

I. Apartheid

Queering

Das undatierte Schwarz-Weiß-Foto zeigt den Auftritt einer Drag Queen, die vor den Trümmern eines zerstörten Hauses tanzt. Vermutlich in den späten 1960er-Jahren aufgenommen, lässt sich diese queere Straßenszene in zerstörter Gegend als visuelle Flaschenpost⁴⁴ lesen – als queere, schräge, Antwort auf die gezeigte Destruktion im Hintergrund. Die Tanzende ist in einer Mischung aus Ballett- und Revuepose von der Seite zu sehen, gekleidet in eine Art Negligé, das Gesicht der Kamera zugewandt, den Mund geöffnet wie ein Playmate, vielleicht auch, als ob sie etwas ruft. Ihr Gender Bending vermischt unterschiedliche Bewegungsrepertoires und spielt mit referenziellen Überschüssen.⁴⁵ Der Unterkörper zitiert den klassisch-europäischen akademischen Tanz. Das in die Luft gestreckte linke Bein verweist auf ein *grand battement*, das rechte steht auf halber Spitze. Dabei ist die angeführte Bewegung unsauber, *dirty*, in Szene gesetzt. Die Beine sind parallel gehalten; der Oberkörper bricht die Ballettpose und der linke Arm hängt locker herab, während der rechte nach oben über den Bildrand hinausweist. Der Kopf ist zurückgeworfen, biegt also die vertikale Achse in eine andere Richtung um. Gegenstrebig werden gestische, bewegungstechnische Repertoires, heterogene Moves performt und in Spannung gehalten. Das im Foto eingefrorene Zitat des alteuropäischen Bühnentanzes erscheint weder affirmativ noch dekonstruktiv. Lesbar ist dieses gestische Dragging als *performative Transposition*, das verwendete Repertoire rekontextualisierend.⁴⁶ Die Spuren des Zitierten werden hier in anderem Zusammenhang, in einer Straßenszene in Drag, recycelt und queer umgebogen. Als ›dirty‹ wird dabei weniger das Dargestellte vorgeführt als die Darstellungsform. Von

44 Die Unberechenbarkeit globalisierter Wege und die fehlenden Spuren der namenlos Verschleppten im Zuge europäisch-kolonialer Expansion akzentuierend, vgl. Struck, *Flaschenpost*, 2022.

45 Taylor liest Repertoire als mnemonische Einkörperung (Archive, 2003); im Folgenden geht es um agenealogische Einkörperungsformen.

46 So in anderem Zusammenhang Ruprecht, *Gestural Imaginaries*, 2019.

der ›unsauberen‹, alles mögliche zitierenden Bewegung aus betrachtet, setzt das Bild ein Verständnis von Queering in Szene, das über die deviante Darstellung der Figur hinausweist und den Ausblick auf ein umgebungsbezogenes, environmentales,⁴⁷ Auftrittsverständnis ermöglicht. So gelesen, macht das Foto auf transversale Fluchtlinien aufmerksam.

In der Aufnahme treten die herumliegenden Steine geradezu hervor, während Arm und Kopf der Tanzenden angeschnitten sind. Bei der Wahl des Ausschnitts geht es offenbar um mehr als die Darstellung des Selbst in Drag: um die queere Verhandlung über die Anwesenheit des gezeigten Körpers, als schleppe dieser seine Umgebung mit. Dragging ist hier nicht ausschließlich auf das Outfit und gestische Repertoire und damit auf die Spannung der geschlechter-spezifischen Lesbarkeit von Körperbild, Kleidung und Haltung bezogen. Das Bild ist vielmehr so inszeniert, dass die Beziehung des tanzenden Körpers zum Hintergrund hervorgehoben wird. Rechts im Foto und auch in der Bildmitte kommt den Steinen eine Tiefenschärfe zu, die das Gesicht, der Mund, der tanzenden Drag Queen nicht hat. Das Bild macht die wechselseitige Bedingtheit von Figur und Trümmern zum Gegenstand der Darstellung. Seine Dramaturgie ist in diesem Sinn environmental: Auf die Ruinen verweisend, untergräbt das Foto zentralperspektivische Blickführungen und lässt nach dem Verhältnis von An- und Abwesendem, von Widerstreit gegen die Schwerkraft und gravitativem Zug, nach der Relation von tanzender Figur und herumliegendem Schutt fragen.

Dazu trägt auch der merkwürdig, anamorphotisch verzerrte Schattenwurf auf der stehen gebliebenen Wand im Hintergrund bei. Der Kopf ist darin nicht mehr zu erkennen. Stattdessen berührt die wellenartige Silhouette des gestreckten Spielbeins eine andere Figur, links angeschnitten im Bild stehend und offenbar die Szene beobachtend. Die Bildkomposition ist als offenes Gefüge lesbar, das über das Dargestellte hinausdeutet.⁴⁸ Die Beugung des Bewegungsrepertoires übersetzt sich gewissermaßen in die Entrichtung der Perspektive.⁴⁹ So sperrt sich das Foto gegen die Fokussierung auf die gezeigte

47 Hier geht es also weniger im neomaterialistischen Sinn um ›das Environmentale‹ als Aktant, sondern um eine reflexive Form mimetischer Transgression, die um die spezifische politische Bedingtheit öffentlichen Auftretens weiß. Zur Kritik des New Materialism mit Blick auf Fragen politischer Handlungsfähigkeit und sozialer Ungleichheit vgl. Malm/Hornborg, *The Geology of Mankind?*, 2014.

48 Vgl. zum Gefüge- beziehungsweise Assemblage-Begriff als Umschreibung von ›dispersed but mutually implicated and messy networks‹ – im Kontext der Queer Theory auf Deleuze und Guattari rekurrierend – Puar, *Terrorist Assemblages*, 2007: 211.

49 Vgl. zu entsprechenden Gedankenfiguren situierten Beugens Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion*, 2007: 343; Diffraktion, 2011: 89; Schade, *Widerständigkeiten*, 2020.

Pose und akzentuiert die abgebildete Umgebung. Ich möchte das zum Anlass nehmen, den in Szene gesetzten Kontext mitzudenken: die gesellschaftliche, die historische und geografische Bedingtheit dieses queeren Auftretens inmitten von Trümmern.

Über seinen Rand hinausweisend, provoziert das Bild dazu, die mit dem Auftreten verknüpften Beziehungsweisen, den Versuch ihrer Zerstörung und ihr unabsehbares Fortleben zu untersuchen. Im Kontext seiner Entstehung, den 1960er-Jahren, erinnert dieses getanzte *dirty Dragging* in Ruinenlandschaft an den terroristischen Akt der Zwangsräumungen und der Übernahme der Innenstadt von Cape Town durch die Apartheidpolitik, dem bereits ab den 1930er-Jahren die Vertreibung eines Teils der schwarzen Bevölkerung in die Townships vorausgeht.⁵⁰ Die Tanzszene hat die gewaltförmige politische Geschichte, aus der die kaputte Umgebung hervorgeht und die die Aufnahme wohl erst provoziert, im Schlepptau. Aufgenommen im Zusammenhang der Kriminalisierung von »Sexual Offences« und entsprechenden »Disguises« durch die Apartheid, stammt das Bild aus einer Gegend in der Nähe des ehemaligen Hafens von Cape Town.⁵¹ Während der ab Mitte des 16. Jahrhunderts beginnenden Kolonialzeit wird sie Tavern of the Seas und nach den innerstädtischen Zwangsräumungen Salted Earth genannt. Die Drag-Szene antwortet auf die zerstörerischen Effekte der Apartheid und die Traumata der Zwangsräumungen, von der damals etwa 60.000 Leute betroffen sind. Die District Six genannte Gegend wird zur Zeit der Aufnahme allmählich dem Erdboden gleichgemacht, um Platz für weiße Mittelklassefamilien in der Innenstadt zu schaffen und jene Bewohner:innen zu vertreiben, die andere Verwandtschaftsverhältnisse leben als es das bürgerlich-kolonialrassistische Familienmodell und essenzialistische Vorstellungen von Zugehörigkeit vorsehen.⁵² Von heute aus betrachtet, erinnert

50 »Cape Town was arguably the most racially integrated city in South Africa«, so mit Blick auf die Geschichte der Forced Removals Trotter, *Trauma*, 2013: 51.

51 Vgl. zum Immorality bzw. Sexual Offences Act (1957) und der Prohibition of Disguises 16, mithin zum Drag-Verbot, (1969) Pacey, *Emergence*, 2014: 112. Zu südafrikanischen Geschlechterpolitiken vgl. Hoad/Martin/Reid, *Sex and Politics in South Africa*, 2005; mit Blick auf die Zeit nach der Apartheid auch Carolin, *Post-Apartheid Same-Sex Sexualities*, 2021; Lease/Gevisser, *LGBTQI Rights*, 2017.

Zur Geschichte Cape Towns vgl. Bickford-Smith, *Ethnic Pride*, 1995; James, *Class*, 2017; Worden et al., *Cape Town*, 1998; zu Südafrika vgl. überblicksweise Natrass, *A short History*, 2017, Ross, R., *A concise History*, 2008, Hamilton/Ross et al. bzw. Ross, *The Cambridge History of South Africa*, 2009, 2011, hier v. a. Legassick/Ross, R., *From Slave Economy*, 2009; zur südafrikanischen Versklavungsgeschichte Dooling/Worden, *Slavery*, 2017; zum Kap: van de Geijn-Verhoeven et al., *Domestic Interiors*, 2002: 115-137.

52 Mit Brah ließe sich District Six als *diaspora space* lesen (Diaspora, 2003: 615).

diese Aufnahme an eine mehrfache Migrationsgeschichte: vor allem an gewaltsame, rassistische Gentrification zu Zeiten der Apartheid und die Vertreibung der Queers aus der City. Die Fluchtlinien im Bild, das Kontinuum zwischen Körper, Schatten und Hintergrund, legen eine spezifische Lesart dieser in einer unbewohnbaren Gegend inszenierten Drag-Szene nahe. Es ist, als klage das Abgebildete stellvertretend sowohl das Recht zu bleiben ein als auch das Recht, sich unreglementiert zu bewegen.⁵³

Nun sind die Forced Removals paradigmatisch für die moderne, noch pränukleare, kontrollgesellschaftliche Transformation überkommener kolonialer Gewaltverhältnisse und der sie begleitenden Geschlechterpolitiken während des Apartheidregimes. So betrachtet, erzählt das Bild auch davon, wie über Hygienekonzepte und Stadtplanung damals die koloniale Politik des Teilens und Herrschens modernisiert wird. Es lässt mithin auch nach dem Fortleben entsprechender Politiken in der Gegenwart fragen. Mit Sicherheits- und Sanitärargumenten bewaffnet, die durchaus an aktuelle Legitimationen von Verdrängungspolitikern erinnern, wird District Six von der regierenden National Party bis in die 1980er-Jahre sukzessive von vermeintlicher Dirtiness bereinigt, werden bestehende soziale und politische Beziehungen zerschlagen. Die Apartheidpolitik nimmt heutige gewaltförmige Umgebungsmodifikationen vorweg,⁵⁴ als sie die Innenstadt im Zuge der Implementierung des Group Area Act von 1950 für weiß erklärt. Weitgehend unbebaut geblieben, grenzt die Umgebung, deren Zerstörung das Foto zeigt, noch immer wie eine offene Wunde an die Inner City. Von dort aus ruft sie bis heute die vergangene Destruktion sozialer Zusammenhänge ins Gedächtnis und deutet darauf hin, unter welch prekären Bedingungen viele fernab der Innenstadt auch nach dem Ende der Apartheid in den Townships leben müssen. Denn Südafrika steht beim Ranking sozialer Ungleichheit weiterhin auf Platz 1. So bestimmen die arbiträren Klassifikationen der Vergangenheit die Klassenverhältnisse der Gegenwart mit und blockieren – nach Premesh Lalu – als alltägliche ›petty Apartheid‹ noch in der sogenannten Rainbow Nation immer wieder die Entstehung anderer Beziehungsweisen.⁵⁵ Zum Teil Brache geblieben und vom Nachleben des Vergangenen zeugend, erinnert diese ›versalzene Erde‹, von der das Bild erzählt, weiterhin an die Verwüstungen der

53 Vgl. von Redeckers Reformulierung des Freiheitsbegriffs in *Bleibefreiheit*, 2023. Vgl. darüber hinaus zum Grundrecht der Zirkulationsfreiheit Balibar, *Toward a Diasporic Citizen?*, 2011.

54 Vgl. zu Biopolitiken des Umgebens Sprenger, *Epistemologien*, 2019. Zum Social Engineering der Apartheid vgl. Adhikari, *Burdened*, 2013. Zur Geschichte der NS-Rezeption durch die Apartheid vgl. im Ansatz Kum'a N'Dumbe 2006.

55 Vgl. Lalu, *Undoing Apartheid*, 2022: 46. Zur Kritik noch am kritischen Gebrauch von Kategorisierungen der Apartheid vgl. Erasmus, *Apartheid Race Categories*, 2012.

›grand‹ Apartheid — jenes Regimes arbiträrer rassistischer, geschlechterpolitischer, klassenspezifischer Trennungen, in denen sich koloniale Gewaltformen und kleinfamiliale Reinheitsgebote in modernes Social Engineering transformieren. Doch das Bild erzählt noch mehr.



Abb. 2. Mogamat Kafunta Benjamin, »Salted Earth« zeigend, District Six, Cape Town, 2019.
Foto: Evelyn Annuß.

Aufgenommen wird die Drag-Szene zu einem Zeitpunkt, zu dem ›Cross Dressing‹ offiziell verboten wird.⁵⁶ Auf dem Foto, von dem dieses Kapitel ausgeht, hat sich jemand trotz der Zwangsräumungen barfuß in den Trümmern ihrer von Bulldozern zerstörten, später von ihr so genannten »gay vicinity«⁵⁷ tanzend, dabei freundlich provozierend in die Kamera blickend, ablichten lassen. Der Hintergrund funktioniert hier nicht einfach als coole Kulisse, sondern lenkt den Blick weiter auf die Hinterlassenschaften der Apartheid; so gelesen widerstreitet die Aufnahme identitär bestimmten Regierungs- als Differenzpolitiken, stellt deren Gewaltförmigkeit dezidiert vor Augen.⁵⁸ Die Ruinen von District Six werden also nicht einfach konfrontiert mit dem Zitat einer kolonial imprägnierten Tanzkultur. Die abgebildete tänzerische Haltung klagt gerade nicht die Dekolonisierung des vorgeführten Bewegungsrepertoires ein und behauptet eine eigene, indigene Tanztradition, sondern ›indigenisiert‹ das Zitierte – so Zimitri Erasmus,⁵⁹ auf Silvia Wynter zurückgreifende Umschreibung kreolisierter Aneignungen.⁵⁹ Da performt jemand vor der mit den Schatten in den Trümmern spielenden Kamera den Anspruch auf ein fluides Auftreten inmitten dieser kaputten Gegend an der Südspitze des afrikanischen Kontinents, auf die Verschränkung und Mutation unterschiedlicher Bewegungstechniken. In diesem Sinn untergräbt das Bild Vorstellungen von der selbstbestimmten Darstellung eines Standpunkts.⁶⁰ Die Kamera fokussiert denn auch nicht auf ein »spectacle of one queer standing onstage alone«⁶¹ – der paradigmatischen Szene geschlechterpolitischer Dekonstruktion, von der José Esteban Muñoz in seinem Buch *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* ausgeht. In einer Weise tanzend, die von der Apartheid als *dirty* markiert ist, wird stattdessen eine Form schrägen Auftretens, von

56 Zur Verankerung von Drag im Alltag von Cape Town der 1960er-Jahre vgl. Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020: 16.

57 So das Titelzitat von Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020; zur »conjunction of pose and location«: 24.

58 Hier geht es um situierte Gewalt, mithin um mehr als die metaphorische Ausdehnung des Begriffs wie etwa in Barads Rede von einem »apartheid type of difference« (Barad, *Troubling Time/s*, 2020).

59 Vgl. Erasmus, *Caribbean Critical Thought*, 2025. Zum Dekolonisierungsbegriff vgl. etwa Mignolo, *The Politics of Decolonial Investigations*, 2021; siehe zur Kritik an der gegenwärtig metaphorischen Begriffsverwendung Tuck/Yang, *Decolonization Is Not a Metaphor*, 2012; zur grundlegenden Diskurskritik Táíwò, *Against Decolonization*, 2022.

60 Zur Kritik vereinfachter Vorstellungen von Positionalität und des entsprechenden Standpunktdenkens vgl. das von David Eng und Jasbir Puar herausgegebene Themenheft *Left of Queer (Social Text)*, 38.4, 2005).

61 So in Abgrenzung von »mainstream representations« Muñoz, *Disidentifications*, 1999, 3.

Dragging, öffentlich performt. Sie zielt weniger darauf, sich anders als es die Apartheidpolizei erlaubt zu repräsentieren. Vielmehr schleppt sie offensiv die Erinnerung an die materielle Zerstörung kollektiver Lebensbedingungen von allen möglichen Leuten mit sich. So verschränkt das Foto den Gestus des auf den Hintergrund bezogenen Es-ist-so-gewesen mit dem verkörperten Gestus eines konkreten Trotz-alledem.⁶² An die Stelle der (Gegen-)Repräsentation und der (Dis-)Identifikation rückt die getanzte Kritik klassifikatorischen Regiert-werdens.

Ver-Sammeln (Kewpie)

In *What is Slavery to Me* fordert Pumla Dineo Gqola, Südafrika nicht bloß als Terrain zu begreifen, auf das sich Theorien aus dem Globalen Norden anwenden lassen.⁶³ Dem folgend, geht es bei der Lektüre dieses Dragging-Fotos um mehr als darum, die Brücke zu bauen »between Western queer theory and South African articulations of gender identity and alternative sexualities«,⁶⁴ wie Bryce Lease an anderer Stelle vorschlägt. Was, wenn dem spezifisch situierten Bild eine *andere* und entsprechend auch anderswo in der Gegenwart brauchbare Episteme zuschreibbar wäre? Was, wenn es aktuelle Forderungen nach *Queering Drag*, wie sie Meredith Heller im Kontext der neueren Trans Studies formuliert, durch seine konkrete Umgebungsbezogenheit reperspektivierbar macht?⁶⁵ Die hier skizzierte Drag-Szene ließe sich als praktisch gewordene, umgebungsbezogene, auch anderswo brauchbare Theorie lesen, die jenem gewaltförmigen Identitätsdenken widerstreitet, das sich im Zuge der kolonialen Expansion herausbildet, in der Politik der Apartheid spezifisch modernisiert fortlebt und noch in heutigen Diskursen in veränderter Weise wieder und wieder aktualisiert auftaucht.⁶⁶

Diese Drag-Szene ist, wie sich zeigen wird, Schauplatz antiidentitären Ver-Sammelns.⁶⁷ Und das wiederum korrespondiert mit der Sammlungsgeschichte des Fotos. Straßen- und Studio-Fotografien gelten gerade im Kontext der

62 Siehe zum fotografischen Gestus des »Es- ist-so-gewesen« Barthes, *Die helle Kammer*, 1985: 89.

63 Vgl. Gqola, *Slavery*, 2010: 204.

64 Lease, *Dragging Rights*, 2017: 131.

65 Vgl. Heller, *Queering Drag*, 2020.

66 Vgl. zur Frage praktisch gewordener Theorie Sonderegger, *Vom Leben der Kritik*, 2019.

67 Vgl. zum Begriff auch Prager, *ver-sammeln*, 2021; im Kontext des von ihr geleiteten DFG-Netzwerks *Versammeln: Mediale, räumliche und politische Konstellationen* (<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/426798101?language=de>; 12. September 2024).

Apartheid als Medium politischer Zeitzeugenschaft.⁶⁸ Bei der hier beschriebenen Drag-Szene handelt es sich um eine »kleine Fotografie«,⁶⁹ die die politische Notwendigkeit einer ganz konkreten Alltags- und Umgebungsbezogenheit unterstreicht. Der herrschaftsgeschichtlichen Sammlungspolitik etablierter Archive und dem weitgehenden Fehlen von queeren Darstellungen im überlieferten Bildbestand des Alltags von District Six begegnet dieses Foto mit einer visuellen Politik, die Ruth Ramsden-Karelse zurecht weniger dokumentarisch als performativ liest.⁷⁰

Das Bild gehört zur Kewpie Collection, die über 700 Fotos umfasst und von den 1950ern bis in die 1980er-Jahre reicht. 1998, 14 Jahre vor ihrem Tod und wenige Jahre nach dem erkämpften Zusammenbruch des Apartheidregimes, verkauft Kewpie ihre Fotosammlung an das ein Jahr zuvor gegründete GALA Queer Archive in Johannesburg, trägt so zu einer neuen Historiografie von unten bei und avanciert dadurch nachträglich zu der Drag-Ikone des früheren District Six.⁷¹ Offenkundig um deren geschichtliche Relevanz wissend, stellt Kewpie, so Malcolm Corrigan und Jenny Marsden, die erste »explicitly queer personal photographic collection in South Africa«⁷² einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung. Jahrzehnte später sind diese Bilder also in einem kleinen, queeren Archiv gelandet, das ohne die Niederlage des Apartheidregimes

68 Zum politischen Einsatz der südafrikanischen Dokumentarfotografie während der Apartheid vgl. die Arbeiten von David Goldblatt, Santu Mokofeng, Jürgen Schadeberg oder Peter Ugabane; zum Market Photo Workshop in Johannesburg vgl. exemplarisch das Themenheft 100 der *Camera Austria* (Frisinghelli, 2007).

69 Vgl. zur kleinen Fotografie in Differenz zu »stigmatisierenden Repräsentationen des Anderen« Köppert, *Queer Pain*, 2021: 13, 317; im Anschluss an die Rede von der kleinen Literatur in Deleuze/Guattari, *Kafka*, 1976.

70 »Privileging their creative rather than documentary functions«, verweist Ramsden-Karelse darauf, wie die Fotografie hier als »a medium of ›fantastic‹ performance« mobilisiert wird (Moving, 2020: 410, 427).

71 Das Material findet sich bei GALA, einem queeren Archiv an der University of Witwatersrand, in der Kewpie Photographic Collection, AM2886: <https://gala.co.za/projects-and-programmes/a-daughter-of-district-six/> (24. September 2024). Siehe auch das Transkript eines nach dem Zusammenbruch der Apartheid mit Kewpie geführten Gesprächs (AM2709A23). Vgl. zur Kewpie-Sammlung Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020; Marsden/Smith: *Photographs*, 2020; GALA/District Six Museum, *Kewpie*, 2019; Ramsden-Karelse, *Moving*, 2020, *A Precarious Archive*, 2023. Siehe auch Jack Lewis' Kewpie-Filme *A Normal Daughter: The Life and Times of Kewpie of District Six* (2000) und *Dragging at the Roots: The Life and Times of Kewpie of District Six* (1997); vgl. zudem Lewis/Loots, *Moffies*, 1995. Zur damaligen Popularität Kewpies vgl. die zeitgenössische Berichterstattung im *Drum Magazine* (Oktober. 1976), der *Golden City Post* vom 18. Juni, 9. Juli, 24. September 1967.

72 Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020: 11. Siehe auch Chetty, *A Drag*, 1995: 123-124.

nach dem Ende des Kalten Kriegs und dem damals erfolgreichen Kampf gegen die Fortexistenz dieses Regimes in Anti-LGBTIQ+-Gesetzen undenkbar wäre.⁷³ Heute ist die Sammlung, die die Möglichkeiten digitaler Distribution offensiv nutzt, auch im Zuge der rechtspopulistischen, neokolonialen Verknüpfung antieueerer und vermeintlich dekolonialer Diskurse auf dem afrikanischen Kontinent – der Behauptung indigener Heteronormativität – von überregionaler Bedeutung und damit weit mehr als persönlich.

Die Bilder sind längst ins Netz gewandert und haben einen zur Zeit ihrer Aufnahme unabsehbaren Radius entwickelt.⁷⁴ 2018 und 2019 wird schließlich die von Jenny Marsden und Tina Smith kuratierte Ausstellung *Kewpie: Daughter of District Six* von GALA (Johannesburg) in Kooperation mit dem District Six Museum (Cape Town) gezeigt, die eine Art Kewpie-Revival auslöst. Sie stellt Kewpie lokalgeschichtlich vor und verschränkt Perspektiven auf Forced Removals und antieueere Politik. Kewpies Bildsammlung selbst ist vielfältig. Sie reicht von privat entstandenen Fotos über unterschiedliche Studioaufnahmen, die schon in den 1950er- und 1960er-Jahren lokal distribuiert werden. Die Porträts aus dem Van Kalker Studio etwa, Glamour-Fotos der damaligen Drag-Ikonen, werden zum Zeitpunkt ihrer Entstehung vor Ort getauscht oder verschenkt. Oft erscheinen die Drag Queens im Namen berühmter Hollywood-Schauspielerinnen wie Doris Day, deren Images vor dem Hintergrund der Apartheid als transozeanische massenkulturelle Tokens überbetonter weißer US-Weiblichkeit entwendet werden, um ein queeres Otherwise zu performen.⁷⁵

73 Zu kolonialen Formen der Homophobie vgl. mit Blick auf Südafrika Carolin, *Post-Apartheid Same-Sex Sexualities*, 2021: 9. Heutige neokoloniale Bestrebungen, antieueere, kleinbürgerliche Familienbilder auf dem afrikanischen Kontinent zu implementieren und koloniale Sodomiegesetze als »dekolonial« zu framen – vor allem in West- und Zentralafrika, werden von einer Allianz der US-amerikanischen religiösen Rechten, offenbar im Verbund mit russischen Investoren, unter dem Dach des World Congress of Families verfolgt; vgl. Kalm/Meeuwisse, *Transcalar Activism*, 2023; Stoeckl, *Russian Christian Right*, 2020; Butler, *Who's Afraid*, 2024 (Kapitel 1: The Global Scene). Zur Übersicht über die zunehmend drakonischen Antisodomiegesetze etwa in Uganda oder Nigeria siehe den Bericht von Amnesty International 2024: <https://www.amnesty.org/en/documents/afr01/7533/2024/en/> (5. September 2024).

74 Zum aktuellen Nachleben vgl. Ramsden-Karelse, *Salon Kewpie*, 2024; https://www.instagram.com/kewpie_legacy/; www.youtube.com/watch?v=YOGhOxK9740; <https://gala.co.za/salon-kewpie/> (22. September 2024).

75 Zu den Bildern aus dem Van Kalker Studio, ab 1937 im Stadtteil Woodstock, vgl. Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020: 19. Die Studio Collection findet sich im District Six Museum und versammelt eine Bandbreite an inszenierten Selbstporträts: <https://www.districtsix.co.za/project/chamber-of-dreams-photographs-of-the-van-kalker-studio/> (11. September 2024). Zur vielfältigen Geschichte afrikanischer Studiofotografie vgl. Behrend/Wendl, *Snap me one!*, 1998. Zur alternativen Geschichtsschreibung

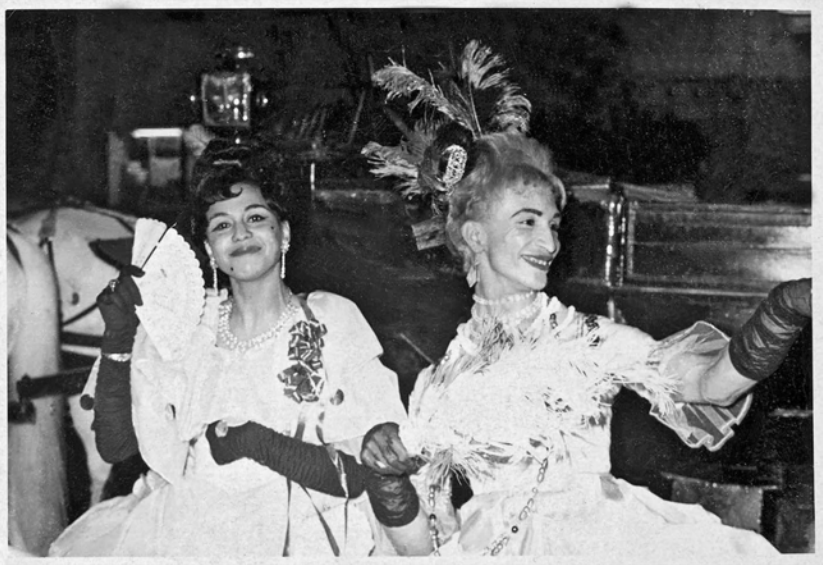


Abb. 3. Kewpie und Sodia Osman (l.), Marie Antoinette Ball, Ambassador Club, Sir Lowry Road, Cape Town, 1967. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/81.3).

Auch Kewpie – 1941 geboren als Eugene Fritz, zeitweise von Dulcie Howes von der University of Cape Town Ballet School trainiert,⁷⁶ und unter dem Label Capucine mit spektakulären Outfits in Ball Rooms und so genannten Moffie Konzerts als Drag Queen auftretend – zitiert einen *brand name*: den einer in Deutschland für den Weltmarkt hergestellten weißen Babypuppe mit blauen Augen und blondem Haarschopf, die in den 1910er-Jahren bereits ein Vorleben als von Rose O'Neill gezeichnete Comicfigur zur Illustration feministischer Anliegen hat und von 1925 bis heute eine international vermarktete japanische Mayonnaise-Marke illustriert. In Cape Town wird der Name vermutlich vor allem mit den zeitgenössischen Kewpie Doll Songs der US-amerikanischen Popmusik assoziiert. Die offensive Vermischung unterschiedlicher Kontexte in sich verselbständigenden, lebenden Zitat einer Puppe jedenfalls korrespondiert mit Kewpies spektakulären Auftritten, von denen wiederum Ball-Fotos wie die aus dem Ambassador Club zeugen. Ramsden-Karelse liest die Bilder als Ausdruck von Überlebensstrategien, als Antizipation einer Bewegungsfreiheit jenseits der Beschränkungen durch die prekarierten Lebensbedingungen vor

von Studioporträts und der »Demokratisierung des Porträts« – hier im karibisch-britischen Kontext – vgl. auch Hall, »Rekonstruktion«, 2003: 79–80.

76 Vgl. Marsden/Smith, Photographs, 2020: 166.

Ort.⁷⁷ In diesen »performances of an elsewhere«, »of an imagined global«,⁷⁸ ginge es auch um eine Neubestimmung des eigenen (Gebrauchs-)Werts.

Gerade die vom *Movie Snaps Studio* oft ungefragt aufgenommenen und bei Bedarf verkauften Straßenporträts aber, die sich zudem in Kewpies Sammlung finden, verdeutlichen zugleich den konkreten öffentlichen Widerstreit gegen die zeitgenössische Politik.⁷⁹ Sie zeigen, dass queeres Auftreten zu Zeiten der Apartheid trotz allem Teil des Straßenlebens von District Six ist. Und noch die zahlreichen anderen Bilder der Sammlung machen deutlich, dass sowohl die geschlechterpolitischen als auch die rassistischen Regularien in Teilen der Innenstadt von Cape Town selbst damals eben nicht restlos durchsetzbar sind.⁸⁰ Insofern zielt diese Neubestimmung des eigenen (Gebrauchs-)Werts auf die kollektive Verhandlung der Verhältnisse.

Inzwischen zirkulieren die Bilder weltweit und rufen weitere Fortschritten hervor, während sich ihre Entstehung umso weniger ausmachen lässt. Zunächst in Alben gesammelt oder als Erinnerungsfotos in Kewpies auch als queerer Versammlungsort fungierendem Frisiersalon in Kensington hängend, werden sie vor dem Verkauf offenbar reorganisiert. Sie verweisen auf die soziale und im Salon doch immer schon (halb-)öffentliche historiografische Funktion dieser Sammlung. Corrigall und Marsden verorten diese mit bell hooks im Kontext eines kollektiven »noninstitutionalized curatorial process«,⁸¹ einer gegenkulturellen Praxis des Ver-Sammelns.

1998 liefert Kewpie für GALA vor dem Hintergrund der zusammengebrochenen Apartheid auch weitere erläuternde handschriftliche, zum Teil widersprüchliche Bildbeschriftungen. Die Sammlung verdeutlicht den Überschuss des vermeintlich Privaten ins Öffentliche und die Unbekümmertheit der Beteiligten gegenüber dem Anspruch auf Autorschaft, auf Urheberchaft, auf ein singuläres Narrativ. Und bereits die Art und Weise, wie diese Bilder entstehen,

77 Vgl. Ramsden-Karelse, *Moving*, 2020.

78 Ramsden-Karelse, *Moving*, 2020: 412, 414.

79 Vgl. das Projekt *Movie Snaps. Cape Town Remembers Differently* am Centre for Curating the Archive der University of Cape Town (<http://www.cca.uct.ac.za/cca/projects/movie-snaps-cape-town-remembers-differently/>; 12. September 2024). Die Bilder sind zum Teil nachkoloriert. Zum intermedialen Spiel mit Fotografie und Malerei, das Foucault als androgyn beschreibt, vgl. Die photogene Malerei, in *Dits et Ecrits. Schriften II*, 2002: 871-882, hier 871; dazu Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 2006: 360.

80 Die Bikiniaufnahmen am segregierten Strand, auf denen die Leute aus Kewpies Umfeld fehlen, für die Passing als weiß nicht möglich ist, deuten darauf hin, dass öffentliches Gender Bending in Cape Town weniger sanktioniert wird als die Überschreitung der Color Line; vgl. Corrigall/Marsden, *District Six*, 2020: 16.

81 hooks, »In Our Glory«, 1995: 59-61; zit. n. Corrigall/Marsden, *District Six*, 2020: 26.

ist eine kollektive Angelegenheit. Sie sagen nicht einfach: Nur weil es so gewesen ist, muss es so nicht bleiben; sie inszenieren dieses Otherwise als gemeinsame Arbeit – rufen letztlich ins Gedächtnis, dass der spätere Zusammenbruch der Apartheid vor Ort kollektiv durchgesetzt und zugleich weltweit unterstützt wird.

Entsprechend ist das hier zum Ausgangspunkt genommene Bild Teil einer ganzen Serie, die eine queere Posse in zerstörter Gegend posierend vor Augen stellt – eine Posse, die rassistischen wie sexistischen Binarismen widerstreitet. Ein Foto dieser Serie zeigt Kewpie unter anderem mit ihrer Freundin Brigitte, die man schon in der bislang skizzierten Szene angeschnitten am Rand sieht. In der retrospektiven Bildunterschrift aus den späten 1990er-Jahren heißt es »The Sea Point girls used to frequent the Queen's Hotel where we stayed at Invery Place«. ⁸² So hat offenbar Kewpie das Bild beschriftet, um die abgebildete Zerstörung ihrer Gegend durch die Urban-Planning-Politik der Apartheid für zukünftige Empfänger:innen zu kommentieren. Auf dem Gruppenfoto lachen sechs Leute in die Kamera. Gezeigt wird wiederum jene Gegend, in der Kewpie in ihrem Haus, dem »Queen's Hotel«, einer Art Refugium für Queers, bis zu den Zwangsräumungen wohnt.

Ausschnitt und Bewegungsunschärfe lassen die Bildserie, von der wohl niemand mehr weiß, wer sie aufgenommen hat, zwar wie private Schnappschüsse, zugleich aber alles andere als authentisch oder unmittelbar erscheinen – vielmehr »carefully composed, (...) stylish«, ⁸³ so Corrigan und Marsden. Durch das offenkundig Gestellte widerstreiten sie einfachen Vorstellungen vom Dokumentarischen. ⁸⁴ Queere Verwandtschaftsverhältnisse in dieser Umgebung inszenierend, klagen diese Aufnahmen das Recht auf andere als normierte Beziehungsweisen ein.

Folgt man nun dem GALA-Katalog zur Ausstellung *Kewpie: Daughter of District Six*, nehmen diese Bilder die heutige Verflüssigung von Geschlechtergrenzen, von Queering Drag, vorweg.

From what we know, Kewpie's gender identity was fluid, and she did not strictly identify as either male or female. Kewpie and her friends generally used feminine pronouns, and would refer to each other as

82 GALA/District Six Museum, *Kewpie*, 2019: 74.

83 Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020: 22.

84 Zu Historizität und Behauptungscharakter des Dokumentarischen vgl. Solomon-Godeau, *Wer spricht so?*, 2003: 54; siehe auch Köppert, *Queer Pain*, 2021: 288, Fn. 35; auf okzidentalistische Perspektiven bezogen, vgl. Bate, *Fotografie und der koloniale Blick*, 2003. Zur aktuellen Beschäftigung mit dem Dokumentarischen vgl. Balke et al., *Durchbrochene Ordnungen*, 2020.

»sisters« and »girls«. Today, some of these people might identify as transgender, although this term was not used at the time. They were sometimes known as »moffies«, which can be an offensive term, but in District Six its use was not necessarily derogatory. (...) Kewpie herself recalled that »(...) we were called as moffies then. But it was beautifully said (...).«⁸⁵



Abb. 4. Kewpie, Brigitte und die Seapoint girls, District Six, bei Invery Place, Cape Town, späte 1960er-Jahre. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/116.4).

85 GALA/District Six Museum, *Kewpie*, 2019: 5. Zur transgressiven Visibilisierung von Queerness innerhalb heteronormativer Darstellungsformen, die es als historisch und geografisch situiertes *coming out within space* vom Closet-Schema maskulin bestimmter Gay Liberation zu unterscheiden gelte; denn dieses zeuge von einer grundlegenden Reorganisation: »the transition from a world divided into »fairies« and »men« on the basis of gender persona into one divided into »homosexuals« and »heterosexuals« on the basis of sexual object-choice.« (Tucker, *Queer Visibilities*, 2009: 92-99, hier: 93). Insofern wäre Kewpies Auftreten nicht einfach als trans im

Das Kewpie-Zitat ist Absage an ein System des Klassifizierens. »Moffie« ist hier kein Synonym für homo- oder transphobe Abwertungen von damals sogenannten Fairies, sondern seine Signifikanz wird als abhängig von der affektiven Aufladung, dem Berührungspotenzial der Intonation, seiner Situierung begriffen.⁸⁶ Und gerade das eingangs skizzierte Bild, in dem Kewpie mit Ballett und Revue zitierenden Moves in den Ruinen von District Six tanzt, unterschiedliche Bewegungsmodi verschränkt und die Einkörperung gegenstrebiger Haltungen exponiert, macht keinen Unterschied zwischen Transidentität und Drag als Bühnenperformance.⁸⁷ Der umweltbezogene Gestus dieser Auftrittsförm akzentuiert das Ver-Sammeln. Tanzend allegorisiert Kewpies Ruinenauftritt den Widerstreit gegen konkrete Formen essenzialisierender Klassifikation. Dieses *dirty Dragging* hält das (An-)Tanzen der Leute gegen herrschende Trennungspolitiken erinnerbar und zeigt in der Tat eine Art Performing (an) Otherwise.⁸⁸ Die Rubble Photos verhandeln arbiträre, spezifisch situierte Verwandtschaften und bringen deren prekäre Bedingungen ins Spiel.

Dabei ziehen diese Bilder die Erinnerung an andere nach sich, die den Blick auf Dragging wiederum erweitern. Insofern ist Kewpies Sammlung, gerade die Bildserie von den Zerstörungen in District Six, auch mit der Erinnerung an andere, transozeanische Geschichten der Zwangsmigration verschränkt, die diesen Forced Removals in Cape Tow und anderswo vorausgehen und bereits verwandte Kulturtechniken kollektiven Widerstreits hervorrufen. Kewpies Drag-Szenen verweisen also nicht nur auf die Zerstörungsgewalt der Apartheid, sondern auf spezifische queere Überlebensstrategien. Und diese lassen sich als kreolisierte Techniken lesen, die bestehende Kategorien durch »illi-

heutigen Sinn lebsbar, weil es von einem anderen sexualitäts- und geschlechterpolitischen Koordinatensystem bestimmt ist.

86 Vgl. zum gegenwärtigen Versuch, das Berührende zu denken, mithin zur Abkehr von dekonstruktiven Einsätzen, Erwig/Ungelenk, *Berühren Denken*, 2021, hier v. a. Ungelenk, Was heißt: 39. Für die Trans Studies vgl. Preciado, *Testo Junkie*, 2013; *Apartment*, 2020. Zur Politizität der Affekte, zirkulierender Energien, vgl. Massumi, *Politics of Affect*, 2015; Gregg/Seigworth, *Affect Theory*, 2010; zur Stickyness des Affektiven vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 2014; siehe hierzu auch Sophie Zehetmayers Dissertationsprojekt *Rhythmic Relations. Transitions of musical and social Rhythm* (mdw).

87 Siehe demgegenüber Stokoes Trennung von Drag als »onstage performance« und trans als »identity category« (*Reframing Drag*, 2020: 3); im Unterschied etwa zu Bukkakis, *Gender Euphoria*, 2020.

88 Zur entsprechenden Metaphorik vgl. mit Blick auf Südafrika Erasmus, *Race Otherwise*, 2017, hier XXVII; mit Blick auf die USA Hartman, *Wayward Lives*, 2020. Zur Bestimmung des Performativen »as a kind of action or practice that does not require the proscenium stage« – »an action that involves a number of people«, vgl. Butler, *When Gesture Becomes Event*, 2017: 171, 180.

cit *blendings*«⁸⁹ über den Haufen werfen und konviviale, nichtidentitäre Bezugnahmen behaupten.

In Édouard Glissants auf die Karibik bezogenen Arbeiten bezeichnet Kreolisierung zunächst einmal unvorhersehbare sprachliche Nachbildungen, die der Kolonialherrschaft und Zwangsmigration geschuldet sind. Aus dem »bitteren Rest«⁹⁰ des Verlorenen, der unkontrollierbar nachwirke, hätten die Verschleppten gezwungenermaßen neue Formen der Bezugnahmen und damit bis dato Unvorstellbares hervorgerufen. Das Phantasma vormals vermeintlich klar zu unterscheidender Gruppen unterwandern zwangsweise zusammengewürfelte Leute aus Glissants Perspektive durch ihre Übersetzungsarbeit – durch die »Kunst des Springens von einer Sprache zur anderen«.⁹¹ Der identitären Episteme der Repräsentation und der universalistischen Vorstellung von einem geordneten Weltganzen (*totalité-monde*) setzen sie Glissant zufolge als chaotische, kreolisierte *tout-monde*, als Multitude, das produktive Zitieren entgegen. Dies werde zum Kennzeichen von etwas, das bereits im Weltmaßstab geschehe und sich als Kehrseite des kolonialen Projekts herausgebildet habe, mithin auch den Ausblick auf unsere zeitgenössisch globalisierte Welt eröffne.⁹² Kreolisierung liest Glissant entsprechend als praktisch gewordenes Wissen davon, dass – trotz traumatisierender Bedingungen, trotz Überausbeutung, Verschleppung und arbiträrer Klassifikation – kollektive Bezugnahmen möglich sind. Und genau in diesem Sinn sind Kewpies Drag-Szenen lesbar.

Im Unterschied zu Vorstellungen von Hybridität, Mestizaje oder Miscegenation wird Kreolisierung dezidiert prozessual und praxeologisch verstanden.⁹³ Diese Perspektive provinzialisiert auch, um Dipesh Chakrabartys Formulierung aus dem Kontext der Subaltern Studies zu entwenden,⁹⁴ die Auseinandersetzung mit Drag. Die Kreolisierungsperspektive trägt potenziell dazu bei, »to unburden blackness and queerness of their identitarian and representational logics«⁹⁵ – so wiederum Tavia Nyong'o's Vorschlag in anderem Zusammenhang.

89 So Gordon in *Creolizing Political Theory*, 2014: 10.

90 Glissant, *Kultur und Identität*, 2005: 13; im französischen Original: *Introduction*, 1996: 18.

91 Glissant, *Kultur und Identität*, 2005: 37.

92 Vgl. Glissant, *Kultur und Identität*, 2005: 15.

93 Vgl. Anzaldúa, *Borderlands*, 1987, Bhabha, *Hybridität*, 2012. Siehe demgegenüber C. L. R. James' These von der komplizitären Rolle der »Mulattoes« im Kontext der haitianischen Revolution (*Black Jacobins*, 2022, *1938).

94 Vgl. Chakrabarty, *Provincializing Europe*; siehe auch das Plädoyer der Comaroffs für eine »ex-centric« Theory from the South, 2012, sowie mit Blick auf die USA Knauf, *Provincializing America*, 2007.

95 Nyong'o, *Afro-Fabulations*, 2018: 199. Vgl. auch Mbembes, im südafrikanischen Diskurskontext situierten Versuch, US-amerikanisch geprägte Ontologisierungen des Schwarzen zu unterlaufen (*Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014).

In diesem Sinn möchte ich Queering und Kreolisierung in der Lektüre von Kewpies Fotos engführen, um nach dem historischen Hintergrund und auch nach der unabsehbaren *survie* kreolisierter Auftrittformen zu fragen.⁹⁶

Kreolisieren



Abb. 5. District Six vor den Zwangsräumungen, undatierter Zeitungsausschnitt. National Library of South Africa, Cape Town (PHA 3709 Coons).

96 Vgl. Gordon, *Creolizing Political Theory*, 2014; Lionnet/Shih, *Creolization of Theory*, 2011; Brah, *Diaspora*, 2003: 633. Kristin Ross spricht mit Blick auf die Pariser Kommune und im Gegensatz zu dekonstruktiven Perspektiven, das Moment des Wiederauftauchens akzentuierend, vom »Überschuss der Bewegung«, von einem »Leben jenseits des Lebens. Es geht nicht um ein Gedenken oder Vermächtnis des Ereignisses (...), sondern um eine *Verlängerung*, (...) um eine Fortsetzung des Kampfes mit anderen Mitteln.« (*Luxus für alle* 2021: 14) Siehe auch Freemans Plädoyer für eine gewisse vulgäre Referenzialität, mithin dafür, dem körperbezogenen Begehren queertheoretischer Einsätze Rechnung zu tragen (*Time Binds*, 2010: xxi).