlechtertheorien aufgestellten Grenzen der Reinheit und Binarität zu unterlaufen.



Abb. 2: Cover von *Queer Indigenous Girl*, Issue 4; © 2017 Se'mana Thompson.

Das Cover der Heftnummer vier von *Queer Indigenous Girl* steht stellvertretend für Thompsons transgressive Widerstandsästhetik. Es bringt eine Collagetechnik zum Einsatz, um eine palimpsestartige und vielschichtige Textur zu schaffen. Thompson klebt ausgeschnittene Sätze, Zeichnungen oder historische Fotografien und Illustrationen sowie

andere Medien auf die zweidimensionale Papieroberfläche. Das Cover verwendet eine Vielzahl von visuell-verbalen Mitteln. Während Mainstream-Cover Leser\*innen häufig dazu bringen, das Markenlabel durch die Wiederholung vertrauter visueller Elemente zu erkennen, dient die lo-fi Cover-Ästhetik Thompsons als Persiflage auf das weiße Cover-Girl der Mainstream-Medien. Neben den aufgeklebten Papierstreifen, die den Titel und das Thema des Bandes »Befreiung« (»liberation«) beinhalten, zeigt die rechte obere Hälfte des Covers ein handgefertigtes Gesichtspor-trät von Thompson. Ihr Kopf erscheint montiert über ein sich im Hin-tergrund befindendes koloniales Frauenbildnis, das einen in Samtkleid gehüllten Torso ausschnitthaft zeigt. Die Kleidung lässt eine Mestiza er-ahnen, die an die Vergangenheit der Rassenvermischung in den kolonia-len Amerikas und das Kollabieren der Grenze der Reinheit erinnert. Das Gesichtspor-trait spielt ferner mit rassialisierenden Markierungen, wie Afrohaarstil und indigenen Gesichtszügen.

Das Cover kündigt das Zine als einen Ort der gelebten Wirklichkeit an, die indigen verwurzelt ist und in der intersektional stilisierte Identitäten vorherrschen. Es stellt Menschen aus, die zur Gestaltung einer nicht-he-teronormativen Gemeinschaftsvision beigetragen haben. Die emanzipa-torische Geste des Covers findet Ausdruck in der eingefügten Fotogalerie, die indigene Personen zeigt. Gerahmt werden diese durch eine indigen in-spirierte Floral- und Farbsymbolik. Thompson erklärt an anderer Stelle, dass etwa die rote Rose »channels feminine energy and grounds us as peo-ple to the Earth; the yellow rose [...] strengthens our will as individuals and community« (2017a: 119). Auf dem Cover erscheint die gelbe Rose neben dem ausgeschnittenen Foto einer älteren Akimel O’Odham-Frau, die einen traditionellen Pima Korb mit »squash blossom design« vor sich hält. Die beiden anderen Ausschnitte am unteren Rand des Covers zeigen das Halbpor-trät von Luig Moraque, einem Akimel O’Odham mit Stirn-band. Zwischen der binären Geschlechteranordnung fügt Thompson ein Foto aus dem Jahr 1890 ein, das Halbpor-träts von zwei Akimel O’Odham Two-Spirits zeigt, die Glasperlenschmuck mit indigenen Motiven tragen. Die visuellen Zeichen des Covers verweisen auf die geschlechtlichen Klei-dungsunterschiede unter den Akimel O’Odham und markieren Fluidität, alternative Geschlechtsrollen und kulturelle Anverwandlungen.

Die Fotogalerie wird von Auszügen zeitgenössischer feministischer Dichter\*innen und Schriftsteller\*innen umrahmt. Der Textauszug links (»we have walked through fire burning infernos [...]«) stammt von der in Austin, Texas, ansässigen feministischen Chicana-Dichterin ire’ne lara silva und ist ihrem Gedicht »I Call Myself Back« (2014: 80) entnom-men. Die intertextuelle Referenz auf dem Cover schließt an den Sur-vivor-Imperativ an, den ebenso das Kollektiv »Indigenous Action Me-dia« in seinem Zine *Smashing Cis-Heteropatriarchy is Ceremony* (2023) einfordert: »survivor as a way to reclaim power and/or to highlight the

strength it took to survive such violence« (2023: 19). Der Slogan »ALL ORGANIZING IS SCIENCE FICTION«, der oberhalb des Porträts eines ihrer Kinder erscheint, das einen Sweater mit »Black Lives Matter«-Aufschrift trägt, stammt aus Adrienne Maree Browns afrofuturistischem Sachbuch *Pleasure Activism. The Politics of Feeling Good* (2019). Die visuelle und sprachliche Symbolik des Covers unterstreicht das emanzipatorische und identitätspolitische Anliegen der Ausgabe, das nachfolgend in den unterschiedlichen Texten, Gedichten und Abbildungen ausbuchstabiert wird. Das Zine versammelt dazu indigene Queere und Two-Spirit Künstler\*innen und Aktivist\*innen, wie die Diné (Navajo) Autorin Melanie Fey. Ihr Kunstschaffen ist von der Maxime geleitet, »to celebrate the LGBTQ/two spirit community, raise awareness about violence against Native women, and explore the challenging conflict between – and combination of – rural and urban Native life« (Fey 2017). Ein weiterer Beiträger ist der Two-Spirit Metis/Anishinaabe Autor, Aktivist und Hochschullehrer Kay Minosh Pyle, der von einer »Two-Spirit linguistic creativity« (2022: 8) spricht und sich in der Bewegung für indigene Sprachwiederbelebung engagiert. Thompsons Zine ist somit eine collageartige und polyphone Assemblage unterschiedlicher »voices« und ein über den künstlerischen Aktivismus geschaffenes Inklusionsprojekt indigener Queers und/oder Two-Spirits.

Thompsons Zine-Machen veranschaulicht, dass der indigene »transmoment« etwas anderes ist als das von Brubaker beschriebene Trans-Movement: Einerseits überschneidet sich in der indigenen Two-Spirit Bewegung die Forderung nach kultureller Souveränität mit der »Suggestion der Homogenität« (Feindt/Gißibl/Paulmann 2017: 21) der indigenen Kultur. Das Konzept der kulturellen Souveränität, so Gregor Feindt, Bernhard Gißibl und Johannes Paulmann, enthält »Inklusions- und Exklusionsmechanismen« (ibid.: 19), »die mit solchen Ansprüchen nach innen einhergehen. Handlungsmacht entsteht erst durch die aktive, zumindest aber affirmative Zugehörigkeit zum jeweiligen Kollektiv« (ibid.: 21). Andererseits wird ein »Wesen indianischer Identität« entworfen, das auf Multi-Identitäten und multiplen Geschlechtersystemen ruht und »kulturell in der Stammesidentität der Völker verwurzelt gilt« (ibid.: 20). In der politischen Auseinandersetzung mit dem weißen Siedlerkolonialismus wird unter dem Oberbegriff Two-Spirit eine kulturelle Souveränität reklamiert und zugleich »ein Kampf um die Rückführung (repatriation) ausgefochten, der unter anderem Landrechte, heilige Stätten, Erzähltraditionen, Weisheitslehren und Sprachen umfasst, die wiederum [...] der Selbstfindung der indianischen Bevölkerung dienen« (ibid.: 21). Dazu zählt auch der Kampf gegen Homo- und Transphobie als Folge des Einflusses der kolonialistischen westlichen Zivilisation.

Das seit 2001 existierende Kollektiv anarchistischer Kulturschaffender »Indigenous Action Media« appelliert etwa im Vorwort des Zine

*Smashing Cis-Heteropatriarchy is Ceremony* (2023) an Widerstand und Rebellion. Im Fokus des Hefts, das 2023 erschien, steht die Hashtag Aktivismus Bewegung #MMIWGT2S (Missing and Murdered Indigenous Women, Girls, and Two-Spirit), die gegen die Gewalt, Ermordung und das Verschwinden indigener Frauen, Mädchen und Two-Spirits mobilisiert. Im Fortgang des Texts spricht ein selbstbewusstes indigenes »we« in deklarativen Satzreihen über die Diskriminierung und Alterisierung indigener Queers und/oder Two-Spirits unter dem »System des Cis-Heteropatriarchats« (2023: 1). Mit der Fokussierung auf das Anderssein indigener Gemeinschaften und dem Verweis auf egalitäre nicht-heteronormative Lebensweisen lancieren indigene Kulturschaffende und Aktivist\*innen ein dekoloniales Projekt mit dem Ziel der Formierung von indigen-queeren und/oder Two-Spirit-Kritiken in den Feldern Kunst und Aktivismus. Es ist eine über den künstlerischen und politischen Aktivismus geschaffene Kommunität, die sich emotional und relational um eine Kategorie sammelt, um so das »Niveau des Zusammengehörigkeitsgefühls temporär anzuheben« (Hirschauer 2021: 161).

Indigene Aktivist\*innenkollektive wie »Indigenous Action Media« verschieben den Schwerpunkt von der Einsicht in die soziale Konstruktion von Identität hin zu einer affirmativen Bildung von »Identitätsgruppen« mit einem hohen Differenzierungsbedürfnis. Auf die Frage »Why start a group?« antworten die Aktivist\*innen des Kollektivs: »Indigenous cismen (hetero & queer), transmasc, and two-spirits have a distinct responsibility to support our relations & hold our relatives, brothers, fathers, uncles, sons, & ourselves accountable.« (2023: 2). Das Zine *Smashing Cis-Heteropatriarchy* liefert eine Handlungsanleitung zur Gruppenbildung und stellt ein Begriffsglossar (ibid.: 14–22) bereit, das sowohl trans\*spezifische Termini erläutert, als auch Gegner markiert und somit eine eigene Binnenlogik und Geschlossenheit erzeugt. Das Glossar umfasst auf acht Seiten 33 Begriffe. Es überkreuzt strukturelle mit trans\*- und geschlechterspezifischen Definitionen und den damit verbundenen Diskriminierungen. Begriffe wie »Partriarchy«, »Cis-heteropatriarchy«, »Toxic Masculinity«, »Rape Culture«, »Gender-Based Violence«, »Victim Blaming«, »Ableism« stehen im binären Gegensatz zu »Two Spirit«, »Transmasculine«, »Nonbinary«, »Consent Culture« und »Transformative and Restorative Justice«. Rollenunterschiede spiegeln sich in den beiden gegensätzlichen Kategorien »Survivor« und »Perpetrator«. Zu letzterem gehören Personen, Gruppen und Institutionen, die ein fortwährendes Unterdrückungsverhalten kennzeichnet. »Survivors« sind hingegen Menschen, die sich Gehör verschaffen wollen und die ihnen zustehenden Rechte einklagen (»survivor as way to reclaim power and/or highlight the strength it took to survive such violence«, ibid.: 19). Das Glossar beruht auf Selektion und Abgrenzung. Das Kollektiv »Indigenous Action Media« tritt mit ihm als identitätspolitischer Begriffsunternehmer

für »trans of between«-Performanzen (Brubaker 2016: 108–112) auf, die für eine essentialistische Proliferation von Kategorien sorgen.

#### 4. Fallvergleich: »Ethnizität« als Dreh- und Angelpunkt von »Dekolonisation«, »Reclaim« und »Empowerment«

Beim Vergleich der beiden Fälle tritt zunächst deutlich hervor, dass sie neben den intendierten Inklusionseffekten eben auch Exklusionseffekte aufweisen, die sich aus einer selbst zugeschriebenen und zugleich hochgespielten gesellschaftlichen Relevanz ergeben: Im ersten Fall das »Migrationserbe« unter den politischen Vorzeichen eines *Black Feminism* als Andersartige exkludierende Praxis und im zweiten Fall der ostentative Typ des queeren Genders mit stark exkludierenden Sinndimensionen. Weiterhin basiert die Prozessierung des jeweiligen kulturellen Sinns in beiden Beispielen auf Medien der Vermittlung eines aktivistischen »Lumping« (Zerubavel 1996). Als Medien konstituieren sie Wahrnehmungsdispositive, die Humankategorisierungen und Gruppenbildung sinnstiftend reproduzieren und stabilisieren.

Ähnlich wie im Theatermachen richtet sich der auf der Bühne und in indigenen Zine-Medien inszenierte Widerstand gegen die (weiße, cis-heteronormative) Hegemonie, die koloniale Vergangenheit und den Alltagsrassismus sowie die daraus resultierende privilegierte Position weißer euro-amerikanischer Menschen. Theater und Zine-Medien evozieren einen Reformprozess für Nicht-Indigene im Sinne der *Critical Whiteness* und plakatieren Weißsein als Privileg und normstiftende Position, die es zu verändern gilt. Das Kollektiv »Indigenous Action Media« verweist in diesem Zusammenhang auf den »perpetrator«, eine Oberkategorie für »a person, group, institution« (2023: 16), die alle vereinnahmt, die allein dadurch Gewalt ausübt, weil sie die eigene weiße cis-heteronormative Sonderrolle nicht erkennt und damit rassistische Hierarchien fortschreibt. Auf dem Weg zu einer »survivor centric« orientierten Gesellschaft steht dem »perpetrator« allerdings die »rehabilitation« (ibid.: 21) offen. Das Kollektiv fast diesen Wandel unter dem Begriff einer »transformative justice«. Dazu heißt es im Zine: »[T]he perpetrator has the opportunity to transform their behaviors for healing, to be held accountable (by a community) and take responsibility for the harm they have caused [...]« (ibid.: 21). Außenstehende müssen sich anschließen und dies durch Bündnisse bekunden; sie sollen sich zu »machtkritischen weißen Verbündeten« bekennen oder schweigen. Die Opfergruppe der »survivor« wird priorisiert und zur Leitkategorie erklärt.<sup>6</sup>

6 Mit Blick auf die Theorie der Humandifferenzierung (Hirschauer 2023: 365–367) handelt es sich um ein »reverse othering«, eine kompensatorische

Allerdings bleibt es nicht bei dieser Form von rehabilitierter Allyship. Einerseits performieren indigene Zine-Medien eine Geschlossenheit und Binnenlogik, die Politik und Gesellschaft durch das Prisma des Andersseins wahrnimmt, verbunden mit Selektion und Abgrenzung. Andererseits stellt sich mit Blick auf die Problematik kultureller Aneignung die Frage, ob man sich überhaupt noch verstehen kann, denn manche Zuschreibungen sind nur offen für indigene Menschen. Neben Queerness/Two-Spiritness als politischer und machtkritischer Strategie tritt eine Polarisierung in den Vordergrund, die Formen des Austauschs unter Generalverdacht stellt. Gegenwärtig ist zu beobachten, wie daraus ein dekoloniales Projekt entsteht, das unter dem Schirm einer indigen-queeren und/oder Two-Spirit Kritik eine Allianzbildung in den Feldern von Kunst, Aktivismus und Wissenschaft vorantreibt.<sup>7</sup>

Beim Vergleich der beiden Fälle ist also ferner hervorzuheben, dass *Two-Spirits* ihre *queere* Identität mittels einer dekolonialen Optik gleichsam in ihr eigentliches Licht der Erkennbarkeit rücken wollen, d.h. die Devianz ihrer geschlechtlichen Transgression im superordinierten Rahmen ihrer Ethnizität in S/Z(i)ene setzen, bzw. auf deren rezeptiver Ebene im doppelten Sinne *gelesen* wissen wollen. Humandifferenzierungen nach ›sex‹ und ›gender‹ werden in diesem Fall also in ethnisierende *umgewertet*, sie werden Ethnizität subordiniert. Im *GeSchichte* des historischen Tiefenraums wird dabei die von der Kolonisation überschriebene und verdeckte ältere mythologische Schicht indigener Geschlechter und Sexualitäten von den Artist\*innen programmatisch freigelegt und prononciert eingesetzt. Hingegen stehen postkoloniale Perspektiven im postmigrantischen Theater im Dienste der Inszenierung kompensatorischer *Nach-Geschichten*. Diese stehen in der Regel in Opposition zu den

Wendung von Stigma in Distinktion, die das ›othering‹ entlang der Perspektive der marginalisierten und diskriminierten Gruppe umkehrt. Hirschauer konstatiert: »Those who ultimately become convinced they *are* that by which they are stigmatized harden their self-understanding into an ›identity‹ open to politicization« (2023: 367, Hervorh. im Original).

- 7 Stellvertretend hierfür steht aktuell das von Oxford University Press herausgegebene Handbuch *Indigenous Sociology* (2023). Die Herausgeber reklamieren in Abgrenzung zur euro-amerikanischen Soziologie (Walter et al. 2023: 2) eine von indigenen Soziolog\*innen vertretene transindigene Sozialwissenschaft beruhend auf der Netzworkebildung innerhalb der »CANZUS« Länder (Kanada, Australien, Aotearoa/Neuseeland, USA). Dementsprechend fordern jüngst die Herausgeber des Bandes *From the Skin. Defending Indigenous Nations Using Theory and Praxis* (Clark/Boxer/Estes 2023: 14f.), den »practitioner-activist« im Kunstbetrieb durch »practitioner-theorists« in der Wissenschaft zu ergänzen: »immersed in their community and driven by their desire to confront oppressive regimes such as colonialism, capitalism, and heteropatriarchy«.

hegemonialen Narrativen der Geschichtsschreibung als deren *konstitutives Außen* (vgl. Laclau/Mouffe 2006), beanspruchen aber, mit gewissen generationellen Verzögerungseffekten ins *Innere* des »offiziellen« kulturellen Erinnerungsraumes zu immigrieren. In beiden Fällen besteht ein De/konstruktionsparadox darin, dass die stärker kulturalisierende Humandifferenzierung nach ›Ethnizität‹ – auch in ihrer stärker naturalisierenden und degradierenden Variante von ›Rasse‹ – hier als übergeordnete Optik zur Desavouierung von Rassifizierung, Diskriminierung und Marginalisierung eingesetzt wird.

Hierbei präferieren die medien- und theaterkünstlerischen Produzent\*innen – bei aller Divergenz der beiden Fälle hinsichtlich Kulturgeographie und Historizität – in den ästhetischen Verfahren in den unterschiedlichen Medien auffällig gleichartig, häufig *Collagen* auf Basis ungewöhnlicher *Polyphonien* von gesprochenen oder geschriebenen Stimmen, von Klängen und Bildern im Rahmen von Kompositionen aus sich *clusterartig* überlagernden Kommunikationskanälen, von reinszenierten oder recycelten biografischen und poetischen Zitaten. Was wir hier als *GeSchichte* bezeichnen, schließt sich als synästhetisch erfahrbares, räumlich entfaltetes Pendant zum linearen Narrativ geläufiger Geschichtsschreibung zusammen. Es entsteht ein möglicher Sinnhorizont einer Revision von *Geschichte* im Sinne von *third-space subjectivities* (vgl. Licona 2012: 12–15).

Auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Funktion haben solche *Gegen-Erinnerungsräume* große Ähnlichkeiten, indem sie drei politischen Funktionen dienen: 1. Der *Dekolonisation*, etwa durch Rezeptionslenkung im Sinne einer Umkehrung kolonialer Blick-Regimes, 2. Der *Re-Appropriierung* (dem *Reclaim*) von Geschichte durch das Angebot neuer Erinnerungsorte des Widerstandes – ob nun gegen ›weiße‹, ›cis-männliche‹ Narrative des nordamerikanischen Siedlungskolonialismus oder des deutschen *Migrantismus*, sowie 3. Dem *Empowerment* der betroffenen Minoritäten – beispielsweise durch differenzierte Artikulation von lokalem und traditionellem Wissen oder auch schlicht von Begriffen von ›Indigenität‹ und ›Migration‹. Bei ›weißen‹ Rezipient\*innen soll durch die Konfrontation mit solchen Gegen-Erinnerungsräumen die sukzessive Ausbildung einer rassismuskritischen Identität evoziert und eine innovative Haltung reflektierter *Allyship* als Bereitschaft und Befähigung zu neuen *Bündnissen* angebahnt werden.

Hierbei sind die künstlerischen Verfahren wie die Formen der Produktion und Verbreitung der theater- und medienkünstlerischen Arbeiten eben nicht nur als reine *Formen*, sondern als *bedeutende Inhalte* zu sehen: *Zines* finden ihre öffentliche Verbreitung online und offline in Gestalt groß- und kleinformatiger Magazin-Varianten mit begleitenden Web-Auftritten als facettenreichem Hypertext. Diesen Publikationsmodalitäten liegen vielfältige Print- und Digital-Infrastrukturen und

-technologien zu Grunde, die teils durch gezielten Einsatz einer Warenästhetik des Imperfekten die Gegen-Öffentlichkeit eines *Medien-Ökosystems* konstituieren. Letzteres fungiert im übergeordneten Rahmen der dezidierten Proliferation eines Kunst-Aktivismus mit seinen neuen, häufig intersektionalen Kategorienbildungen, die als neue soziale Zugehörigkeiten in Do-It-Yourself-Verlagen, auf Buchmessen, Jahrestreffen und Independent Festivals kommodifiziert werden. Ähnliches lässt sich für innovative Netzwerkstrukturen und Arbeitsformen in Gegenwartstheaterproduktionen beobachten – wie etwa die sog. »Kompliz\*innenschaft« (Ziemer 2013, 106–118; Prinsloo 2025) im Falle Ayivis. *The Kids Are Alright* findet seine öffentliche Verbreitung offline in Gestalt von Auführungsserien an erstklassigen Festival-Theatern (SOPHIENSAELE, Berlin, 2020; Theater im Pavillon, Hannover, 2022; Lichthof Theater, Hamburg, 2023; Schwankhalle, Bremen, 2024), wie auch online als Videodokumentation und als Hörspiel unter dem Titel *Esmalbesserhabenin.de* (Ayivi 2024).

## 5. Schluss: »Hyperkulturessentialismus« und »Hyperdifferenzialisierung«

Die hier verglichenen kulturellen Produktionen bilden auf ihre je besondere, mit ihrer jeweiligen Medialität gegebene Weise einen Verdichtungsraum gesellschaftlicher Dynamik ab. In signifikanter Weise konvergent zeigen sich zwei Spielarten der sozialen Herstellung individueller Wertigkeit, die Andreas Reckwitz identifizierte: die kapitalistische Kommodifizierung aller Dinge und Praktiken und die ideelle Valorisierung (und De-Valorisierung) von Objekten jenseits ihres rein ökonomischen Werts. An diesem Dualismus entstand, so Reckwitz, zum einen eine »Hyperkultur«, d. h. eine weltweit geistig wie faktisch mobile Groß- und Geldbürgerschaft, bestehend aus hochgradig individualisierten Subjekten, die Kultur als Vehikel der Selbstdarstellung und Selbstverwirklichung erachten und die kulturalisierten Objekte und Praktiken ihrer einschlägigen Märkte zur ideellen Aufwertung einer radikal individualistischen Lebensform nutzen (Reckwitz 2017: 371–396). Diese kulturelle Gemeinschaft markiert eine schwache Differenz nach »außen«, indem sie sich auf die Kultivierung ihrer Binnenwelt konzentriert (ibid.: 397): Begriffe wie »*empowerment*« und »*reclaim*« werden dann schlicht zu sprachlichen Lifestyleelementen.

Dieser »Hyperkultur« steht zum anderen ein »Kulturessentialismus« gegenüber. Dieser betrachtet Praktiken und Objekte in erster Linie als Merkmal einer tendenziell autochthonen *Imagined Community* (Anderson 1991). Sie muss wiederum häufig mittels *Invented Traditions* (Hobsbawm/Ranger 1984), die Gleichgesinnte vergemeinschaftende/

Andersartige exkludierende äußerst rigide Moralvorstellungen durchsetzen und aufrechterhalten sollen, gegen die Angriffe der Post/moderne verteidigt werden (Reckwitz 2017: 396–442). Im Gegensatz zum Valorisierungsregime der ›Hyperkultur‹ setzt die ›kulturessentialistische‹ Identität von Binnenräumen eine z.T. scharfe Abgrenzung vom dämonisierten Außen voraus (ibid.: 397): Hier kann ein Imperativ wie ›Decolonize!‹ zum Auslöser gewalttätiger Abreaktion fundamentalistischer politischer Überzeugungen werden.

Trotz aller möglichen Verknüpfungen der beiden Spielarten – jenseits der Grenzen von Nationalität, Religion, Ethnizität und Geschlecht –, wirft die Zugehörigkeit zu einer der beiden Wertgemeinschaften Individuen doch in erster Linie lokal auf sich selbst zurück. Denn beide Wertgemeinschaften dienen der sozialen Herstellung einer individuell besonderen Wertigkeit – einer sog. ›Singularität‹, die sich aus der größtmöglichen Extraordinarität sich in einer Person überschneidenden Lebenskreise ergibt (ibid.: 371–442). Dies bedeutet, dass solche imaginierten Gemeinschaften letztlich in viele Vereinzelte mit ihren individuellen Perspektiven zerfallen. Auch tendieren die Kulturalisierungsprozesse (ibid.) zur Herstellung sozialer Wertigkeit in der spätmodernen *Gesellschaft der Singularitäten* schon seit einigen Jahren dazu, dass individualisierende ›Hyperkultur‹ in vergemeinschaftenden ›Kulturessentialismus‹ umschlägt. Damit können sich individuelle Einzelperspektiven auch quer zu Reckwitz' idealtypischer Zweiteilung zusammenfinden: So tragen die aufgezeigten ›Re-Essentialisierungen‹ von Unterscheidungen in Ayivis de/ konstruktiv modulierter Gegen-Erinnerungs-Performance schon allein hinsichtlich ihres programmatisch biografisch evidenzbeglaubigten Darstellungsstils ebenso zu einer Art ›Hyperkulturessentialismus‹ bei, wie die untersuchten indigenen Zine-Medien, indem sie die Binnenlogik einer tribalistisch erfundenen Tradition von Gruppenhomogenität inklusive aller daraus resultierenden Selektions- und Abgrenzungsmechanismen performieren. So scheinen in der analysierten Aufführung wie auch in den diskutierten Zines die politisch diskursiven Kräfte jenes »strategischen Essentialismus« (Spivak 2008) wirksam, dem gemäß die unterdrückte Gruppe zunächst ihre eigene Identität stärken muss, um überhaupt zu eigener Sprechfähigkeit zu gelangen. Wird die selbstbewusste Behauptung einer besonderen Identität allerdings nicht nur als Zwischenschritt verstanden, sondern zum Ziel aller Bemühungen, überlagert eben dieser Kampf um Anerkennung mit seiner immanenten Selbstüberschätzung der sozialen Signifikanz der Minoritäten zugeschriebenen Eigenschaften die *inklusive* Leistungsfähigkeit des eigenen künstlerischen Tuns zur ›Durchque(e)rung kulturellen Sinns‹ beim Publikum.

Schaut man auf die zwei Fälle unseres Beitrags nicht allein in ihrer künstlerischen Binnenperspektive oder in einer theorieaktivistisch motivierten Mimikry, sondern in der kulturwissenschaftlich distanzierten

Theorieperspektive der ›Humandifferenzierung‹, die auch noch den evidenten Selbstaufklärungsbedarf identitätspolitisch investierter *Studies* als Optik problematisiert, dann erscheint die *Hyperdifferentialisierung* der eigenen Identitätsgruppe in ihrer zugleich stark exkludierenden Sinn-dimension als ein De/konstruktionsparadox.

## Literatur

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Angelino, Henry/Shedd, Charles L. (1955): »A Note on Berdache«, *American Anthropologist* 57(1): 121–126.
- Ayivi, Simone Dede (2024): »Esmalbesserhabenin.de. Eine audiovisuelle Stimmenzusammenführung«, [<https://www.simonededeayivi.com/projekte/esmalbesserhabenin-de/>], (letzter Zugriff am 08.03.2024).
- Ayivi, Simone Dede (2022): »Schwarzes Wissen, weiße Sehgewohnheit. Oder ›Ich würde mich auch mal über einen fundierten Verriss freuen‹«, in: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, 89–93.
- Ayivi, Simone Dede (2020): »The Kids Are Alright«, SOPHIENSAELE, Berlin, Premiere: 21. Oktober 2020, Aufzeichnung der Generalprobe.
- Barthes, Roland (1975): *Roland BARTHES par roland barthes*, Paris: Editions du Seuil.
- Brubaker, Rogers (2023): »Exit, Voice, and Gender«, *Sociological Theory* 41(3): 1–21.
- Brubaker, Rogers (2016): *trans. Gender and Race in an Age of Unsettled Identities*, Princeton: Princeton University Press.
- Brubaker, Rogers (2007): *Ethnizität ohne Gruppen*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Clark, Jerome J./Boxer, Elise/Estes, Nick (2023) (Hg.): *From the Skin. Defending Indigenous Nations Using Theory and Praxis*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Davies-Cole, Micha/Robinson, Margaret (2023): »Berdache to Two-Spirit and Beyond«, in: Walter, Maggie et al. (Hg.), *The Oxford Handbook of Indigenous Sociology*, Oxford: Oxford University Press, 450–463.
- Feindt, Gregor/Gißibl, Bernhard/Paulmann, Johannes (2017): »Kulturelle Souveränität. Zur historischen Analyse von Deutungs- und Handlungsmacht jenseits des Staates«, in: dies. (Hg.), *Kulturelle Souveränität. Politische Deutungs- und Handlungsmacht jenseits des Staates im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9–46.
- Fey, Melanie (2017) »Stereotype This«, *Commonlit*, [<https://www.commonlit.org/en/texts/stereotype-this/>], (letzter Zugriff am 02.07.2024).
- Goffman, Erving (1976): *Gender Advertisements*, Washington: The Society for the Anthropology of Visual Communication.

- González, Suzy (2023): »The Fine Art of Radical Self-Publishing«, *Antenna*, [<https://www.antenna.works/the-fine-art-of-radical-self-publishing-2>], (letzter Zugriff am 14.03.2024).
- Herrmann, Hans-Christian von (2014): »Medialität«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 207–210.
- Hirschauer, Stefan (2023): »Telling People Apart. Outline of a Theory of Human Differentiation«, *Sociological Theory* 41 (4): 352–376.
- Hirschauer, Stefan (2021): »Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung«, *Zeitschrift für Soziologie* 50 (3–4): 155–174.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terrence (1984): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Indigenous Action Media (2023): *Smashing Cis-Heteropatriarchy is Ceremony*, [<https://www.indigenousaction.org/new-zine-a-basic-guide-to-starting-an-indigenous-mens-transmasc-two-spirit-talking-action-circle/>], (letzter Zugriff am 14.03.2024).
- Kreuder, Friedemann (2020): »Theater zwischen Reproduktion und Transgression. Theaterwissenschaft als sozialwissenschaftliche Differenzierungsforschung«, in: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto, 257–277.
- Kreuder, Friedemann (2016): »Schauspieler\_innen als Ethnograph\_innen«, in: Haß, Ulrike et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, 539–549.
- Kreuder, Friedemann (2002): *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grubers*, Berlin: Alexander.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (2006): »Jenseits der Positivität des Sozialen. Antagonismus und Hegemonie«, in: dies. (Hg.), *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen, 127–187.
- Licona, Adela C. (2012): *Zines in Third Space. Radical Cooperation and Borderlands Rhetoric*, Albany: State University of New York.
- Mau, Steffen/Lux, Thomas/Westheuser, Linus (2023): *Triggerpunkte. Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- McWhorter, John (2021): *Woke Racism. How a New Religion Has Betrayed Black America*, New York: Portfolio/Penguin.
- Prinsloo, Yana Kay (2025): *TheaterArbeit – Care-Praktiken einer neuen Subjektkultur der Arbeit in der Freien Szene*, Berlin: Theater der Zeit.
- Pyle, Kai M. (2022): »Queer Gender and Sexuality in Indigenous Language Revitalization«, in: Barrett, Rusty/Hall, Kira (Hg.), *The Oxford Handbook of Language and Sexuality*, Oxford: Oxford University Press, [<https://academic.oup.com/edited-volume/42645/chapter-abstract/388335325?redirectedFrom=fulltext&login=true>], (letzter Zugriff am 18.10.2024)
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp.

- Reckwitz, Andreas (2008): »Multikulturalismustheorien und der Kulturbegriff. Vom Homogenitätsmodell zum Modell kultureller Interferenzen«, in: ders. (Hg.), *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld: transcript, 69–93.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Schröter, Susanne (2022): »Transgender in anderen Kulturen«, in: Schwarzer, Alice/Louis, Chantal (Hg.), *Transsexualität. Was ist eine Frau? Was ist ein Mann? Eine Streitschrift*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 188–194.
- Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022): »Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft«, in: dies. (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, 28–58.
- silva, ire'ne lara (2014): »I Call Myself Back«, *Chicana/Latina Studies* 13 (2) (Spring 2014): 78–80.
- Spivak, Gayatri C. (2008): *Can the Subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia & Kant.
- Thompson, Se'mana (2017a): »Artist Statement«, *The Deaf Poets Society* 4.
- Thompson, Se'mana (2017b): »Editors«, *Decolonizing P@renting. A Zine and For Queer Parents of Color*, [[https://issuu.com/queerindigenousgirl/docs/decolonizing\\_parenting](https://issuu.com/queerindigenousgirl/docs/decolonizing_parenting)], (letzter Zugriff am 14.03.2024).
- Thompson, Se'mana (2016): *Queer Indigenous Girl* 4, [[https://issuu.com/queerindigenousgirl/docs/qig\\_issue\\_4\\_parenting](https://issuu.com/queerindigenousgirl/docs/qig_issue_4_parenting)], (letzter Zugriff am 02.07.2024).
- Tietz, Lüder (2014): »Kampf um Positionierungen. Aktuelle Darstellung von ›Berdechen‹ als queere Interventionen in das kulturelle Gedächtnis des indigenen Nordamerikas«, in: Ellwanger, Karen (Hg.), *Studien zur Materiel-len Kultur*, Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 1–34.
- Tietz, Lüder (2001): »Bend the Line Back Into a Circle. Variabilität und Normativität alternativer Geschlechter- und Sexualitätskonstruktionen indigener Kulturen Nordamerikas im Wandel«, *KEA* 14: 179–208.
- Walter, Maggie et al. (2023): »Introduction. Holding the Discipline of Sociology to Account«, in: dies. (Hg.), *The Oxford Handbook of Indigenous Sociology*, Oxford: Oxford University Press, 1–11.
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript.
- Yildiz, Erol (2022): »Postmigrantische Visionen jenseits des Migrantismus«, in: Schmidt, Jara/Thiemann, Julia (Hg.), *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin: Neofelis, 17–30.
- Zerubavel, Eviatar (1996): »Lumping and Splitting. Notes on Social Classification«, *Sociological Forum*, 11 (3), Special Issue: Lumping and Splitting: 421–433.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.