

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Fak. III: Sprach- & Kulturwissenschaften
Institut für Materielle Kultur
Studiengang Kulturanalysen (M.A.)
Oldenburg, der 19.03.2016

**Künstlerische Produktionen von und über *Queers*
im indigenen Nordamerika**
Gruppenprojektdokumentation

Veranstaltung: ‚Künstlerische Produktionen von *Queers* im indigenen Nordamerika‘
(WiSe 2015/16)

Modul: kul260 ‚Projekt‘ (SoSe 2015 & WiSe 2015/16)

Geprüft von: Dr. phil. Lüder Tietz

Vorgelegt von: Michael, Ellen, Carina, Tessie, Felix, Lisa, Juliane, Marius

Datum der Abgabe: 19.03.2016

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Theorie, Konzepte und Forschungsstand	4
3 Künstler_innen und Material	8
4 Darstellung der Ergebnisse	9
4.1 Der strategische Umgang mit hegemonialen Darstellungsformen	11
4.2 Un_Fixiertheit von Positionen	14
4.3 Artikulation von Rückbezügen	17
4.4 Souveräner Diskurs unter Bezugnahme von Eigen- und Fremdrepräsen- tation	19
5 Fazit	24
6 Medienverzeichnis	31

Anhang

Eidesstattliche Erklärung

1 Einleitung

Die vorliegende Dokumentation bildet den Abschluss des einjährigen kollektiven Forschungsprojekts „Künstlerische Produktionen von und über *Queers* im indigenen Nordamerika“. Dieser Zusammenhang versammelt acht Unterprojekte, welche entweder künstlerische Positionen, einzelne künstlerische Produktionen oder aber verschiedene Arbeiten unterschiedlicher Künstler_innen anhand von sich dem Gesamtprojektrahmen unterordnenden Fragestellungen und mittels literatur- und filmwissenschaftlicher, bildanalytischer, lyrik- und prosaspezifischer Methoden untersucht haben.¹

Im Fokus stehen unsere theoretisch-empirischen Auseinandersetzungen, welche es über die Dimension gemäß der unterprojektspezifischen Fragestellungen und Schwerpunktsetzungen² hinausgehend, systematisch aufeinander zu beziehen und zu abstrahieren gilt. Diese kollektive Bündelung und Ergebnisgenerierung bildet dabei gleichsam das Fundament der aufbauenden gesamtprojektbezogenen Präsentation i. S. der prozessual angefertigten *Online*-Präsenz sowie in Form des anzufertigenden Fachzeitschriftenartikels.³

Im Folgenden wird zunächst eine komprimierte Darstellung unserer theoretischen und forschungsstandspezifischen Prämissen dargelegt (2). Diese ist insofern keine bloße Reproduktion der entsprechenden Teile der Gesamtprojektskizze (vgl. Projektkohorte 2016: 4-8), als es ein kollektiver Forschungsprozess, welchen wir im Sinne der hermeneutischen Spirale (vgl. Sichler 2010: 59) als nicht durch seinen Ausgangspunkt determiniert, sondern als prinzipiell und konstitutiv für Revisionen und Schwerpunktverlagerungen offen verstehen, notwendig macht, selbigen Ausgangspunkt an dieser Stelle neu zu perspektivieren bzw. zu aktualisieren. Konkreter meint dies zu bedenken, wie die Ergebnisse der Unterprojekte auf den Gesamtprojektrahmen zurücksprechen, worüber sie ihn informieren und inwiefern dies eine Überarbeitung und Modifikation erfordert.⁴ Im Anschluss daran folgt eine umreißende Vorstellung der fokussierten

1. Auf eine gesonderte Anführung der Methoden wird hierbei verzichtet, da sich diese gesamtprojektspezifisch kaum systematisieren lassen. Diesbezüglich sowie bzgl. der jeweiligen Unterprojekte wird auf die Gesamtprojektskizze (Projektkohorte 2015), die dem Prüfer vorliegenden Unterprojektdokumentationen sowie Anhang B: IIIff. verwiesen.

2. Die Unterprojekte werden im Zuge dieser Gruppendokumentation, i. S. der Unterprojektdokumentationen und der Gruppenprojektskizze gleich, als eigenständige Referenzen behandelt und somit in das Medienverzeichnis (6) aufgenommen. Während auf die Gruppenprojektskizze durch ‚Projektkohorte 2016‘ referiert wird, erfolgt dies unterprojektspezifisch in ähnlicher Form durch eine Angabe der_Autorin_Autors wie z. B. ‚Carina 2016‘.

3. Diese beiden kollektiven Präsentationsformate bzw. -formen sowie deren Bearbeitungs- bzw. Anfertigungsstand sind insofern keine Bestandteile der folgenden fließtextförmigen Betrachtungen, als sie stärker in organisatorischer Hinsicht von Belang sind, denn theoretisch-empirische Aspekte behandeln. Dementsprechend wird sich ihnen in den ausgelagerten Teilen des Anhangs zugewendet (vgl. Anhang C: VI; D: VII). Ebenso ist dem Anhang eine Übersicht zur aktualisierten organisationspezifischen Struktur des Projekts zu entnehmen (vgl. Anhang A: II).

4. Ein solches zentrales Moment der Revision und Modifikation bildete bereits zum Zeitpunkt des Verfassens der Gesamtprojektskizze die Position einzelner Künstler_innen als nicht-indigen-*queer* (Lydia Nibley bei Michael[2016]) bzw. nicht-*queer* (Sherman Alexie bei Tessie [2016]). Dahingehend erfolgte nicht nur eine Reformulierung bzw. Öffnung des Gesamtprojekttitels *qua* ‚von und über‘ sondern auch eine unterprojektspezifische Thematisierung und Problematisierung. Schließlich erfordert und ermöglicht dies eine Thematisierung und Reflexion der Frage „Wer darf wen wie repräsentieren?“ in stärkerer Intensität als sie bereits im Falle einer ausschließlich, wenngleich nicht weniger von positionaler Multiplizität und Hybridität geprägten indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Künstler_innenschaft zu stellen wäre.

Künstler_innen und der versammelten Produktionen (3). All dies bedingt letztlich auch die Ergebnisdarstellung (4), welche zudem durch bestimmte Revisionen bzw. Ergänzungen der Projektschwerpunkte bestimmt ist. Die Erörterung der Fragestellungen und ein Fazit (5) schließen letztlich diese Gruppenprojektdokumentation ab.

2 Theorie, Konzepte und Forschungsstand

Unsere Arbeit mit und an verschiedenen künstlerischen Produktionen von und über nordamerikanisch-indigene(n) *Queers* und/oder *Two-Spirits*, i. S. v. Lyrik, Film, Prosa und Visuellem⁵, wurde durch eine Auseinandersetzung mit verschiedenartige Schwerpunkte setzender Literatur fundiert.

Dies umfasste sowohl eher historische Fokussetzungen auf das indigene Nordamerika (z. B. Feest / Bender 2000; Perdue / Green 2010; Thomas et al. 1998) und Auseinandersetzungen mit dem Schaffen indigener Künstler_innen und deren Bestrebungen nach kultureller Souveränität (z. B. Lowe 1994; Perdue / Green 2010: 94-114; Rader 2011) im Allgemeinen, als auch ethnohistorische und ethnografische Arbeiten zu nicht-heteronormativen indigenen Geschlechtern und Sexualitäten (z. B. Gilley 2006; Jacobs et al. 1997; Roscoe 1998) sowie Arbeiten und Anthologien zum künstlerischen Schaffen indigener *Queers* und/oder *Two-Spirits* im intersektionalen thematischen Spannungsfeld von indigener Ethnizität, Geschlecht und Sexualität (z. B. Driskill 2011a; Driskill 2011b; Wright et al. 1997) im Spezifischen.

Vor dem kollektiven Hintergrund der insbesondere zu Beginn kaum bis gar nicht existenten Auseinandersetzung mit der Projektthematik und der daraus resultierenden schwerlich möglichen Kontextualisierungsoption bzgl. der Thematik, des Konzepts *Two-Spirit* oder der Forschungen zu indigenen *Queers* und/oder *Two-Spirits* waren die Arbeiten von Lüder Tietz (z. B. 2013; 2014; 2015) zentral für unseren Forschungsprozess – dies insofern, als er bspw. die Arbeiten Roscoes (1995; 1998) bzgl. seiner Herangehensweise als Autor kritisiert, da dieser aus einem speziellen und zugleich unreflektierten Blickwinkel schreibe. Weiterhin setzt er sich mit der Ethnografie Gilleys (2006) auseinander und kritisiert hier die wiederholende Romantisierung. Dies informiert letztlich auch das Konzept *Two-Spirit* und/oder diskursive und positionelle Rückbezüge auf (prä-)koloniale, im euro-amerikanischen Sinne nicht-heteronormative,

5. Der subsummierende Begriff ‚Visuelles‘ fasst hierbei primär Gemälde (Monkman, Fonseca) und (Objekt-)Installationen (Monkman). Konkreter gilt es dabei zu bedenken, dass sich die jeweiligen Produktionen und ihre spezifischen materiellen Qualitäten i. S. v. z. B. Gemäldegröße, Rahmung, Pinselduktus oder Positionierung im Raum insofern einer Betrachtung und Zugänglichkeit verweh(t)en, als sie uns im Rahmen der jeweiligen Unterprojekte (Felix 2016; Juliane 2016; Marius 2016) nur in Form fotografischer Abbildungen vorlagen. Dementsprechend handelt es sich um visuelle Darstellungen von Gemälden und Installationen, wodurch der jeweilige Betrachter_innenfokus, wenngleich und sicherlich am stärksten bei Juliane (2016) und ihrer Auseinandersetzung mit der Installation *Two Kindred Spirits* (2012) von Kent Monkman, beeinflusst ist.

indigene Geschlechter und Sexualitäten in ihrem Rekurs auf z. B. ebendiese Quellen über mögliche und potentielle Verzerrungen und Romantisierungen (vgl. z. B. Tietz 2014: 31).⁶

Dieser zu Beginn bestehenden Positionierung gegenüber und bzgl. der Projektthematik, welche sich zudem durch eine potentiell privilegierte, kollektive Position und Lesbarkeit als europäisch-weiß, *cis*-geschlechtlich sowie vorwiegend heterosexuell auszeichnet, galt es, über eine Gewahrsamkeit für eine situierte und verkörperte (kultur-)wissenschaftliche Praxis und Wissensproduktion (vgl. Harraway 1995) hinausgehend, Tribut zu zollen (vgl. Projektkohorte 2016: 7f.). Somit haben die Projektstudierenden ihre Forscher_innensubjektivität, Prämissen und Erkenntnisansprüche unterprojektspezifisch nicht nur entlang der Achsen Ethnizität, Geschlecht und Sexualität verortet, sondern im Spezifischen unterprojektrelevante Affizierungen, konzeptuelle und methodische Vorkenntnisse und Limitationen u. Ä. reflexiv thematisiert – dies gilt es im Zuge dieser Dokumentation erneut hervorzuheben.

Dieser Form der Gewahrsamkeit verliehen wir in der Formulierung unserer kollektiven forschungsleitenden Fragestellung Ausdruck: „Welche Potenziale subalterner Bedeutungsproduktion können aus künstlerischen Produktionen von und über nordamerikanisch-indigene(n) *Queers* herausgearbeitet werden?“, deren Beantwortung und Erörterung im Zuge dieser Dokumentation erfolgen soll.

Der zentrale Begriff ‚subalterne Bedeutungsproduktion‘ vereint dabei zwei für uns zentrale theoretische Konzepte, welche in ihrer Verschränkung entscheidend für den Gesamtprojektrahmen sind.

So legt Hall (2013: 73f.), im Sinne eines *constructionist approach* von ‚Repräsentation‘ (vgl. Hall 1997), bezogen auf televisuelle Diskurse dar, inwiefern Bedeutungsproduktion nicht auf so etwas wie ‚Intentionalität‘ und das Dekodieren von Bedeutungen nicht auf eine einzige, *genuine* Lektüre reduzierbar sind. Gemäß eines zeichenförmigen Verständnisses von ‚Bedeutung‘ und einer analytischen Trennung in *Denotation* (wörtliche Bedeutung) und *Konnotation* (veränderbare, assoziative Bedeutungen und Besetzungen) (vgl. Hall 2013: 72), wird aufgezeigt, dass Bedeutungen insbesondere auf der konnotativen Ebene abhängig von der „kontextuellen Referenz und Positionierung in verschiedenen diskursiven Bedeutungs- und Assoziationsfeldern“ (ebd. 73) sind. Sind Bedeutungen damit zwar prinzipiell für unterschiedliche Besetzun-

6. Dementsprechend folgt unser Verständnis den Ausführungen von Tietz (z. B. und v. a. 2014: 31f.; vgl. auch Projektkohorte 2016: 5). Vor dem Hintergrund möglicher Abgrenzungen von dem Konzept und seinen spirituellen und revitalisierenden Akzentsetzungen sowie im Angesicht möglicher multipler Identifikationen und hybrider Positionierungen (vgl. Tietz 2014: 4; auch Driskill et al. 2011b: 2), welche eben auch schwul, lesbisch, *trans**, *inter* und/oder *queer* fassen, behalten wir die begriffliche Fassung etwaiger Positionen durch ‚indigen *queer* und/oder *Two-Spirit*‘ in diesem kollektiven Text bei (vgl. Fußnote 6 in Projektkohorte 2016: 3).

gen, Lektüren und Transformationen offen, so verdeutlicht Hall (ebd. 74) dennoch die Restringertheit dieser prinzipiellen Möglichkeit durch die Eingebettetheit von Bedeutungsproduktion und -dekodierung in ideologische und dominante diskursive Horizonte, *qua* derer es zu regulativen Naturalisierungen von *Codes* und Hierarchisierungen möglicher Lektüren komme (vgl. z. B. ebd.). Insbesondere Halls (2001) diskursiver Zugang zu ‚Repräsentation‘ betont neben der Historizität von Bedeutungen und Bedeutungsproduktion (vgl. ebd. 74f.) i. S. Foucaults auch die konstitutive Verwobenheit mit Macht/Wissen (vgl. ebd. 78) und die Hervorbringung von Subjektpositionen und Subjektivitäten (vgl. ebd. 80; auch Lutter / Reisenleitner 2002: 84, 85f.).⁷ Des Weiteren macht Hall (2013) deutlich, inwiefern Praktiken der Bedeutungsproduktion nicht ausschließlich auf die Ebene der „Bedeutungen und Nachrichten“ (ebd. 66) reduzierbar sind, sondern, dass ihre Verfasstheiten i. S. v. Materialität, Medialität, Form etc. ein zentrales Moment bilden, welches es hierbei zu bedenken gilt. Das meint einerseits, dass bspw. visuelle ikonische Zeichen durch ihre Nähe zum Referenten (vgl. Hall 1997: 20) potentiell stärker Gefahr laufen als natürlich wahrgenommen zu werden als es bspw. bei prosaisch- oder lyrisch-textuellen Zeichen(-kombinationen) der Fall ist. Dies meint des Weiteren, dass die Betrachtung von Bedeutungsproduktion den strukturellen und diskursiv gerahmten, dominierenden „formalen Begleitregeln des Diskurses“ (Hall 2013: 67) Tribut zollen muss – oder konkreter: Bedeutungsproduktion ist nicht nur inhaltlich durch bestimmte Konventionen i. S. v. *Codes* (vgl. Hall 1997: 21f.) reguliert, sondern auch hinsichtlich der formalen Struktur, in welcher Bedeutungen bedeutet werden, diskursiv gerahmt und bestimmt: „Die Produktionsverhältnisse müssen dem diskursiven Regelwerk der Sprache unterstellt werden, damit ihr Produkt ‚realisiert‘ werden kann“ (Hall 2013: 68).⁸ Johanna Schaffer (2008: 85) macht, wenn auch auf Visualität(en) bezogen, ebenso auf diese Bedingtheit aufmerksam, wenn sie im Kontext nicht-hegemonialer Bedeutungsproduktion konstatiert, dass die „Befolgung“ (ebd.) von spezifischen, herrschenden Darstellungskonventionen wesentlichen Einfluss auf den Erfolg – also die Lesbarkeit, Erkennbarkeit, Hörbarkeit und Anerkennung – solcher Bedeutungen hat. Analog zu Halls (2013) Theoretisierung von Bedeutungsproduktion als diskursiv bedingter und regulierter Praxis bzw. derart bedingtem Prozess verweist auch Schaffer (2008: 121f.) auf zentrale regulative Aspekte von

7. Subjektpositionen können als „die ‚Orte‘, die diskursiv in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich und widersprüchlich bereitgehalten sind und durch Identifikationen eingenommen werden“ (Schaffer 2008: 143) gefasst werden.

8. Hall (ebd.) exemplifiziert dies i. S. v. bspw. „historisch bestimmten technischen Fertigkeiten, professionellen Ideologien, [...] institutionellem Wissen“. Die Einhaltung solcher struktureller Regeln sei schließlich auch von Bedeutsamkeit für die Annahme einer solchen Bedeutung, Nachricht etc. (vgl. ebd. 69). Das heißt, dass z. B. die (formale) Verfasstheit eines Romans, wenn er denn zu einem historisch spezifischen Zeitpunkt und Kontext als Roman anerkannt bzw. erkennbar sein will, nicht unabhängig von ebenso spezifischen diskursiven Strukturen, welche bspw. seine Publikation, seine Auflagen und seine Annahme durch eine Leserschaft mitregulieren, steht. Dahingehend ließe sich z. B. die von Lowe (1994: 201) konstatierte zunehmende Verschmelzung indigener Traditionen und Thematiken mit gegenwärtigeren prosaischen Schreibformen perspektivieren.

Bedeutungsproduktion. Ihre Theoretisierung und Perspektivierung *qua* hegemonie- und ideologietheoretischer und -kritischer Überlegungen macht es hierbei möglich, die konzeptuellen Ausführungen zu ‚Bedeutungsproduktion‘ mit dem von uns attribuierten Begriff ‚subaltern‘ zu verschränken. ‚Subaltern‘ gilt es dabei relational und konstitutiv zu ‚Hegemonie‘ als einem Modus von Herrschaft und diskursiver Legitimität, welcher sich als konsensual im Alltagsverständnis und -denken durchsetzt und naturalisiert, zu definieren (vgl. Habermann 2012: 22; vgl. auch Fußnote 12 in Projektkohorte 2015: 7). ‚Subaltern‘ zeichnet sich in Relation zu ‚Hegemonie‘ durch eine Restriktion oder gar Verunmöglichung der Partizipation, Sichtbarkeit, Hörbarkeit und Gestaltbarkeit an hegemonialen Strukturen, Diskursen und Prozessen aus (vgl. Habermann 2012: 24f.). ‚Subaltern‘ markiert bzgl. der Möglichkeiten und Grenzen von Bedeutungsproduktion – ähnlich einem Verständnis von innerdiskursivem Widerstand (vgl. z. B. Butler 1997: 36) – die Gebundenheit von Aussagen und Bedeutungen sowie ihrer Produktion und Möglichkeiten zur Sichtbarmachung an jene legitimen und vorherrschenden Repräsentationen und Wissensformationen sowie herrschende Formen und Strukturen, *qua* derer etwas aussagbar- und bedeutbar ist (vgl. Schaffer 2008: 121f.). Dies ist insofern zentral, als Bedeutungen und Bedeutungsproduktion durch Institutionalisierungen und Naturalisierungen zwar tendenziell hegemonial reguliert, aber i. S. v. Unabgeschlossenheit potentiell auch für Transformationen und Irritationen von Lektüren und Korrespondenzen zwischen Kodierung und Dekodierung offen sind (vgl. Hall 2013: 74).

Während also Hall (z. B. ebd.) darlegt, inwiefern Bedeutungsproduktion im Kontext des Kulturkreislaufs inhaltlich und strukturell diskursiv reglementiert ist/wird, akzentuiert das konzeptuelle Begriffspaar ‚subaltern‘ und ‚hegemonial‘ die politische Dimension künstlerischer Produktionen von und über indigene(n) *Queers* und/oder *Two-Spirits*, wie es auch Driskill et al. (2011a) und Driskill et al. (2011b) deutlich machen und es aus dem langjährigen Bestreben um eine politische, ökonomische und kulturelle indigene Souveränität infolge von Kolonisierung und im Angesicht von Postkolonialität sowie der multiplen Verworfenheit indigener nicht-heteronormativer Positionen ersichtlich wird.

Durch die drei, miteinander in Beziehung stehenden Unterfragestellungen, welche verschiedenartig die wesentlichen Referenzpunkte der jeweiligen Unterprojekte bildeten, erfolgte damit:

1. Vor dem Hintergrund von verschiedenmedialen und -modalen Bildern, Repräsentationen und Wissensformen über indigene Ethnizität (vgl. Tietz 2013: 119-156) sowie indigene nicht-heteronormative Geschlechter und Sexualitäten (vgl. Tietz 2015: 364, 388-408, 464f.) durch eine hegemoniale (euro-koloniale und euro-amerikanische) Perspektive eine Schwerpunktsetzung auf mögliche Stellungnahmen, Verhandlungen und Anfechtungen von Darstellungen, Assoziationen und Stereotypen – „Inwieweit brechen die fokussierten künstlerischen Produktionen mit Stereotypen und hegemonialen Darstellungen?“;

2. Im Angesicht des multiplen Ausschlusses, Verworfen-Werdens bzw. -Worden-Seins sowie Nicht-mitgedacht-Werdens von indigenen *Queers* und/oder *Two-Spirits* in indigenen, panindigenen Zusammenhängen (vgl. Tietz 2015: 494), Rassismen und Ausgrenzungen in *queeren* Subkulturen (vgl. Tietz 2013: 354) sowie im Angesicht reduktionistischer Darstellungen von indigenen Personen als z. B. Typen (vgl. Eder 2008: 228-232; Mihesuah 2004) eine Fokusnahme auf die Produktion und Verhandlung möglicher besetzbare Positionen und/oder Identifikationsmöglichkeiten – „Wie werden Positionen und Positionierungen entlang der Achsen indigene Ethnizität, Geschlecht, Sexualität und deren Intersektionen (re/de)konstruiert?“;

3. Im Sinne einer starken Fokussierung bzw. Revitalisierung von Traditionen, Mythen und Erzählungen im Schaffen indigener Künstler_innen (vgl. z. B. Lowe 1994: 201; Perdue / Green 2010: 122, 123, 125, 126), der Revitalisierungstendenzen durch den *Two-Spirit*-Diskurs (vgl. z. B. Tietz 2013: 383) und hegemonialer Geschichtsschreibung und kolonialgeschichtlichen Verwerfung eine Akzentuierung etwaiger Rückbezugsdimensionen – „Wie und in welcher Form werden Rückbezüge auf Traditionen, Mythen und Geschichtsschreibung artikuliert?“.

3 Künstler_innen und Material

Das Gesamtprojekt versammelt anhand der acht Unterprojekte ausgewählte, verschiedenmediale Arbeiten unterschiedlicher indigener (Alexie, Fonseca), sich als indigen-*queer* und/oder *Two-Spirit* positionierender (Chrystos, Highway, Monkman) Künstler_innen sowie eine dokumentarfilmische Repräsentation einer weißen Dokumentarfilmerin (Nibley).

Die konkrete Materialauswahl, auf welcher die Ergebnisse des Gesamtprojekts basieren, bildet dabei weder die jeweiligen künstlerischen Positionen ab, noch vermag sie es, einen komplexen Aufschluss über die materialspezifischen Potenziale zu geben - denn schließlich wurden die jeweiligen Betrachtungen durch unterprojektspezifische Fragestellungen sowie Schwerpunktsetzungen auf indigene Ethnizität, Geschlecht und Sexualität sowie möglicher Intersektionen angeleitet und begrenzt.⁹

An dieser Stelle soll ein umreißender Überblick über die jeweiligen Künstler_innen, die konkretere Materialauswahl sowie über die unterprojektspezifischen Perspektiven auf dieses gegeben werden. Im Konkreten wurden in drei Unterprojekten, entsprechend der jeweiligen Schwerpunkte und Fragestellungen, ausschließlich (vgl. Ellen 2016; Lisa 2016) oder anteilig (vgl. Juliane 2016) Gedichte der Lyrikerin Chrystos analysiert. Chrystos [*Menominee* / litauisch / elsass-lothringisch] ist zudem Zeichnerin sowie Landrechtsaktivistin. Sie verortet sich selbst politisch als nordamerikanisch-indigen und lesbisch-feministisch (vgl. Tietz 2013: 68). Die Schwerpunkte bildeten hierbei einerseits, je nach Unterprojekt, die Verhandlung von Stereotypen und hegemonialen Darstellungen (vgl. Juliane 2016; Lisa 2016) sowie der Rückbezug auf historische Ereignisse, Geschichtsschreibung und deren Verwobenheit mit panindigenen Aspekten (vgl. Ellen 2016).

Des Weiteren fokussierte sich ein Unterprojekt mit einer Schwerpunktsetzung auf Rückbezüge

9. Der hier erfolgende Umriss wird durch eine Kurzdarstellung der Unterprojekte, ihrer Fragestellung(en), genauer Materialauswahl bzw. Materialzuschnitten im Anhang B: IIIff. konkretisiert.

und Anverwandlungen von Mythen und Traditionen anhand der *Trickster*-Figur auf den Roman *Der Kuss der Pelzkönigin* (2001 [1998]) von Tomson Highway [*Cree*], seinerseits schwuler Musiker, Schauspieler, Komponist, Regisseur und Dramatiker (vgl. Carina 2016; Tietz 2013: 425-431).

Ebenso bildeten vorrangig Landschaftsgemälde des kanadischen, schwulen Künstlers „of Cree ancestry“ (Monkman 2016) Kent Monkman Bestandteile (vgl. Juliane 2016) bzw. den gänzlichen Schwerpunkt (vgl. Felix 2016) der Materialauswahl. Diesbezüglich wurde einerseits die Betrachtung der Verhandlung von Stereotypen und hegemonialen Darstellungen ergänzt (vgl. Juliane 2016) und andererseits erfolgte eine Fokussierung der Figuration von indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Körpern, Positionen und Praxen (vgl. Felix 2016).

Aufgrund der Thematisierung und der Schwerpunktsetzung auf indigene *Queerness* und/oder *Two-Spiritedness* wurde der Spielfilm *The Business of Fancydancing* (2002) des indigenen, sich als nicht-*queer* und/oder *Two-Spirit* positionierenden Künstlers Sherman Alexie, mit einem Fokus auf die Verhandlung und filmische Konstruktion von indigenen Positionen (vgl. Tessie 2016), zum Bestandteil des kollektiven Materialkorpus'. Auch wurden einzelne Gemälde aus der *Coyote*-Reihe (ab 1976) des indigenen Künstlers Harry Fonseca, mit einem Fokus auf die figurative Anverwandlung der dort dargestellten *Trickster*-Figuren (vgl. Marius 2016), in den Materialkorpus integriert, da damit der Blick auf den Umgang mit Mythen und Traditionen erweitert wurde und diese potentiell für eine indigen-*queere* und/oder *Two-Spirit*-spezifische Lektüre les- und nutzbar gemacht wurden.

Aufgrund dessen, dass es sich bei der Urheberin nicht um eine indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Person handelt und sich das Format in seiner Medialität von den anderen, nonfiktionalen Produktionen unterscheidet, bildet der Einbezug von Lydia Nibleys Dokumentation *Two Spirits* (2009) gewissermaßen einen Bruch mit dem restlichen Material. Die Betrachtung der Art und Weise wie indigene *Queerness* und/oder *Two-Spiritedness* dabei dokumentarisch repräsentiert werden und die Problematisierung der nicht-indigenen bzw. indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited*, sondern weißen Urheber_inschaft (vgl. Micheal 2016), ermöglicht es jedoch, insbesondere anhand dieser Produktion Relationierungen zu entfalten und mögliche Kontraste zu befragen.

4 Darstellung der Ergebnisse

Bevor die Darstellung der Ergebnisse folgt (4), gilt es auf Fokusverschiebungen bzw. auf sich aus dem kollektiven Prozess neu ergebende Fokussierungen zu verweisen – schließlich informieren diese sowohl die Ergebnisdarstellung sowie ihre Verfasstheit als auch die Beantwortung

der Fragestellungen maßgeblich. Die ersten drei Ergebnisschwerpunkte sind dabei in ihrer Abfolge *en gros* an den Unterfragestellungen orientiert:

Zunächst bildet der vielgestaltige künstlerische Umgang mit Stereotypen und hegemonialen Darstellungen einen zentralen Ergebnisschwerpunkt (4.1). Dieser Schwerpunkt lässt sich, wie an mehreren Unterprojekten ersichtlich wird, um ein Arbeiten mit, in und an Darstellungskonventionen im Sinne hegemonialer Formen und Strukturen von Aussagen und Aussagesystemen (s. o.) erweitern. Des Weiteren erfolgt eine Schwerpunktsetzung auf die verschiedenmediale Sichtbarmachung, Verhandlung und Un_Fixiertheit von Positionen und Subjektivitäten (4.2). Im Anschluss wird sich möglichen artikulierten Rückbezügen und den medialen Verschränkungen von Vergangenen, Mythen und Traditionen mit Gegenwärtigem zugewandt (4.3).

Gemäß des Verständnisses eines Forschungszyklus' als nicht durch seinen Ausgangspunkt determinierten Prozess, ergeben sich weitere kollektive Schwerpunkte und Fragerichtungen.

Anhand der durchgeführten Forschungen im Rahmen der Unterprojekte erscheint es naheliegend, unsere Attribuierung der fokussierten Bedeutungsproduktionen mit ‚subaltern‘ zu befragen bzw. im Sinne eines „Inwiefern?“ zu perspektivieren: Befinden sich die Künstler_innen in Form und anhand ihres künstlerischen Schaffens tatsächlich in einer Position, deren Möglichkeiten der Hörbarkeit hochgradig restringiert sind, wie es ‚Subalternität‘ nahelegt? Inwiefern partizipieren sie an einem künstlerischen Diskurs? Und in welchem Ausmaß besetzen sie einen diskursiven Sprecher_innenplatz? Grundlage einer Erörterung dieser Fragen ist ein weiterer Ergebnisschwerpunkt, welcher nach der Produktion eines souveränen Diskurses der Künstler_innen fragt (4.4).

Denn bereits ein Blick auf die indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Literatur und Lyrik versammelnde Anthologie von Driskill et al. (2011b) sowie das Herausgeber_innenwerk *Queer Indigenous Studies* von Driskill et al. (2011a) verweist darauf, dass sich indigen-*queeres* und/oder *Two-Spirited* künstlerisches Schaffen, welches die Autor_innen einerseits als eine Fortführung und ein Anknüpfen von/an zugrundeliegende(n) Projekten ausweisen (vgl. Driskill 2011b: 14) und andererseits als Bestandteil dekolonialer indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirited* Kritiken in Aktivismus, Wissenschaft und Kunst (vgl. ebd. 6f.; Driskill 2011a: 3) konturieren, in einer Form artikuliert und präsent macht. Dies zeigt bereits an dieser Stelle, dass ein Sprechen, ein potientielles Gehört-Werden und das Besetzen diskursiver Sprecher_innenplätze für die Künstler_innen möglich zu sein scheint. Dahingehend verwenden wir das konzeptuelle Attribut ‚subaltern‘ vorerst weiter, um die ethnische, geschlechtliche und sexuelle (bzw. vereinzelt ethnische) Position der Künstler_innen, an welcher sich multiple Ausgrenzungs- und Verwerfungsdynamiken und -achsen treffen, kreuzen und gegenseitig modellieren, zu fassen. Ob und

wie sie i. S. ihres Schaffens bzw. als Künstler_innen subaltern situiert sind, bildet den zentralen, zu befragenden Aspekt.

Gilt es hierbei, einerseits durch eine Bezugnahme auf die vorangegangenen Schwerpunkte ein Zwischenfazit zu ziehen, ist andererseits ein spezifisches Moment der Betrachtung durch den diskursiven Sprecher_innenplatz der Künstler_in, wie er sich insbesondere anhand des Verhandeln von Darstellungskonventionen aufzeigt (4.1), gegeben. Des Weiteren ergab sich aus der kollektiven Bündelung und Zusammenführung die in einzelnen Unterprojekten aufgezeigte Inszenierung von Künstler_innensubjektivität als ein solches spezifisches Moment – ist dieses zwar unweigerlich ein positionales (i. S. v. 4.2), so wird es an dieser Stelle betrachtet, da es in Verbindung mit dem Künstler_innen-Sein steht und das Erwirken eines souveränen Diskurses, von Sichtbarkeiten etc. materialinhärent thematisiert. Innerhalb dieses Ergebnisschwerpunktes wird es zudem möglich, die Frage nach einem souveränen Diskurs hinsichtlich seines Verhältnisses zum Spannungsfeld von Eigen- und Fremdrepräsentation, welches sich bspw. und insbesondere im Angesicht von ethnologischer Wissensproduktion über „Berdachen“ (vgl. u. a. Jacobs et al. 1997: 21-44; Tietz 2014: 6) eröffnet, zu perspektivieren. Dabei ist es uns insofern möglich, von der thematischen und fokusspezifischen Diversität der Unterprojekte zu zehren, als das Projekt, welches sich mit Lydia Nibleys Dokumentation *Two Spirits* (2009) beschäftigt (Michael 2016), ein diesbezügliches Spannungsfeld mit der Möglichkeit zur befragbaren Relationierung zulässt.

4.1 Der strategische Umgang mit hegemonialen Darstellungsformen

Im Sinne des gesamtprojektspezifischen Verständnisses von subalternen Bedeutungsproduktion, dessen Artikulation nicht fernab von hegemonialen Diskursen, Strukturen und Wissen erfolgen kann, zeigt sich in einer Vielzahl von Unterprojekten, dass in mannigfaltiger Form strategischer Bezug auf Hegemoniales genommen wird. Es sind nicht nur Stereotype und hegemoniale Darstellungen von indigener Ethnizität, Geschlecht und Sexualität sowie deren Intersektionen, welche thematisiert, verhandelt und strategisch konfisziert werden, sondern auch Darstellungskonventionen bilden einen spezifischen Schauplatz der subalternen Bedeutungsproduktion von und über indigene(n) *Queers* und/oder *Two-Spirits*.

Sowohl Alexie und Chrystos als auch Monkman greifen in ihren Produktionen Stereotype über indigene Ethnizität, Sexualität und Geschlecht sowie Darstellungsweisen der Hegemonialkultur auf. Mit ihnen wird jedoch in unterschiedlichster Art strategisch umgegangen. Während Alexie und Chrystos solche Darstellungen kontinuierlich mit irritierenden Elementen durchdringen, ob

durch selbstreflexive und sarkastische Kommentare der Figuren bei Alexie oder durch das Reflektieren über bzw. die Stellungnahme zu derartigen Stereotypen seitens der figurativen Instanzen bei Chrystos (vgl. Lisa 2016; Tessie 2016), ist Monkman's Umgang ein disidentifikatorisch-kompistorisches Arbeiten mit euro-amerikanisch-hegemonialen Vorstellungen von indigener Ethnizität - d. h. Monkman arbeitet mit hegemonialen *Codes* und Referenzen gezielt an und gegen diese(n) (vgl. z. B. Muñoz 1999: 1).¹⁰ Dadurch verwehren sich die Körper einer reduktionistischen konnotativen Fixierung auf jene Stereotypen und operieren vielmehr im Besetzen dieser gegen diese, sodass sie ein zentrales Vehikel einer subalternen Handlungsfähigkeit bilden (vgl. Felix 2016). Alexie und Chrystos nutzen, konträr zum Besetzen, vielmehr die strategischen Momente der Erweiterung und_oder der Alternativdarstellung(en). Bei beiden ergeben sich daraus komplexe(re) Repräsentationsweisen als dies bei den prävalenten Hegemonialstereotypen der Fall ist (vgl. Lisa 2016; Tessie 2016). Darüber hinaus nutzt Chrystos Ironie und Sarkasmus als eine Art Waffe im Kampf gegen Stereotype, von denen sie sich abgrenzen will, wiederholt deutlich (vgl. Juliane 2016). Zudem bricht sie mit dem hegemonialen Anspruch der weißen Mehrheitsgesellschaft auf Verdrängung von Schuldgefühlen und kritischer Auseinandersetzung, indem sie die lyrischen Instanzen in manchen Gedichten¹¹ laut und hörbar und somit sichtbar werden lässt (vgl. Ellen 2016). Allerdings findet sich in einigen ihrer Gedichte¹² ein *Paradoxon*: Zwar konfisziert Chrystos die stereotypen Zuschreibungen der Hegemonialkultur, jedoch arbeitet sie mit nicht geringwertigeren stereotypen Attribuierungen respektive Charakterisierungen weißer, hegemonialer Instanzen (vgl. Lisa 2016). Chrystos versucht als Schriftstellerin für die zu schreiben, die keine Stimme haben (vgl. 1997a: 24f.). Dabei spricht sie indigene Personen in einem panindigenen ‚Wir‘ an, wobei sie zugleich jene Verallgemeinerungen, die mit dem Panindianismus der Weißen und der weißen Kolonialisierung einhergehen, ablehnt. Dennoch reproduziert Chrystos unfreiwillig derlei Konzepte und tradierte Stereotype, indem sie diesen Sprachduktus wählt und sich auf ein solches ‚Wir-Gefühl‘ beruft.

Bei Fonseca ist weniger ein Besetzen, Erweitern oder alternatives Nutzen der Fall als vielmehr ein Sich-Anpassen und Vermischen-mit. Zwar wird in diesem Sinne die *Trickster*-Figur *Coyote* in westlicher Montur dargestellt und in eine euro-amerikanische aktuelle Welt gesetzt, jedoch behält *Coyote* ihre_ seine tierischen Elemente, beruhend auf einem indigenen Kontext (vgl. Marius 2016).

10. In seinen Malereien werden diese Vorstellungen *Dress*-spezifisch, via praktischer Involvierung der als indigen lesbaren Körper anhand deren Positionierung in idealisierten, US-amerikanischen *Settings* als auch durch die Implementierung von Blick- bzw. Sehverhältnissen aufgegriffen und dekodierungsspezifisch aufgerufen (siehe Felix 2016).

11. Dies findet statt in „Winterzählung“ (Chrystos 1997b: 73 f.) und „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“.

12. Diese Gedichte sind „I Am Not Your Princess“ (Chrystos 1997d: 148 f.) und „Why Indian Unemployment Is So High“ (Dies. 1995b: 89-91).

Auch der strategische Umgang mit Darstellungskonventionen ist bei Alexie, Chrystos und Monkman divers. Alexie bedient sich größtenteils konventioneller filmischer Mittel, bricht aber in mehrfacher Hinsicht mit Sehgewohnheiten. So wird der Film aus mehreren Perspektiven erzählt, Zeitebenen werden nicht klar gekennzeichnet, die Motive der Figuren bleiben unklar und das Ende offen. Dennoch dürfte die Machart des Films einem euro-amerikanischen Publikum vertraut sein, sodass an dessen Vorwissen angeknüpft wird, um innerhalb dieser konventionellen Erzählung darauf hinzuweisen, dass es sich dabei um arbiträre Standards handelt (vgl. Tessie 2016). Chrystos hält in einigen Gedichten¹³ keine klassischen Konventionen der Lyrik (wie Vers-, Reim- und Rhythmuschemata) ein, sodass eine Befreiung von feststehenden Formen stattfindet und hier, im Kontrast zu Alexie, vermeintliche Erwartungshaltungen der Rezipienten_innen überhaupt nicht erfüllt werden. Nichtsdestotrotz ist dies keine spezifische indigene Vorgehensweise, sondern Teil von lyrischen Darstellungskonventionen der Postmoderne (vgl. Juliane 2016; Lisa 2016). Ferner nutzt Chrystos Sprache und Schrift der Hegemonialkultur, um derart ihr Anliegen sicht- und hörbar zu machen (vgl. Erdheim 2004: 100). So setzt Chrystos ihr Schreiben gezielt als ‚Waffe‘ gegen den von der euro-amerikanischen Gesellschaft bestimmten Diskurs über indigene Menschen ein (1997a: 24f.). Sie nutzt z. B. das Medium Gedicht beim Kampf gegen hegemoniale Fremdbilder. Exemplarisch ist hier „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“ (Dies. 1997c: 129) zu nennen, in welchem durch den Verweis des verletzten Knies auf das inkorporierte Leiden der indigenen Bevölkerung Nordamerikas und auf das kollektive Trauma durch das Massaker von *Wounded Knee* aufmerksam gemacht wird (vgl. Ellen 2016).

Monkman wiederum zeigt auf, inwiefern hegemoniale Darstellungsvokabulare und Repräsentationsgrammatiken einen Bestandteil der diskursiven Subalternierung und Verwerfung von indigenen Positionen, Identitäten, Körpern und Praxen bilden. Darüber hinaus dürfte die vermeintliche *Mimikryförmigkeit* in Form von bspw. populärkulturellen Motiven oder tradierten kunsthistorischen Ikonografien, dem Betrachter_innenblick zunächst vertraut sein, bevor diese Sicherheiten im Anschluss irritiert und luzide unterlaufen werden. Überdies wird mit und gegen hegemoniale Darstellungen/Darstellungsweisen ebenfalls disidentifikatorisch agiert. Dabei werden die hegemonialen, angefochtenen *Codes* nie gänzlich ausgemerzt, sondern bleiben gewissermaßen immer präsent, wodurch Monkman einer Gebundenheit seiner subalternen, künstlerischen Artikulation an hegemoniale Darstellungen und Darstellungsstrukturen Tribut zu zahlen scheint (vgl. Felix 2016). Folglich arbeitet Monkman durch den strategischen Einsatz von

13. Z. B. in „Mr. Wind Dancer“ (Chrystos 1995a: 28f.) oder „I Am Not Your Princess“ (Dies. 1997d: 148f.).

hegemonialen Darstellungskonventionen, welcher Strategien des *Camp*¹⁴ und der *Mimikry*¹⁵ umfasst (vgl. Juliane 2016), mit, an und gegen diese(n). Dadurch werden die den Konventionen zugrundeliegenden Machtstrukturen und die inhärenten normativen Begehrens- und Unterwerfungsdynamiken Rezipient_innenerwartungen gemäß aufgerufen, sodann aber spielerisch unterlaufen und lustvoll zerstört. Die Mittel hegemonialer Diskurse werden hierbei sowohl zum bedingenden Moment des Gelesen-werden-Könnens als auch zu einem Instrumentarium, um diese anzugreifen und/oder gezielt unterwandern zu können sowie damit das Potenzial zu äußern, diese Diskurse nachhaltig ändern zu können (vgl. Felix 2016; Juliane 2016).¹⁶

4.2 Un_Fixiertheit von Positionen

In Bezug auf die Bestimmbarkeit von Positionen lassen sich in den fokussierten künstlerischen Produktionen unterschiedliche Strategien feststellen. In manchen verwehren sich die Figuren einer genauen Bestimmbarkeit bzw. Lektüre. So z. B. die in Monkman's Arbeiten figurierten indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirit*-Körper, welche Elemente einer traditionalistischen und rückbezüglichen Artikulation von (prä-)kolonialer indigener *Queerness* i. S. v. visuellen diskursiven Revitalisierungen kombinieren. Dabei werden in unterschiedlichster Weise und Gerichtetheit nichtheteronormative Lebensweisen von indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Körpern sichtbar gemacht, die eine präkoloniale Lesart von nichtheteronormativen Geschlechtern ermöglichen (vgl. Felix 2016; Juliane 2016). Dies gelingt Monkman indem er in seinen Arbeiten eine Gleichzeitigkeit von, sei es objekthafter Unterworfenheit und Handlungsfähigkeit, oder von Traditionalismen und Gegenwärtigem erkennen, ohne, dass die Figurationen auf jeweils einen dieser Aspekte reduziert werden können. Bezüglich des Spannungsfeldes von Unterworfenheit und Handlungsfähigkeit lässt sich bei Chrystos eine bestimmtere respektive fixiertere Positionierung finden. So sind die lyrischen Ichs in keinem der analysierten Gedichte passive Opfer, die handlungsunfähig sind, sondern kämpfende Subjekte (vgl. Ellen 2016; Juliane 2016; Lisa 2016). Das lyrische Ich in „Mr. Wind Dancer“ bspw., führt einen regelrechten Krieg gegen die kursierenden Stereotype über indigene Menschen, was sich vor allem in dessen aggressiver Wortwahl zeigt (vgl. Juliane 2016; Lisa 2016). Die Metapher des Kampfes lässt

14. *Camp* ist als eine politische Strategie der Subversion zu verstehen, dessen Ziel es ist, Heteronormativität mithilfe von Parodie und *Mimikry* zu dekonstruieren (vgl. Lassen 2011: 27 ff.). Dies geschieht auf eine heitere, überpointierte Art. *Camp* wird häufig von *queeren* Künstler_innen genutzt, um heteronormativen Darstellungen entgegenzuwirken (vgl. Meyer 1994: 5).

15. *Mimikry* wird „als strategisch eingesetzte Formen der Imitation, Ironie und Parodie“ (Tietz 2013: 115) angewendet. Häufig nutzen diese Form der Strategie Personen, die sich in subalternen Positionen befinden und auf diese Weise den hegemonialen Diskurs angreifen (wollen) (vgl. Grimm 2007: 39).

16. Dieses strategische Arbeiten, welches v. a. Irritationen von Begehrendynamiken einbindet, ließe sich anhand der erzielten Effekte als ein *Queeren* konturieren.

sich zudem in „Why Indian Unemployment Is So High“ als Klassenkampf zwischen den ‚weißen‘ Privilegierten und den benachteiligten *Native Americans* wiederfinden, welcher von der indigenen Sprechinstanz erzählt wird. Darüber hinaus ist eine starke Abwehr- und Verweigerungshaltung der Sprechinstanzen gegenüber fremdrepräsentationalen Zuschreibungen in „I Am Not Your Princess“ und „The Real Indian Leans Against“ (Chrystos 1997e: 158 f.) erkennbar (vgl. Lisa 2016). Weniger explizit, aber dennoch präsent ist die Kritik an Fremdrepräsentation in *The Business of Fancydancing*, wenn ein indigen-*queerer* Künstler durch die *Mise-en-scène* als im Zoo ausgestelltes Tier inszeniert wird oder einzelne Figuren ihren Unmut darüber ausdrücken, dass sich von einem Künstler ihrer Lebensgeschichten bedient wird (vgl. Tessie 2016).

Diese fremdrepräsentationalen Zuschreibungen und damit verbundenen positionellen Hierarchisierungen greift Monkman hingegen spielerischer auf. Sowohl populärkulturelle (vgl. z. B. Monkman 2002) und historisch-referenzielle Figuren (vgl. z. B. Ders. 2011) als auch Repräsentant_innen euro-kolonialer und hegemonialer künstlerischer Wissensproduktionen (vgl. z. B. Ders. 2008) werden in seinen Werken in unterschiedlicher Form antagonistisch als aber auch hierarchisiert zu indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirit* Positionen abgebildet (vgl. Felix 2016; Juliane 2016). Durch (umgekehrte und/oder lustvoll aufgeladene) Blickverhältnisse als auch durch Homosexualisierungen dieser verkörperten Bezüglichkeiten werden die Hierarchisierungen und Antagonismen unterlaufen und die indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Körper erlangen Handlungsfähigkeit, positionale Sichtbarkeit und trotz der Verweise auf eine Unterworfenheit den Status begehrten Subjekte.

Eine, wie weiter oben bezüglich der Arbeiten Monkmans bereits beschriebene, Unbestimmbarkeit der Körper findet sich ebenfalls bei Fonseca vor, dessen *Coyote*-Figuren stets von einer Uneindeutigkeit in Bezug auf Geschlecht und Sexualität geprägt sind. So bildet Fonseca in seinen Bildern *Coyote* als *queere* Figuren ab, die nur durch die überspitzte Darstellung von weiblich und/oder männlich konnotierten Elementen lesbar werden und auch mit einer Gleichzeitigkeit von diesen spielen (vgl. Marius 2016). Zudem wird stark mit tierischen Komponenten gearbeitet, sodass es sich um „Sowohl-Weder-Noch-Als-Auch“ (Tietz 2014: 33) lesbare Körper handelt. In ähnlicher Weise fungiert auch die *Trickster*-Figur in Highways Roman *Der Kuss der Pelzkönigin* (vgl. Carina 2016). Die traditionelle indigene Figur wird sowohl in einem urbanen als auch in einem *queeren* Kontext anverwandelt und spielt sowohl mit den Geschlechtern als auch mit der Geschlechtslosigkeit. Durch diese Darstellungsweisen wird deutlich, dass sich indigene *Queerness* und/oder *Two-Spiritedness* nicht in US-amerikanische / europäische Konventionen einordnen lassen kann, sondern, dass sie ihre eignen Kontexte braucht. Dies wird

auch bei *The Business of Fancydancing* deutlich (vgl. Tessie 2016). Hier identifiziert sich der Protagonist als *Two-Spirit*, doch seine Partizipation in urbanen Kontexten an der Schwulenszene suggeriert, dass er seine *Two-Spiritedness* nicht öffentlich ausleben kann und dies nur in seiner Imagination möglich ist. Zugleich bedeutet jedoch auch die Positionierung als *Two-Spirit* eine Abgrenzung von der dominanten *LGBT*I/Q-community* einerseits und von der heteronormativen *native community* andererseits. Alexie macht so spezifisch indigene *queere* Lebensweisen sichtbar und verdeutlicht zugleich die Schwierigkeit der Anerkennung dieser in verschiedenen Räumen.

In *The Business of Fancydancing* ebenso wie in *Der Kuss der Pelzkönigin* werden zudem unterschiedliche Überzeugungen, Lebensweisen, (künstlerische) Perspektiven und Einstellungen in Bezug auf Aspekte wie Reservation und Indigenität verhandelt, sodass nicht nur eine komplexe indigene Figur als stellvertretend für eine Gruppe präsentiert wird. Dabei sind die von Zwangsassimilierung und -christianisierung geprägten Protagonisten im Roman in ihren teils ruralen, teils urbanen Lebensräumen mit jeweils unterschiedlichen Ansprüchen konfrontiert, sei es sich der Hegemonialkultur anzupassen oder sich auf traditionelle Elemente rückzubeziehen, wobei sich die Lebensrealität der beiden Figuren stets zwischen diesen beiden Polen bewegt. In *The Business of Fancydancing* wird außerdem, indem keine lineare Geschichte erzählt wird, sondern Elemente aus der Gegenwart, Vergangenheit, Realität und Imagination ineinander verwoben sind und die indigenen Figuren Stereotype sowohl reproduzieren als auch verwerfen, auf die Vielschichtigkeit und Subjektivität von Kultur und Identität verwiesen, welche sich letztlich nie ganz fassen bzw. artikulieren lassen. So wird sowohl im Film als auch im Roman die Essentialisierung ethnischer Kategorien vermieden.

Anders verhält es sich beispielsweise im Dokumentarfilm *Two Spirits* von Lydia Nibley, wo traditionalistische, historische Evidenz suggerierende Darstellungen von *Two-Spirit*-Personen in Form von Naturverbundenheit und Spiritualität angeführt werden. Das Fehlen eines kritischen oder zumindest reflektierenden Kommentars deutet hier auf eine romantisierende Reproduktion von Klischees hin. In anderen fokussierten Werken (vgl. Felix 2016; Tessie 2016) wurden zwar zum Teil auch Stereotype aufgegriffen, jedoch entweder irritiert oder selbstreflexiv thematisiert, was als indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Überlebensstrategie zu lesen ist. Diesbezüglich findet sich in den fokussierten künstlerischen Produktionen eine Spannweite von weder Affirmation noch Negation (siehe Felix 2016) bis absolute Negation (vgl. Juliane 2016; Lisa 2016).

Abgesehen von Nibleys Werk lässt sich also feststellen, dass, insbesondere durch Abgrenzung zu Traditionalismen, Fokussierung auf kontemporäre Lebensbedingungen und Hybridität sowie

Multiplizität, eine Reduktion auf Linearitäten und Abgrenzbarkeiten verwehrt wird. Dieser strategische Umgang findet sich in den filmischen und literarischen Darstellungen medienbedingt in komplexerer Form vor als innerhalb des Bildmaterials.

4.3 Artikulation von Rückbezügen

Die hier behandelten Schwerpunkte beinhalten einen ständigen Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Artikuliert werden dabei Rückbezüge auf Traditionen, Mythen und Geschichtsschreibung. Zunächst wird dabei gezeigt, wie indigene Mythen und Traditionen in gegenwärtige Diskurse und Kontexte anverwandelt werden. Darauf folgt eine Betrachtung von Strategien der Intervention in euro-amerikanische hegemoniale Geschichtsschreibung und ein erweiterter Blick auf Temporalität im Sinne eines zirkulären Zeitverständnisses.

Der Begriff der Hybridisierung bezeichnet die „Vermischung von Kulturen (Hybridität), Geschlechtsidentitäten oder Diskursen bzw. Medien oder Gattungen (hybride Genres)“ (Nünning 2013: 314). Durch einige Unterprojekte ist allerdings eine Hybridisierung von Vergangenheit und Gegenwart ersichtlich, sodass die Definition von Hybridisierung eine temporale Erweiterung erfährt (vgl. Carina 2016; Ellen 2016; Felix 2016; Marius 2016; Tessie 2016). Durch einen Rückgriff auf zum Teil traditionelle indigene Elemente mit konnotativem Vergangenheitsbezug erarbeiten sich indigene Künstler_innen wie Monkman, Chrystos, Fonseca und auch Highway ein Vokabular, welches weder in Traditionalismen oder z. B. in vergangenen Geschehnissen verhaftet bleibt, noch in Gänze im Gegenwärtigen aufgeht.

So lässt sich insbesondere anhand des indigen-nordamerikanischen Kulturheros der *Trickster*-Figur eine Anverwandlung von traditionellen, vergangenheitsbezogenen Elementen aus modernen, indigenen (vgl. Marius 2016) und indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* (vgl. Carina 2016) künstlerischen Produktionen herauslesen. In ihrer Definition ist diese *Trickster*-Figur zudem ein hybrides Wesen, welches ihre_seine Gestalt auch in Bezug auf eine geschlechtliche Zuordnung wählen kann und unter Berücksichtigung einer postmodernen Auffassung des Mythos' (vgl. Zgoll / Kratz 2013: 17ff.) in modernen sowie *queeren* (vgl. Carina 2016) Kontexten agieren kann. *Trickster* entfaltet bereits in der Vergangenheit als Figur in Geschichten über damals aktuelle Probleme und Themen eine handlungsweisende Wirkung (vgl. Carina 2016; Marius 2016).

Im Roman *Der Kuss der Pelzkönigin* (2001) versetzt Highway *Trickster* in einen modernen, indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Kontext und schreibt ihr_ihm eine wegweisende und beschützende Eigenschaft zu. *Trickster* entfaltet einen etablierten Werkzeugkasten charakter-

lich passender Mittel wie Humor, Ventilfunktion im Überkommen von Widrigkeiten und Oppositionen. Dies geschieht nicht nur in einem zeitgenössischen Kontext, sondern *Trickster* tritt selbst in Gestalt einer moralisch, zeitlich und kulturell ambivalenten Figur, welche *qua* gegenwärtiger, euro-amerikanischer Referenzen, wie z. B. divaesquem Auftreten und Agieren, hybridisiert wird (vgl. Carina 2016). Ähnlich dieser exemplarischen Figuration von *Trickster* bei Highway wirkt auch Fonseca in seinen malerischen Darstellungen von *Coyote* ein traditionalistisches und kontemporär euro-amerikanisch assoziierbares Vokabular ineinander (vgl. Marius 2016). So wird in Fonsecas Gemälden (1976a, 1976b, 1987, 1994) eine Hybridisierung zwischen Tradition und Gegenwart geschaffen, indem die dortige *Trickster*-Figur u. a. euro-amerikanische und moderne Kleidungsstücke trägt und gleichzeitig indigenen Ursprüngen sichtbar verhaftet bleibt (vgl. Marius 2016). Dieses vestimentierungsspezifische Ineinanderwirken findet sich so auch bei den von Monkman figurierten indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Körpern und Positionen, wo stereotype indigene Bekleidungs-elemente und Objekte mit z. B. pinken *High-Heels* kombiniert und/oder anhand schwul/*queer* assoziierbarer Farbgebungen verfasst sind (vgl. Felix 2016; z. B. Monkman 2002). Durch die Positionierung dieser hybridisierten Körper in traditionalistischen, euro-kolonialen Landschaftsszenarien mit Vergangenheitsbezug fallen diese indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Gestalten nicht nur aus diesen *Settings* heraus, sondern vermögen es, in ihnen gegen diese und ihre historische, hegemoniale Evidenz einzuschreiten (vgl. ebd.). Aus einer gegenwärtigen Position heraus wird es somit möglich, gegen diese historisch kodierten Landschaften als Bestandteile einer hegemonialen Geschichtsschreibung zu intervenieren und die Geschichte selbst zur Disposition zu stellen. Dieses Intervenieren in hegemoniale Geschichtsschreibung findet sich auch, und zwar direkter und offensiver, in Gedichten von Chrystos, in denen ein Auflehnen gegen die hegemoniale euro-amerikanische Geschichtsschreibung deutlich wird (vgl. Ellen 2016).

In „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“ (Chrystos 1997b: 129) thematisiert sie mit *Wounded Knee* einen Ort, der doppelt historisch aufgeladen ist und der zu den bekanntesten Symbolen der Unterdrückung und Vernichtung indigener Menschen durch US-amerikanische Regierungen gehört (vgl. Ellen 2016). Im Gegensatz zur US-amerikanischen, hegemonialen Geschichtsschreibung, die das Massaker von *Wounded Knee* 1890 als ‚erfolgreiches‘ Ende der *Frontier*-Bewegung und die Geschichte der Vernichtung der indigenen Bevölkerung Nordamerikas als abgeschlossen betrachtet (Deloria 2002: 13), vertritt das lyrische Ich die Ansicht, dass die Vernichtung immer noch stattfindet. Vergangenheit und Gegenwart, werden dabei zusammenhängend und nicht als abgeschlossene sowie gerade stattfindende Einheiten themati-

siert, wodurch sich ein zirkuläres Verständnis von Geschichte ergibt, welches in der euro-amerikanischen Forschung nicht gängig ist (vgl. ebd.). Chrystos' Gedicht stellt somit ein Aufbegehren gegen die hegemoniale Geschichtsschreibung dar, welches in der zweimaligen Referenz auf den Holocaust gipfelt, Verunsicherung erzeugt und Zeit demnach als etwas Unabgeschlossenes darstellt (vgl. Ellen 2016).

4.4 Souveräner Diskurs unter Bezugnahme von Eigen- und Fremdrepräsentation

Im Zuge dieses eher abstrahierenden und von den vorangegangenen Ausführungen zehrenden Ergebnisschwerpunkts gilt es zunächst der Frage nachzugehen, inwiefern und wodurch die fokussierten Künstler_innen bzgl. des projektspezifischen Materialkorpus die Produktion eines souveränen Diskurses über Indigenität, Geschlecht und Sexualität, welcher versucht, die Subalternität bzw. Subalterniertheit indigener und indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirit*-Positionen anzufechten, anstreben. So werden gegenwärtig wirkmächtige hegemoniale Darstellungen und Stereotype *qua* Anfechtung, strategischer Konfiszierung oder aber produzierter Alternativdarstellungen verhandelt und irritiert (4.1). Weiterhin wird verschiedenmedial eine Sichtbarmachung von (Subjekt-)Positionen erwirkt, welche sich einer Reduzierbarkeit auf z. B. Typen wehrt und auf Komplexitäten i. S. v. z. B. hybriden sowie multiplen, nicht linear fassbaren Positionen setzt (4.2). Darüber hinaus werden Strategien zur Anfechtung eines hegemonialen Zeit- und Geschichtsschreibungsverständnisses in Rückbezug zu Traditionen und Mythen, darunter insbesondere *Trickster*, gezielt eingesetzt (4.3).

Dass die Möglichkeit der souveränen Artikulation unabdingbar an das Künstler_innen-Sein gebunden ist, gilt es im Folgenden genauer zu betrachten. Uns zeigt sich gewissermaßen, dass für dieses – hier verstanden als diskursiver Sprecher_innenplatz, welcher, bezogen auf Reichweite, Hör-, Erkenn- und Lesbarkeit, nicht frei von Zugangsbedingungen ist – insbesondere das Einhalten, Besetzen bzw. Nutzen von Aussagestrukturen und -formen vonnöten zu sein scheint. Dahingehend wird es möglich, das bereits in 4.1 aufgegriffene und angeführte Arbeiten mit und an Darstellungskonventionen in Bezug auf ebenjenen diskursiven Sprecher_innenplatz zu perspektivieren – denn die so entstehenden Effekte sagen durchaus etwas über ein Potenzial, als Künstler_in (an)erkannt und gelesen zu werden, aus.

Beispielhaft und im Besonderen lässt sich diesbzgl. Monkman und Alexie ausmachen und befragen. So ist es einerseits das Einhalten größtenteils gängiger *Hollywood*-Standards wie der unsichtbare Schnitt bei Alexie (vgl. Tessie 2016) und andererseits das quasi-rezitationsförmige Arbeiten mit europäisch kanonisierten bzw. tradierten sowie spezifischen, auf die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bezogene US-amerikanischen (*Hudson River School*) stilistischen

und kompositorischen Mitteln durch Monkman (vgl. Felix 2016; Juliane 2016), welches eine Lesbarkeit und Anknüpfung an Blick- und Sehgewohnheiten ermöglicht. Damit wird eine Partizipation bzw. ein Sich-Einschreiben in hegemoniale künstlerische Diskurse erwirkt und dadurch ein potentieller Möglichkeitsraum eröffnet, die Wirkmächtigkeit und Hegemonialität ebendieser Mittel und Diskurse aufzeigen, destabilisieren oder gar anfechten zu können. Ähnliches scheint zumindest insofern auch bei Chrystos ausmachbar, als sie sich in ihren Gedichten von Metrum, Vers- und Reim- und Rhythmuschemata traditioneller Lyrik befreit (vgl. Ellen 2016; Juliane 2016; Lisa 2016) und sich damit in der lyrischen Formsprache kontemporär anerkannter postmoderner Lyrik zu artikulieren scheint. Letztlich werden dergestalt subalterne indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirit*-Anliegen und Thematiken in Formen bzw. medialen und materialen Modi sichtbar gemacht und thematisiert, welche dadurch rezeptionsspezifisch recht wahrscheinlich nicht ohne Weiteres verworfen werden können.

Des Weiteren lässt sich vereinzelt und materialspezifisch die Inszenierung von Handlungsfähigkeiten und Subjektivitäten durch die Künstler_innen ausmachen, welche sich dergestalt auszeichnen, dass durch sie in gewisser Form diskursive Sprecher_innenplätze besetzt und konfiguriert werden. Handelt es sich hierbei zwar um ein positionales Moment (4.2), so steht es doch in enger Verknüpfung mit dem Künstler_innen-Sein (s. o.) sowie mit dem Erlangen von Souveränität.

Im Besonderen lässt sich diesbezüglich die Inszenierung von Künstler_innensubjektivität bezogen auf den Protagonisten in *Business of Fancydancing* sowie auf die malerische Figuration von indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Körpern als Künstler_innen in Malereien von Monkman anführen. Zentral ist, dass in den angeführten Arbeiten künstlerisches Schaffen im künstlerisch Geschaffenen sichtbar gemacht und damit das subalterne bzw. indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Künstler_innen-Sein i. S. eines selbstreflexiven Gestus im Material selbst verhandelt wird.

Einerseits zeigt sich anhand des Protagonisten in *The Business of Fancydancing* als Künstlersubjekt, dass eine Teilnahme am bzw. ein Sprechen des hegemonialen Diskurs(es) notwendig ist, um subalterne Positionen sichtbar zu machen und indigenes künstlerisches Schaffen überhaupt erst sichtbar werden zu lassen (vgl. Tessie 2016). Dass ein solches Partizipieren an hegemonialkulturellen Strukturen zu Widrigkeiten und Problematiken vonseiten des indigenen ethnischen Herkunftskontextes führen kann bzw. in dieser Hinsicht nicht ohne Folgen bleibt, zeigt sich in der dadurch entstehenden Konflikthaftigkeit oder Titulierung i. S. des Hegemonialklischees des „super indian“ (vgl. ebd.).

In anderer Form und auf einer abstrakteren Ebene thematisiert auch Monkman Künstler_innen-subjektivität(en). Das bildinhärente Markieren als Künstler_innensubjekt erfolgt dabei in z. B. *The Allegory of Painting* (Monkman 2015) oder *Study for Artist and Model* (Ders. 2003) durch Objekte bzw. Artefakte wie Pinsel, Palette oder Staffelei, welche konnotativ auf eine hegemoniale, euro-amerikanisch tradierte künstlerische Praxis verweisen (vgl. Felix 2016). Werden die indigen-queeren und/oder *Two-Spirited* Körper durch ihre Darstellung in rezierten romantisierten, expansionsideologisch-malerischen Landschaftsszenarien - i. S. des Bildes vom „dying indian“ - als unterworfen und subaltern exponiert, so fechten sie als Künstler_innen bspw. nicht nur bildinhärent die Deutungshoheit eines euro-amerikanisch weißen Fotografen an, sondern auch das gewaltvolle *Setting*, dessen malerische Produktion und ideologische Verwickeltheit. Im Konfiszieren der hegemonialen Position der_des Künstlerin_Künstlers wird einerseits bildinhärent Handlungsfähigkeit erwirkt und andererseits über die jeweiligen Darstellungen hinausgehend aufgezeigt, inwiefern künstlerisches Schaffen Handlungsfähigkeit und ein Sprechen aus einer subalternen Position heraus zu ermöglichen vermag.

Und letztlich zeigt sich auch in ähnlicher Art und Weise in Chrystos' Gedicht „Mr. Wind Dancer“, inwiefern es dem lyrischen Ich durch das strategische Besetzen und Sprechen eines hegemonialen Vokabulars ermöglicht wird, die fremdrepräsentationale Praxis von „Mr. Wind Dancer“ anzufechten (vgl. Juliane 2016).

Die Frage nach dem verschiedengestaltigen Erwirken eines souveränen Diskurses im und durch das Schaffen indigener sowie indigen-queerer und/oder *Two-Spirited* Künstler_innen ist unumstößlich und konstitutiv mit der Forderung nach und dem Erwirken von Eigenrepräsentation als zentrales Politikum indigener und indigen-queerer und/oder *Two-Spirit*-Politiken verknüpft.

Die Zentralität dessen scheint sowohl vor dem kolonialhistorischen Hintergrund, der Abwehr der ethnologischen Bezeichnung und Kategorie „Berdache“ sowie der ethnologischen und ethnografischen Forschungspraxis nicht-indigener Wissenschaftler_innen deutlich (vgl. Tietz 2014: 5), welche sich unter anderem durch kritische „schwulenpolitisch motiviert[e]“ (ebd. 16) Aneignungen durch Historiker wie Williams und Roscoe auszeichnet (vgl. ebd.). Das Anfechten fremdrepräsentationaler Praxis wird dahingehend vereinzelt auch konkret in den künstlerischen Produktionen verhandelt, wie z. B. das lyrische Ich in Chrystos' „Mr. Wind Dancer“ oder aber die indigen-queere und/oder *Two-Spirit*-Position in Kent Monkman's Gemälde *Study for Artist and Model* aufzeigt.

Durch ein ins Zentrum-Rücken der Dokumentation *Two Spirits* von Lydia Nibley, wird es uns an dieser Stelle möglich, ebenjenes Spannungsfeld projektspezifisch (vgl. Michael 2016) zu befragen. Wenngleich wir hier diesen Schwerpunkt setzen, gilt es zu bedenken, dass Fragen

von „Wer repräsentiert wen wie?“ oder aber „Wer darf was wie thematisieren?“ auch innerhalb indigener sowie indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirit*-Zusammenhänge nicht homogen und durchaus umstritten ist. Dies zeigt sich insbesondere an den Kritiken an Highway und dessen Positionierung von *Trickster* in einem indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirit*-Kontext (vgl. Tietz 2013: 439).

Nibleys Urheber_inenschaft steht positional potentiell entgegengesetzt zum restlichen Korpus sowie zu einer souveränen und indigenen, indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Praxis der Eigenrepräsentation *qua* künstlerischer Artikulation. Dies steht letztlich auch im Zentrum indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirited* Kritiken an der Dokumentation (vgl. Estrada 2011, 2014; siehe auch Michael 2016).¹⁷ Hier gilt es einerseits zu befragen, was die Dokumentation wie sichtbar macht und andererseits aber unsichtbar hält, wohingehend sie Potenzial entfaltet und bzgl. welcher Aspekte sie kritisch einzuschätzen ist.

Zunächst wird deutlich, dass *Two Spirits* anhand der argumentativen Struktur und der Einhaltung dokumentationspezifischer Kriterien Effekte der Authentizität und Abbildhaftigkeit bzw. Nonfiktionalität entfaltet (vgl. Michael 2016).¹⁸ Gemäß dieser dokumentationspezifischen Medialität mit dem Effekt der Abbildhaftigkeit und Nonfiktionalität grenzt sich diese Form der Sichtbarmachung insofern von den anderen Produktionen ab, als diese in den Modi von Lyrik, Prosa, Spielfilm und Malerei eher auf einer nonfiktionalen Ebene zu verorten sind.¹⁹

Ausschlaggebend an der Dokumentation ist, dass sich als *Two-Spirits* positionierende Personen (z. B. R. LaFortune, L. Frank, J. Becenti) gezeigt werden und zu Wort kommen (vgl. ebd.) – entsprechende Beiträge umfassen dabei bspw. wissenschaftliche Positionen, historische Kontextualisierungen, kommunizierte Selbstverständnisse von *Two-Spirit*, die Wiedergabe von Lebensgeschichten von Personen in *Two-Spirit-Camps* bzw. ruralen *Settings*.

Obwohl reale Personen und Stimmen sichtbar und Rezipient_innen anhand des Narrativs um

17. Die Dokumentation in ihrem, sich möglicherweise aufzeigenden Potenzial aufgrund dieses Umstandes der Fremdrepräsentation im Zuge dieses Projekts zu verwerfen, würde sich an dieser Stelle als kurzschlüssig erweisen, wenngleich Entstehungskontext und Kritiken kontextspezifisch nicht vergessen werden dürfen.

18. Die filmische Realität funktioniert unter vergleichbaren Bedingungen wie die der Rezipient_innen, was wiederum diesen Orientierungsmöglichkeiten bietet und einen Effekt von Wiedererkennung fördert.

19. Der erste Erzählstrang, welcher über das Konzept *Two-Spirit* informiert und dies durch die genannten Darstellungen illustriert, ist mit einem weiteren verwoben, welcher sich dem Lebensweg und dem Mord an der indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirit*-Person Fred Martinez widmet (vgl. ebd.). Dabei wirkt erstgenannter Erzählstrang tendenziell faktischer und informierender, wohingegen der auf Fred Martinez bezogene stärker mit Emotionalisierungen operiert (vgl. ebd.). In ihrer Wechselbeziehung kontextualisiert der informierende Erzählstrang das Narrativ um Fred Martinez und in der Umkehr illustriert dieses die Kontextualisierungen; auf filmsprachlicher Ebene wird eine Stimmigkeit erwirkt (vgl. ebd.).

Wenn an dieser Stelle auch spekulativ formuliert, lässt sich hierin gegebenenfalls das Potenzial ausmachen, die Rezipient_innen durch die vermeintliche Realitätsnähe und die vermeintliche Evidentmachung in einer anderen Form zu affizieren, als es bei nonfiktionalen, kulturellen Texten möglich wäre. Die sequenzielle Komposition der Dokumentation besteht dabei aus einer wechselnden Aneinanderreihung von: *voice-over*-Erzählungen, welche mit Bilderreihen und Landschaftsszenen verknüpft sind; wissenschaftlichen Erklärungen von Forscher_innen; Beiträgen von Aktivist_innen; und Narrativen von und über *Two-Spirited* Personen respektive Fred Martinez (vgl. Michael 2016).

Fred Martinez emotional angesprochen werden, so handelt es sich dennoch bei der Dokumentation um einen komponierten, nicht neutralen Text, der Informationen in bestimmter Form wiedergibt und kontextualisiert sowie Sichtbarkeiten in spezifischer Form schafft und anderes ausschließt. So zeigt sich bspw. wie durch ein kompositorisches Ineinanderwirken von indigener Musik, landschaftsabbildenden Szenen und einem vorrangigem Zu-Sehen-Geben von sich als *Two-Spirit* positionierenden Personen in ruralen *Settings* eine Assoziation von *Two-Spirit* mit Spiritualität und Naturverbundenheit (vgl. Michael 2016), ebenso werden bspw. traditionalistische Schwarz-Weiß-Fotografien von historischen *Two-Spirit*-Personen i. S. eines revitalisierenden Diskurses angeführt (vgl. Tietz 2013: 386). Der Effekt der Abbildhaftigkeit bietet einerseits potentiell die Möglichkeit einer ‚realitätsnahen‘ Sichtbarmachung in der Rezeption, andererseits werden auch mögliche Unsichtbarkeiten bzw. Nicht-Thematisierungen in ihrem Ausschluss potentiell wirkmächtiger. So wird bspw. akzentuiert und mittels Erläuterungen vermittelt, dass indigen-*queere* und/oder *Two-Spirit*-Positionen nicht ohne Weiteres mit *LGBT*I/Q*-Konzepten und (Selbst-)Verständnissen gleichzusetzen sind. Jedoch scheint die Möglichkeit von anderen Positionierungen, welche dem potentiell von Multiplizität-geprägtsein-Können indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirit*-Positionen (vgl. Tietz 2014: 4) entsprechen würden, durch Nicht-zu-Wort-Kommen entsprechender Positionen oder aber konkrete Verweise auf positionale Diversität bzw. Abgrenzungen von Spiritualität und dgl. ausgeschlossen. Letztlich gilt es sich im Besonderen der (Nicht-)Präsenz von Lydia Nibley zuzuwenden, wobei sich dies nicht auf ihre unweigerliche Präsenz i. S. v. z. B. Schnitt, Szenenauswahl und -komposition, sondern auf ihre materielle Sichtbarkeit in Form von Zu-sehen-gegeben-Werden oder Hörbar-Werden bezieht. So zeigt sich, dass sich Nibley weder in einer dieser Formen noch in einem Kommentar Präsenz in der Dokumentation verschafft (vgl. Michael 2016). Dies könnte als Versuch gelesen werden, den indigenen und indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Stimmen unumstößlichen Vorrang und maximale Deutungshoheit zuzusprechen, dennoch schmälert es nicht ihre Regie und ihren grundlegenden kompositorischen Gestus, welcher im Angesicht des Spannungsverhältnisses von Eigen- und Fremdrepräsentation von Bedeutsamkeit und im Zentrum etwaiger indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirited* Kritiken steht (vgl. Estrada 2011, 2014). Eine Transparentmachung von z. B. ihrer Motivation oder politischen Positionierung wird dokumentationsinhärent nicht erwirkt, sondern außerhalb dieser thematisiert (vgl. Independent Television Service 2011: 2).

5 Fazit

Ziel der vorliegenden Dokumentation ist es, die Forschungen der acht Unterprojekte mit ihren je spezifischen Untersuchungen an diversen künstlerischen Materialien hinsichtlich der Frage „Welche Potenziale subalterner Bedeutungsproduktion können aus künstlerischen Produktionen von und über nordamerikanisch-indigene(n) *Queers* herausgearbeitet werden?“ samt deren Unterfragen systematisch aufeinander zu beziehen, in einen gemeinsamen Forschungszusammenhang zu kontextualisieren und über das jeweilige Unterprojekt hinausgehende Ergebnisse zu treffen.

Dazu wurden zunächst theoretische und forschungsstandspezifische Prämissen dargelegt und diese hinsichtlich unseres Forschungsvorhabens als auch unserer Situierung eingebettet. Hierbei wurden insbesondere die Konzepte ‚Bedeutungsproduktion‘ und ‚Subalternität‘ näher erläutert, da diese das zentrale Moment unserer Untersuchungen bildeten (1).

Auf dieser Grundlage und hinsichtlich der Unterfragen wurden vier Ergebnisschwerpunkte gebildet, die in diversen Projekten in unterschiedlicher Intensität aus den jeweiligen Analysen gelesen werden konnten und somit bedeutungszentral für das gesamte Projekt wurden.

So bildet der vielgestaltige künstlerische Umgang mit Stereotypen und hegemonialen Darstellungen den ersten zentralen Ergebnisschwerpunkt (4.1). Hier konnte aufgezeigt werden, dass nicht nur Stereotype und hegemoniale Darstellungen von indigener Ethnizität, Geschlecht, Sexualität und deren Intersektionen verhandelt werden, sondern, dass bereits die Arbeit mit, in und an Darstellungskonventionen Potenziale subalterner Bedeutungsproduktionen bieten.

Weiterhin konnte festgestellt werden, dass aus den künstlerischen Produktionen unterschiedliche Strategien hinsichtlich der (Un-)Bestimmbarkeit von Positionen und Subjektivitäten gelesen werden können (4.2). Es konnten Variationen von gezielt verwendeten unbestimmbaren Positionen bis hin zu kämpfenden Subjekten durch die projektspezifischen Analysen benannt werden.

Weiterhin war ein zentrales Moment vieler Untersuchungen die artikulierten Rückbezüge und die Verschränkung von Vergangenen, Mythen und Traditionen mit Gegenwärtigem (4.3). Es konnte herausgearbeitet werden, dass indigene Mythen und Traditionen in gegenwärtigen Kontexten anverwandelt werden, und dass in vielen Produktionen mit einem zirkulären Zeitverständnis, das zugleich gegen hegemoniale Geschichtsschreibung agiert, gearbeitet wird.

Der letzte Schwerpunkt der Ergebnisdarstellung bildet die Frage nach Formen und Momenten (künstlerischer) Souveränität in und durch die jeweiligen Produktionen (4.4). Zentral ist hierbei der Kampf um die Eigenrepräsentation entgegen einer hegemonialen Fremdrepräsentation. Insbesondere in den Arbeiten an fremdpräsentationalem Material konnte dieses Spannungsfeld

verdeutlicht werden. Darüber hinaus konnte eine Inszenierung von Künstler_innensubjektivität in vielen Produktionen ausgemacht werden. Inwieweit die Ergebnisse unsere Fragen an das Projekt beantworten (können) und wo diesbezüglich Grenzen sind, wird im Folgenden diskutiert.

Auf Grundlage der drei, auf eine Beantwortung der Unterfragestellungen des Projekts abzielenden Ergebnisteile wird herauslesbar, dass künstlerische Produktionen das Potenzial entfalten, hegemoniale Darstellungen und Deutungshoheiten anzufechten und ihre Konstruiertheit zu exponieren sowie Sichtbarkeiten für nonlineare, komplexe indigene, geschlechtliche und sexuelle Identitäten und Positionen hervorzubringen und verschiedenmedial zu sehen zu geben. Des Weiteren vermögen sie es, ein Vokabular zu produzieren, welches indigene Mythen und Traditionen hybride und/oder anverwandlungsförmig lesbar werden lässt und es ermöglicht, Geschichte und hegemoniale Geschichtsschreibung in ihrer vermeintlich manifesten Evidenz aus der Gegenwart heraus kritisch zur Disposition zu stellen und verhandelbar zu machen.

An dieser Stelle soll Rekurs auf die Unterfrage, inwieweit die fokussierten künstlerischen Produktionen mit Stereotypen und hegemonialen Darstellungen brechen, erfolgen. Hinsichtlich der Thematisierung von Stereotypen und hegemonialen Darstellungsweisen entlang der Achsen indigene Ethnizität, Geschlecht und Sexualität sowie deren Intersektionalitäten in den Produktionen von Alexie, Chrystos und Monkman konnte insofern ein Brechen-mit stattfinden, als dass strategische Momente der Anfechtung, Besetzung, Erweiterung und Konfiszierung ermittelt werden konnten. Darüber hinaus konnten ein disidentifikatorisch-kompistorisches Arbeiten oder aber *qua* produzierter Alternativdarstellungen Verhandlungen und Irritationen festgestellt werden. Bei Fonseca sind demgegenüber Momente des Sich-Anpassens und Vermischen-mit zu lesen. In der nicht-indigenen künstlerischen Produktion von Nibley gelingt ein Brechen-mit jedoch nur bedingt, wenngleich heteronormative Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität in Frage gestellt werden. Weiterhin wird mit hegemonialen Darstellungsvokabularen und Repräsentationsgrammatiken dadurch gebrochen, dass Alexie und Monkman zwar teils konventionelle Darstellungsweisen in Anspruch nehmen, hierdurch aber Erwartungshaltungen der Rezipient_innen zumindest stören. Bei Monkman sind im Zuge dessen Strategien entgegen Machtstrukturen wie *Camp*, *Mimikry* respektive *Mimikryförmigkeit* und Disidentifikation herauszulesen. Währenddessen bricht Chrystos zwar mit klassischen Konventionen der Lyrik, nutzt aber solche der Postmoderne, um dann wiederum Sprache und Schrift der Hegemonialkultur als ‚Waffe‘ gegen ebenjene einsetzen zu können.

Im Hinblick auf die Kardinalfrage des Gruppenprojektes, sind diese strategischen Momente an

sich und deren Ein- bzw. Wirken auf die Rezipient_innen gleichermaßen als einige der Potenziale subalternen Bedeutungsproduktionen zu begreifen. Es zeigt sich anhand des Fokus auf den strategischen Umgang mit hegemonialen Darstellungen (4.1), Stereotypen und Typen, dass es die verschiedenen Materialitäten und Medialitäten des Materials vermögen, die komplex verwickelten Einflussnahmen und gewaltförmigen sowie reduktionistischen Verwerfungsdynamiken hegemonialer Diskurse über indigene Ethnizität, über Geschlecht und Sexualität zu thematisieren.

Bezüglich der Frage, wie Positionen und Positionierungen entlang der Achsen indigener Ethnizität, Geschlecht, Sexualität und deren Intersektionen (re/de)konstruiert werden, kann festgehalten werden, dass sich die meisten der in den fokussierten künstlerischen Produktionen figurierten Körper nicht eindeutig bestimmen und zuordnen lassen, und sich somit einer traditionalistischen, rückbezüglichen, essentialistischer und reduktionistischen Lektüre verwehren. Dabei wird deutlich, dass besetzbare Positionen nicht fernab von hegemonialen Diskursen existieren, sondern stets nur in Relation zu diesen existent sind, wodurch Lesbarkeit, Erkennbarkeit, Hörbarkeit und Anerkennung nur durch eine konstante Annäherung und Abgrenzung, und somit Aushandlung der eigenen Position möglich sind. Dies wird auch anhand der Figuren bzw. Sprechinstanzen deutlich, an welchen sich eine Spannweite von uneingeschränkter Handlungsfähigkeit und kämpferischem Zur-Wehr-Setzen bei Chrystos hin zu einer spielerischen Gleichzeitigkeit von Unterworfenheit und Handlungsfähigkeit erkennen lässt. Gänzlich passiv und unterworfen sind die Figuren und Sprechinstanzen in keiner der fokussierten Produktionen. So wird hier ein Möglichkeitsraum eröffnet, in welchem, durch Irritationen und Abgrenzungen, hegemoniale Repräsentationen destabilisiert oder gar angefochten werden können. Einzig in der nicht-indigenen künstlerischen Produktion von Nibley findet eine tendenzielle Essentialisierung indigener *Two-Spiritedness* qua Spiritualisierung und Naturalisierung statt.

Das Potenzial der oben aufgeführten Thematisierung hinsichtlich komplex verwickelter Einflussnahmen, gewaltförmiger sowie reduktionistischer Verwerfungsdynamiken hegemonialer Diskurse über indigene Ethnizität, Geschlecht und Sexualität zeigt sich im Spezifischen in ähnlicher Form bzgl. der Positionen und Subjektivitäten (4.2). Anhand dieser wird offenbar, inwiefern indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Subjektpositionen in einer gegenwärtigen, sich globalisierenden und postkolonialen Welt durch verschiedene, widersprüchliche kontextuelle und kulturelle Anforderungen hervorgebracht werden und beeinflusst sind. Bedeutsam ist dabei, dass die hier betrachteten Produktionen auf eine Sichtbarmachung von komplexer, multipler oder gar hybrider Subjektivität und Positionalität zu setzen scheinen. Ein Verwehren von

simplifizierend-linearen und reduktionistischen Subjektentwürfen und -lektüren scheint insofern ein großes Potenzial zu entfalten, als Indigenität nicht auf Traditionalismen reduziert wird und bezogen auf indigene *Queers* und/oder *Two-Spirits en gros* die vielfältigen Möglichkeiten und Kombinationen des ‚und/oder‘ von positionaler Identifikation und kontextueller Subjektivität betont werden. Dieser Umstand kann, bezogen auf mögliche Konflikthaftigkeiten und umkämpfte Positionen wie z. B. zwischen möglichen Traditionalismen und Revitalisierungen von bestimmten *Two-Spirit*-Politiken und *queeren* Selbstkonzepten und -verständnissen (vgl. z. B. Tietz 2015: 492f.), in seinen potentiellen Beiträgen nicht unterschätzt werden.

Die Unterfragestellung „Wie und in welcher Form werden Rückbezüge auf Traditionen, Mythen und Geschichtsschreibung artikuliert?“ kam insbesondere in den Projekten von Carina, Ellen, Felix und Marius zum Tragen. Die untersuchten künstlerischen Produktionen intervenieren auf unterschiedlichste Art und Weise in die hegemoniale euro-amerikanische Geschichtsschreibung und stellen sie so infrage. So lässt sich in „Winterzählung“ und „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“ ein zirkuläres Verständnis von Geschichte erkennen, welches durch eine Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart gegen eine hegemoniale Geschichtsschreibung arbeitet. Auch werden Rückbezüge genutzt, um sich in einem indigenen Kontext zu verorten und ein Vokabular in indigenen Produktionen zu erstellen. Fonseca und Highway berufen sich auf die mythologische *Trickster*-Figur, welche an moderne Bedürfnisse angepasst wird und einen hybriden Verbindungspunkt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Tradition und aktuellen Themen darstellt. Auch Monkman bildet Rückbezüge auf Vergangenheit und bricht mit Darstellungskonventionen aus der hegemonialen Landschaftsmalerei. Diese Brüche fechten eine hegemoniale Geschichtsschreibung in Bezug auf die historisch kodierten Landschaftsmalereien an. Es konnten in der Artikulation von Rückbezügen nicht nur die Strategien subalternen Bedeutungsproduktion gemäß der Hauptfragestellung aufgezeigt werden, sondern auch Revitalisierungsbestrebungen, denen an anderer Stelle noch weiter nachgegangen werden könnte. Anhand der Anverwandlungen und Hybridsierungen von indigenen Traditionen und Mythen (4.3) ebendieser in ihrer noch gegenwärtigen Bedeutsamkeit für das Leben, wird es möglich, die Selbstverständnisse und kulturellen Praxen indigener, indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirit*-Positionen aufzuzeigen und sichtbar zu machen. Derart verwehren sie sich einer Zurückweisung in Traditionalismen und Vergangenheit und es wird die Wandelbarkeit von Traditionen, Mythen und ihre Konvergenz mit gegenwärtigen, globalisierten und hybridisierten Kontexten offenbar. Des Weiteren vermag es die strategische Verschränkung von Vergangenen und Gegenwärtigem, die Zentralität und die nach wie vor andauernde Einflussnahme von historischen Geschehnissen und hegemonialen Geschichtsschreibungen für ein heutiges Leben

aufzuzeigen und thematisierbar zu machen.

Einen, wenn nicht gar den zentralen Aspekt all dieser indigenen, indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* Artikulationen und Bedeutungskonstruktionen bilden ihre – wenn auch in je spezifischer Form – praktizierten Bezüge zu und Verflechtungen mit sowohl hegemonialen Bedeutungshorizonten als auch Aussagestrukturen und -formen. Dies reicht dabei von Referenznahme über Opposition bis hin zu luzider, konfiszierender Positionierung im Inneren. Im Sinne des eingangs dargelegten theoretisch-konzeptuellen Rahmens (2), welcher ‚Bedeutung‘ und ‚Bedeutungsproduktion‘ als potentiell diskursiv und ideologisch regulierte Praxen mit den Möglichkeiten und hegemonialen Bedingtheiten einer subalternen Artikulation verschränkt (vgl. Hall 2013; Schaffer 2008), zeigt sich, dass die Künstler_innen eben kein – polemisch formuliert – phantasmatisches Außen oder Woanders schreiben, zu sehen geben oder filmisch inszenieren. Damit ist letztlich potentiell ein Hör-, Les- und Erkennbar-Sein der produzierten Bedeutungen und der künstlerischen Position verbunden. Dies wurde vor allem im abstrahierenden Ergebnisschwerpunkt (4.4) exemplarisch anhand des Nutzens, Einhaltens, Besetzens oder Konfiszierens von Darstellungskonventionen i. S. des dominanten diskursiven „Regelwerk[s] der Sprache“ (Hall 2013: 66) bzw. hegemonialer Aussagestrukturen und -formen (vgl. Schaffer 2008: 121f.) herausgearbeitet. Denn insbesondere eine dergestaltete hegemoniale Formatierung der Bedeutungsproduktion (vgl. ebd. 85) bedingt es, sowohl auf formaler Ebene an Blick-, Seh- und Lesegewohnheiten anzuknüpfen als auch auf inhaltlicher Ebene Erkennbarkeit zu schaffen. Unterwandernde, destabilisierende Effekte vermögen es so, sich potentiell eher Gehör zu schaffen bzw. als „sinntrender Diskurs“ (Hall 2013: 69) angenommen zu werden oder sich in einen solchen einzuschreiben, als es bei davon unabhängig verfassten Bedeutungen der Fall wäre.²⁰

Dass die Künstler_innen hegemoniale Vokabulare und Repräsentationsgrammatiken nutzen, bedeutet nicht, dass diese ihnen nicht gehörten oder sich ihr Mobilisieren und indigene, indigen-*queere* und/oder *Two-Spirited* Urheber_innenschaften ausschließen würden. Viel mehr gilt es aus einer analytischen Perspektive zu betonen, dass es sich bei diesen hegemonialen Aussageformen und -strukturen um Formate und Medialitäten handelt, welche bzgl. des Erfolgs und der Anerkennung von künstlerischer Bedeutungsproduktion einen wesentlichen Faktor bilden und *qua* derer hegemoniale Darstellungen usw. signifiziert werden. Dahingehend lässt sich auf die i. S. einer Erweiterung aufgeworfenen Frage nach dem „Wie?“ des subalternen Status der Künstler_innen Bezug nehmen. So zeigt sich, dass die Künstler_innen zwar aus positionaler

20. Exemplarisch zeigt sich dies an der Positionierung von Arbeiten Monkman's in einer britischen Ausstellung von Landschaftsgemälden des *American West* aus dem 19. Jahrhundert, also jenen malerischen Darstellungen, welche er luzide anfechtet (vgl. Hill 2012: 50f.).

Sicht subaltern oder mehrfach subaltern situiert sind bzw. sich in ihrer Position unterschiedliche Diskriminierungsachsen treffen, sie jedoch bereits als Künstler_innen potentiell an künstlerischen Diskursen partizipieren und Bedeutungen in hegemonial-legitimen und anerkannten Modi und Medien verfassen und so potentiell einen souveränen Diskurs erlangen.

Inwiefern das Moment der Einnahme des Sprecher_innenplatzes der_des Künstlerin_Künstlers aus einer subalternen Position konflikthaft und schwierig sein kann und inwieweit die hegemonialen Mittel künstlerischer Diskurse Bestandteile der Subalternierung indigener, indigen-*queerer* und/oder *Two-Spirited* Positionen bilden/gebildet haben, zeigt sich insbesondere in der Inszenierung von Künstler_innensubjektivität als spezifisch positionales Moment im Materialkorpus (4.4). An diesen vereinzelt Inszenierungen (insbes. bei Alexie [2002]) werden so etwaige Widrigkeiten im Erlangen eines indigenen, indigen-*queeren* und/oder *Two-Spirited* künstlerischen Diskurses offenbar und erkennbar gemacht. Des Weiteren wird aber auch aufgezeigt, inwiefern künstlerisches Schaffen und zwar durch ein Bedienen hegemonialer Darstellungsvokabulare und Repräsentationsgrammatiken, gleichermaßen Modus und Vehikel ist, um an hegemonialen Diskursen teilzuhaben, in diese zu intervenieren und sich zu artikulieren (insbes. bei Monkman [z. B. 2003]).

Dass die Möglichkeit der Erwirkung eines souveränen, subaltern situierten künstlerischen Diskurses unweigerlich mit Fragen von Eigenrepräsentation und einem *taking ownership of* verbunden ist, zeigte sich dabei insbesondere in der Relationierung der Dokumentation *Two Spirits* (2009), welche in diesem Zusammenhang, trotz sich möglich aufzeigender Potenziale hinsichtlich des Mediums und der damit verbundenen Effekte, kritisch verbleibt.²¹

Der Projektzusammenhang kann in gewisser Form nur als ein Ansatz erachtet werden, da er sich primär auf inhaltsanalytische Dimensionen fokussiert. Eine Kontextualisierung und Betrachtung i. S. des Kulturkreislaufs (vgl. Du Gay 2003) wäre zum komplexen Verständnis und zur Analyse der künstlerischen Produktionen als kulturelle Phänomene unablässig: Wie verhält es sich mit den jeweiligen diskursiven und materiellen Produktionsbedingungen? Wie können die künstlerischen Produktionen in Relation zu ihrer „Distribution an verschiedene Öffentlichkeiten“ (Hall 2013: 66) und den Möglichkeiten zur Annahme als „sinntragender Diskurs“ (ebd.

21. Wengleich die Dokumentation aufgrund der sich wohlmöglich und potentiell entfaltenden, rezeptionsspezifischen Effekte von Realitätsnähe, Evidenz und Authentizität über das Potenzial verfügt, Sichtbarkeiten u. ä. zu schaffen, so ist sie dennoch unumstößlich im Spannungsfeld von Eigen- und Fremdrepräsentation verfangen. In gewisser Analogie zu wissenschaftstheoretischen Fragen nach dem *Wie* von ethnografischen Repräsentation der_des Anderen, der (Nicht-)Präsent- und (Nicht-)Transparent-Machung des ethnografischen Forscher_innensubjekts und der Komposition ethnografischer Darstellungen (vgl. Fuchs / Berg 1993: 69ff.) verbleiben sowohl die Position Nibleys als nicht-indigen und nicht-indigen-*queer* und/oder *Two-Spirit* als auch ihr Nicht-präsent-Werden und Komponieren des dokumentarischen Textes kritisch und im Angesicht subaltern angefochtener fremdrepräsentationaler Praxen unauflöslich.

69) ihre Potenziale entfalten?

So zeigte sich insbesondere in der Betrachtung der Dokumentation *Two Spirits* (2009), dass diese kaum unabhängig von artikulierten Kritiken betrachtet werden kann. So wäre, analog zur Frage von Tietz (2014: 7), „wie unterschiedliche Positionen von Menschen aus dem *Two-Spirit*-Netzwerk die ethnohistorische Forschung beeinflussen“ (ebd. – Hervorhebung i. O.), ein bedeutsamer Ausgangspunkt für weitere Forschungen die Frage danach, wie sich die künstlerischen Produktionen und Positionen in z. B. wissenschaftliche und politische Diskurse einschreiben bzw. worüber sie diese informieren und inwiefern sie Einflussnahme bzgl. dieser erlangen – z. B.: Wie fügen sich diese Formen der Bedeutungsproduktion in die Bestrebungen und Gesuche ein, Anerkennung und Sichtbarkeit für indigen-*queere* und/oder *Two-Spirit*-Positionen entgegen heteronormativer, *trans**feindlicher und heterosexistischer Haltungen in (pan-)indigenen Zusammenhängen zu erlangen oder z. B. gegen Rassismen in *queeren* Subkulturen und *communities* zu intervenieren? Wie werden sie rezipiert? Welche Formen der dekodierungsspezifischen Lektüre (vgl. Hall 2013: 77) entfalten sie in welchen Öffentlichkeiten? Welche Kritiken erfahren sie? Wie wird wiederum auf diese Kritiken reagiert? Bzw.: Wie fügen sie sich in den „Kampf um Positionierungen“ (Tietz 2014) ein? Und in welchen Kontexten (wie z. B. pädagogischen und/oder Kontexten der Sozialen Arbeit, Beratung etc.) finden sie Verwendung?

Des Weiteren darf vor dem Hintergrund des Sich-einschreiben- und Sichtbar-machen-Könnens nicht vernachlässigt werden, dass es sich bei dem hier versammelten Material um Produktionen handelt, welche uns zugänglich waren und welche in den Fokus unserer Aufmerksamkeit gelangen konnten: Wie verhält es sich bspw. mit künstlerischen Artikulationen, welche über z. B. subkulturelle Zusammenhänge hinaus weder Sichtbarkeit noch Gehör erlangen?

Etwaige Prozesse und diskursiven Dynamiken müssten in eine Betrachtung der Produktionen einbezogen werden, um sie als kulturelle Phänomene genauer und kontextualisierter verstehen zu können.

6 Medienverzeichnis

Alexie, Sherman (2002), *The Business of Fancydancing*. USA.

Butler, Judith (1997 [englischsprachiges Orig. 1993]), *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Carina (2016), *Mythen, Sagen und Trickster im Kuss der Pelzkönigin – eine Hybridisierung im queeren, indigenen Kontext*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.²²

Chrystos (1995a), „Mr. Wind Dancer“. In: Dies., *Fire Power*. Vancouver: Press Gang Publishers; 28-29.

Chrystos (1995b), „Why Indian Unemployment is So High“. In: Dies., *Fire Power*. Vancouver: Press Gang Publishers; 89-91.

Chrystos (1997a [englischsprachiges Orig. 1988-1995]), *Wilder Reis: Poetische Texte* (Übersetzt und kommentiert von Huntley, Audrey). Berlin: Orlanda Frauenverlag.

Chrystos (1997b [englischsprachiges Orig. 1988-1995]), „Winterzählung“. In: Dies., *Wilder Reis: Poetische Texte* (Übersetzt und kommentiert von Huntley, Audrey). Berlin: Orlanda Frauenverlag; 72-75.

Chrystos (1997c [englischsprachiges Orig. 1988-1995]), „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“. In: Dies., *Wilder Reis: Poetische Texte* (Übersetzt und kommentiert von Huntley, Audrey). Berlin: Orlanda Frauenverlag; 128-129.

Chrystos (1997d [englischsprachiges Orig. 1988-1995]), „I Am Not Your Princess“. In: Dies., *Wilder Reis: Poetische Texte* (Übersetzt und kommentiert von Huntley, Audrey). Berlin: Orlanda Frauenverlag; 148-151.

Chrystos (1997e [englischsprachiges Orig. 1988-1995]), „The Real Indian Leans Against“.

22. Dieses Unterprojekt ist noch nicht abgeschlossen, sodass hier auf den derzeitigen Arbeitsstand referiert wird.

In: Dies., *Wilder Reis: Poetische Texte* (Übersetzt und kommentiert von Huntley, Audrey). Berlin: Orlanda Frauenverlag; 158-161.

Deloria, P. J. (2005), „Historiography“. In: Deloria, P. J. / Salisbury, N (Hrsg.), *A Companion to American Indian History*. Malden; 6-24.

Driskill, Qwo-Li / Finley, Chris / Gilley, Brian Joseph / Morgensen, Scott Lauria (2011a), „Introduction“. In: Dies. (Hrsg.), *Queer Indigenous Studies. Critical Interventions in Theory, Politics and Literature*. Tuscon: The University of Arizona; 1-28.

Driskill, Qwo-Li / Justice, Daniel Heath / Miranda, Deborah / Tatonetti, Lisa (2011b), „Introduction“. In: Dies. (Hrsg.), *Sovereign Erotics. A Collection of Two-Spirit Literature*. Tuscon: The University of Arizona; 1-17.

Du Gay, Paul (2003), „Introduction“. In: Du Gay, Paul / Hall, Stuart / Janes, Linda / Mackay, Hugh / Negus, Keith (Hrsg.), *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. 5. Aufl.; London / Thousand Oaks / New Dehli: Sage; 1-5.

Eder, Jens (2008), *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Ellen (2016), *Kritik an unkritischen Darstellungen nordamerikanisch-indigener Geschichte in künstlerischen Produktionen von und über indigene Queers*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene Queers im indigenen Nordamerika.

Erdheim, Mario (2004), „Das Unbewusste in der Kultur. Erinnern und Verdrängen als Themen der Kulturwissenschaften“. In: Jaeger, F. / Rüsen, J. (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften Band 3. Themen und Tendenzen*. Stuttgart: Metzler; 92-108.

Estrada, Gabriel S (2014), „Orienting Nádleehí Nitsáhaákees: Drunktown’s Finest’s“ Transgender Navajo Images. *Theology and Sexuality Journal*.

Estrada, Gabriel S. (2011), „Two Spirits, Nádleeh, and LGBTQ2 Navajao Gaze“. In: *American Indian Culture and Research Journal* 35 (4); 167-190.

Feest, Christian F. / Bender, Cora (2000) (Hg.), *Kulturen der nordamerikanischen Indianer*. Köln: Könenmann.

Felix (2016), *Queer and decolonial bodies, constellations and disidentifications? Figurationen indigener Queerness in den Malereien Kent Monkmans*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Fonseca, Harry (1976a), *Coyote Leaves the Res*. Im Internet unter:
<http://www.harryfonseca.com/Coyotes/Coyotes/DSC00179.html> [02.01.2016]

Fonseca, Harry (1976b), *Coyote Woman #1*. Im Internet unter:
<http://www.harryfonseca.com/Coyotes/Coyotes/DSC00173.html> [02.01.2016]

Fonseca, Harry (1987), *Pow Wow Club*. Im Internet unter:
<http://www.harryfonseca.com/Coyotes/Coyotes/Pow%20Wow%20Club.html> [02.01.2016]

Fonseca, Harry (1994), *Bad Dog*. Im Internet unter:
<http://www.harryfonseca.com/Coyotes/Coyotes/DSC00145.html> [02.01.2016]

Fuchs, Martin / Berg, Eberhard (1993), „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“. In: Dies.(Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 11-108.

Gilley, Brian Joseph (2006), *Becoming Two Spirit. Gay Identity and Social Acceptance in Indian Country*. Lincoln / London: University of Nebraska.

Grimm, Nancy (2007), *Beyond the 'Imaginary Indian': Zur Aushandlung von Stereotypen, kultureller Identität & Perspektiven in/ mit indigener Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Hall, Stuart (1997), „The Work of Representation“. In: Ders. (Hrsg.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London / Thousand Oaks / New Dehli: Sage; 13- 64.

Hall, Stuart (2001), „Foucault: Power, Knowledge and Discourse“. In: Wetherell, Margret / Taylor, Stephanie / Yates, Simeon J. (Hrsg.), *Discourse Theory and Practice. A Reader*. London / Thousand Oaks / New Dehli: Sage; 72-81.

Hall, Stuart (2013 [englischsprachiges Orig. 1980]), „Kodieren/Dekodieren“ (Übersetzt von Bettina Suppelt). In: Ders., *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4* (Herausgegeben von Julia Koivisto und Andreas Merkens). 4. Aufl.; Hamburg: Argument; 66-80.

Harraway, Donna (1995 [englischsprachiges Orig. 1988]), „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“ (Übersetzt von Helga Kelle). In: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß). Frankfurt / New York: Campus; 73-97.

Highway, Tomson (2001 [1998]), *Der Kuss der Pelzkönigin. Ein indianischer Lebensweg von heute*. München: Frederking & Thaler.

Hill, Richard. W. (2012), „Kent Monkman’s Constitutional Amendments: Time and Uncanny Objects“. In: Thériault, Michèle (Hrsg.), *Three Essays on Kent Monkman / Trois essais sur Kent Monkman*. Montreal: Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery / Concordia University; 49-57.

Independent Television Service (2011), *Discussion Guide Two Spirits*. Im Internet unter: <http://www.transfaithonline.org/fileadmin/TFexplore/two-spirits-discussion.pdf> [12.09.2015]

Jacobs, Sue-Ellen / Wesley, Thomas / Lang, Sabine (1997) (Hrsg.), *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*. Urbana / Chicago: University of Illinois.

Juliane (2016), *Auseinandersetzung mit in Deutschland gängigen Stereotypen über indigene Nordamerikaner_innen in künstlerischen Produktionen von indigenen nordamerikanischen Queers*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über

indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Lassen, Christian (2011), *Camp Comforts: Reparative Gay Literature in Times of AIDS*. Bielefeld: Transcript.

Lisa (2016), *Der strategische Umgang mit romantisierten, rassistischen und sexistischen Stereotypen in lyrischen Produktionen von Two-Spirits*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Lowe, John (1994), „Coyote's Jokebook. Humor in Native American Literature and Culture“. In: Wiget, Andrew (Hrsg.), *Dictionary of Native American Literature*. New York / London: Garland; 193-205.

Lutter, Christina / Reisenleitner, Markus (2002), *Cultural Studies. Eine Einführung* (‘Cultural Studies’, Band 0). Wien: Löcker.

Marius (2016), *Die Aneignung und Hybridisierung der Trickster-Figur am Beispiel von Harry Fonsecas Coyote-Serie*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Meyer, Moe (1994), *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.

Michael (2016), *Mediale Repräsentationen von als Two-Spirit situierten Personen am Beispiel von Lydia Nibelys Dokumentation Two Spirits*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Mihesuah, Devon A. (2004), *American Indians: Stereotypes & Realities*. Roswell: Clarity Press.

Monkman, Kent (2002), *Portrait of the Artist as Hunter*. Im Internet unter: <http://www.kentmonkman.com/2002/portrait-of-the-artist-as-hunter> [13.03.2016]

Monkman, Kent (2003), *Study for Artist and Model*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/2003/study-for-artist-and-model> [13.03.2016]

Monkman, Kent (2008), *Clouds in the Canyon*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/2008/clouds-in-the-canyon> [13.03.2016]

Monkman, Kent (2011), *Montcalm's Haircut*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/2011/montcalms-haircut> [13.03.2016]

Monkman, Kent (2012), *Two Kindred Spirits*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/installation/2012/two-kindred-spirits-I> [18.09.15]

Monkman, Kent (2015), *The Allegory of Painting*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/2015/10/28/the-allegory-of-painting> [13.03.2016]

Monkman, Kent (2016), *Biography*. Im Internet unter:
<http://www.kentmonkman.com/biography/> [13.03.2016]

Muñoz, José Esteban (1999), *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (Band 2 der von George Yúdice, Jean Franco und Juan Flores herausgegebenen Reihe *Cultural Studies of the Americas*). Minneapolis / London: University of Minnesota.

Nibley, Lydia (2009), *Two Spirits*. USA.

Nünning, Ansgar (2013), *Metzler Literatur- und Kulturtheorie*. 5. Auflage; Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.

Perdue, Theda / Green, Michael D. (2010), *North American Indians. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University.

Projektkohorte (2016), *Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) Queers im indigenen Nordamerika*. Gruppenprojektskizze zum gleichnamigen studentischen Projekt des M.A. Kulturanalysen.

Rader, Dean (2011), *Engaged Resistance: American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to the NMAI*. Texas: University of Texas Press.

Roscoe, Will (1998), *Changing Ones: Third and Fourth Genders in Native North America*. New York: Macmillan.

Roscoe, Will (1995), „Native North American Literature“. In: Summers, Claude (Hrsg.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. New York: Norton; 513-516.

Schaffer, Johanna (2008), *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript.

Sichler, Ralph (2010), „Hermeneutik“. In: Mey, Günther / Mruck, Katja (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: Springer; 50-64.

Tessie (2016), *Filmische Repräsentationen indigener Nordamerikaner_innen am Beispiel von Sherman Alexies The Business of Fancydancing*. Unterprojektdokumentation zum Projekt: Künstlerische Produktionen von und über indigene(n) *Queers* im indigenen Nordamerika.

Thomas, David Hurst / Miller, Jay / White, Richard / Nabokov, Peter / Deloria, Philip Joseph (1998 [englischsprachiges Orig. 1993]) (Hrsg.), *Die Welt der Indianer. Geschichte, Kunst, Kultur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Aus dem Amerikanischen von Werner Petermann, Einführung von Alvin M. Josephy jr. und unter fachlicher Beratung von Claus Biegert und Christa Lubberger). 4. Aufl.; München: Frederking und Thaler.

Tietz, Lüder (2013), *Two-Spirit als ethnisches, geschlechtliches und sexuelles Selbstkonzept: Kulturpsychologische Untersuchung lebensgeschichtlichen Materials*. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Fach Psychologie an der Universität Bremen.

Tietz, Lüder (2014), *Kampf um Positionierungen. Aktuelle Darstellungen von ‚Berdachen‘ als queere Intervention in das kulturelle Gedächtnis des indigenen Nordamerikas* (Olden-

burg: Schriften zur Materiellen Kultur, Band 13). Im Internet unter: https://www.uni-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/materiellekultur/Studien_zur_Materiellen_Kultur/Band13_Tietz_Postitionierungen_2014.pdf [12.09.2015]

Tietz, Lüder (2015 [2011]), *Homosexualität, Cross-Dressing und Transgender. Heteronormativitätskritische kulturhistorische und ethnographische Analysen* (Oldenburg: Schriften zur Materiellen Kultur, Band 16). Im Internet unter: https://www.uni-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/materiellekultur/Studien_zur_Materiellen_Kultur/Band16_Tietz_Diss_Homosexualitaet_2015.pdf [12.09.2015]

Wright, Judy A. / Lopez, Melodie A. / Zumwalt, Lora L. (1997), „That's What They say: The Implication of American Indian Gay and Lesbian Literature for Social Workers“. In: Brown, Lester B. (Hrsg.), *Two-Spirit People: American Indian Lesbian Women and Gay Men*. Binghamton / New York: Harrington Park / Haworth; 67-84.

Anhang

A Aktualisierung der Organisationsstruktur	II
B Unterprojekte	III
C <i>Online-Präsenz</i>	VI
D Artikel	VII

A Aktualisierung der Organisationsstruktur

Organisationsgruppen

	Koordination	Schreiben und Lektorieren/ Fachzeitschrift(en)	Onlinepräsenz
Beteiligte	Michael, Tessie und Lisa	Ellen und Felix	Carina, Juliane und Marius
Aufgaben	Zeitmanagement, Organisation von Räumlichkeiten und Gruppentreffen, Förderung des Kommunikationsaustausches zwischen Kommilitonen_innen untereinander und mit Dozierenden, Administration des projektspezifischen <i>Titanpad</i> (Onlinearbeitstool), Unterstützung anderer Organisationsgruppen	Erstellung des inhaltlichen Schemas, der Gliederung und Schreibansätze der Gesamtprojektdokumentation (z. T. in Zusammenarbeit mit der Gruppe), Verwenden von Textbausteinen der anderen Gruppen, primäres Lektorat der Gesamtprojektdokumentation, Kommunikation mit zwei Fachzeitschriften	Erstellung, Pflege und Aktualisierung(en) der <i>Onlinepräsenz</i> , Austausch mit Künstler_innen über mögliches Pressematerial, Einfordern von Abstracts der Unterprojektdokumentationen und deren anschließendes Einbetten, andere Updates

Forschungs-Cluster

	Film	Mythen und Hybridität	Stereotype und Repräsentationen
Beteiligte	Michael und Tessie	Ellen, Carina und Marius	Felix, Lisa und Juliane
Material	Sherman Alexies <i>The Business of Fancydancing</i> (2002), Lydia Nibleys Dokumentation <i>Two Spirits</i> (2009)	Tomson Highways Roman <i>Der Kuss der Pelzkönigin</i> (2001), Gedichte von Chrystos aus <i>Wilder Reis</i> (1997), ausgewählte Gemälde aus der Coyote-Serie von Harry Fonseca (1979 ff.)	Gedichte von Chrystos aus <i>Wilder Reis</i> (1997) und <i>Fire Power</i> (1995), Arbeiten von Kent Monkman
Gemeinsame Schlagwörter	<i>Fourth Cinema</i> , <i>Hollywood-Indianer_in</i>	<i>Trickster</i> , Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, Panindianismus	Hegemoniale Darstellungskonventionen und Darstellungen, Interventionen in hegemoniale Bedeutungsproduktion

B Unterprojekte²³

Michael Mediale Repräsentationen von als <i>Two-Spirit</i> situierten Personen am Beispiel von Lydia Nibleys Dokumentation <i>Two Spirits</i>	
Fragestellung(en)	Wie werden in der Dokumentation <i>Two Spirits</i> (indigene) Identitäten(/Selbstpositionierungen) durch mediale Repräsentierungen (re-/de-)konstruiert?
Material	Dokumentationsfilm <i>Two Spirits</i> (2009) von Lydia Nibley
Methoden	Filminterpretationsmodell nach Kuchenbuch (2005) (produktionsorientierter Analyseansatz)
Cluster-Zugehörigkeit	Film

Ellen Strategien der Kritik an unkritischen Darstellungen nordamerikanisch-indigener Geschichte in künstlerischen Produktionen von und über indigene <i>Queers</i>	
Fragestellung(en)	Wie wird in den Gedichten strategisch mit historischen Referenzen umgegangen? Inwieweit brechen die Gedichte mit Stereotypen und hegemonialen Darstellungen? Wie und in welcher Form werden Rückbezüge auf Traditionen, Mythen und Geschichtsschreibung artikuliert?
Material	Gedichte „Ich gehe in der Geschichte meines Volkes“ und „Winterzählung“ aus <i>Wilder Reis</i> (1997 [1988]) von Chrystos
Methoden	Vereinfachte Gedichtanalyse nach Jonathan Culler (2002)
Cluster-Zugehörigkeit	Mythen und Hybridität

Carina Zur Verwendung von mythischen Bezügen und der <i>Trickster</i> -Figur im Roman <i>Der Kuss der Pelzkönigin</i> von Tomson Highway	
Fragestellung(en)	Wie werden traditionelle, indigene Mythen und Figuren an moderne, künstlerische Produktionen von <i>Queers</i> anverwandelt? Welche Bedeutung und welchen Zweck hat die Verflechtung von narrativer Realität und traditionellem Mythos im Roman? Wie wird die <i>Trickster</i> -Figur im Roman dargestellt? Was ist ihre ‚Rolle‘ bzw. ihr Zweck innerhalb des Romans? Welche

23. Die bzgl. der Unterprojekte benannten Materialverweise sind der jeweiligen Unterprojektdokumentation zu entnehmen.

	Potenziale eröffnet die _der <i>Trickster</i> zum einen in Bezug auf den Roman und zum anderen in Bezug auf das Selbstkonzept <i>Two-Spirit</i> ?
Material	Roman <i>Der Kuss der Pelzkönigin</i> (2001 [1998]) von Thomson Highway
Methoden	Hermeneutische Literaturinterpretation mit Anteilen einer Narratologie nach Gérard Genette (vgl. Vogt 2005) und Anteile einer Sequenzanalyse nach Jürgen Raab (2008)
Cluster-Zugehörigkeit	Mythen und Hybridität

Tessie	
Filmische Repräsentationen indigener Nordamerikaner_innen am Beispiel von Sherman Alexies <i>The Business of Fancydancing</i>	
Fragestellung(en)	Inwiefern und mit welchen Mitteln wird in <i>The Business of Fancydancing</i> von Sherman Alexie mit hegemonialen Repräsentation von indigenen Nordamerikaner_innen gebrochen? Wie wird der Protagonist des Films sowohl mit inhaltlichen als auch formalen Mitteln charakterisiert? Inwiefern werden hegemoniale Darstellungen im Film thematisiert? Inwiefern erschafft Alexie eine alternative Form der Repräsentation von Indigenität?
Material	Spielfilm <i>The Business of Fancydancing</i> (2002) von Sherman Alexie
Methoden	Figurenanalyse nach Jens Eder (2008)
Cluster-Zugehörigkeit	Film

Felix	
<i>Queer and decolonial bodies, constellations and disidentifications?</i> Figurationen indigener <i>Queerness</i> in den Malereien Kent Monkmans	
Fragestellung(en)	Wie, anhand welcher Referenzialitäten und Strategien wird indigene <i>Queerness</i> in den Malereien Kent Monkmans anhand von Körpern, verkörperten Praxen und (Begehrens)Konstellationen figuriert? Wie und welche Lektüren von besetzbaren Positionen und Identifikationen lassen diese Figurationen zu? Inwiefern lassen sie sich als Kommentare auf revitalisierende diskursive Rückbezüge i. S. des <i>Two-Spirit</i> -Diskurses lesen? Worin bestehen (re)affirmatorische Risiken
Material	Gemälde von Kent Monkman: <i>Portrait of the Artist as Hunter</i> (2002), <i>Study for Artist and Model</i> (2003), <i>Charged Particles in Motion</i> (2007), <i>Cloud in the Canyon</i> (2008), <i>Montcalm's Haircut</i> (2011), <i>The Allegory of Painting</i> (2015)
Methoden	

	Durch Konzepte wie Semiotik (Schade / Wenk 2011), den erweiterten Kleidungs-begriff (vgl. Eicher / Roach-Higgins 1992), und Disidentifikation (Muñoz 1999) sensibilisiertes und an <i>Visual Grounded Theory</i> (Konecki 2011) orientiertes Analy-severfahren.
Cluster-Zugehörigkeit	Stereotype und Repräsentationen

Lisa Der strategische Umgang mit romantisierten, rassistischen und sexistischen Stereotypen in lyrischen Produkti-onen von <i>Two-Spirits</i>	
Fragestellung(en)	Inwieweit brechen künstlerische Produktionen indigener <i>Queers</i> mit Stereotypen hegemonialer Darstellungen? Welche Stereotype aus den künstlerischen Produkti-onen können herausgelesen werden und wie wird diesen vermeintlich entgegenge-wirkt? Wie lassen sich diese darüber hinaus vergleichen?
Material	Gedichte „I Am Not Your Princess“ und „The Real Indian Leans Against“ aus <i>Wilder Reis</i> (1997 [1988]) sowie „Mr. Wind Dancer“ und „Why Indian Unem-ployment is So High“ aus <i>Fire Power</i> (1995) von Chrystos
Methoden	Einführung in die Gedichtanalyse nach Jonathan Culler (2002) mittels einer exemplarischen Gedichtanalyse
Cluster-Zugehörigkeit	Stereotype und Repräsentationen

Juliane Auseinandersetzung mit in Deutschland gängigen Stereotypen über indigene Nordamerikaner_innen in künst-lerischen Produktionen von indigenen nordamerikanischen <i>Queers</i>	
Fragestellung(en)	Inwieweit werden Stereotype aus Deutschland über indigene Nordamerikaner_in-nen in den künstlerischen Produktionen von indigenen nordamerikanischen <i>Queers</i> verhandelt (und warum)? Wie werden die Stereotypen aufgerufen? Zu welchem Zweck werden sie dargestellt? Und was macht die Art der Darstellung mit den Ste-reotypen?
Material	Gedicht „Mr. Wind Dancer“ von Chrystos (1995); Gemälde <i>Die Indianer</i> (2014) und Installation <i>Two Kindred Spirits</i> (2012) von Kent Monkman
Methoden	Einbezug der klassischen Lyrikanalysewerkzeuge nach Jonathan Culler (1975) und (in Anlehnung zum Übertrag von sozialwissenschaftlichen Methoden auf die Aus-wertung von visuellem Material i. S. v. Konecki [2011]) Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (2008)
Cluster-Zugehörigkeit	Stereotype und Repräsentationen

Marius Die Aneignung und Hybridisierung der <i>Trickster</i> -Figur am Beispiel von Harry Fonsecas <i>Coyote</i> -Serie	
Fragestellung(en)	Findet eine Hybridisierung und (Wieder-)Aneignung der <i>Trickster</i> -Figur in einer aktuellen künstlerischen Produktion statt? Würde diese eine Nutzung der <i>Trickster</i> -Figur in künstlerischen Produktionen von <i>Two-Spirits</i> erlauben und/oder ermöglichen?
Material	Gemälde <i>Coyote Leaves The Res</i> (1976), <i>Coyote Woman #1</i> (1976), <i>Pow Wow Club</i> (1987) und <i>Bad Dog</i> (1994) von Harry Fonseca
Methoden	<i>Visual Grounded Theory</i> nach Konecki (2011) und Konzeptarbeit nach <i>Working with Concepts</i> von Bal (2007)
Cluster-Zugehörigkeit	Mythen und Hybridität

C *Online-Präsenz*

Unter der *Domain* <http://two-spirit.uni-ol.de/> [08.03.2016] lässt sich unsere gemeinsame, öffentliche Präsentationsplattform für das Projekt aufrufen. Hier kann sich jede_r *User_in* einen Einblick über das Projekt samt dem aktuellen Stand der Forschung verschaffen. Einführend lässt sich ein auditives Interview mit dem Projektverantwortlichen Dr. Tietz aufrufen, das das Projekt in groben Zügen sowohl inhaltlich als auch formal beschreibt. Detaillierte Informationen lassen sich aus der Gesamtprojektskizze entnehmen, die als PDF aufgerufen werden kann und das Forschungsvorgehen näher erläutert. Unter dem Reiter „Projekt“ lassen sich die einzelnen Forschungs-*Cluster* finden, die wiederum auf die personenspezifischen Projekte verweisen. Nach dem Abschluss der Unterprojekte haben hier die Forschenden ihren aktuellen Stand präsentiert und ihre Ergebnisse komprimiert dargestellt. Falls das Interesse auf einem bestimmten Materialkorpus liegt, können über den Menüpunkt „Materialien“ die künstlerischen Produktionen, die analysiert wurden, nach Gattung aufgerufen werden. Somit ist es den *Blog-Leser_innen* möglich Informationen nach eigenem Interesse zu generieren. Da es sich nicht um einen fortlaufenden Blog handeln soll, werden abschließende Ergebnisse in Kürze präsentiert und samt eines Fazits sowie einen Rückblick auf das Projekt den Abschluss der *Online-Präsentation* bilden.

D Artikel

Der aus der Projektdokumentation angefertigte Artikel soll bei „forsch!“, einem studentischen *Online*-Journal der Universität Oldenburg eingereicht werden. Die Einreichung sollte bis Ende Juni erfolgen, damit der Artikel noch 2016 erscheinen kann. Wir stellen uns den Artikel als eine kompaktere Version der Projektdokumentation vor, die sich auf die Inhalte und vor allen Dingen auf die Ergebnisse des Projekts fokussiert.

Wir planen, den Artikel möglichst zeitnah nach Abgabe der Dokumentation und der Rückmeldung dazu zu schreiben. So kommen wir nicht in Terminverzug und sind noch im Thema drin. Spezifische Aufgaben wie Korrekturlesen, Kürzen, usw. werden noch besprochen und verteilt.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichern wir, dass wir diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt haben. Außerdem versichern wir, dass wir die allgemeinen Prinzipien wissenschaftlicher Arbeit und Veröffentlichung, wie sie in den Leitlinien guter wissenschaftlicher Praxis der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg festgelegt sind, befolgt haben.

In Stv.,

Oldenburg, den 19.03.2016