

Queer* re:collections_ Barbara Hammers Archivierungspraktiken im trans*temporalen Dialog

M* Lucka

//NOTES_[be]FORe-reading

“... in letting the abstractions of light and texture, image and voice swirl around you and carry you into a filmic experience, you become aware of what you are experiencing.”¹

Für die Leseerfahrungen des Textes wurde eine Soundscape angefertigt, welche Eindrücke aus Barbara Hammers Filmen sowie *Meshes of the Afternoon* von Maya Deren (1943) verbindet und durch Stimme von Autor*in gerahmt wird. Um eine Simultanität von Text und Soundscape zu ermöglichen, kann durch den zweiten QR-Code eine Lesung mit tonaler Gestaltung angehört werden. Die Fußnoten werden hierbei so miteinbezogen, dass direkte Zitate durch die Nennung der Nachnamen von Autor*innen sowie Veröffentlichungsjahr erkenntlich gemacht werden. Theoretische Erklärungen sowie textliche Ergänzungen durch verwendete Bilder werden wie ein geschlossener Text gelesen. Viel Spaß!



QR-Code für
Soundscape



QR-Code für Sound-
scape und Lesung

¹ Barbara Hammer: Abstract Strategies. A Tendency. In: La Furia Umana, 23 (2015), S. 204-207, hier S. 204.

Vorwort

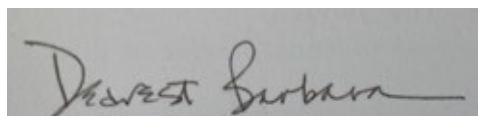


Abb. 1: einleitendes Schriftbild von *Dearest Barbara* von Florrie Burke (2018)

Wenn Du Etwas tust und ich nicht da war – ich Dich aber sehe in vermeintlichen Abbildungen deiner Selbsts²; sehne ich mich nach Dir oder Bildern von Dir? Bedingt oder berührt es mich überhaupt, wenn ich weiß, mir fast oder so gut wie sicher sein kann, dass ich Dich nicht treffe, nicht spüre – sind wir uns dann trotzdem nah?

„I want to be recognized for creative work that is unique and has never been done before and that I find by following my inner guide with belief and trust.“³

Trans*temporale Identität*en implizieren Ambivalenzen und Diskrepanzen, was bedeutet, dass die Verschiebungen von Zeit*en und *spaces*⁴ ein Spektrum von Versionen der Selbsts etablieren, welche zueinander in Bezug stehen, sich gegenseitig bedingen und voneinander abgrenzen – „transition = perceived discontinuity in a person’s life space“⁵. Es geht um Übergänge. Übergänge sind Verläufe innerhalb von leben⁶ eines Menschen, welche die Transitionen zwischen mehreren Zuständen beschreibt.⁷ Dies kann beispielsweise ein Schulwechsel sein, ein Umzug in eine neue Region, Verlust von Personen im nahen Umfeld etc. Übergänge können somit als Phasen der Neupositionierungen der Selbsts gesehen werden. Diese Positionierungen sind geknüpft an strukturelle Gegebenheiten, Normenvorstellungen oder aber sozial-politische und ökonomische Voraussetzungen, die die Transitionen mitbestimmen, jedoch nie endgültig entscheiden. „[...]“; die Identitäten sind pluralistisch, instabil, lassen sich von einfachen, eindeutigen Definitionen nicht einfangen.“⁸ Diese Verständnisse sind durch geschichtliche Rahmungen zu

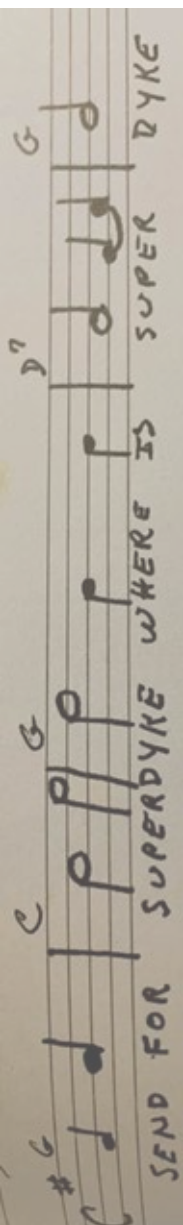


Abb. 2-4: Ausschnitte *Superdyke Score* (1975)

² Selbsts wird durch die Erweiterung des Buchstaben s als Pluralisierung verstanden. Verständnisse von Personen als singuläre Lebensrealität*en werden abgelehnt.

³ Barbara Hammer: *Hammer!. Making Movies Out of Sex and Life*. New York 2010, S. 109.

⁴ *spaces* beschreibt ein Verständnis von Räumen, bei dem es genauso um einen materiellen Raum gehen kann wie um eine korpusartige Vorstellung von Strukturen eines Systems. Beide dieser Auslegungen bedingen sich gegenseitig, so kann beispielsweise eine Schule ein physischer wie ein struktureller *space* sein. Dieser entstand aus einer systemischen Notwendigkeit und bildet diese in deren tatsächlicher Präsenz ab.

⁵ Barrie Hopson, John D. Adams: *Towards an Understanding of Transition. Defining some Boundaries of Transition Dynamics*. In: John D. Adams, John Hayes, Barrie Hopson (Hrsg*in.): *Transition, Understanding & Managing Personal Change*. London 1976, S. 3-25, hier S. 7.

⁶ leben ist hier bewusst klein geschrieben, um die Aktivität hinter Lebendig-Sein zu demonstrieren (vgl. bell hooks: *all about love. new visions*. New York/London 2018, S. 3; S. 172; S. 177). hooks erläutert diese Auslegungen an *lieben*. Dies hat die Auseinandersetzung sowie sprachliche Veränderungen jedoch stark beeinflusst.

⁷ Hopson/ Adams, *Towards an Understanding of Transition*, S. 3-25, hier zitiert nach Thomas Bührmann: *Übergänge in sozialen Systemen*. Weinheim/ Basel 2008, S. 27.

⁸ Didier Eribon: *Betrachtungen der Schwulenfrage*. Berlin 2019, S. 15. Didier Eribons Buchtitel ist kritisch zu hinterfragen, da es queer*nationalistische Perspektiven reproduziert. Hierzu ist

kontextualisieren bzw. auf Gegenwart*en zu beziehen.

Grundlegend ist daher zu verstehen, dass queer*-Sein nie für sich allein gedacht oder gar gelebt werden kann.⁹

„I would like to leave a large body of work behind me for future generations.”¹⁰

Barbara Hammer ist als eine*r der Wegbereiter*innen queerer* Filme und Archive zu lesen. Durch Projekte wie *Superdyke* (1975), *Available Space* (1979), *Nitrate Kisses* (1992) oder auch die Prozesshaftigkeit*en von *Evidentiary Bodies* (2018) sammelte Hammer eine vielfältige Menge an Medien und Formen queerer* Inszenierungen von Selbsts und Communities sowie Archivierungspraktiken. Nicht nur die alleinigen Präsenzen sind prägend für Bewegung*en queeren* Widerstands, sondern lassen in deren kollaborativen Ansätzen der Gestaltungen *spaces* für (verbindende) Lust und Sinnlichkeit*en entstehen.

„I would like to inspire others to trust themselves and develop their personal talents.”¹¹

Hierbei ist Hammer nie als alleinstehende oder gar absolute vermeintliche Singularität zu verstehen, sondern als durch Umwelt*en und Akteur*innen bedingt – im Austausch mit dem, was Hammer umgibt. Explizit Künstler*in Maya Deren, welche*r Hammer zum ersten Mal im Studium in San Francisco (in)direkt begegnete¹², begleitet Hammer von diesem Moment an in der Zuneigung zu Details, den Ansprüchen an Passionen und politischer Attitüde. Die Verbindungen zu Deren werden als Grundlage dieser Arbeit verstanden – so benennt Hammer das Sehen von Derens *Meshes of the Afternoon* (1943) als Schlüsselmoment eigener Praktiken¹³.

„I would like to be considered a poet of images.”¹⁴

Da Barbara Hammers Arbeiten ein weites Spektrum an Zeit*en, Materialität*en sowie möglichen thematischen Schwerpunkten umfasst, war die

beispielhaft auf den Text von Koray Yilmaz-Günay, & Salih Alexander Wolters: Pinkwashing Germany? German Homonationalism and the "Jewish Card". In C. Sweetapple (ed.): *The Queer Intersectional in Contemporary Germany. Essays on Racism, Capitalism and Sexual Politics. Applied Sexual Science*, Vol. 14 (2018), <http://dx.doi.org/10.23668/psycharchives.3449>, S. 183-198). zu verweisen.

⁹ Hier ist weiterleitend auf das Konzept der *Opferolympiade* zu verweisen, bei dem die Verletzung*en von Personen als Legitimierungen definiert werden, Privilegien auszuklammern und sich alleinig als Betroffene von Diskriminierungen darzustellen (vgl. Mohamed Amjahid: *Der weiße Fleck. Eine Anleitung zu antirassistischem Denken*. München 2021, S. 32).

¹⁰ Hammer, Hammer!, S. 109.

¹¹ ebenda, S. 109.

¹² vgl. Barbara Hammer: *Maya Deren and Me*. In: Bill Nichols (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley/ Los Angeles 2001, S. 261-265, hier S. 261.

¹³ Ebd., hier S. 265.

¹⁴ Hammer, Hammer!, S. 109.

Findung einer Fragestellung durchaus komplex. Es wurde sich letztendlich dazu entschieden, Aspekte von sich sehnen (*to long for something*) und inspirieren in das vermeintliche Zentrum zu setzen. So geht es schließlich darum, wie sich Künstler*innen über Zeit*enverständnisse hinweg bedingen – wie viel *potentia*¹⁵ haben Kollaborationen im Entferntesten und doch affektiven und somit

nahem Austausch? Geben queere* Archive die Möglichkeiten *spaces* zu expandieren? Geht es um diese Erweiterungen oder eher um die Expansionen des Verbindens bzw. Störens in zwischenmenschlichen Kontexten bzw. hört es dort auf?

Wird nun näher auf den Titel dieser Arbeit eingegangen, kommt es zu Verflechtungen von politischen Einstellungen sowie affektiven Verbindungen von Wiederholungen und deren Dringlichkeiten als Möglichkeiten sich zu verkollektivieren. Ein Stern hinter das Wort queer* zu setzen, dient der Re_präsentationen widerständiger Zusammenschlüsse queerer* Communities. So ist beispielsweise der Stone Wall Riot auf den Straßen San Franciscos¹⁶, aber auch Kämpfe zum Zeigen queerer* Filme auf Festivals oder Kinos¹⁷ essenziell, um *spaces* für queere* Menschen einzunehmen, sich selbst zu geben und nicht nehmen zu lassen. Das zusammengesetzte Wort *re:collections_* spielt auf dialogische Komponenten (re:) an und sieht diese unter kritischen Bedingungen (_). So werden Impulse aufgenommen, verarbeitet und bieten fluide Korpusse für Antworten oder möglicherweise impulsive (zielgerichtete) Reaktion*en. Der Gap (_) wünscht sich eine Erweiterung des dargelegten, bisher bestehenden. So können Hammers Archivierungspraktiken nicht alle Themen abdecken und lassen damit Lücken entstehen. „Gaps where people never see themselves or find information about themselves. Holes that make it impossible to give oneself a context. Crevices people fall into. Impenetrable silence.”¹⁸

[...]

¹⁵ Das spanische Wort *potentia* impliziert eine fluide und bewegende Form der englisch- und deutschsprachigen Auffassung von *Potenzial* bzw. *potential* und unterscheidet sich dahingehend, dass es um die Kraft und Unendlichkeit der Bewegung*en geht, anstatt alleinig Ziele zu erreichen, welche die Nützlichkeit*en der Prozesse begründen und ihnen ein tatsächliches Ende zuschreiben. *Potentia* ist als dynamisches Mittel von *power* in Strukturen zu verstehen, welches sich durch die kontinuierlichen Bedingungsprozesse auszeichnet. Anstatt als statischer Körper gelesen zu werden, geht es bei *potentia* darum, sich zu verflechten und gegenseitig zu beeinflussen (vgl. Verónica Gago: *Feminist International. How to change everything*. London/ New York 2020, S. 3).

¹⁶ vgl. Elizabeth Armstrong, Suzanna Crage: *Movements and Memory. The Making of the Stonewall Myth*. In: *American Sociology Review*. Vol. 71, October: 724–751 (2006), S. 724–751, hier S. 724.

¹⁷ vgl. Hammer, *Hammer!*, S. 112.

¹⁸ Carmen Maria Machado: *In the Dream House*. London 2020, S. 3.

Zu den Tonalitäten dieser Ausarbeitung ist zu bemerken, dass nicht nur die Kategorien von Gender mit einem Stern erweitert werden, sondern auch strukturelle wie gesell*inschaftliche Bewegung*en. Dies ist eine politische Entscheidung. Der Stern ermöglicht es, die Wörter in deren vermeintlichen Singularitäten zu brechen und regt dazu an, Verständnisse und Perspektiven zu expandieren – diese sicht- und hörbar zu machen. So, gibt es beispielsweise keine vermeintliche Singularität in Geschichte*n und Realität*en. Des Weiteren werden Zitate nicht ungegendert reproduziert und keine verletzenden Begriffe wiederholt – sollte dies die Bedeutungen der Aussagen verändern, wird in Fußnoten darauf eingegangen. Auch dies ist eine politische Entscheidung. Einleitend möchte ich mich des Weiteren bei Natascha Frankenberg für die Leitung des Seminars zu Barbara Hammer und den damit verbundenen Impulsen bedanken und ein großes Dankeschön an Charlotte Kaiser aussprechen, d* durch angeregte Diskussionen und *hammer* Humor einen wichtigen Teil zu dieser Arbeit beigetragen hat.

„I’m a visual poet, a poet of vision,
a visionary.”¹⁹

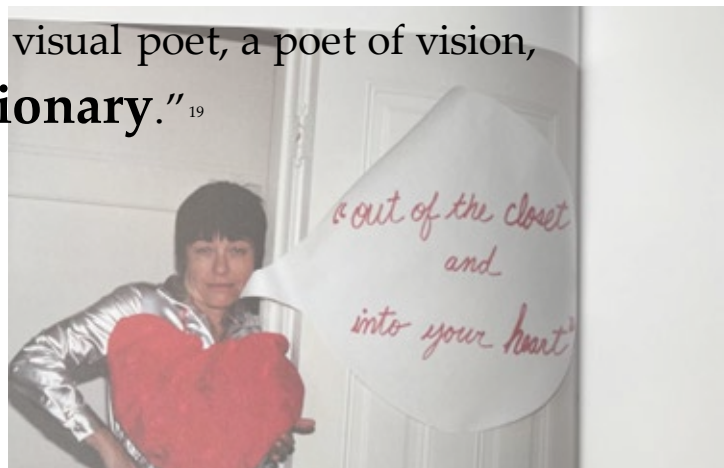


Abb. 5: Kopie der Fotografie von Barbara Hammers Performance *Put a Lesbian in the White House* aus dem Jahr 1980

TO BE LONGING
TO BELONG IN
TO BE, TO LONG

TO BE TOO LONG INT[W]O SOMETHING

ENTERing THE

SPACES

¹⁹ Hammer, Hammer!, S. 109.

Archivieren und Verschieben von Zeit*en

Memorizing als affektives Wissen

„Memory remains a sensuous phenomenon experienced by the body, and it continues to derive much of its power through affect.“²⁰ *Memorizing* sind Praktiken, welche aus Dringlich- und Notwendigkeit*en resultieren, um Gegenwart*en in Verbindungen zum Sein zu verstehen, nahbarer zu machen und zu konstruieren.²¹ Sich gefühlt zu erinnern, sozusagen – ein affektives Wissen, um sich in derzeitigen und vermutlich futurischen Ideen der Selbsts denkbar, erlebbar zu fühlen und zu erfahren. Jeder Schmerz pfercht sich somit in den Körper²² und „the body keeps the score“²³. Über diese Form der Annäherungen ergeben sich thematisch Verbindungen und Konstruktionen von Trauma. Trauma wurde im 19. Jahrhundert als physische Wunde definiert und im Laufe der Zeitlichkeit*en um mentalen sowie psychischen *distress* erweitert.²⁴ Diese vermeintliche Pluralisierung wurde beispielweise durch die Pathologisierung in der Psychoanalyse simultan gestützt.²⁵ Durch diese Institutionalisierung der Erkrankungen oder Konstruktionen vermeintlicher biologistischer Konzepte²⁶ folgen Legitimierungen von sozialen Diskrepanzen sowie Gewalt*enstrukturen. Zusammengefasst bedeutet dies, dass Gesell*inschaft sich nicht ändern muss, solange eine Begründung der vermeintlichen Abweichung festgelegt und bestenfalls institutionell verankert ist. Durch diese gewalt*envollen Prozesse entstehen Lücken. Für traumatisierte Personen(gruppen) kann das Sammeln sowie Bewahren daher mit komplexen Diskrepanzen einhergehen.

Because trauma can be unspeakable and unrepresentable and because it is marked by forgetting and dissociation, it often seems to leave behind no records at all. Trauma puts pressure on conventional forms of documentation, representation, and commemoration, giving rise to new genres of expression.²⁷

²⁰ Alison Landsberg: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Cultures*. New York/Chichester/West Sussex 2004, S. 8.

²¹ vgl. Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham/ London 2003, S. 2.

²² vgl. Eribon: *Betrachtungen der Schwulenfrage*, S. 25.

²³ Bessel van der Kolk: *The body keeps the score. Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma*. New York 2014, S. 99. Als Unterstreichung: „But my nervous system remembers. The lenses of my eye. My cerebral cortex, with its memory and language and consciousness. They will last forever, or at least as long as I do. They can still climb onto the witness stand. My memory has something to say about the way trauma has altered my body’s DNA, like an ancient virus“ (Machado, *In the Dream House*, S. 258).

²⁴ vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 17.

²⁵ vgl. ebd., S. 45.

²⁶ Hier können beispielsweise Konstruktionen und Durchsetzungen wie Eugenik, binäre Geschlechtszuschreibungen sowie Intelligenzkategorisierungen genannt werden. Diese wirken instrumentativ, um die unterdrückende*n Klasse*n und weiße sowie endo cis-gender und ableistische Vorteilspolitiken zu rationalisieren und weiter auszubauen.

²⁷ Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 7.

Queere* Archive stellen daher einen beispielhaften Ansatz dar und gestalten sich durch Suchen, das Verkollektivieren von Emotionen, von Gedanken und Materialität*en.²⁸ Die Frage nach Wissen wird erweitert zu sinnlichen Daseins-Gefügen – zum Fühlen und Gefühlt-werden. Dieser haptische Ansatz verspricht eine Interdependenz des [er]lebens. „We can disrupt the meaning of an insult by making its usage audible as a history that does not decide once and for all, what a word can do.“²⁹ Die Ansammlung von Personen, d* Ähnliches hörten, sich nun zentralisieren und in Austausch treten, bringt die Unterdrückung*en dazu sich erschlagen zu lassen und auch wenn nur für Momente des Zusammenseins. Unterdrückung*en sind in diesen verbindenden Augenblicken machtlos.³⁰ Warum wird daher bewahrt bzw. muss bewahrt werden? Was ist *useful*³¹ zu bewahren und in welchen möglichen Formen dient es den anvisierten Nützlichkeiten? Wie können Archivierungspraktiken die Emotionalität*en nicht verlieren? Was bedeutet es, emotional zu archivieren – dies tun zu müssen und die Konstruktionen von vermeintlichen Rationalitäten und Objektivitäten auszuklammern? Wie steht *use* mit *need* in Verbindungen? Durch das Wissen von- und übereinander gewinnt das Individuum und schließlich das Kollektiv an Macht. Das Suchen hat gefühlt ein Ende – *healing in togetherness*.³²

Der Grundstein³³ legt sich wohl in den Dringlichkeiten von *safer spaces*. So schreibt Roxanne Gay 2015 in einer Kolumne für The New York Times:

I have come to crave safety, the idea that I can live free from physical or emotional harm. As an adult, I understand that there is no such thing as safety, that safety is promised to no one, but oh the idea of it remains so lovely, so elusive.³⁴

²⁸ vgl. ebd., S. 244.

²⁹ Sara Ahmed: What's the Use. On the Uses of Use. Durham/ London 2019, S. 198.

³⁰ vgl. Hannah Arendt: Macht und Gewalt. München 2019, S. 34, S. 36, S. 53.

³¹ vgl. Ahmed, What's the Use, S. 208.

³² vgl. hooks, all about love, S. 129/ S. 141. Letztlich geht es darum Selbsts im Zentrum nicht als alleinstehende Singularitäten zu verstehen, denn, wie Nakita Valerio sagt: „shouting self-care at people who actually need community-care is how we fail people“ Valerio, Nakita: This Viral Facebook Post Urges People to Re-think Self-Care. Soundtimes 2019, verfügbar über, <https://soundtimes.com/we-need-community-care-not-just-self-care/> (zuletzt eingesehen am 12.10.2022).

³³ Derweil gibt es Umbenennungsvorschläge in „brave[r] spaces“ (Brian Arao/Kristi Clemens: From Safe Space to Brave Space. A New Way to Frame Dialogue Around Diversity and Social Justice. In: Lisa Landreman (ed.): *From the Art of Effective Facilitation*. Sterling 2013, S. 135-150, hier S. 141.), welche sich darin unterscheiden, die Bereitschaft zur Reflektion eigener Privilegien in den Vordergrund zu stellen anstatt die der Oppressionen.

³⁴ Roxane Gay: The Seduction of Safety, on Campus and Beyond. In: *The New York Times* 2015, <https://www.nytimes.com/2015/11/15/opinion/sunday/the-seduction-of-safety-on-campus-and-beyond.html> (zuletzt eingesehen am 03.04.2022).

Dieses *desire* nach Sicherheiten versteht sich als eine Sehnsucht nach Verletzbarkeiten³⁵ und danach, sich gleichzeitig sicherer in Selbsts zu fühlen. Dies könnte allein als ein intrinsischer Prozess zu verstehen sein, doch dabei wird ausgeklammert, dass das vermeintlich Innere im kontinuierlichen Austausch mit dem Äußeren steht und diese sich gegenseitig bedingen: „politics of territoriality“³⁶ – welche Umgebungen geben queeren* Personen das Gefühl Identität*en bilden zu können, zu verwirklichen, eigene Wahrheit*en abzubilden und somit *space* einzunehmen?

„The more a path is used the more a path is used.“³⁷ Diese zirkulierende Dopplung der Worte erscheint im ersten Moment möglicherweise als überflüssig und*oder dramatisierend. Eine Replikation verleiht Worten eine Theatralik in Betonung – und doch ist es genau dieser Satz, welcher metaphorisch diese Auseinandersetzung mit Konstruktionen von queeren* Archiven rahmt, wenn nicht sogar beantworten kann. Wenn Zugänge thematisiert werden, geht es immer um *spaces*, es geht darum, wer, wann, wie und was *an*³⁸ Räumen einnehmen kann und möchte bzw. welche strategischen Absichten möglicherweise mit diesen Teilhaben verbunden sind. Es gibt keine passiven Solidarisierungen. Diese laufen in Leeren aus und verteilen sich in gewalt*envollen Un*Sichtbarkeiten.³⁹ Hier gilt das Prinzip: „Creating evidence of doing something is not the same thing as doing something“.⁴⁰

Verständnisse von Körperlichkeit*en, welche sich in diesem Kontext auf Subjektivitäten beziehen, lassen sich jedoch auf Korpuse und somit *spaces* übertragen. Schließlich sind auch diese *spaces* Akteur*innen in Umgebung*en und bilden zwischenmenschliche Interaktionen ab – werden verfestigt durch diese. (An)Sammlungen müssen daher auch stets in Kontexten der Negativität*en⁴¹

³⁵ Es geht hierbei nicht darum, Verletzungen zu legitimieren, sondern Schmerz zulassen zu können, sich emotional zeigen zu dürfen.

³⁶ A. Abraham: African and Western knowledge synthesis. (Unpublished course paper, SES 1924H: Modernization, Development and Education in African Context) 2011, In: George J. Sefa Dei: Personal Reflections on anti-racism education for a global context. In: *Encounters/Encuentros/Rencontres: On Education*, Vol. 15. Kingston (2014), S. 239-249, hier S. 246.

³⁷ Sara Ahmed: Uses of Use - Diversity, Utility and the University. *Youtube* 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=avKJ2w1mhng> (zuletzt eingesehen am 20.09.2022), 15:57min – 15:59min.


³⁸ Die Präposition *an* impliziert, dass die Teilnahme eine prozesshafte Dynamik mitgestaltet. Die Präposition *für* hingegen, welche in diesem Punkt auch hätte genutzt werden können, wäre in diesem Kontext linguistisch spannend und durchaus komplex, da diese impliziert, dass Teilnahmen zum Vorteil von Personen bzw. Instanzen laufen, welche Regeln oder Verständnisse von Gemeinschaften vorher festlegen.

³⁹ Unsichtbar für strukturelle Veränderungen, daher vorteilhaft für Personengruppen, welche von Unterdrückungen profitieren. Wenn sich Dynamiken jedoch nicht ändern, ist dies vor allem sichtbar für Menschen, welche in und mit Unterdrückungen agieren müssen.

⁴⁰ Ahmed, What's the Use, S. 214.

⁴¹ vgl. Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts*. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek bei Hamburg 2020 [1943], S. 56ff.

gedacht werden. So geht es nicht nur darum, was *da* und präsent ist, sondern gerade auch darum, welche Lücken *memorizing* und *archiving* hervorruft.⁴² Abbildungen von strukturellen Gewalt*en agieren hierbei konstant. „What is placed in or left out of the archive is a political act, dictated by the archivist and the political context in which [the person*people] live.“⁴³ So genügt es nicht, Archive und in diesem Kontext queere* Archive als eine Absolutheit zu sehen. Mit erlebten Diskriminierungen verbinden und verflechten⁴⁴ sich stets auch Privilegien.



An institution is an environment and environments are dynamic. It is because environments change, uses change. An institution is also, however, a container technology. You can reproduce something by stabilizing the requirements for what you need to survive or thrive in an environment. Once these requirements have been stabilized, they do not need to be made explicit. Use becomes, instead, a question of fit. [...] So it appears that the moment of use is hap, that this person just happens to fit the requirements, [...].⁴⁵

Abb. 6-9: Collage aus Text und Bild verwendet in *Nitrate Kisses* (1993)

EVERY IMAGE OF THE PAST THAT IS NOT RECOGNIZED BY THE PRESENT AS ONE OF ITS OWN CONCERNS THREATENS TO DISAPPEAR IRRETRIEVABLY

trans*temporale Zeitlichkeit*en: Referenzen als l'art d'hommage désir

Archive sind immer auch *spaces* von Zeitlichkeit*en – von Verschiebungen, Trans*formationen – von fluiden und sich stetig bewegenden Prozessen. Bezogen auf die ausgewählten Materialität*en, verknüpften Emotionen, sowie dem kontinuierlichen Andauern von Gegenwart*en, welche vorher Zukünfte, dann schon wieder Vergangenheit*en sind – „[...] eine [queere*] Zeitstörung [...] ist in Momenten des Aufbrechens der normativen gesell*inschaftlichen

⁴² „Und was ist die Zerbrechlichkeit, wenn nicht eine gewisse Wahrscheinlichkeit von Nicht-sein für ein unter bestimmten Umständen gegebenes Sein?“ (Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 57f.). Hier explizit in der Fußnote. Was steht im Text und was nicht? Angelehnt ist dies stilistisch an Carmen Maria Machado (2020). Wo können Lücken zu *playful spaces* werden? Liest Du die Fußnoten immer mit? Verstecken sich dort Geheimnisse, verschlüsselte Nachrichten? Nimm' ich mir den *space*, ohne dass Du es merkst?

⁴³ Machado, *In the Dream House*, S. 2.

⁴⁴ Kimberlé Crenshaw benannte 1989 mit dem Wort der Intersektionalität die Verflechtungen von Diskriminierungen und Privilegien innerhalb von Personen(gruppen) anhand der Positionen Schwarzer als cis-Frauen kategorisierter Personen (vgl. Kimberlé Crenshaw [1989]. In: Natascha A. Kelly (Hg*in.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Münster 2019, S. 143-184, hier S. 159).

⁴⁵ Ahmed, *Uses of Use*, 38:50min – 39:25min.

Taktungen, ihrer [Geschichte*n] oder biografischen Entwürfe zu finden.“⁴⁶ Entgegen der Teilung, geht es hierbei um die Erweiterung*en – expansiver Momente von Zeitlichkeit*en und den damit verbundenen Sinnlichkeit*en.

The erotic is a measure between the beginnings of our sense of [selves] and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves.⁴⁷

Erotics in Auslegungen, wie Audre Lorde diese verzeichnet hat⁴⁸, lassen sich als sinnliche Bewegung*en gegen Unterdrückungen lesen. Diese wirkenden Gewalt*enstrukturen lassen eine *Unlust* entstehen, um widerständige Prozesshaftigkeiten zu verlangsamen, zu stoppen oder ganz und gar zu verhindern. Ohne Formen von Lust, ist es schlichtweg unmöglich widerständig zu sein. Hierbei geht es aber nicht allein um Aktionen, sondern simultan darum, welche Gefühle dieses Tun auslöst. Nähe also hierbei nicht nur als Verkleinerung der Distanz zwischen Körperlichkeit*en, sondern auch des Fühlens und Erlebens der Bewegung*en. Wird sich den Sinnlichkeit*en von leben bedient und den zugeschriebenen und internalisierten Störungen abgewandt, erweitern sich die Möglichkeiten des Seins hin zu Horizonten oder gar Utopien außerhalb der normativen Strukturen. „[...] once recognized, those which do not enhance our future[s] lose their power[s] and can be altered.“⁴⁹ Diese Euphorie-Verständnisse queerer* Körper sind hierbei auch für die Annahme essenziell, „*dass man nicht glücklicher sein kann, als man ist*“.⁵⁰ Von der Assoziation des Leidens, der Dysphorie des Seins, sollten wir uns nicht die Fragen stellen, „was Veränderung ist, sondern was Glück ist.“⁵¹

Caught between frames we find a space to walk, a hesitation between breaths, a ragged line, an endless adventure. The available space is the empty frame, the half frame, the stuttering frame, shuttering frame. Hold in your mind what you have seen before. Forget

⁴⁶ Natascha Frankenberg: Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies. In: Astrid Deuber-Mankowsky, Philipp Hanke (Hrsg.*in.): *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Bielefeld 2021, S. 47-69, hier S. 9.

⁴⁷ Audre Lorde: Uses of the Erotic. The Erotic as Power. In: Roxane Gay (ed.): *The Selected Works of Audre Lorde*. New York 2020, S. 29-37 [1978], hier S. 30.

⁴⁸ vgl. ebd., S. 29-37.

⁴⁹ Ebd., S. 34.

⁵⁰ Annie Ernaux: *Der Platz*. Berlin 2020 [1983], S. 65.

⁵¹ Édouard Louis: *Im Herzen der Gewalt*. Frankfurt am Main 2021, S. 92.

your drive to conclusion. Remember the in-between, the faded, the throw-ways and cross your genres while dialoguing with surrounding areas.⁵²

Die Sinnlichkeit*en versprechen eine Nähe, eine aktive, fast schon lyrische Neugier hin zu Materialität*en und den damit verbunden Zeitlichkeit*en des Kreierens – „a vast world of the beaut[ies] of movement“⁵³. Epistemologisch ist hierbei auf die Differenzierung von Amateur*in und Professionellen zu verweisen. Amateur*in (lat. amator) bedeutet Liebhaber*in und beschreibt die direkten Verbundenheit*en zu einer Sache selbst und nicht den finanziellen Möglichkeiten bzw. Dringlichkeiten.⁵⁴ Deren spielt hier jedoch gleichzeitig darauf an, dass es nicht um den Wert der *utilities* ginge, sondern um die Umgänge mit diesen. „Cameras don't make films: film-makers make films. Improve your films not by adding more equipment and personel but by using what you have to its fullest capacit[ies].“⁵⁵

Im Endeffekt braucht es dann eben genau das, um *erotics* und *living*, die Sehnsucht nach Kreieren und des eigenen Seins zu leben – der Bruch, „[...] queer use becomes misuse. Perhaps queer use is always a potential because use cannot be properly proper.“⁵⁶ *mis-using*, queer* using im empowernden Habitus. Die Störungen thematisieren ausschließende Gewalt*enstrukturen und wehren sich aktiv dagegen, sich vereinnahmen zu lassen – **LUSTig** zu stören als „feminist killjoy“.⁵⁷ Jede gesell*inschaftliche Intention kann verworfen werden und findet neue Entwürfe in tun und leben – wird laut, auch wenn nur ganz leise.

Drip Drip⁵⁸, hörst Du es tropfen?

Abb. 10: Ausschnitt von *There was no way I could reach her psychi unconscious, text collage* (ca. 1970)

⁵² Hammer, *Abstract Strategies*, S. 204.

⁵³ Maya Deren: *Essential Deren*. Collected Writing on Film by Maya Deren. Bruce R. McPherson (ed.), Kingston/New York 2005, S. 17.

⁵⁴ vgl. ebd., S. 17. Diese Ansicht hat stets auch klassistische Aspekte inne. So legen ökonomische wie zeitliche Rahmungen auch den Kontext, indem Passionen ausgeübt, Materialität*en erworben und an sozial-politischen Bewegung*en teilgenommen werden können.

⁵⁵ Ebd., S. 18.

⁵⁶ Ahmed, *What's the Use*, S. 208.

⁵⁷ Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*. Durham/London 2017, S. 251.

⁵⁸ Ahmed, *What's the Use*, S. 214.

Queer* re:collections_ Barbara Hammers Archivierungspraktiken im trans*temporalen Dialog

Barbara Hammer fungiert als Akteur*in eines großen, kollektiven, queeren* Archivs und ist durch persönliche Praktiken des Sammelns (*collecting*) und des Bewahrens (*keeping*) zugleich Archivar*in der Selbsts. Es soll nun darum gehen, wie sich diese Positionierungen miteinander verflechten und gleichzeitig, welche (un)möglichen Zukünfte dadurch entstehen können und pluralisiert werden müssen! Als Grundlage dafür dienen zunächst die inspirativen Momente zwischen Maya Deren und Barbara Hammer, welche exemplarisch an Hammers Film *Maya Deren's Sink* (2011) portraitiert werden. Anschließend wird sich mit dem Katalog *Evidentiary Bodies* (2018) zur gleichnamigen Ausstellung im Leslie-Lohman Museum in New York auseinandergesetzt, um im finalen Unterkapitel Ausblicke zu Utopien zu geben.

from past to present: inspirieren – collagieren, *Maya Deren's Sink* (2011)

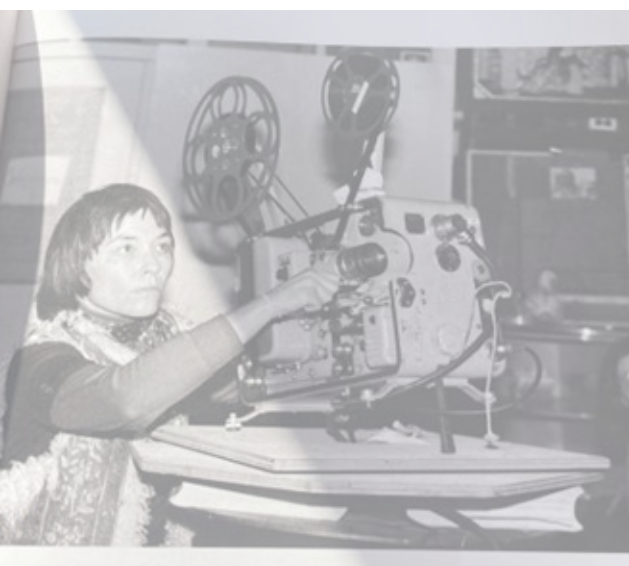


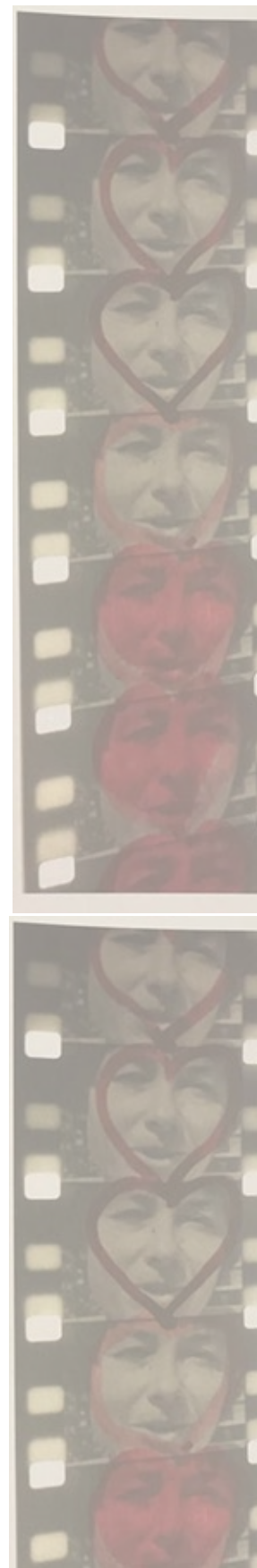
Abb. 11: Momentaufnahme von Sonnenlicht auf Fotografie von Barbara Hammer von der *Available Space performance* (1979)

In the beginning I could not see. Slowly as I opened my eyes, soft and blurred shapes and colors moved. I was between them, up and down and down and up. This was my playpen. These were the slats I looked out of. These were my frames. These were the spaces I would fill and dissolve again in a lifetime of play and work, work and play, love and sadness, hope and despair: this perceptual feeling life I breathe.⁵⁹

Durch Barbara Hammers und Maya Derens ersten (in)direkten Kontakt berichtet Hammer von Formen des Empowerments, *space* Findungen sowie Aktivierungen eigener Kenntnisse und Fähigkeiten. Re*präsentationen bedeuten viel – gerade dann, wenn die Anzahl dessen sehr gering ist. So berichtet Hammer, dass nicht nur die stilistischen Rahmungen von Deren beeindruckend und inspirierend für die eigenen Arbeiten waren. „Something was radically different. The screen was filled with images that were created from a different sensibility, an aesthetic I intuitively understood.”⁶⁰

⁵⁹ Hammer, *Abstract Strategies*, S. 204.
⁶⁰ Hammer, *Maya Deren and Me*, S. 261.

Abb. 12-13: Printing Rolle von *Double Strength* (1978) mit aufgemalten Additionen von Herzen



Maya Deren's Sink (2011) ist ein 30-minütiger Film im HD-Videoformat. Barbara Hammer als Regisseur*in und Künstler*in verwendet hierbei Fluiditäten aus schwarz-weißen Bildern sowie Interviewsektionen in Farbe. Zwischen Konstruktionen werden vermeintliche Realität*en miteinander verbunden und

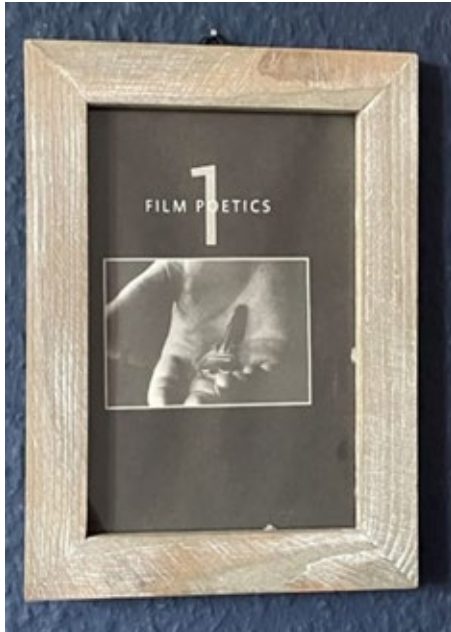


Abb. 14: einleitendes Bild vom ersten Kapitel in *Essential Deren* (2005) im Bilderahmen

kollaboriert. Als Grundlage hierfür dient das alte Waschbecken (*sink*) von Maya Deren, welches in der Residenz in Los Angeles Greenwich lokalisiert werden konnte. Hammer *u*-ses das Waschbecken nicht nur als Bestandteil dieser Unterkunft, sondern behandelt es als geschichtliches Artefakt – als Materialität*en mit Geschichte*n. Stilistisch wird dies durch das Projizieren von Abbildungen Maya Derens auf dem Waschbecken gehandhabt, wodurch die Metapher sich scheinbar manifestiert

und dreidimensional wird.⁶¹ Die Kombination aus kommunikativen Ästhetiken sowie stilistischen Praktiken erlaubt

new paths of reading. Thus, in opposition to an overwhelming linearity that would institutionalize the past, Hammer reclaims the extension and contemporaneity of ideas by projecting them into the present.⁶²

Hammer bedient sich daher den Praktiken von *queer*using*, um vorhersehbare Narrative zu brechen und bringt Zuschauer*innen dazu, die Konstruktionen, welche fragmentiert illusionär erscheinen, zu hinterfragen bzw. kritisch zu betrachten. Gerade die Symboliken des Schlüssels⁶³ dienen hierbei nicht nur dazu, um in die Wohnung von Deren zu gelangen, sondern sind simultan als Zugänge lesbar, welche in die Gebäude selbst und deren Bedeutung*en, Geschichte*n gehen.

We can pick up on the significance of the queer* door. An opening created for convenience can have a queer* potential: it can

⁶¹ vgl. Eleni Tranoulli: About Maya Deren's Sink. In: *International Journal of Screendance*, Vol. 9, 2018, S. 128-132, hier S. 128.

⁶² Ebd., S. 129.

⁶³ vgl. *Maya Deren's Sink* (USA 2011, R: Barbara Hammer), 01:29min – 01:34min.

mean lessening control of what or who can pass through.⁶⁴

Einen passenden Schlüssel benutzen zu können – zu *usen* – bedeutet, eintreten und Wege laufen zu können. So können die Darstellungen des Schlüssels als Einladungen in Welt*en von Maya Deren gelesen werden. Dies ist gerade in diesem Kontext spannend, da Deren's Apartment als Ort für Film-screensings genutzt wurde – „‘home‘ referereng both to the film's independent means of production and the intimate *topos* of filming“.⁶⁵ Die Gleichzeitigkeiten von geschehenen und im Video erneut wiederholten Projektionen in Derens Räumlichkeiten lassen die Zeitlichkeit*en miteinander agieren, schon fast spielen. Hammer *re-used* die (alltäglichen) Handlungen und Bewegung*en von Deren, definiert diese über metaphorische Replikationen um und nähert sich sinnlich dem vermeintlichen Unsichtbaren an, in dem das Private von Deren in einer Ästhetik von Mystik vorliegt.⁶⁶ Dies wird durch Schauspieler*in Bekka Lindstrom weiter ausgebaut. Die Ähnlichkeiten zwischen Deren und Lindstrom kreieren die Erweiterungen einer Illusion, dass dies ein intimes Portrait von Deren sei. So ist die Illusion dieser Nähe allein aufgebaut durch die Sinnlichkeit*en von Hammers inspirativen Momenten durch und mit Deren. Die *erotics* liegen hierbei in Details. In der Annäherung und expansiven Bedeutungen der Kleinigkeiten

whereby everything becomes a projection screen: the images of Deren's face slip across the walls, dimple on the curtains, pleat between the angles of the floor and walls.⁶⁷

Hammer konstruiert Nähe jedoch nicht nur über die Projektionen von Abbildungen von Deren, sondern stützt diese über die Verbalisierungen von Personen, welche durch deren Äußerungen Formen von Beweisen liefern, dass es sich nicht um eine vermeintliche Illusion, sondern um die Echtheit der Nähe handelt. Dadurch wird eine „sensation of a ghostly Deren“⁶⁸ etabliert, welche durch die Intimitäten von Sprachlichkeit*en und deren emotionalen Bedeutungen vertieft werden.⁶⁹

Maya Deren's Sink ist somit nicht nur eine Arbeit der Hingabe, eine *art d'hommage désire*, sondern auch eine Darstellung sinnlicher Archivierungs-

⁶⁴ Ahmed, *What's the Use*, S. 203.

⁶⁵ Tranoulli, *About Maya Deren's Sink*, S. 129.

⁶⁶ vgl. ebd., S. 128ff.

⁶⁷ Ebd., S. 128.

⁶⁸ Ebd., S. 130.

⁶⁹ vgl. ebd., S. 130.

praktiken, bei denen Hammer zwischen Neugier und Passion changiert und somit eine erotische Abbildung von inspiriert-sein konstruiert.

“These past thirty years have been an ongoing love affair with the moving image, a love affair, that, along with a Ukranian heritage, I share with Maya Deren.”⁷⁰

from present to now: kuratieren – kollaborieren, *Evidentiary Bodies* (2018)

Die Ausstellung *Evidentiary Bodies* wurde im November 2016 im Leslie-Lohman Museum in New York eröffnet. Der gleichnamige Katalog, kuratiert von Staci Bu Shea und Carmel Kurtis - „two queers* privy to experimental art practices, lesbian histories and archival research“⁷¹ – umfasst die gesammelten mehrmedialen Werke von Barbara Hammer. Die Publikation vereint die angesprochenen Zeitlichkeit*en durch analytische wie reaktive und retropektivische Ansätze von Sinnlichkeit*en und lässt in Materialität*en eines Buches ein queeres* Archiv entstehen. Eine queere* Arbeitsweise auf den Spektren der Trauma-Diskurse impliziert immer auch einen biographischen Ansatz.⁷² Dadurch entsteht ein persönliches queeres* Archiv – „the potential to become a space for intimate communication“.⁷³ Die dialogische und kollaborative Zusammenstellung von Materialität*en wie textlichen Passagen lassen die Aspekte für sich sprechen und treten doch durch die architektonische Anordnung in reaktive Dialoge, welche durch humoristische Momente eine Lust zur Beschäftigung kreieren⁷⁴ – *erotic entertainment*. Gleichzeitig soll es darum gehen, inwiefern Barbara Hammer als Archivar*in der Selbsts agiert. Schließlich sammelte Hammer über einen Zeitraum von über 50 Jahren.

This archive also conveys a strong sense of Hammer’s daily practice as an artist because it includes work that is not necessarily designed for public circulation but registers the activity along the way.⁷⁵

Es geht also auch um die zeitlichen Prozesshaftigkeit*en, welche sowohl mit affektiven Bewegung*en wie stilistischen und künstler*inischen Praktiken einhergehen, sich beeinflussen, annähern und entfernen. Der Bezug zum Davor und doch schon gar die Nostalgie im Jetzt prägt die Sicht auf das postdem scheinbar Vergangenen. Es war einmal und doch ist es nicht mehr.

⁷⁰ Hammer, *Maya Deren and Me*, S. 265.

⁷¹ Staci Bu Shea, Carmel Curtis: Introduction. In: Bu Shea/Curtis (ed.): *Evidentiary Bodies*, New York 2018, S. 10-12, hier S. 11.

⁷² vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 2/ S. 9.

⁷³ Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 79.

⁷⁴ vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 20.

⁷⁵ Ann Cvetkovich: *The Artist as Archivist. The Archive as Art*. In: Bu Shea/Curtis (ed.): *Evidentiary Bodies*, New York 2018, S. 38-42, hier S. 39.

Getrennt und fragmentiert kommt es hier zu dissoziativen Momenten. Es lässt sich hinterfragen, ob durch *Bedingungen der Zerbrechlichkeit*en*⁷⁶ allein Anerkennung in Kanons gefunden werden kann. Dieses Konzept impliziert, dass nur Teile der Selbsts anerkannt werden können und nie die vermeintliche Gesamtheit.⁷⁷ Angewendet auf Hammer kann dies motivierende Aspekte haben, stetig (weiter) zu produzieren. Die Konstante bietet Möglichkeiten, den Selbsts und deren eigenen Lesbarkeit*en gerechter zu werden, allen versuchen *spaces* zu geben – sich nicht entscheiden zu müssen und doch fokussiert zu sein. „[...] [Hammer] moves readily from practice or process to product“.⁷⁸ Durch diese Spektren an Materialität*en, stilistischen Mitteln wie thematischen Präzessionen und Konstruktionen wird die intrinsische Nähe von Hammers Selbsts übertragen auf die Personen, welche diese aufnehmen. Es wird sich verbunden, möglicherweise sogar identifiziert. „Your[, Barbara Hammer’s] curiosity about the world, about nature, about ideas is infectious and I love taking these journeys of exploration together.“⁷⁹

Trans*temporale Aspekte sind dadurch immanent in Auseinandersetzungen mit Hammer, da das Kreieren Phasen des Impulsnehmens, dann die Präsenzen des Produzierens und schließlich das Da-Sein als Beweis und Korpusse von Inspirieren innehat. Hammer sammelt daher nicht nur für sich, sondern verkolllektiviert sich in eigenen Teilen zu einem queeren* Archiv. Dieses ist stets auch Teil eines größeren und immer weiterwachsenden Archivs.

There is a tendency to fulfill our wishes, but we cannot, to project our beings one into the other (not onto the other), to empathize, to feel. There is a tendency but no completion, no fulfillment, no resolution. Hesitating we find our unexpected beings. We read between the lines, we repeat, we underline, we need to know but we resist. We repeat and find an interlude. An inter-ludic play between. We are an inter-ludic play.⁸⁰

Wie können uns die Arbeiten von Barbara Hammer weiterbegleiten und inwiefern sind Formulierungen und Abbildungen zu reflektieren, um diese weiter und weiter und immer weiter zu verqueeren*? In *Maya Deren’s Sink* gibt Hammer Zuschauer*innen den Schlüssel zum Eintreten. Doch was passiert, wenn dieser noch nicht vorliegt? Wenn Bilder und Töne ausbleiben und sich

⁷⁶ vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 56.

⁷⁷ vgl. Legacy Russel: *Glitch Feminism. A Manifesto*. London/New York 2020, S. 7.

⁷⁸ Cvetkovich, *The Artist as Archivist*, S. 42.

⁷⁹ Florrie Burke: *Dearest Barbara*. In: Bu Shea/Curtis (ed.): *Evidentiary Bodies*, New York 2018, S. 95-96, hier S. 95.

⁸⁰ Hammer, *Abstract Strategies*, S. 206.

Stimme*n und Bewegung*en verschließen? Können wir die Türen eintreten?
Queerer* Vandalismus als Widerstand?⁸¹

future(s)? verbinden – stören, (???)

Unquestionably, what we can learn from Hammer is that social change starts with how one chooses to acknowledge and express oneself. [Hammer] inspires us to model the intersectional feminist ideals we desire in the world while remaining accountable in our lived experience[s].⁸²

Die Frage, die sich diesbezüglich stellt, ist, wie kann das *potentia* dieser Kollaborationen weiter expandiert werden? Schließlich finden sich Ansprüche verkollektivierender Bewegung*en in stetigen Fluiditäten wieder. Nach Muñoz⁸³ sollten hierbei aktive, also handlungsleitende Ideale angestrebt werden. Diese basieren auf Kritiken von Macht- und Herr*inschaftsverhältnissen. Wege in kollektive queere* Zukünfte sind Prozesse, die sich dadurch auszeichnen, dass sich stets weitere Diskriminierungen und Privilegien sowie deren Verflechten ergeben. Somit sind Zukünfte aktive Aushandlungen.

Queer*ness is not yet here. Queer*ness is an ideality. Put another way, we are not yet queer*. We may never touch queer*ness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer*, yet queer*ness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queer*ness's domain. Queer*ness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and to feel beyond the quagmire of the present.⁸⁴

Wege in diese Zukünfte hinein beginnen in Gegenwart*en und beziehen sich auf das bereits Geschehene. Formen der wiederholten Referenzen, welche die Strukturen weiter verfestigt haben und die Architektur*en des Seins rahmen. Sich aus diesen Systematiken zu befreien, kann alleinig durch Loslösungen oder eher Brüche erreicht werden. Doch dies können kaum einzelne Kräfte schaffen. So bedarf es Zusammenschlüsse, welche sich gegenseitig

⁸¹ vgl. Ahmed, *What's the Use*, S. 208ff.

⁸² Bu Shea/Curtis, *Introduction*, S. 12.

⁸³ vgl. José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, London/New York 2009, S.1.

⁸⁴ Ebd., S.1.

stützen und voneinander lernen.⁸⁵ Wichtig zu bemerken ist, dass diese Verkolektivierungen die Differenzen innerhalb nicht ignorieren oder gar ausradieren dürfen.⁸⁶ Homogenisierungen und Verallgemeinerungen stehen entgegen den Prozessen, Zukünfte zu träumen und diese zu gestalten. Obwohl, und diese Differenzierung ist essenziell, gemeinsame Ziele Anerkennungen von Unterschieden und somit auch Möglichkeiten des Ergänzens, voneinander lernens und sinnliche Bereicherungen nicht voneinander ausklammern lässt. Es sind wohl eher die Bedingungen, um in dialogischen Anerkennungsprozessen miteinander zu sein. Hierbei bieten Störungen (auch: *glitches*) Möglichkeit*en, expansive Momente von leben zu konstruieren und diese zugänglich(er) zu gestalten.⁸⁷ Diese dienen als widerständige Aktionen und unterbrechen das Vorgesehene in radikalisierenden Prozessualität*en. Wie Legacy Russel beschreibt, ist ein glitch „an error, a mistake, a failure to function. Within technoculture, a glitch is part of a machinic anxiety, an indicator of something having gone wrong“⁸⁸. Die Negativitäten des Jetzt dienen zum denken und träumen der Zukünfte – Konkretisierungen queerer* Utopien.⁸⁹ Jeder Bruch der normativen Vorstellung löst somit einen Kratzer aus und bietet Möglichkeiten zu Erweiterungen.

“Thank goodness for our multivalent
selves that can move back and forth
between ABSTRACTION and realist tendencies.”⁹⁰

⁸⁵ vgl. Audre Lorde: The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House. In: Roxane Gay (ed.): *The Selected Works of Audre Lorde*. New York 2020, S. 39-45 [1979], hier S. 41.

⁸⁶ vgl. Lorde, The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House, S. 40ff.

⁸⁷ vgl. Russel, Glitch Feminism, S. 11, S. 18, S. 27ff.

⁸⁸ Russel, Glitch Feminism, S. 7.

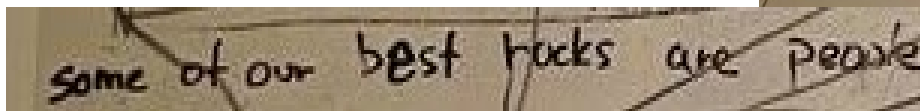
⁸⁹ vgl. Muñoz, Cruising Utopia, S.1.

⁹⁰ Hammer, Abstract Strategies, S. 205.

Nachwort

Es lässt sich schließlich festhalten, dass die Arbeiten sowie Barbara Hammer als Person und Akteur*in Zeitlichkeit*en, Impulse und Gefühle ausgelöst hat und weiterhin bedingen wird. Das Bewahren von Hammers Arbeiten und die damit verbundenen Referenzen auf beispielsweise Maya Deren sind essenziell, um queeren* Personen spaces geben zu können, wo das Sehnen nach Gesehen-werden möglich_er ist. „[...] rather than a straight line or circle, Hammer teaches us how to understand her own life as a resource of hope for living otherwise.“⁹¹

Abb. 15-16: Collage aus *Some of our best rocks are people* aus Barbara Hammers 1970 sketchbook



Wenn sich nun die einleitende Frage erneut angeschaut wird, ist zu erkennen, dass durch die dargelegte Auseinandersetzung mit Barabara Hammer und den Archivierungspraktiken *communities* im Zentrum von Bewegung*en und den Verbindungen von Zeitlichkeit*en stehen. Der Dialog zwischen mehreren Fragmenten resultiert in einer *erotics* der Nähe und des Zusammenseins, welches die Lust am Kreieren, am Entwickeln und Produzieren von Ideen schließlich fördert und stützt. Die Darstellung dessen in Hammers Archiv kann als Abbildung queerer* Archive gelesen werden „[which] might come into existence because of a gap between what is and what is in use“.⁹² Hammer beweist mit dieser Attitüde Folgendes: öffentliche Sphären versuchen queere* private Lebensrealität*en aus zugänglichen Kanons zu streichen und es braucht Mut, Neugier, Passion und die Vernetzung mit weiteren queeren* Menschen, um diese Systematik zu stören und schließlich zu brechen.

The archive of feeling is both material and immaterial, at once incorporating objects that might not be ordinarily be considered archival, and at the same time, resisting

⁹¹ Amsler, Sarah: Barbara Hammer: Artist and filmmaker who first brought authentic lesbian love to the screen. In: *Independent*, 2019, https://barbarahammer.com/wp-content/uploads/2020/05/2019_independent_hammer.pdf (zuletzt eingesehen am 11.10.2020).

⁹² Ahmed, *What's the Use*, S. 208.

documentation because sex and feeling are too personal or ephemeral to leave records.⁹³

Hammer handelt in Sinnen der *uses of the erotics* und durch Zuneigungen zu Materialität*en und auch gerade zu Details und den stilistischen wie theoretischen Interdependenzen. Das Bewahren dient daher als Momente von *time-bending*. „The more we understand ourselves, the more inclusive our definition becomes. As we keep changing our naming changes.”⁹⁴ Somit sind queere* Zukünfte gerahmt durch Veränderungen und den Notwendig- und Möglichkeit*en, Positionierung*en der Selbsts (neu) zu erfahren und zu benennen – Verläufe außerhalb vermeintlicher Linearitäten. Hammer trägt damit zu jetzigen Geschicht*enschreibungen bei und lässt Raum für mehr-generationale Austausche und Prozesse. Die Inhalte von Hammers Inszenierungen sind stets weiterzudenken und mitunter zu kritisieren, um diese weiter zu verqueeren* und aus anti-rassistischen Perspektive*n zu thematisieren. „Acknowledging states of being and a sense of sel[ves] is without a doubt a process.”⁹⁵

Autor*in

M* Lucka, keine Pronomen/ they* studiert im Master*in Gender Studies und Erziehungswissenschaften an der Ruhr-Universität-Bochum. Die Ausarbeitung entstand im Seminar *Barbara Hammer. Die Erfindung des lesbischen Films* unter der Leitung von Dr*in. Natascha Frankenberg. M* schreibt aus einer *weißen* nicht-binären trans* Perspektive.

Kontakt [Mail Link hinterlegt]

⁹³ Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, S. 244.

⁹⁴ Hammer, *Hammer!*, S. 88.

⁹⁵ Bu Shea/Curtis, *Introduction*, S. 11.

Literatur

- Ahmed, Sara: *What's the Use. On the Uses of Use*. Durham/ London 2019.
- Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*. Durham/ London 2017.
- Amjahid, Mohamed: *Der weisse Fleck. Eine Anleitung zu antirassistischem Denken*. 3. Auflage. München 2021.
- Amsler, Sarah: Barbara Hammer. Artist and filmmaker who first brought authentic lesbian love to the screen. *Independent*, 2019, https://barbara-hammer.com/wp-content/uploads/2020/05/2019_independent_hammer.pdf (zuletzt eingesehen am 11.10.2022). [01.04.2022].
- Arao, Brian/ Kristi Clemens: From Safe Space to Brave Space. A New Way to Frame Dialogue Around Diversity and Social Justice. In: Lisa Landreman (ed.): *From The Art of Effective Facilitation*. Sterling 2013, S. 135-150.
- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. 27. Auflage. München 2019.
- Armstrong, Elizabeth/ Suzanna Crage: Movements and Memory. The Making of the Stonewall Myth. In: *American Sociological Review*, Bd. 71, Nr. 5 (2006), S. 724-751.
- Bu Shea, Staci/ Carmel Curtis (eds.): *Evidentiary Bodies*. New York 2018.
- Bu Shea, Staci/ Curtis, Carmel: Introduction. In: Bu Shea, Staci Bu Shea/ Carmel Curtis (eds.): *Evidentiary Bodies*. New York 2018, S. 10-12.
- Bührmann, Thorsten: *Übergänge in sozialen Systemen*. Weinheim/Basel 2008.
- Burke, Florrie: Dearest Barbara. In: Bu Shea, Staci Bu Shea/ Carmel Curtis (eds.): *Evidentiary Bodies*. New York 2018, S. 95-96.
- Crenshaw, Kimberlé: Das Zusammenwirken von Race und Gender ins Zentrum rücken. Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischen Politiken. In: Kelly, Natasha A. (Hg*in.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. 1. Auflage. Münster 2019 [original: 1989], S. 143-184.
- Cvetkovich, Ann: The Artist as Archivist. The Archive as Art. In: Bu Shea, Staci Bu Shea/ Carmel Curtis (eds.): *Evidentiary Bodies*. New York 2018, S. 38-42.
- Cvetkovich, Ann: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham/London 2003.
- Deren, Maya: *Essential Deren. Collected Writing on Film by Maya Deren*. Edited with Preface by Bruce R. McPherson. Kingston/New York 2005.

- Eribon, Didier: *Betrachtungen zur Schwulenfrage*. Erste Auflage. Berlin 2019.
- Ernaux, Annie: *Der Platz*. Erste Auflage. Berlin 2020 [original: 1983].
- Frankenberg, Natascha: Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies. In: Astrid Deuber-Mankowsky/Philipp Hanke (Hrsg.*in): *Queeres Kino/ Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Bielefeld 2021, S.47 - 69.
- Gago, Verónica: *Feminist International. How to change everything*. London/New York 2020.
- Gay, Roxane (ed.): *The Selected Works of Audre Lorde*. 1. Auflage. New York 2020.
- Gay, Roxane: The Seduction of Safety, on Campus and Beyond, *The New York Times* 2015, <https://www.nytimes.com/2015/11/15/opinion/sunday/the-seduction-of-safety-on-campus-and-beyond.html> (zuletzt eingesehen am 03.04.2022).
- Hammer, Barbara: Abstract Strategies. A Tendency. *La Furia Umana*, 23 (2015), S. 204-207.
- Hammer, Barbara: *Maya Deren's Sink*. 2011, <https://barbarahammer.com/films/maya-derens-sink/> (zuletzt eingesehen am 01.04.2022).
- Hammer, Barbara: *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*. New York 2010.
- Hammer, Barbara: Maya Deren and Me. In: Nichols, Bill (ed.): *Maya Deren and the American Avante-Garde*. Berkeley/Los Angeles 2001, S. 261-265.
- Hopson, Barrie/ John D. Adams: Towards an Understanding of Transition. Defining some Boundaries of Transition Dynamics. In: John D. Adams/ John Hayes/ Barrie Hopson: *Transition, Understanding & Managing Personal Change*. London 1976, S. 3-25.
- hooks, bell: *all about love. new visions*. New York 2001.
- van der Kolk, Bessel: *The body keeps the score. Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma*. New York 2014.
- Kelly, Natasha A. (Hg*in.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. 1. Auflage. Münster 2019.
- Landsberg, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Cultures*. New York/Chichester/West Sussex 2004.

Lorde, Audre: The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In: Gay, Roxane (ed.): *The Selected Works of Audre Lorde*. 1. Auflage. New York 2020 [original: 1979], S. 39-45.

Lorde, Audre: Uses of the Erotic. The Erotic as Power. In: Gay, Roxane (ed.): *The Selected Works of Audre Lorde*. 1. Auflage. New York 2020 [original: 1978], S. 29-37.

Louis, Édouard (2019): *Im Herzen der Gewalt*. Frankfurt am Main 2019.

Machado, Carmen Maria: *In the Dream House*. London 2020.

Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. London/New York 2009.

Nichols, Bill (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley/Los Angeles 2001.

Russel, Legacy: *Glitch Feminism. A Manifesto*. London/New York 2020.

Sarte, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. 22. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2020 [original: 1943].

Sefa Dei, George J.: Personal Reflections on anti-racism education for a global context. In: *Encounters/Encuentros/Rencontres: On Education*, Vol. 15. Kingston (2014), S. 239-249.

Tranouli, Eleni (2018): About Maya Deren's Sink. In: *International Journal of Screendance*, The Ohio State University Libraries, Volume 9 (2018), S. 128-132.

Valerio, Nakita (2019): "This Viral Facebook Post Urges People to Rethink Self-Care", *Soundtimes* 2019, <https://soundtimes.com/we-need-community-care-not-just-self-care/> (zuletzt eingesehen am 12.10.2022).

Medienreferenzen

Ahmed, Sara: *Uses of Use - Diversity, Utility and the University*. YouTube 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=avKJ2w1mhng> (zuletzt eingesehen am 20.09.2022).

Maya Deren's Sink (USA 2011, R: Barbara Hammer).

Abbildungsverzeichnis

Anmerkung: Alle verwendeten Abbildungen werden im Folgenden in deren zugänglichen Formen erneut gezeigt, da diese im Textverlauf teilweise verändert, verkürzt oder bearbeitet dargestellt wurden. Die Reihenfolge wurde entsprechend der Anwendungen beibehalten.

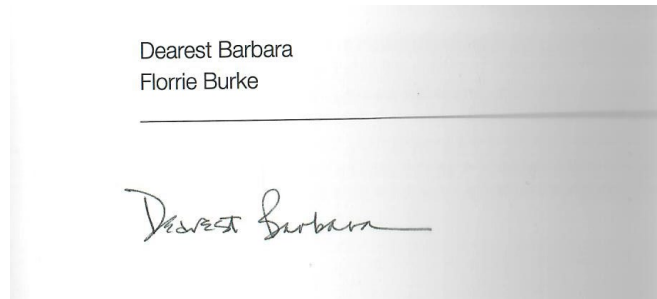


Abb. 1: Dearest Barbara
(Burke, Dearest Barbara, S. 95).

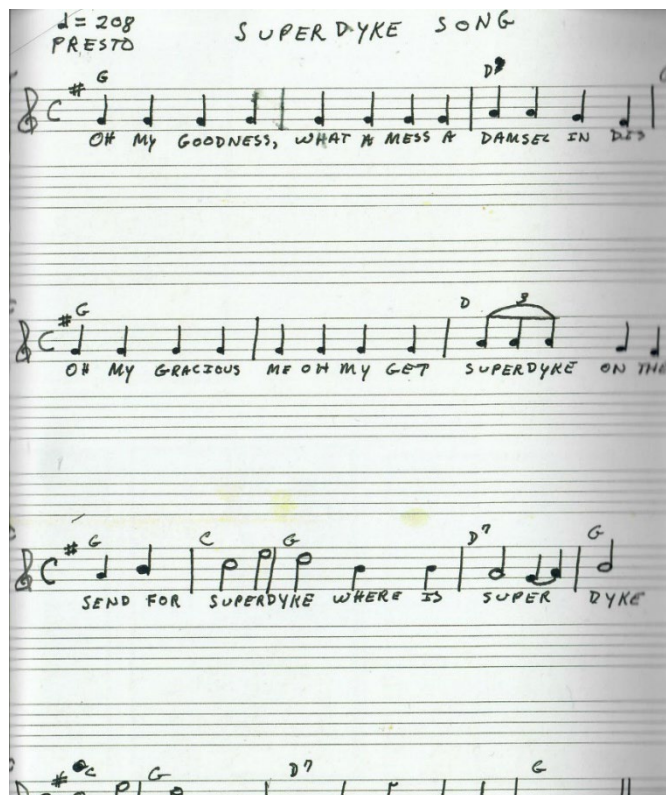


Abb. 2-4 [im Textblatt]: Superdyke Score, 1975
Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer
(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 20).



Put a Lesbian in the White House, 1980, performance, Oakland, CA

**Abb. 5: Put a Lesbian in the White House, 1980, performance, Oakland,
CA**

Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer
(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 62).

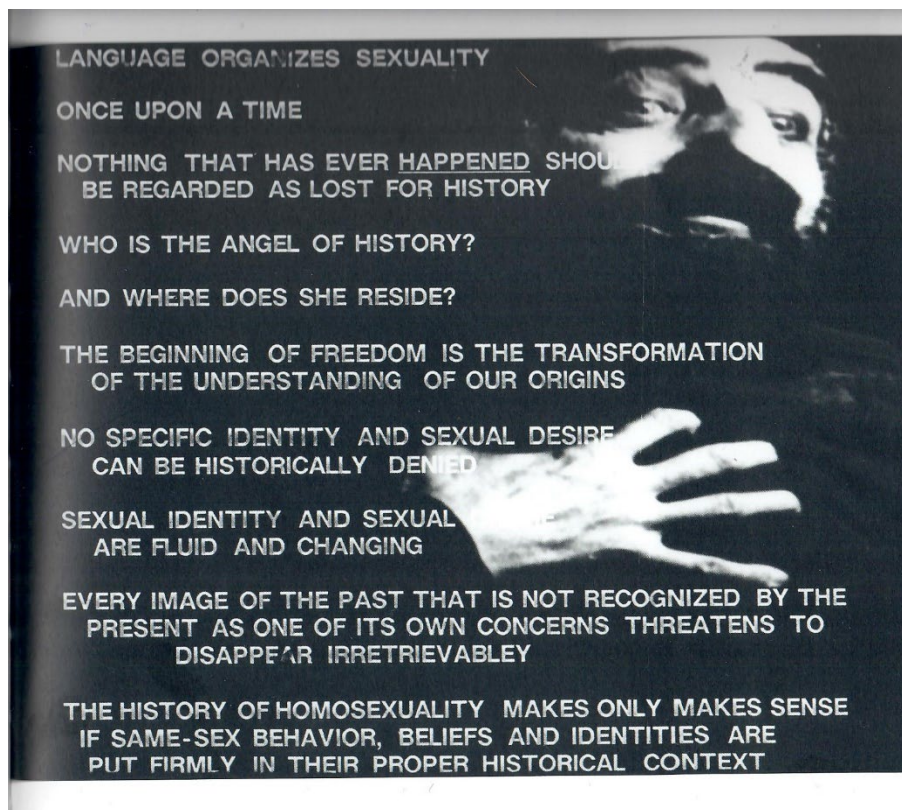


Abb. 6-9: Text and image used in Nitrate Kisses, 1993

Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer
(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 43).

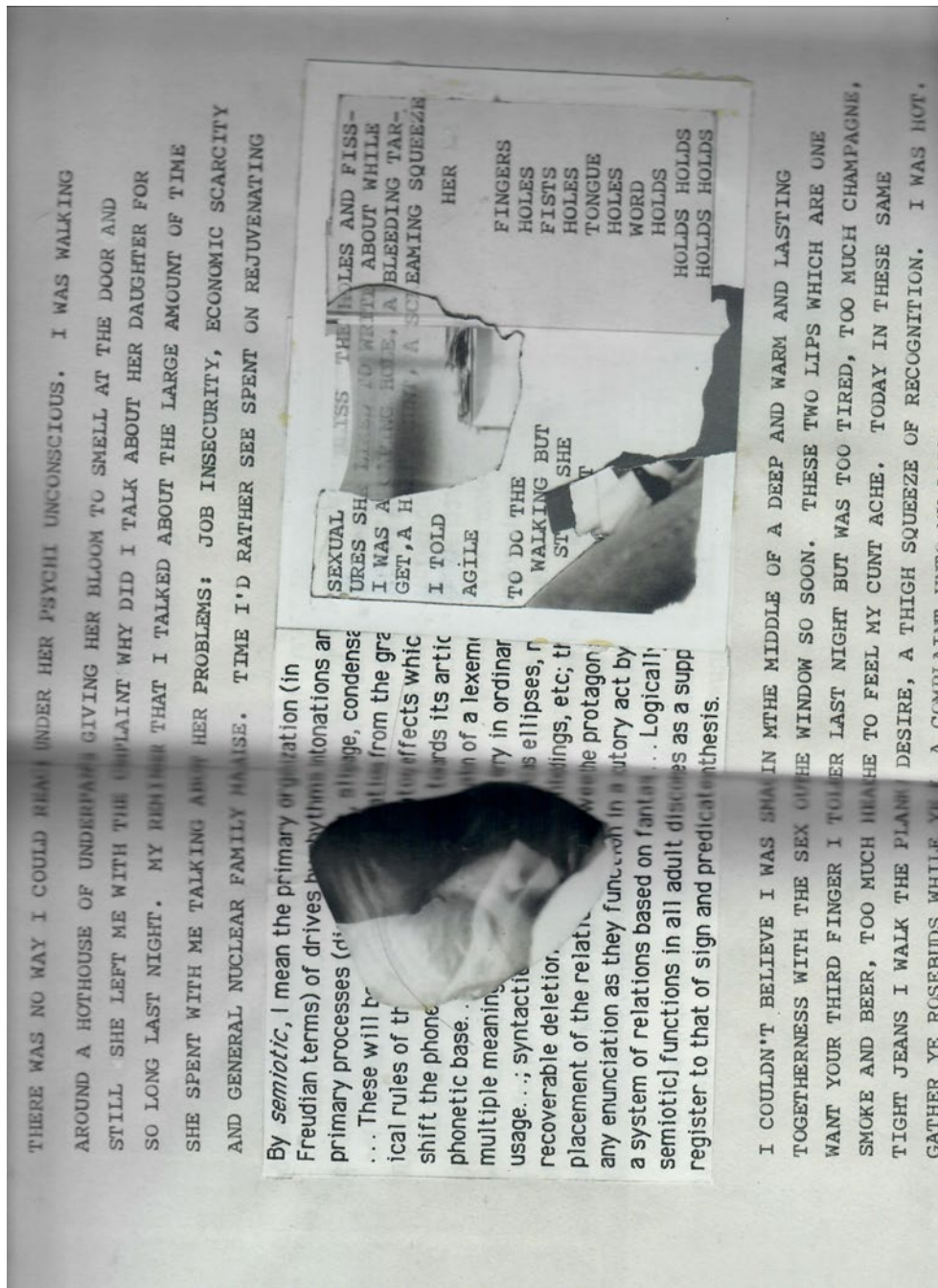


Abb. 10: *There was no way I could reach under her psychi unconscious, text collage, ca. 1970s*

Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer
(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 110).



Abb. 11: Available Space, 1979, performance, Toronto

Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer

(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 31).



Abb. 12-13: Original printing roll for *Double Strength* (1978) with red heart painted on the film strip

Copyright © All rights reserved by Mark Toscano
(Bu Shea/Curtis, *Evidentiary Bodies*, S. 29).

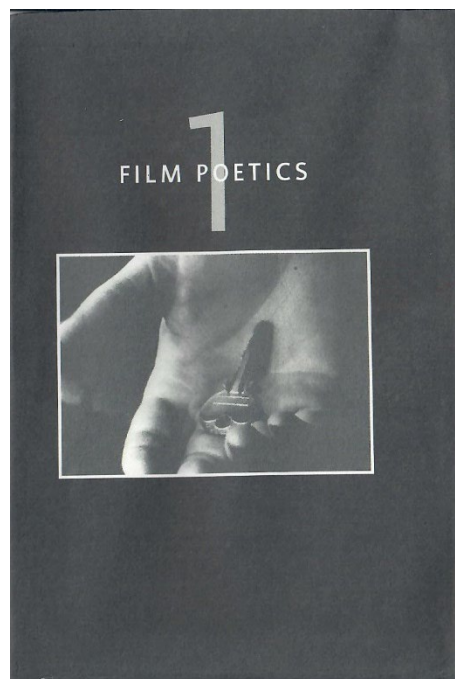


Abb. 14: Kapitel 1 – Film poetics

Copyright © All rights reserved by The Estate of Maya Deren
(Deren, *Essential Deren*, S. 15).



Fig. 4 Some of our best rocks are people," Barbara Hammer, "1970 sketchbook"

**Abb. 15-16: Some of our best rocks are people,
"Barbara Hammer, "1970 sketchbook"**

Copyright © All rights reserved by Barbara Hammer
(Bu Shea/Curtis, Evidentiary Bodies, S. 41).