

II. NS

Entbarbarisieren

»ich als Al Jolson« ist das private, schwarz-weiße Albumfoto handschriftlich übertitelt. Das Bild zeigt eine lachende weiße Frau in Drag, die sich als ein anderer inszeniert – im Männeranzug, mit geschwärztem Gesicht und krauser Perücke. Ihr »ich« scheint in der nachträglichen Beschriftung fraglos, wird souverän im Modus des Als-ob präsentiert und hierbei sauber getrennt vom Namen des »anderen«, von Al Jolson.¹⁸⁵ Auf der weißen, nicht näher verortbaren Wand im Hintergrund ist ihr Schattendouble in leichter Schräglage wie beim Tanzen zu sehen, während der aufgerichtete, etwas steif wirkende Körper im Moment der Aufnahme gar nicht in Bewegung zu sein scheint. Auf einfachen Holzdielen posiert hier jemand für die Kamera, die Arme ausgebreitet, das Gewicht auf den vorderen Fuß verlagert.

Offenkundig handelt es sich um eine Nachstellung. Angespielt wird auf ein ikonisches Filmstill. Die hier abgebildete Geste, die Haltung der Arme, zitiert *The Jazz Singer* von 1927 mit Al Jolson in der Hauptrolle. Das Foto erinnert an dessen gestisches Repertoire, wie es etwa in einem Werbeplakat dieses ersten offiziell vertriebenen, auch in Cape Town rezipierten Tonfilms betont wird. Das zitierte Backstage Movie inszeniert Vaudeville-Musik als kreolisierten Melting Pot und schließt zugleich schwarze Darstellende visuell aus.¹⁸⁶ Blackface ist darin Darstellungsmittel eines Kantorsohns aus streng religiöser Familie, der von den Bars im prekarierten Lower Manhattan, der Gegend vor allem vermärter osteuropäischer Jüd:innen, über das Vaudevilletheater zum Broadway

185 Die Bildüberschrift spielt in spezifisch karnevalesker Weise mit der Gedankenfigur rhetorischen Gesichtsverleihens, vgl. hierzu Menke, *Prosopopoiia*, 2000; anknüpfend Annuß, *Elfriede Jelinek*, 2005; siehe auch Chase, *Giving a Face to a Name*, 1986: 82-112 (in: *Decomposing Figures*); de Man, *Autobiography*, 1979; Hamacher, *Unlesbarkeit*, 1988.

186 Zur prominenten Kritik des Films vgl. Rogin, *Blackface, White Noise*, 1996; siehe demgegenüber die Lesarten von Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006: 97-104; Kelman, *Acoustic Culture*, 2006; Lhamon, *Raising Cain*, 1998: 102-115.

kommt. Der Plot spielt für die hier diskutierte Aufnahme zusammen mit der Biografie des in der Bildüberschrift angeführten Darstellers durchaus eine Rolle. Jedenfalls scheint die Abgebildete Jolsons Gestus in einer Mischung aus verlegenem und hämischem Lachen nachzustellen.

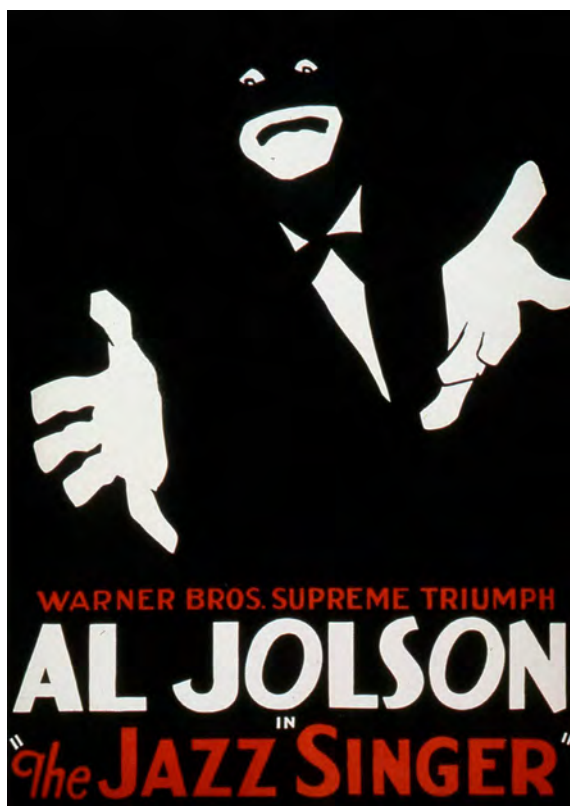


Abb. 15. Werbeplakat, *The Jazz Singer*, 1927. William Auerbach-Levy, Bridgeman Images.

JACKIE RABINOWITZ wird im Film als kreolisierte Figur eingeführt, die in New York mit Ragtime aufwächst und gegen den Willen des Vaters schließlich zum Star avanciert. Gespielt von einem der berühmtesten zeitgenössischen Blackface-Darsteller, wird sie über dessen Biografie beglaubigt und vermarktet. Als Asa Yoelsen im damals russischen Srednik geboren, steigt Jolson selbst vom Sohn eines Kantors zur US-amerikanischen Entertainment-Ikone auf. Jolsons filmisches Alter Ego gehört gewissermaßen zur nächsten Generation, in der sich die Geschichte von migrantischem Ostjudentum und schwarzer Musik in einer neuen Massenkultur verschränken. Diese Verschränkung nun greift das Foto am Vorabend der Machtergreifung durch die Nazis auf.

Vom beschriebenen Foto aus, Gegenstück zur freundlich-provozierenden Drag-Szene Kewpies und dessen verschwörerischem Lachen in wider-

streitender Pose, möchte ich hier zunächst den potenziell invektiven Gebrauch von kreolisierten Auftrittformen in den Blick nehmen. Denn die offenkundig gestellte Studioaufnahme ließe sich durch die Bildüberschrift hindurch als stereotype Ins-Bild-Setzung einer fingierten Äquivalenzkette¹⁸⁷ des Ressentimentalen, von allen möglichen ›anderen‹, lesen: als »Widerspiel«¹⁸⁸ zur minderen Mimesis, als pejorative ›falsche Projektion‹, um Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Formulierung aus *Elemente des Antisemitismus* zu entwenden. Über die Bildüberschrift nämlich verortet sich dieses Dragging zumindest nachträglich in der nationalsozialistischen Propaganda. Daher ist es Ausgangspunkt meines mit dem NS beschäftigten zweiten Kapitels, das den Kurzschluss von Gender Bending und Blackfacing als Reaktion auf die längst kreolisierten Verhältnisse in der deutschen Zwischenkriegszeit liest und Darstellungsformen in Unterhaltungskultur, Propaganda und Kulturwissenschaft nachgeht. Als Kehrseite der im Foto aufscheinenden ›wilden Paarungen‹,¹⁸⁹ von Gender Bending und Color Bending, einer auch in Europa längst globalisierten Massenkultur wird sich hierbei die Erfindung einer eigenen Nazi-Moderne erweisen. Diente das erste Kapitel dazu, queer-kreolisierte Auftrittformen im Kontext der Apartheid als praktisch gewordene kritische Theorie zu lesen, zielt dieses Kapitel darauf, an einem anderen *dirty* Dragging Fluchtlinien ausgrenzenden Abwertens, von Exotismen und fingiertem Eigenen zu untersuchen.

Braun

2011 wird das Bild in den zeitgenössischen neuen Medien skandalisiert.¹⁹⁰ Als vermeintlich sensationeller Fund zirkuliert es seitdem als obszöne Illustration nationalsozialistischer Anti-Blackness im Internet; Blackface gilt dieser Rezeption als ikonisches, überhistorisches Zeichen eines immergleichen Rassismus.

187 Vgl. mit Fokus auf die Instituierung der Volksfigur Laclau, *On Populist Reason*, 2005. Zur gegenwärtigen rechten Konstruktion von Äquivalenzketten vgl. für den deutschsprachigen Kontext Wielowiejski, *Identitarian Gays*, 2020; siehe auch die übrigen Artikel in Dietze/Roth, *Right-Wing Populism and Gender*, 2020; Dietze, *Sexueller Exzeptionalismus*, 2019.

188 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 1969: 196.

189 Vgl. zur entsprechenden Umschreibung unabsehbarer Regelverstöße Menke, *Einfälle*, 2021: 16, 131.

190 Siehe <https://www.thestranger.com/slog/archives/2011/03/09/eva-braun-in-blackface>; https://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/eva-braun-in-never-before-seen-images-creepily-even-intimately-familiar/2011/03/14/ABBHLiU_blog.html; <https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/eva-braun-in-blackface> (5. September 2024).

Das Bild erscheint als appropriatives *racialized* Dragging. So erzählt das im Netz oft auf 1937 datierte Foto auch etwas über heutige Rezeptionsbedingungen, die entkontextualisierte Verfügbarkeit von Archivmaterial und Rückprojektionen heutiger Diskurse, die lokale und historiografische Verortungen ausblenden. Die Aufnahme aber funktioniert komplizierter als ihre Rezeption. Sie steht im Kontext der damals längst international geprägten Weimarer Massenkultur und schließt Blackface in Drag und den Verweis auf eine jüdische Figur über die Bildüberschrift auf spezifische Weise kurz.

Das Foto zeigt eine damals unbekannte junge Fotolaborantin, die ab 1945 und damit erst postum, zur öffentlichen Figur gerät. Aufgenommen offenbar in München, entsteht es dem Katalog der dortigen Staatsbibliothek zufolge kurz nach dem deutschen Filmstart von *The Jazz Singer* um 1928/29. Vom Archiv wird es nachträglich mit einer zusätzlichen Erläuterung versehen – »in Faschingskostüm«. ¹⁹¹ Als Abfotografie aus einem Album findet sich das Bild mit der genannten Überschrift im Nachlass Heinrich Hoffmanns, der zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits die visuelle NS-Politik, insbesondere die Führerdarstellungen, prägt. ¹⁹² Gemacht wird das Foto also offenbar in *dem* Atelier, das die Ästhetik von Nazi-Organen wie dem *Völkischen Beobachter* bestimmt – und vermutlich von jenem Fotografen, der damals schon für die antisemitische Wochenschrift *Auf gut deutsch* verantwortlich ist und das Bildimperium der Nazis prägt.

Die frontal, leicht von oben aufgenommene und professionell gestaltete Aufnahme zeigt Eva Braun, die in Hoffmanns Atelier später Hitler kennenlernen und bis 1945 aus der offiziellen visuellen Politik der Nazis ausgeblendet bleiben wird. ¹⁹³ Vor diesem Hintergrund gelesen, lässt die nur für den Privatgebrauch vorgesehene Aufnahme nach ihrer Verwandtschaft mit späteren Propagandadarstellungen fragen, in denen die Minstrel-Maske und die Inszenierung der Kolonisierten auseinandertreten; denn Blackface wird im NS, wie sich genauer zeigen wird, als groteske Maske vor allem mit geschlechterpolitischen und antisemitischen Ressentiments kurzgeschlossen und so als Schreckbild der Kreolisierung Europas mobilisiert. ¹⁹⁴

191 Siehe Fotoarchiv Heinrich Hoffmann, Bayerische Staatsbibliothek: <https://bildarchiv.bsb-muenchen.de/metaopac/search?id=bildarchiv13167&View=bildarchiv> (5. September 2024).

192 Vgl. Hoffmanns um dieselbe Zeit aufgenommene, komplementäre Postkartenserie (Herz, Hoffmann und Hitler, 1994: 92-137), die den zukünftigen Führer bei der stummfilmartigen Gestenprobe zeigt und die von Bert Brecht so genannte *Theatralik des Faschismus* (Brecht, GBA 22.1: 561-569) vor Augen stellt.

193 Zur Biografie von Eva Braun, die mit 17 Fotolaborantin bei Heinrich Hoffmann wird, vgl. Görtemaker, *Eva Braun*, 2010.

194 Vgl. zur europäischen Kreolisierung Gutiérrez Rodríguez/Tate, *Creolizing Europe*, 2015; Gutiérrez Rodríguez, *Archipelago*, 2015.

Das Foto mit der genannten Bildüberschrift stammt aus Brauns Privatabum. Die inzwischen weltweit vermarktete und so schließlich für Wirbel im Netz sorgende Vorlage findet sich als Bild 27A in Album 33 der 35 von US-amerikanischen Soldaten konfiszierten Alben, die nach 1945 in den National Archives (Washington, D.C.) landen.¹⁹⁵ Die Aufnahme selbst ist sichtlich kuratiert. Von oben rechts sorgfältig ausgeleuchtet, spielt sie mit Brauns schrägem Schattenwurf. Der mag ein wenig an den Cake Walk, vielleicht auch an Plakate von Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) oder an Darstellungen von der Schwarze-Schmach-Kampagne gegen französische Kolonialsoldaten im Ersten Weltkrieg erinnern – an die bildpolitisch inszenierten Heimsuchungen deutscher Weiblichkeit durch dunkle Wesen.¹⁹⁶ Der Schatten Brauns im Hintergrund ruft mithin noch Visualisierungen aus der Weimarer Zeit auf, die mit Antisemitismus und Rassismus assoziierbar sind. Im Unterschied dazu aber zitiert das Körperbild der grinsenden Braun weder antijudaistische noch kolonialrassistische Stereotype, sondern im Namen Al Jolsons genau jene Maske, die in Cape Town als Gegenbild der Verhältnisse mobilisiert wird. Blackface wird nun auch im Foto von Braun als *das* Zeichen transozeanischer Massenkultur lesbar.¹⁹⁷ Nur handelt es sich hier um ein Drag-Bild, das auf die Formierung einer spezifischen visuellen Politik unter neuen politischen Bedingungen vorausdeutet und daher als *rechte* Karnevalisierung gelesen werden kann.

Brauns Cross Dressing in Blackface, im Fotoatelier Hoffmann aufgenommen, wird offenbar zusammen mit der Bildüberschrift während der NS-Zeit noch einmal abfotografiert und so – gewissermaßen aus dem Backstage-Bereich der Macht – wie ein privates Erinnerungsfoto wieder in Hoffmanns Bilderschmiede zurückgesendet. Entsprechend funktioniert »ich als Al Jolson« gerade nicht als einfache, als rassistische Repräsentation, als Abwertung dunkler Haut. Braun in Drag verleiht der Erinnerung ans europäische, von Zwangsmigrationen gekennzeichnete urbanisierte Judentum über den zitierten Namen

195 Siehe <https://catalog.archives.gov/id/124034694> (5. September 2024). Platziert ist das Bild kurz nach Aufnahmen von einer Silvesterparty 1931/32, auf denen auch Hitler zu sehen ist, und kurz vor Brauns frühesten, aus den 1920er-Jahren stammenden Urlaubsbildern. Die Bilder sind also nicht chronologisch organisiert. Die Aufnahme »als Al Jolson« ist zudem im Unterschied zu den anderen Fotos kein Schnappschuss und offenbar das einzige, das Braun in karnevalesker Verkleidung zeigt.

196 Siehe etwa das Cover zu Guido Kreutzers *Die schwarze Schmach. Roman für das gefährdete Deutschland* von 1921. https://img.ricardostatic.ch/images/8fe14269-ebb8-4344-becb-9ec37aea5b0f/t_1000x750/die-schwarze-schmach-g-kreutzer-1921 (11. September 2024).

197 Zur Geschichte von jüdischer Migration und Blackface im Kontext einer neuen US-amerikanischen Massenkultur vgl. Slobin, *Putting Blackface in Its Place*, 2003.

des ›anderen‹, von Al Jolson, ein künstlich geschwärztes Gesicht. Lesbar wird das Bild so, als mache es das Label US-amerikanischen, kreolisierten Entertainments zum Zeichen agenealogischen, in diesem Sinn queeren Auftretens. In Drag, im Männerkostüm, führt Brauns Bild eine mit der Figur ›des Juden‹ aufgerufene mimetische Verstellung vor Augen. So betrachtet geht es hier möglicherweise weniger um das Zusammenspiel von *Love and Theft*, wie Eric Lott die affektiv besetzte Verwendung afroamerikanischer Musik- und Performancetraditionen durch weiße Minstrel-Entertainer in den USA nennt.¹⁹⁸ Bei aller Liebe für das Dargestellte, die das Bild vielleicht mitschleppt, scheint das Foto auch antisemitische Projektionen aufzurufen und mit der Abwehr trans-ozeanischer moderner Massenkultur im Zitat von Cross Dressing und Blackface zu verketten.

Dabei lässt sich Brauns Nachname in fortgesetzter Übertragung mit einer Art Mock Browning assoziieren. Ihr Cross Dressing kann im spezifischen Kontext der Aufnahme, mithin brauner, nazistischer visueller Politik, als Spiel mit referenzieller Ambivalenz und zugleich als Ermächtigungsgeste gelesen werden. Dieser Auftritt vor der Kamera funktioniert so potenziell auch als Ver-lachen dessen, was hier analogisiert wird: schwarz, queer, jüdisch.¹⁹⁹ Damit macht das Bild weniger die hegemoniale, weiße Position zu dem, was Ernesto Laclaus *On Populist Reason* als das konstitutiv Undarstellbare – »a void within signification«²⁰⁰ bezeichnet, um ›das Volk‹ als leeren Signifikanten zu bestimmen. Hier wird vielmehr Blackface zum leeren Signifikanten des Ressentimentalen, der arbiträre Besonderungen, Vorstellungen von sexueller Devianz und von moderner Massenkultur als Miscegenation miteinander verschaltet. Entsprechend werden hier die Darstellungsregister des Antijudaismus wie des Kolonialismus alter Prägung überschrieben. Im Bild kommen weder Haken-nasen- noch Urwaldstereotype zum Tragen; die Erinnerung an sie ist allen-falls in Brauns Schatten aufgehoben. Vielmehr ist die Vorstellung einer moder-nen, transgressiven Dirtiness aufgerufen, in der Frauen und Männer ebenso wenig unterscheidbar erscheinen wie ›nichtarische‹ Leute und ›deutsche Menschen‹ – und die sich um überkommene Differenzkonstruktionen nicht schert. Blackface kann von heute aus durch Brauns Beschriftung als moder-nisiertes Zeichen unterstellter jüdischer Mimikry gelesen werden. Mit Hoff-manns Atelier verknüpft, gerät Jolsons Name in Brauns Bildüberschrift – On

198 Vgl. Lott, *Love and Theft*, 1993. Siehe auch die Akzentverschiebung von seiner Appropriationskritik zur These von der »theatricalization of race« in *Black Mirror*, 2017: 7.

199 Zur Analogisierung von slawischer und schwarzer Bevölkerung im nazistischen Kolonialdiskurs und dessen Präfiguration im europäischen Orientalismus vgl. Snyder, *Black Earth*, 2016.

200 Laclau, *On Populist Reason*, 2005: 105.

Populist Reason gegen den Strich gebürstet – zum »ground of the thing«,²⁰¹ zum leeren Signifikanten eben nicht »des Volkes«, sondern des diesem Phantasma vorausgesetzten, sich vermeintlich verstellenden, außerhalb des Karnevals zu bannenden Fremden.

Aufgenommen im Fotoatelier eines »alten Kämpfers« und nachträglich betitelt abfotografiert, invertiert das Bild durch das Cross Dressing hindurch die damaligen US-amerikanischen Verhandlungen der Color Line, der Trennung von Schwarz und Weiß, als deren filmisches Paradigma *The Jazz Singer* gilt: Der Film – so Michael Rogins prominente Lesart – führe Jewish *upward mobility* in Blackface vor Augen, blende offensiv die Existenz der afroamerikanischen Bevölkerung aus und zeuge so davon, dass Weiß-Werden, Integration, durch das entstellende Blackface hindurch auf Exklusion basiere. Rogin liest den Film in seinem Buch *Blackface, White Noise*, der vielleicht bekanntesten Deutung von *The Jazz Singer*, letztlich als Fortsetzung rassistischer Minstrel Shows und als massenkulturelle Depolitisierung kreolisierter mimetischer Praktiken; der Plot erzählt ihm zufolge von der Komplizität jüdischer Immigranten aus Europa, die über das Zitat der frühen US-amerikanischen Massenkultur Teil der weißen Mehrheit werden, sich maskulinisieren und so die eigene Ausgrenzung überwinden: »Blackface (...) allows the protagonist to exchange selves (...). Blackface is the instrument that transfers identities from immigrant Jew to American. By putting on blackface, the Jewish jazz singer acquires (...) first his own voice, then assimilation through upward mobility, finally women.«²⁰²

Das im Fotoatelier Hoffmann aufgenommene und beschriftet vermutlich vom Obersalzberg, dem privaten Landhaus »des Führers«, zurückgesendete Blackface in Drag lässt Braun auf andere Weise als das Gegenteil von dem erscheinen, was vorgestellt wird: als weder of Color noch jüdisch noch queer. Visuell scheint Brauns Blackface Jolson im Zusammenspiel mit Titel und Aufnahmekontext als Personifikation »des Juden« zu markieren und ihn den gängigen antisemitischen Klischees entsprechend in Drag zu effeminieren. Es geht in dieser Lesart gerade um eine Rogins Interpretation umkehrende antisemitische Operation und damit um ein grundlegend anderes Verständnis von Whiteness – ein NS-spezifisch situiertes Verständnis von Suprematie.²⁰³

201 Laclau, *On Populist Reason*, 2005: 101.

202 Rogin, *Blackface, White Noise*, 1996: 95. Lhamon stellt diesen *appropriation as replacement*-Diskurs infrage und skizziert stattdessen die Akkumulation von Doubles im Film (*Raising Cain*, 1998: 102-115).

203 Zur Historisierung deutsch-okzidentaler Whiteness vgl. Hund, *Wie die Deutschen weiß wurden*, 2017; Benthien, *Haut*, 2001:172-194. Vgl. auch die Kritik an Critical Whiteness-Positionen aus dem deutschsprachigen linken, postmigrantischen Umfeld von Kanak Attak: Ibrahim et al., *Decolorise It!*, 2012 (<https://www.akweb.de/>)

Braun in Drag erzählt nicht von der Integration eines jüdischen Immigranten ins weiße US-amerikanische Show Business durch den visuellen Ausschluss schwarzer Darstellender. Die Bildüberschrift identifiziert vielmehr das fingierte schwarze mit dem unsichtbaren jüdischen Gesicht, das für Fake steht und in diesem Sinn als *dirty* lesbar gemacht wird. Die im NSDAP-Kontext verortbare Bildüberschrift – »ich als Al Jolson« – trägt also ein anderes Ressentiment in das visuelle Zitat mit ein. So wird jenes Othering, das Jolsons Blackface aus Rogins Perspektive eingeschrieben ist, auf den zitierten Darsteller zurückgespiegelt und antisemitisch aufgeladen.

Dabei verschieben sich die referenziellen Akzente von der Hautfarbe auf Dirtiness als Form, wie sich an Brauns auf dem Foto offenbar geschwärzten Händen zeigen lässt. Anstelle der weißen Handschuhe, dem gängigen Minstrel-Zeichen, auf dem *Jazz Singer*-Werbeplakat, wird hier Jolsons selbstreferenzieller Song *Dirty Hands*, *Dirty Face* ins Gedächtnis gerufen. Damit beginnt im Film die Transformation vom prekarierten JACKIE RABINOWITZ, der in einer lumpenproletarischen Gegend gewissermaßen in Hörweite zur vom Film ausgeblendeten schwarzen Bevölkerung mit kreolisierter Musik aufwächst, zum gefeierten US-amerikanischen Entertainer Jack Robin. Gestisch entspricht Brauns Haltung der singenden Figur in der sogenannten Coffee-Dan-Szene, die auch das Werbeplakat aufgreift – nun allerdings in Blackface. Der Text von *Dirty Hands*, *Dirty Face* handelt vordergründig weder von schwarzer Haut noch von der Minstrel-Maske.²⁰⁴ Vielmehr erzählt darin ein Vater von seinem beim Spielen verdreckten Sohn. Über Bande transponiert der Song, was Rogin als Diebstahl schwarzer Musik kritisiert, in eine andere Lesart: die von Lott skizzierte Liebe des weißen Entertainments zur kreolisierten Musik, nur dass *The Jazz Singer* diese oft von obszönen Projektionen geprägte Liebe in eine jugendfreie Version verwandelt. Entsprechend verdrängt auch die Musik in diesem ersten offiziell vertriebenen Tonfilm die Synkopen und ist von fast allem bereinigt, was an den Sound von Jazz, Blues, Swing oder Ragtime erinnern würde. So visualisiert auch Blackface im Film die später gezeigte Domestizierung dieser ›Dirtiness‹ und wird von *Dirty Hands*, *Dirty Face* letztlich entsprechend kommentiert.

Sowohl Brauns beschriftete Aufnahme als auch Jolsons Backstage-Movie sind von Rahmensetzungen bestimmt, die das Spiel mit Maske und Gesicht davor bewahren sollen, als – mit Walter Lhamon gesprochen – »too slippery

bewegung/diskussion-um-critical-whiteness-und-antirassismus-decolorise-it/; 11. September 2024).

204 Vgl. Lhamon, *Raising Cain*, 1998: 105–106. Der Songtext kontrastiert den Plot: JACKIE RABINOWITZ wird wegen seiner Liebe zu dem, was im Film als Ragtime verkauft wird, von seinem Vater verstoßen.

and multisignificant to police«²⁰⁵ wahrgenommen zu werden. Darin besteht ihre formspezifische Korrespondenz. Foto wie Film scheinen von der Vorstellung bestimmt, dass es möglich ist, zwischen eigenem Gesicht und fremder Maske klar zu trennen. Und diese Phantasie vom vermeintlich eigentlichen Gesicht ist mit einer spezifischen Temporalitätsvorstellung kontrollierter, begrenzter Unterbrechung verknüpft. Die nachträgliche Beschriftung des Bildes aus dem Hoffmann-Atelier signalisiert, zu wissen, dass der Dirty Dragging-Spaß spätestens am Aschermittwoch wieder vorbei ist. Darin unterscheidet sich dieses Bild vom *Jazz Singer*-Zitat des Kap-Karnevals ebenso wie von Kewpies Foto vor den Ruinen von District Six, das Drag als queer-kreolisierte Alltagspraxis gegen die Apartheid einklagt und kein eigentliches Gesicht hinter dem Auftritt in Drag reklamiert. Brauns Drag-Szene hingegen ist zumindest über die nachträgliche Beschriftung darauf angelegt, ihr Gesicht, ihr Körperbild außerhalb des Bildrahmens von dem hervorgerufenen ›anderen‹, von Al Jolson, zu separieren.

Durch diese rhetorische Einhegung – ich als – ist Brauns Blackface in Drag der Form des Backstage Movies verwandt. Das filmindustriell aktualisierte Dispositiv dramatischer Repräsentation stabilisiert seinerseits das Verhältnis zwischen der Maske und einer dahinter verorteten Person. Entsprechend sind die Blackface-Szenen im weiß besetzten *Jazz Singer* narrativ gerahmt – also der Bühne beziehungsweise dem *Changing Room* vorbehalten.²⁰⁶ Der Film steht für einen Wechsel der Darstellung von Blackface, der sich in den USA spätestens mit der offiziellen Abschaffung der Sklaverei in der veränderten, zunehmend standardisierten Form der Minstrel Shows andeutet. *The Jazz Singer* gehört einem Genre an, das ihn im Nazi-Kontext augenzwinkernd zitierfähig macht. Dieses Genre funktioniert anders als die volkstheatralen Rowdyauftritte früher Performer in Blackface wie T. D. Rice. Denn nicht zuletzt an die Commedia dell'arte erinnernd, spielen diese Auftritte offensiv mit der Grenze zwischen Schwarz und Weiß, On and Off, mit dem Sprung über die Bühnenrampe – freilich ohne sich um die politischen Erfordernisse der Abolition zu kümmern.²⁰⁷ Im Unterschied zu *JIM CROW* und anderen Tramp- beziehungsweise Trickster-Figuren hingegen setzt *The Jazz Singer* fort, was man auch an den Covers mancher Sheet Music aus dem frühen 19. Jahrhundert und vor allem an den populären Werbeplakaten bereits etablierter Minstrel Shows um 1900 ablesen kann: das *framing and taming* des Verhältnisses zwischen Maske und Gesicht.

205 So Lhamon zu T. D. Rice, *Jump Jim Crow*, 2003: 3.

206 So der Titel von Senelick, *Changing Room*, 2000; darin wird auch die Differenz von Dressing und Facing expliziert.

207 Vgl. zu Rice entsprechend Annuß, *Blackface*, 2014. Zur sprunghaften Auftrittsform des HARLEKINS im Widerstreit gegen neue Formen der Disziplinierung vgl. Münz, *Theater und Theatralität*, 1998: 62.



Abb. 16. Virginia Serenaders, Sheet Music Cover, 1844. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).

Lott bezieht sich in *Love and Theft* auf ein Cover der Virginia Serenaders von 1844: Oben zeigt es die fünf Musiker in Blackface, kostümiert und Gesten in Schiefele zitierend. Darunter sind die Performer in aufrechter Haltung, ohne Schminke, als respektable Bürger gezeichnet. Maske und Gesicht, Entertainment und bürgerliche Selbstdarstellung jenseits der Bühne werden als getrennt

vorgestellt.²⁰⁸ Es geht also nicht darum, das Gemachte auf der Bühne offenzulegen, um so die Bedingungen figuraler Handlungen zu reflektieren. Stattdessen wird das Clowneske domestiziert. Und genau diese Stabilisierung der Referenzen wird zur Voraussetzung dafür, Blackface nach der Abolition als rassistische Repräsentation zu nutzen.



Abb. 17. Billy Van, Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee. Werbeplakat, 1900. Library of Congress, Washington, D.C. (2014637077).

Deutlich wird diese sich mit dem Ende des Bürgerkriegs 1865 verstärkende Funktion auch an den Janusköpfen auf modernen Minstrel-Werbeplakaten und damit an einer frühen Form visueller Massenkultur. In der Library of Congress findet sich beispielsweise ein immer wieder zitiertes Plakat von Billy Van als The Monologue Comedian im Rahmen der Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee. Aus der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert stammend, spielt das Plakat mit mehrfachen Rahmungen. Vans Porträts – links sein bürgerliches Gesicht,

208 Vgl. Lott, *Love and Theft*, 1993: 20-21; die komplementäre Darstellung der Virginia Serenaders allerdings funktioniert m. E. nicht proto-brechtianisch, so Lott, mithin reflexiv-verfremdend, sondern evidenzstiftend. Zu Diebstahlmetaphorik und Metalepse siehe Nyong'o: »minstrelsy (...) heisted an image of blackness that did not exist prior to its theft but that was constituted through this theft.« (*Amalgamation Waltz*, 2009: 112)

rechts sein Blackface mit Perücke, aufgerissenen Augen und rot geschminktem Mund – sind in verziertem Gold eingefasst, mithin zumindest vordergründig getrennt und doch durch die ineinandergreifenden, ein Unendlichkeitszeichen darstellenden Ringe verbunden.

In *The Jazz Singer* wird die Trennung von Maske und Gesicht noch stärker verdeutlicht. Blackface ist dem Backstage Movie gemäß in einen dramatisierten Plot überführt. Dieses Hollywood-Genre steht im diametralen Gegensatz zu den frühen, dem Jahrmarkt und dem Volkstheater verbundenen Experimenten des Films und dessen Spiel mit unendlichen Metamorphosen. Demgegenüber sind die Abfolgen der Bilder hier der Narration unterworfen und dienen der zentralperspektivischen, dramatischen Darstellung der Person.²⁰⁹ Zwar funktioniert der Ton noch nicht im Sinne der späteren Talkies – die illusionistische Darstellung verstärkend. Der Musik kommt eine eigene akustische Dimension zu, während die Rede weitgehend den eingeblendeten Zwischentiteln vorbehalten ist. Aber Blackfacing wird zum narrativ abgrenzbaren Spiel im Spiel. Hier ist jener »faceism«²¹⁰ betont, der in retrospektiven Lesarten oft allen Formen von Blackface als immergleiche rassistische Fehlrepräsentation zugeschrieben wird und damit dessen Form- und Funktionswandel vernachlässigt. Die Problematik dieses Repräsentationsdenkens zeigt sich an der Kehrseite grotesker Defacements: der Inszenierung eines eigentlichen, weißen Gesichts. Seine Großaufnahme wird von jenem populären Film etabliert, dessen Rezeption etwa eine Dekade vor *The Jazz Singer* die zweite Gründung des Ku Klux Klan mit hervorruft: D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* von 1915 ist ein Meilenstein der Filmgeschichte, weil er bis dato ungekannte Special Effects und Einstellungen erprobt. Griffith stellt sie in den Dienst seines rassistischen, das Plantagensystem relegitimierenden Plots und authentifiziert südstaatenmythische Fiktionen.²¹¹ Den merkwürdigen Umgang mit unterschiedlichen Inszenierungsformen von Blackness, die Darstellung eines schwarzen Vergewaltigers durch einen weißen, geschminkten Schauspieler einerseits, die Besetzung subalternen Figuren mit schwarzen Nebendarsteller:innen andererseits, untergräbt – zumindest mit heutigen Sehgewohnheiten betrachtet – die Illusion. Aber sie funktioniert mit Blick auf die entscheidende Einblendung eines anderen Gesichts, das weiße, schützenswerte Weiblichkeit repräsentiert und

209 Vgl. zur Visualität dramatischer Darstellungen Heeg, Szenen, 1999; siehe auch *Das Phantasma*, 2000.

210 Weigel, »Das Gesicht als Artefakt«, 2013: 11.

211 Zur Kritik an *The Birth of a Nation* vgl. Dyer, *Into the Light*, 1996; Gubar, *Racechanges*, 1997: 57–66; Gunning, D.W. Griffith, 1994.



Abb. 18. Lilian Gish als ELSIE STONEMAN in D. W. Griffiths *The Birth of a Nation*, 1915 (Screen-shot).

als Affektbild inszeniert wird.²¹² Das angstverzerrte Gesicht der Hauptdarstellerin Lilian Gish in Großaufnahme, das hier den begleitenden Starkult begründet, ist keine groteske, dem Verlachen dienende Entstellung, sondern legitimiert im Film die rassistische Gewalt, die im Namen des Klan ab den späten 1860er-Jahren verübt wird. Der filmisch inszenierte retrotopische Pullback, die Mythisierung des südstaatlichen Versklavungsregimes hat damals nachhaltige Effekte.²¹³ *The Birth of a Nation* trägt dazu bei, den zweiten Ku Klux Klan als Massenorganisation zu etablieren und in den 1910er-Jahren eine neue Welle an Lynchings zu legitimieren. Gishs verzerrtes Gesicht verweist gewissermaßen auch auf die darstellungspolitische Voraussetzung dafür, den Klan nach seinem

212 Zum Affektbild als Groß- oder Nahaufnahme vgl. Deleuze, *Bewegungs-Bild*, 1997, 123–142, 154. »Das Unmenschliche im Menschen, das ist das Gesicht von Anfang an, es ist von Natur aus eine Großaufnahme«, so wiederum Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 234; zum Gesicht des Stars als Großaufnahme: 241; zum weißen Horrorgesicht – im untergründigen Verweis auf Blackface als dessen Kehrseite: 231, 233. Das Gendering von Gesicht und Blackface bleibt dabei allerdings außen vor.

213 Siehe Bauman, *Retrotopia*, 2017. Vgl. zum Pullback beziehungsweise zu Temporal Drag noch einmal Freeman, *Time Binds*, 2010: 62; zur Transposition in die Blackface-Forschung Lott, *Blackface from Time to Time*, 2025.

Niedergang in der Jim Crow-Ära erneut populär zu machen. An der geschlechterspezifischen Opferinszenierung im propagandistischen Filmdrama wird die affektive Besetzbarkeit hegemonialer Repräsentation deutlich: die Anrufung, das verzerrte weiße Gesicht mit Gewalt wiederherzustellen.

Brauns Blackface in Drag ist insofern durchaus außergewöhnlich. Das Bild präsentiert sie nicht als schutzbedürftige Frau. Ihr Cross Dressing kann im spezifischen Kontext der Aufnahme, nazistischer visueller Politik am Vorabend der Machtergreifung, und der nachträglichen Beschriftung aus dem Backstage-Bereich des NS-Staatsapparats stattdessen als geschlechterpolitische Ermächtigungsgeste gelesen werden. Vor dem Hintergrund der antisemitischen Bilderschmiede, in der es offenbar aufgenommen wird, scheint Brauns beschriftetes Foto in Blackface Jolson zum Repräsentanten US-amerikanischer, ›undeutscher‹ Unterhaltung und des dreckigen ›anderen‹ zu machen, dem kein eigenes Gesicht zukommt – nur ein künstlich geschwärztes. Brauns Bild markiert Jolson so gelesen exemplarisch als Dirt, während das Cross Dressing jüdische Männlichkeit feminisiert. Das Foto verschränkt also nicht einfach verschiedene Formen von Drag (Cross Dressing, Playing Jewish und Blackface) und gibt damit dem Maskenspiel im zitierten Film unvorhersehbare Wendungen. Vielmehr verschiebt es die Vorstellung von Dirtiness potenziell auf die in der Bildüberschrift benannte Personifikation ›des effeminierten Juden‹. Brauns Ins-Bild-Setzung wird aus dieser Perspektive nicht nur zum Gegenmodell der Geschichte vom jüdischen Weiß-Werden. Brauns Dragging in Blackface scheint die Verfügungsgewalt übers Karnevaleske zu demonstrieren und dieses zu instrumentalisieren, um auch und gerade jene, die gar nicht anders erscheinen als ›andere‹ zu markieren. Und dabei wird ein filmisches Format zitiert, das bereits der Kontrolle der Referenzen dient.

In diesem Kontext lässt sich Brauns Bildüberschrift als Pun lesen, der auch den eigenen Namen und die braune Bewegung ›kopuliert‹. Das ›ich‹ spielt in dieser Lesart nicht nur mit Brauns Nachnamen als Umschreibung der dunklen Schminke und damit der Referenz auf die kreolisierte, mit Al Jolson assoziierte US-Massenkultur – auf Blackface als eigentlich ›braunem Dreck‹.²¹⁴ Vielmehr ruft es auch den parteipolitischen, also anders braunen, Kontext ins Gedächtnis, in dem die Studioaufnahme situiert ist. Dieser Mehrfach-Pun paart über das Personalpronomen und den fremden Eigennamen Verweise auf kreolisiertes Erscheinen und Parteilabel. Beim Nachdenken über das Bild jedenfalls kommen semantische Verschiebungen ins Spiel, während das Bild selbst Gender und Color Bending als konstitutive visuelle Marker von Alterität einsetzt. Akzentuieren dekonstruktive, queertheoretische Lesarten von Drag das Offen-

214 Vgl. Lhamon mit Blick auf T. D. Rices *JIM CROW, Raising Cain*, 1998: 106.

baren geschlechtlicher Kontingenz, den Ausblick auf die Performativität von Gender,²¹⁵ scheint Brauns Bild Äquivalenzen des Minderen nahezulegen und mit dem NS zu kontrastieren. So betrachtet, kann der Gestus dieser beschrifteten Abfotografie auch als Gestus der ›Dekreolisierung‹ gelesen werden. Das Bild spekuliert, in diesem Sinn betrachtet, durch den Pun der Beschriftung hindurch auf Einverständnis im Verlachen, indem seine Inscriptio Braun als Name für die ›without a tribe‹ und Braun als Bezeichnung des Nazismus verschränkt. So gelesen, geht es hier um Kontrolle über die zeitgenössische Beugung der Referenzen und über Auftrittsformen, denen eine andere Episteme als die der menschlichen Imitatio zukommt. Liest man das Bild als Reaktion auf die zeitgenössische Globalisierung der Unterhaltungskultur und deren nazistische Assoziation mit ›dem Judentum‹, behauptet Brauns nachträgliche Beschriftung, dass auch das karnevaleske Lachen – als Verlachen – regierbar ist.

Dekreolisieren (Baker, Krenek)

»who walks with bended knees (...) and looks like a boxing kangaroo (...) Is this a man? Is this a woman? Her lips are painted black, her skin is the color of a banana, her hair, already short, is stuck to her head as if made of caviar, her voice is high-pitched, she shakes continually, and her body slithers like a snake.«²¹⁶ Josephine Baker wird in Europa Mitte der 1920er-Jahre als unlesbar wahrgenommen. Ihr *Danse Sauvage* in der *Revue Nègre* gerät zum erfolgsträchtigen Skandal; weibliche Nacktheit, bis dato in der bildenden Kunst des alten Europa statisch dargestellt, wird von Baker ins Kinästhetische übersetzt. Ihre Auftrittsform erscheint nicht nur als anthropomorphes Dragging, sondern als *more than human*. 1906 im Süden der USA geboren und sechs Jahre älter als Braun, wird Baker in Europa exotistisch als merkwürdig bewegt-metamorphotische Figur vorgestellt, in deren Auftrittsform sich Gender Bending und Color

215 Vgl. Butler, *Gender Trouble*, 1990: 146. Lott verweist auf die gegensätzlichen Lesarten von Gender und Color Bending in *Black Mirror*, 2017: 9.

216 So Pierre de Régniers Zeitungskritik „Aux Champs-Élysées, La Revue Nègre“, am 12. November 1925 erschienen auf der Seite 6 der *Candide: Grand Hebdomadaire Parisien et Littéraire* 2:87; hier zit. n. Dayal, *Blackness as Symptom*, 2012: 35, siehe auch Baker/Chase, *Josephine*, 2001: 5. Vgl. zudem die Erinnerungen ihres Zeichners Paul Colin, der Baker als »part boxer kangaroo, part rubber woman, part female Tarzan« beschreibt (zit. n. der Einleitung von Dalton/Gates, *Josephine Baker*, 1998: 9; zum französischen Original siehe Colin, *La Croûte*, 1957: 74). Zum Doppelcharakter von Projektion und Selbstinszenierung vgl. vor allem Cheng, *Second Skin*, 2013; Hanstein, *Revue und Recherche*, 2021; Jules-Rosette, *Josephine Baker*, 2007. Zu Baker und Drag vgl. Garber, *Vested Interests*, 1992: 279–281.

Bending kreuzen und postanthropomorphe Figurationen aufgerufen werden. Die zitierte Beschreibung bedient zoomorphe rassistische Klischees; mobilisiert werden sie in der Rezeption jedoch auch, um Bakers mimetische Skills, ihre Arbeit, zu feiern.²¹⁷ Ihre Auftritte scheinen der zeitgenössischen Kritik von einer uneinhegbaren Form exzessiven Tanzens bestimmt. Baker wird ein transfiguratives Können zugeschrieben, das die Essenzialisierung von Geschlecht und Hautfarbe, auch des Menschen selbst, infrage stellt.

Ihre Auftritte seien weder substanziellierbar noch ihre Erscheinung als bloße Maske rezipierbar; »skin into cloth«²¹⁸ verwandelnd, zeugten sie von einer spezifischen zeitgenössischen Form prekariisierter Subjektivität, so Anne Anlin Cheng. Tanzend allegorisiert Baker den damaligen Kult der Oberflächen und des Ornamentalen, der in Europa nach dem Ersten Weltkrieg und den sinnlosen Zerstörungen durch den industrialisierten Militarismus dem Bedürfnis nach einem Neuanfang entgegenkommt.²¹⁹ Insofern performt sie nach Cheng die zeitgenössische, eurozentrisch inszenierte Subjektivierungskrise: »One of Baker's lived contradictions was that she was recreating her own imaginary ›Africa‹ out of her African American heritage for Europeans who were telling her what African American dance should and should not look like.«²²⁰ Bakers kreolisiertes Erscheinen im Europa der 1920er-Jahre – sowohl im Revue-theater als auch in den verfilmten Tanzszenen etwa aus *La Sirène des tropiques* (1927) wird zum Versprechen einer transatlantischen Massenkultur, die mit alt-europäischen Gewaltverhältnissen, Geschlechterpolitiken und Nationalismen zu brechen scheint. Das setzt sich auch in Bakers eigenen politischen Vorstellungen und Lebensentwürfen fort, von der späteren Arbeit in der Résistance bis hin zu ihrer Rainbow Family.²²¹ In den 1920ern, 40 Jahre nach der Aufteilung des afrikanischen Kontinents unter den europäischen Kolonialmächten,

217 Vgl. zum mimetischen Vermögen der Ähnlichung Benjamins Befund, schon das Kind spiele »nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn« (Über das mimetische Vermögen, 1991, II.1: 210–213, hier: 210; Lehre vom Ähnlichen: 204–210). Siehe demgegenüber zu rassistischen Animalisierungen als »disavowed recognition«, die es von Projektionsfiguren naturnaher Indigenität zu unterscheiden gelte, Z. Jackson, *Becoming Human*, 2020: viii–xi, 681; Animal, 2013: 681.

218 Cheng, *Second Skin*, 2013: 172. Zu Baker siehe auch das dritte Kapitel, *Savage Dancer*, in Burt, *Alien Bodies*, 1998: 57–83, zum spezifisch afroamerikanischen Minstrel-Zitat: 66.

219 Vgl. Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2009; siehe auch Annuß, In the Air, 2024.

220 Cheng, *Second Skin*, 2013: 70. »Baker embodied blackness as a symptom of the modern European subject«, so auch Dayal, *Blackness as Symptom*, 2012: 36.

221 Zu Bakers dezidiert antiessenzialistisch inszeniertem Rainbow Tribe, ihren aus aller Welt adoptierten Kindern, und den Kosten für die Beteiligten vgl. Pratt Guterl, *Josephine Baker*, 2014; siehe zur Biografie auch Horncastle, *Baker*, 2020.

und noch unter dem Eindruck der Shell Shocks durch den Ersten Weltkrieg, wird in Europa entsprechend mit Baker eine neue Kultur des Amalgamierens gefeiert.²²² Das kann auch als der latent gehaltene negative Referenzpunkt von Brauns Blackface in Drag gelesen werden. Al Jolson zitierend statt die zeitgenössische Ikone nicht nur des Gender und Color Bending, sondern der Subversion anthropozentrischer Darstellungsregister, erscheint Blackface in Drag offenbar eher domestizierbar.

Bakers kreolisierte Sprache ist der synkopierte, mit dem Sprung des HARLEKIN verwandte Tanz.²²³ Die Präsentation ihres Körpers untergräbt trotz der Anspielungen auf fake-afrikanische Kolonial- oder minstrelartige Plantagenklischees rassistisch-biologistische Projektionen; denn die Verweise auf ihre sexualisierte »Natur« werden so präsentiert, dass ihr Kunstcharakter und damit Bakers Können wahrnehmbar ist. Ihr Tanz gilt denn auch als Angebot einer neuen transkontinentalen Bewegungskultur. Und genau in diesem Kontext sind Bakers Anleihen bei Blackface angesiedelt – einer Darstellungsform, die auch den sukzessiven Eintritt afroamerikanischer Performer:innen in eine neue Massenkultur nach sich zieht und sich gerade deshalb nicht so einfach einhegen lässt. Es gibt Fotos aus den frühen 1920er-Jahren, in denen Baker mit Bubikopf, in zu großen Schuhen, kariertem Kleid und mit verdrehten Augen die clowneske Maskentradition der Minstrel Shows gewissermaßen schon durch die Erinnerung an schwarze Blackface Comedians wie Bert Williams hindurch zitiert und geschlechterpolitisch wendet.²²⁴ Auch Bakers Gebrauch von Blackface-Anspielungen zeugt entsprechend von der Verschränkung der komischen Figur mit der kreolisierten US-Massenkultur und deren nichtidentitärem Potenzial. Er geht von der Bewegung und damit einem anderen, raumbezogenen Begriff der Mimesis als dem der repräsentativen Nachahmung aus.

So steht Baker für einen Pakt zwischen kreolisierter Bewegungskunst mit überkommenen Formen populärkulturellen Theaters und neuen, medial bestimmten Wahrnehmungsmodi, die bürgerlich-individualisierten

222 Zu *amalgamations* als *mixing, extracting* und *transforming* vgl., gegen einfache Hybriditätsvorstellungen gewendet, Nyong'o, *Amalgamation* Waltz, 2009: 74, 83; siehe zudem Cockrell, Jim Crow, 1996: 178.

223 »Die »Botschaft« der Vertreter des Harlekin-Prinzips« bestünde »allein in ihrem Auftreten. Ihre typische Haltung« sei der Sprung »als Ausdruck der Insubordination«, so Münz, *Theater und Theatralität*, 1998: 62. Zu Bakers kreolisiertem Tanzen vgl. Vorüberlegungen in *Racisms and Representation*, 2024.

224 Vgl. die Abbildungen in Cheng, *Second Skin*, 2013: 40–41. Zu Bert Williams' Blackface vgl. Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006. Siehe auch Frederick Douglass's ambivalente Beschreibung einer Minstrel Show, in der schwarze Performer in *burnt cork* auftreten (»Gavitt's Original Ethiopian Serenaders«, *North Star* vom 29. Juni 1849); vgl. hierzu Lott, *Love and Theft*, 1993: 36–37.



Abb. 19. Josephine Baker, Portrait, Paris, 1927. Foto: Lucien Waléry.

Repräsentationsformen widerstreiten und visuelle Trennungen durcheinanderbringen. Ihre Auftritte in der *Revue nègre* 1925 und anderen Shows werden zur Massenattraktion von Paris bis Berlin. Bakers phallischer Bananenrock und das exotistische Setting ihrer Revuen zitieren sexistische wie kolonial-rassistische Stereotype aggressiv überspitzt. Entsprechend verkörpert Baker alles andere als jene Authentifizierungen, die die Völkerschauen im 19. Jahrhundert kennzeichnen.²²⁵ Durch das Minstrel-Zitat hindurch geht es eher um eine Art Browning, das sich der Frage nach *old lineages* und der zeitgenössischen Behauptung von Blut und Boden verweigert. Bakers Bewegungsrepertoire verweist stattdessen auf die Verflechtung performativer Kulturtechniken, offenbart die Ähnlichkeiten populärer Tanzformen von Charleston bis Schuhplatteln und führt verwandte kinästhetische Skills vor.²²⁶ So wird Baker zur Popikone einer für die identitäre Rechte damals bedrohlich erscheinenden, globalisierten Massenkultur, die den mimetischen Exzess feiert. Baker ist insofern als Gegenfigur zu Brauns eher hämischem Blackface in Drag lesbar. Ihrerseits das Zitat aller möglichen Formen des Othering aufrufend, ohne sie jedoch zu essenzialisieren, allegorisiert Baker in der zeitgenössischen Rezeption nicht nur die »neue Frau«, sondern eine sich kreolisierende, auch Europa verändernde Welt.

Entsprechend gerät Blackface gerade im deutschsprachigen Kontext der 1920er-Jahre zum Gegenstand des Kulturkampfs gegen die vermeintliche Jazz Republic,²²⁷ auf den sich Brauns Beschriftung der Drag-Szene beziehen lässt. Bestimmt wird er von einer »braunen«, nationalsozialistischen Kampagnenpolitik, die darauf zielt, mimetische Auftrittsformen wie die Bakers aus der *theatrical public sphere* zu vertreiben.²²⁸ Am 14. Februar 1929, einen Tag nach Aschermittwoch, soll Baker im Münchener Deutschen Theater performen. Ihr Auftritt wird in vorausseilendem Gehorsam und offenbar vor dem Hintergrund vorangegangener Störaktionen der Nazis verboten.²²⁹ 1928 wird dort bereits Ernst Kreneks Skandaloper *Jonny spielt auf* von 1927 ins Visier genommen und von

225 Zur Geschichte der Völkerschauen vgl. Lewerenz, *Die Deutsche Afrika-Schau*, 2006: 65–86; Andreassen, *Human Exhibitions*, 2015.

226 Vgl. zu kreolisierten Tanzformen am Beispiel des Cake Walk Kusser, *Körper in Schiefelage*, 2013: 437.

227 So der Titel von Wipplinger, *Jazz Republic*, 2017.

228 Siehe zum Begriff Balme, *Theatrical Public Sphere*, 2014. Zur Baker-Rezeption im Kontext des NS vgl. Alonzo/Martin, *Stechschritt*, 2004: 274–291, v. a. Dorgerloh, Zwischen Bananenröckchen.

229 Angeblich wird das Verbot auch damit begründet, dass Baker, eine »unberechenbare Person«, in der Fastenzeit aufgetreten wäre (»Josephine verboten«, *Die Stunde* vom 19. Februar 1929, Seite 7).



Abb. 20. Paul Colin, *La revue nègre au Music-hall des Champs Elysees*, 1925. Josephine Baker-Lithografie, Stefano Bianchetti/Bridgeman Images. © Bildrecht, Wien 2025.

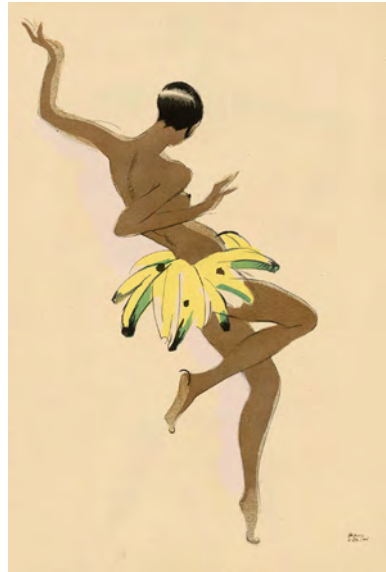


Abb. 21. Paul Colin, *Le Tumulte noir*, 1927. Josephine Baker-Lithografie, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution (NPG.91.199.20A).

Nazis mit Stinkbomben attackiert.²³⁰ Darin geht es um einen schwarzen Musiker aus den USA – eine Art Tramp und kleinkriminelle Gegenfigur zum alt-europäisch verweichlichten weißen Künstlergenie. Über die Titelfigur spielt diese Oper des österreichischen Komponisten mit der Blackface-Ikonografie und sexualisiert-exotisierenden Minstrel-Sujets, die in der Weimarer Republik mit Jazz Age und globalisierter Massenkultur assoziiert werden.

Gerade in ihrer Münchener Hochburg, der von Hitler so vermarkteten Hauptstadt der Bewegung, in der sich zudem Hoffmanns Atelier findet, stört die SA bereits massiv Veranstaltungen.²³¹ Alfred Jerger, der weiße JONNY-Darsteller, behauptet später, er wäre beinahe gelyncht worden, bis die aufgebrachte Menge begriffen hätte, dass er nur in schwarzem Make-up aufgetreten sei.

230 Vgl. zu *Jonny spielt auf* Rogge, *Ernst Kreneks Opern*, 1970, zum Münchener Skandal: 65–66; Wipplinger, *Performing Race*, 2012; zur Rezeption im NS Alonzo/Martin, *Stechschritt*, 2004: 292–315, v.a. Dümling, *Ernst Kreneks Oper*: 314. Zur vergleichbaren Wiener Rezeption durch den 1934 in die USA migrierten Komponisten Julius Korngold siehe dessen Artikel »Operntheater« in *Neue Freie Presse* vom 1. Januar 1928: 1–3.

231 Zur spezifischen Rolle Münchens vgl. Bauer et al., *München*, 2002.

Tatsächlich aber richtet sich die nationalsozialistische Propaganda vor allem gegen Blackface, weil dieses auch in der zeitgenössischen Wahrnehmung – etwa an JONNY und Josephine – die Kreolisierung Europas ankündigt. In *Jonny spielt auf* jedenfalls wird Jazz zum Sound eines neuen Massenzeitalters stilisiert, auch wenn Kreneks Komposition damit musikalisch noch weniger zu tun hat als *The Jazz Singer*.²³² Während alle um eine zur Erdkugel mutierte Uhr im Kreis tanzen, singt der Chor in der Schlusszene, als erinnere er an Baker: »Die Überfahrt beginnt! So spielt uns Jonny auf zum Tanz. Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz!«²³³

Kreneks Weltreigen verschränkt Baker-Anspielung, Minstrel-Anleihen und Blackface mit alteuropäischem Bildungsgut. Das Ende von *Jonny spielt auf* verweist auch auf das mittelalterliche, nicht zuletzt mit Fastnachtsspielen verknüpfte lokale Totentanzmotiv und dessen karnevaleskes Fortleben in der Clownsmaske.²³⁴ Die »schwarze« Figur begräbt in ihrer Mehrdeutigkeit gewissermaßen das alte Europa. Blackface wird so durch die Personifikation des Todes hindurch rekontextualisiert und neu bestimmt. Dabei trifft Kreneks synkretistische Blackface-Darstellung gerade durch das US-geprägte Minstrel-Zitat den Nerv der Zeit und trägt zugleich zur Reexotisierung der schwarzen deutschen Bevölkerung bei.²³⁵ Denn nach dem Verlust der deutschen Kolonien im Ersten Weltkrieg und dem damit einhergehenden rassistisch-nationalistischen Kontrollbedürfnis gegenüber den Kolonialmigrant:innen werden durch das Blackface-Zitat schwarze Körperbilder und Gesichter auf neue Weise markiert. So verstellt dieses Zitat bei Krenek wie bei Baker möglicherweise auch den Blick auf eine andere, längst alltägliche Kreolisierungserfahrung in der Weimarer Republik; auch daran zeigt sich seine ambivalente Messiness.

Jonny jedenfalls wird zum Erfolgstück.²³⁶ Noch Jahre nach der Machtergreifung wird die Minstrel-geprägte PR-Darstellung des Protagonisten mit Saxofon und einem »komischen steifen Hut auf dem Kopf«²³⁷ als das Zeichen einer ebenso entwurzelten wie »entarteten« Moderne von der völkischen Nazipropaganda angegriffen. Hans Severus Ziegler, ein rheinländischer Lokalpolitiker,

232 Zur Musik und der Verwendung von Shimmy Figures vgl. Wipplinger, *Performing Race*, 2012.

233 Krenek, *Jonny spielt auf*, 1926: 51.

234 Zur Nähe von mittelalterlicher Narrenfigur und Totentanz vgl. auch Mezger, *Hofnarren im Mittelalter*, 1981.

235 Zur Vorgeschichte von Blackface im deutschen Kontext vgl. Bowersox, *Blackface and Black Faces*, 2024; Gerstner, *Inszenierte Inbesitznahme*, 2017.

236 Zu den über 500 Aufführungen vgl. Wipplinger, *Performing Race*, 2012: hier 236. Er führt die prominente *Jonny*-Rezeption auf das dezidiert vage bleibende Spiel mit der Ambivalenz zwischen Blackface und Blackness zurück (Krenek, 2012).

237 Krenek, *Jonny spielt auf*, 1926: 10.

der sich als Theaterreferent der NSDAP schon 1930 in Thüringen durch seinen auf den Krenek-Skandal reagierenden Erlass »Wider die Negerkultur, Für deutsches Volkstum« hervortut, organisiert 1938 offenbar auf eigene Initiative die Ausstellung *Entartete Musik* in Düsseldorf – jener Stadt, in der Baker 1953 mit Federn geschmückt ihr spektakuläres Comeback feiern wird.²³⁸ Mit Anschuldigungen konfrontiert, gegen § 175, das Homosexualitätsverbot, verstoßen zu haben, versucht Ziegler, sich über die Attacke auf moderne Künstler:innen zu profilieren. Ausgestellt werden in der von ihm kuratierten Ausstellung Bücher, Partituren, Bühnenbilder, Fotos und Karikaturen. Zu hören sind kurze Ausschnitte aus ausgewählten Werken.

Propagandaminister Joseph Goebbels initiiert 1937 bereits die bis 1941 tourende, zunächst für München konzipierte Schau *Entartete Kunst* als Gegenpol zur *Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung*. Zieglers allzu grobschlächtige Begleitveranstaltung zu den Reichsmusiktagen hingegen versucht er angeblich zu verhindern.²³⁹ Offenbar muss er der antimodern-völkischen Fraktion in den Reihen seiner Partei nachgeben. *Entartete Musik* zeugt dabei nicht zuletzt vor dem Hintergrund der zeitgenössischen homophoben Politik von der Verselbständigung und Transponierbarkeit identitärer Ideologie.

Zieglers Begleitbroschüre bringt nun das Ziel der Ausstellung auf den Punkt: die nationalsozialistische *Abrechnung*, so der Titel, mit einer zeitgenössischen »*seelischen Versklavung* und einer *geistigen Vergiftung*«.²⁴⁰ Das Judentum wird darin als »Ferment der Dekomposition«²⁴¹ und des Kulturbolschewismus gebrandmarkt. Und obwohl Krenek aus einer katholischen österreichischen Familie kommt, muss schließlich *Jonny spielt auf* herhalten, um die »*völkische Ehrenfrage*« aufzuwerfen:

238 Vgl. zu Ziegler Dümling, *Hexensabbat*, 2011: v. a. 192, 194–195; Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 144–145. Siehe auch <http://www.ziegler.rosa-winkel.de/> (11. September 2024). Zum Erlass siehe das Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung vom 22. April 1930, Wiederabdruck in Dümling, »Ein wahrer Hexensabbat«, 2011: 193.

239 Das Propagandaministerium nutzt *Entartete Musik* schließlich, um die bisherige Standesvertretung, den Allgemeinen Deutschen Musikverein, aufzulösen, die von ihm organisierten Tonkünstlerfeste durch die Reichsmusiktage zu ersetzen und sich damit auch in der Konkurrenz um die musikpolitische Bestimmung des NS gegen die Interessen Rosenbergs und Görings durchzusetzen; vgl. Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 118. Zur Musikpolitik im NS siehe auch Prieberg, *Musik im NS-Staat*, 1989. Zum allgemeinen NS-Konkurrenzchaos vgl. bereits Bollmus, *Das Amt Rosenberg*, 1970. Vgl. zur Ausstellung *Entartete Kunst* Hecker, *Kunststadt*, in Bauer et al., *München*, 2002: 310–316, hier 314–316.

240 Ziegler, *Abrechnung*, 1938; Wiederabdruck in Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 127–143, hier 129.

241 Ziegler, *Abrechnung*, 1938; in Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 129.

Ein Volk, das dem »Jonny«, der ihm schon lange aufspielte, nahezu hysterisch zujubelt, mindestens aber instinktlos zuschaut, ist seelisch und geistig so krank geworden und innerlich so wirr und unsauber, daß es für die unendliche und uns immer wieder erschütternde Reinheit und Schlichtheit und Gemütsiefe der ersten Takte der »Freischütz«-Ouvertüre gar nichts mehr übrig haben kann. (...) da beginnt eine völkische Ehrenfrage (...).²⁴²

Zieglers *Abrechnung* zielt also nicht auf Baker, sondern greift neben Krenek Komponisten wie Arnold Schönberg, Hanns Eisler und Kurt Weill, Paul Hindemith, auch die Librettisten Ernst Toller und Bert Brecht an sowie – offenbar als einzig genannte Frau – die Tänzerin Valeska Gert. Als Zielscheibe gelten vor allem jüdische und kommunistische deutschsprachige Künstler:innen. Nach der Konsolidierung des NS-Staats geht es mithin gar nicht mehr um den transatlantischen Sound der Weimarer Popkultur. Vielmehr wird vor allem die Musik der hiesigen klassischen Moderne als internationale, kulturbolschewistisch gesteuerte Zersetzung des Deutschtums präsentiert.²⁴³ Was immer sich der selbsternannte »Volkserzieher« Ziegler, nach 1945 westdeutscher Gymnasiallehrer bis zur Pension und Autor von apologetischen Nachkriegsbüchern über Hitler,²⁴⁴ unter Jazz vorstellt – schwarze Musikbeispiele kommen in seiner *Abrechnung* nicht mehr vor.

Das Titelbild von Zieglers Pamphlet allerdings antwortet auf die Weimarer Rezeption der Minstrel-Maske. Selbst Ziegler behauptet später, die von Ludwig Lucky Tersch für den Völkischen Verlag Düsseldorf gestaltete Grafik habe seinem »Stilgefühl und (...) Geschmack«²⁴⁵ entgegengestanden. Das Cover greift die von Paul Colins Illustrationen der Baker-Revuen präfigurierte grafische Blackface-Rezeption in Europa auf und zitiert im Besonderen das Titelblatt von Kreneks Partitur.²⁴⁶ Hatte Colin in seinen Zeichnungen zunehmend die transfigurative Dimension von Bakers Bewegungen akzentuiert, so ist bereits Kreneks Cover primär auf statische Illustration aus.²⁴⁷ Als visuelles Link zwischen Jazz Age und moderner Oper zeigt es einen Saxofonisten mit kariertem Hose und

242 Ziegler, *Abrechnung*, 1938; in Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 133.

243 Zur Relevanz des Sounds für die frühe NS-Propaganda vgl. Annuß, *Volksschule*, 2019: 73–126; Gemeinschaftssound, 2015.

244 Vgl. Ziegler, *Wer war Hitler?*, 1970.

245 Ziegler zit. n. Dümling/Girth, *Entartete Musik*, 1988: 145.

246 Zur Signifikanz des Saxofons auf dem Werbeposter vgl. Wipplinger, *Jazz Republic*, 2017: 127–128. Der Wiederabdruck von Colins Plakat findet sich in Laß-Gonzales, *Josephine Baker*, 2006: 13.

247 Vgl. die Einleitung von Dalton/Gates, *Josephine Baker*, 1998: 4–12.



Abb. 22. Ernst Krenek. *Jonny spielt auf* (Partitur, Titel), 1927. Universal-Edition.



Abb. 23. Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik. Eine Abrechnung* (Titel), 1939. bpk-Bildagentur.

schräg aufgesetztem Hut – ein Minstrel-Zitat, die Universal-Edition wiederum ein Foto von Alfred Jerger, ebenfalls mit Saxofon und überdimensionierter Blume im Knopfloch.²⁴⁸ JONNY wird also schon in der Weimarer Ära als Figuration von im weitesten Sinne neuer Musik verkauft, als Kunstfigur einer modernen Welt. Die Äquivalenzierung von europäischer klassisch moderner Musik und US-amerikanisch kreolisierter Massenkultur wird hier bereits vorweggenommen. Terschs *Entartete Musik*-Cover spiegelt Kreneks, ersetzt aber JONNYS Blume im Knopfloch durch einen Davidstern und verzerrt das Gesicht ins Zoomorphe. Das überzeichnete Blackface-Zitat wird durch den Davidstern antisemitisch aufgeladen und figuriert so die Verwandtschaft von »kulturbolschewistischer Moderne« und Judentum. Das deutschsprachige Bildungsbürgertum ins Visier nehmend, knüpfen die NS-*Abrechnung* und ihre visuelle Begleitpolitik an vorgängige Dekreolisierungsversuche an. Darin korrespondieren sie auch mit der auf Al Jolson verweisenden Beschriftung von Brauns Blackface-Foto in Drag.

248 Vgl. Dümling, Jonny, 2004: 191.

Oddkinships I (Benjamin, Kafka)

Neues Barbarentum fordert Walter Benjamin noch am Vorabend des NS angesichts der Verheerungen des Ersten Weltkriegs und eines drohenden Umschlags von deutschem Nationalismus in den Faschismus: Es ginge um einen positiven Begriff des Barbarentums – eine neue Sprache, die einen entscheidenden »Zug zum willkürlichen Konstruktiven«²⁴⁹ habe und Menschenähnlichkeit als Grundsatz des Humanismus ablehne. Barbarentum umschreibt hier die Hinwendung zu zeitgenössischen, massenkulturell geprägten, »minderen« Darstellungsformen, um der Gegenwart zu begegnen. Benjamin skizziert diese Gegenwart als gespenstischen, endlos erscheinenden Mummenschanz, den es durch eine Art barbarisierten Gegenkarneval zu unterbrechen gelte: »karnevalistisch verummte Spießbürger, mehlbestäubte verzerrte Masken, Flitterkronen über der Stirne, wälzen sich unabsehbar die Gassen entlang«; man müsse »an die großartigen Gemälde von Ensor denken, auf denen ein Spuk die Straßen großer Städte«²⁵⁰ erfülle. Benjamin liest das im Kontext eines zeitgenössischen beklemmenden Ideenreichtums, einer Galvanisierung von »Astrologie und Yogaweisheit, Christian Science und Chiromantie, Vegetarianismus und Gnosis, Scholastik und Spiritismus«, der Kehrseite einer zerstörerischen »Entfaltung der Technik«.²⁵¹ So der Befund in seinem 1933 veröffentlichten Text *Erfahrung und Armut*. Darin skizziert er den Bruch mit der alten Welt in einer Weise, die entfernt an Glissants Beschreibung von Kreolisierungsprozessen erinnert, auch wenn sich Benjamin um Kolonialgeschichte und alltägliche Kreolisierung ansonsten nicht kümmert:

(...) was ist das ganze Bildungsgut wert, wenn uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet? (...) Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum.

Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut

249 So Benjamin mit Bezug auf Scheerbart, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 216. Siehe demgegenüber den Nazidiskurs über die jüdische »Mischrasse« und die ethnologisch unterfütterte Vorstellung vom »wurzellosten Bastard«; vgl. das entsprechende Propagandamaterial in Alonzo/Martin, *Stechschritt*, 2004: v. a. 376–377.

250 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 215. Zu James Ensors Bildern vgl. Becks-Malorny, *James Ensor*, 2016.

251 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 214. Was Benjamin kaum anklingen lässt, sind Geschlechter- und Kolonialdimension dieser »allgemeinen Erfahrungslosigkeit«.

an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen (...).²⁵²

Benjamin begründet den Bruch mit dem Vergangenen damit, dass eine als gesichert geltende gemeinsame Sprache verloren gegangen sei. In einer immer wieder zitierten Passage seines Textes führt er diesen Verlust auf die Shell Shocks durch den Ersten Weltkrieg zurück:

(...) nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.²⁵³

Erfahrung und Armut verhandelt den Effekt der schockartigen Konfrontation auf sich selbst zurückgeworfener Körper mit einer zerstörten Umwelt – mit einer Umgebung, die nicht mehr selbstverständlich gegeben zu sein scheint.²⁵⁴ Der Niederlage der deutschen Armee und dem Verlust militaristischer, expansionistischer Sinnstiftung setzt Benjamin einen anderen, nichtnostalgischen Umgang mit kulturellen Versatzstücken entgegen. Vor dem Hintergrund der Weltkriegstraumata beschwört er eben nicht den Untergang des Abendlandes, sondern Walt Disneys MICKEY MOUSE. Deren Dasein sei nicht nur voller technischer Wunder, sondern mache sich über diese lustig. Benjamin verweist über den Zeichentrickfilm auf das spezifische Potenzial einer globalisierten, wiederum US-geprägten Massenkultur, Mimesis anders denn als anthropozentrierte Nachahmung zu begreifen. Dem zerstörerisch-militaristischen, nationalistischen Interessen folgenden Gebrauch der Technik hält er das spielerische Erproben eines environmentalen Weltverhältnisses durch sich permanent wandelnde Figuren entgegen:

Denn das Merkwürdigste an ihnen ist ja, daß sie allesamt ohne Maschinerie, improvisiert, aus dem Körper der Micky-Maus, ihrer Partisanen und ihrer Verfolger, aus den alltäglichsten Möbeln genau so wie

252 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 215.

253 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 214.

254 Vgl. Annuß, *In the Air*, 2024; siehe mit Blick auf Brecht bereits Kirsch, *Fatzers Aggregate*, 2016, im Rekurs auf Sloterdijks Rede vom Atmoterror (*Luftbeben*, 2002).

aus Baum, Wolken oder See hervorgehen. Natur und Technik, Primitivität und Komfort sind hier vollkommen eins geworden und vor den Augen der Leute, die an den endlosen Komplikationen des Alltags müde geworden sind und denen der Zweck des Lebens nur als fernster Fluchtpunkt in einer unendlichen Perspektive von Mitteln auftaucht, erscheint erlösend ein Dasein, das in jeder Wendung auf die einfachste und zugleich komfortabelste Art sich selbst genügt, in dem ein Auto nicht schwerer wiegt als ein Strohhut und die Frucht am Baum so schnell sich rundet wie die Gondel eines Luftballons.²⁵⁵

Improvisiert nennt Benjamin die beschriebenen Transfigurationen, die vor den Augen »der Leute« aus der Umgebung, aus Möbeln oder Bäumen hervorgehen können. Implizit scheint er dabei auf eine spezifische Form der Darstellung Bezug zu nehmen: Es ist ein in den Zeichentrickfilm transponiertes, heute weitgehend vergessenes Blackface-Zitat, das Benjamin mit MICKEY MOUSE ins Feld führt, um eine positive Vorstellung vom neuen Barbarentum und damit eine zeitgenössisch verwandelte, dem medialen Gefüge entsprechende Darstellungsform zu propagieren.

1928 schließt Walt Disneys MICKEY MOUSE im Zeichentrickfilm *Steamboat Willie* durch die visuelle Darstellung einer weiß behandschuhten, schwarzgesichtigen Maus mit riesigen Augen an die Minstrel- und Vaudeville-Maske an.²⁵⁶ In den frühen Darstellungen von MICKEY MOUSE ist die Erinnerung an Blackface noch deutlich lesbar.²⁵⁷ Die renitente Figur ruft die Nachfahren von JIM CROW ins Gedächtnis. Benjamins Lesart ist abgekoppelt von der Bezugnahme auf die US-amerikanische Segregation. MICKEY MOUSE liefert ihm stattdessen den Ausblick darauf, wie sich überkommene Zuschreibungen andernorts über Bord werfen lassen, um – lachend – »von Neuem anzufangen; (...) mit Wenigem auszukommen«.²⁵⁸ Benjamin beschreibt vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs eine spezifische, der Kreolisierung verwandte Disposition. Aus dieser Perspektive wird die politische Dimension des damals in der Weimarer Republik tobenden Kulturkampfes um eine neue transatlantische Massenkultur genauer lesbar, in dem Braun in Blackface posend und Baker »grotesk« tanzend als paradigmatische Gegenpole von Dragging erscheinen. So rekontextualisiert, gerät Blackface – mit dem Carnival von Cape Town und dessen Rezeption der

255 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 218–219.

256 Siehe <https://archive.org/details/steamboat-willie-mickey> (11. September 2024).

257 Zum Zusammenhang von Blackface und Comic mit Blick auf Art Spiegelmans MICKEY MOUSE-Adaption vgl. Frahm, *Sprache des Comics*, 2010: 309–314; Ditschke et al., *Birth of a Nation*, 2009: 15–21.

258 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II.1, 1991: 215.

US-amerikanischen Massenkultur korrespondierend – paradoxerweise zum umkämpften Zeichen für eine antiidentitäre Haltung.

Später im Pariser Exil, in einer wohl 1937 entstandenen Notiz seines sogenannten *Passagen-Werks*, wird Benjamin den deterritorialisierenden, agenealogischen Umgang mit Vorgefundenem als eine Art *dirty Dragging*, als Lumpensammeln, skizzieren und damit seine eigene Schreibweise darlegen – das modifizierende Zitieren ohne Anführungszeichen. Zur literarischen Montage heißt es: »Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.«²⁵⁹ Es geht hier um Dragging als eine Art nomadisches Mitschleppen, das sich nicht um die Herkunft des Vorgefundenen kümmert und im Gegensatz zur territorialen Gewalt der Nazis steht.²⁶⁰ Vor dem Hintergrund jenes zeitgenössischen, den politischen Verhältnissen geschuldeten Zwangs zur Migration, der ihn selbst später in den Tod treibt, ist Benjamins Verständnis vom Zitieren als performative Transposition dezidiert politisch.

Zugleich resoniert darin ein Sprachverständnis, das die Geschichte vorausgegangener Zwangsmigrationen in Europa ins Gedächtnis ruft. In der griechischen Antike wird ein unverständliches, fremdes Gestammel als barbarisch bezeichnet. Benjamins Forderung nach einer neuen, barbarischen Haltung und vor allem die späteren Überlegungen zum Lumpensammeln aber zielen darauf, Sprache explizit als Fremdsprache zu begreifen. So liefert der deutschsprachige Diskurs den Ausblick auf die Differenz zwischen einer Haltung, die alles wild und ahistorisch durcheinander zitiert, um gängige Meinungen zu bestätigen, und einem deterritorialisierenden, »kreolisierten« Zeichengebrauch.

259 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, V.1, 1991: 574; N 1a, 8; vgl. hierzu Annuß, *Dirty Dragging*, 2022.

Zum Zitierverständnis Benjamins vgl. Menke, *Nach-Leben im Zitat*, 1991; *Sprachfiguren*, 1991. Untergründig invertiert Benjamin Marx' Abwertung der Lumpensammler:innen, Vagabund:innen und »der ganzen unbestimmten Masse« im *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* von 1852 (MEW 8: 160–161). Doonan liest Drag in einem Benjamin verwandten Sinn als Second Hand, als Glamour-Lumpen: »A word about drag itself: according to detailed descriptions, the stage frocks were Elizabethan and very posh, which means ruffs, corsets, hoops, farthingales and slashed sleeves. (...) These heavy garments were sold to the theatre by servants of the upper classes. (...) These majestic frocks added greatly to the general spectacle, but inhibited physical movement. Some believe that it was under these circumstances that the term »drag« first slipped into the vernacular. The dragginess of drag was emphasized when the actor in question ditched his frock in favour of his tights and man-drag and began leaping about the stage.« (Drag, 2019: 116)

260 Vgl. zum Nomadischen im Gegensatz zum Genealogischen Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 39; Deleuze, *Pensée nomade*, 1973; anknüpfend Braidotti, *Nomadic Theory*, 2011.

Dieser lässt sich auch an Franz Kafkas Texten nachzeichnen. Benjamins Sprachverständnis ist also nicht singulär, sondern spezifisch situiert. Es reflektiert jene Effekte der binneneuropäischen, den kolonialen Terror später begleitenden Geschichte des Antijudaismus und damit verknüpfter Migrationsbewegungen, die wiederum in Kafkas literarischer Arbeit anklingen. 1912, am Vorabend des Ersten Weltkriegs, hält Kafka eine später sogenannte *Rede über die jiddische Sprache*.²⁶¹ Sie steht im Zusammenhang mit seiner Rezeption osteuropäischen Exiltheaters und dessen performativem Umgang mit Sprache. Man kann das in fortgesetzter Übertragung als Dragging-Szene lesen. Als verwirrter Jargon widerspräche das Jiddische geordneten westeuropäischen Verhältnissen des Verstehens, so Kafka, die exemplarische Qualität des von ihm beschriebenen Exiltheaters betonend. Man würde kein Wort verstehen und doch mehr begreifen als man glaube. Als jüngste europäische Sprache verfüge das Jiddische über keine Grammatik, bestünde nur aus Fremdwörtern und Dialekten und behielte die Eile und Lebhaftigkeit bei, mit der es andere Diktionen entwendet habe. Entsprechend lebe das Jiddische in der Gaunersprache nach. Eingenäht in Erklärungen würde man immer nur zu verstehen suchen, was man ohnehin schon wisse, so Kafka. Im Jiddischen als vom Mitschleppen gezeichneter Sprache hingegen scheint aus dieser Perspektive das Unabsehbare arbiträrer Referenzbildungen und deren Berührungspotenzial auf. Bei Kafka wird Jiddisch entsprechend, so möchte ich vorschlagen, als eine Art deterritorialisierendes Mitschleppen, als Dragging, verstanden, das ums Uneinig-Sein mit sich weiß und alle möglichen Begriffe wie Lumpen versammelt, ohne sich um deren Herkunft zu kümmern. Denn Kafka betont den multidirektionalen Übersetzungs- und nichtappropriären (Ver-)Sammlungscharakter dieser Sprache. »Taytsh is an untranslatable vernacular of translation, (...) not entirely one's own«,²⁶² so auch die heutige antiidentitäre Aktualisierung von Kafkas Verständnis des Jiddischen in Saul Zaritts *Taytsh Manifesto*.

Kafka nehme »mit dem Jiddischen keine sprachliche Territorialität der Juden und nicht die Sprache einer Religionsgemeinschaft in Anspruch, sondern bezieht es durch ein kleines exiliertes Volkstheater als nomadische Deterritorialisierungsbewegung, die das Deutsche verarbeitet.«²⁶³ In diesem Sinn liest Bettine Menke Kafkas *Rede über die jiddische Sprache*. Damit werte er das

261 Vgl. Kafka, Jargon, 1993; siehe dazu Menke, Zerstreuungsbewegungen, 2019, hier v. a.: 243–250.

262 Zaritt, *Taytsh Manifesto*, 2021: 213. Zum Zusammenhang von Jiddischem und Kreolisierung siehe auch Isabel Freys Dissertation *Voicing Yiddishland: Diasporic Afterlives of Yiddish Folksongs* (mdw, 2024).

263 Menke, Zerstreuungsbewegungen, 2019: 243, 43 – im Rekurs auf Kilcher, *Sprachendiskurse*, 2007: 69.

Nationalsprachen-Modell nicht zuletzt gegen die zeitgenössische »zionistische Renaissance« des Hebräischen um. Den von Kafka am Jiddischen skizzierten Jargon, »der das Entwendete nicht zum eigenen Besitz assimiliert, so dass das Entwendete vielmehr »nicht zur Ruhe kommt«, (es) in der Rede fort-treibt«,²⁶⁴ bestimmt Menke als Reflexion seines literarischen Schreibens. Im Exponieren grundloser sprachlicher Verkettungen verdeutlichte Kafka ein Bestimmungsmoment von Sprache als solcher.²⁶⁵

Dieses mit Benjamin geteilte, deterritorialisierende Sprachverständnis steht in spezifischer Relation zur Geschichte politischer Gewalt und den Kulturtechniken moderner Massenkultur. Es ist wie der kreolisierte Sprachgebrauch von der Behauptung gegenüber Zwangsmigrationen bestimmt. Und sowohl Benjamin als auch Kafka bringen ihre Vorstellung von einer Sprache ohne Bodenhaftung in Relation zu dem medialen Gefüge ihrer Gegenwart. Sie akzentuieren also eine spezifische diasporische Disposition für die Rezeption von Massenkultur. Das zeigt sich bei Kafka an seinem ungefähr zeitgleich mit der *Rede über die jiddische Sprache* veröffentlichten kurzen Text *Wunsch, Indianer zu werden* (1913), der auf den ersten Blick als indianistisches »Ethnic Drag« erscheint.²⁶⁶ Im Irrealis gehalten, ruft dieser Text die zeitgenössische, vom Film etablierte Projektionsfigur des Indigenen vor dem Hintergrund des deutschen Indianismus²⁶⁷ auf, um sie zu deterritorialisieren:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.²⁶⁸

Der Text verweigert sich der Verwendung von Personalpronomina und stellt über das zitierte (Zelluloid-)Gespenst²⁶⁹ »des Indianers« die Frage nach dem Verhältnis von Figur und Umgebung. Dabei reflektiert er das Moment der Projektion. Man kann den Text auch als Mimesis der sprachlichen Form an eine Kamerafahrt lesen. Zugleich zerschreibt Kafka das einhegende Framing der

264 Menke, *Zerstreuungsbewegungen*, 2019: 249.

265 Siehe demgegenüber exemplarisch für den Appropriationsdiskurs der letzten Jahrzehnte Scafidi, *Who Owns Culture?*, 2005.

266 Vgl. Sieg, *Ethnic Drag*, 2009.

267 Zur Relektüre des deutschen Indianismus vgl. Balzer, *Ethik der Appropriation*, 2022.

268 Kafka, *Indianer*, 1996 (*1913).

269 Siehe Kittlers Formulierung in *Draculas Vermächtnis*, 1993: 97.

Bilder im zeitgenössischen Western und die Vorstellung vom Eingeborenen, indem man beim Lesen die Zügel und sich das Bild vom zitternden Boden und vom wilden Leben in dem von der glattgemähten Heide, in der ›heimischen‹ Kulturlandschaft, verliert. Sprachlich inszeniert der Text eine Art Environmental-Werden, das sich jedoch der Romantisierung des ›wilden‹ Lebens widersetzt. Mit Kafkas Skizze des Jiddischen als Jargon ist das insofern verwandt, als der Text die beschriebene deterritorialisierende Bewegung nicht stillstellt. Kafkas Indianer-Werden schreibt denn auch an der Defiguration erfundener Indigenität fort.²⁷⁰ Durch die Herstellung unsinniger Bezüge befragt es letztlich noch die selbstversichernden Projektionen auf die Umgebung – und verdeutlicht zugleich die Situiertheit des skizzierten *imagined elsewhere*.

Die Kafka-Leser Deleuze und Guattari übersetzen dessen Arbeit an der Sprache in *Tausend Plateaus* ohne Anführungszeichen in die Vorstellung vom nomadisierenden Minoritär-Werden.²⁷¹ Bereits in einem kleinen Text von 1973, *Pensée nomade* (Nomaden-Denken), verweist Deleuze auf das Moment deterritorialisierender Affektion in Schreibweisen, die weniger auf Argument und Signifikanz, denn auf die Evokation von Intensitäten zielten.²⁷² Solche Schreibweisen seien einer dionysischen Lachkultur verwandt, heißt es in impliziter Referenz auf die bachtinsche Darstellung des Karnevals mit seinem die Körper entgrenzenden Ansteckungspotenzial.²⁷³ 1980 bestimmen Deleuze und Guattari schließlich das nomadische Denken als eines in ungerichteten Bewegungen, in Fluchtlinien des Werdens – ein Denken in transversalen Deterritorialisierungskräften, ein rhizomatisches Denken, das nicht nur über Flucht- oder Ursprungspunkte, sondern auch über deren Dekonstruktionen hinausweist.²⁷⁴

Glissant zitiert diese Überlegungen zum Rhizomatischen, zum Nomadischen seinerseits ohne Anführungszeichen in seinen Lektüren der karibischen

270 Zur Historisierung des seit den 1980er-Jahren zunehmend populären, inzwischen als Rechtskategorie etablierten und zugleich als Identitätsmarker fungierenden Indigenitätsbegriffs vgl. Niezen, *The Origins of Indigenism*, 2003. Ausgangspunkt der heutigen Begriffsverwendung ist weniger die notwendige Sicherstellung des Rechts auf lokale Subsistenzarbeit, sondern die genealogische Verbundenheit mit dem Boden; zur Problematisierung des Indigenitätsdenkens siehe daher Erasmus, *Who Was Here First?*, 2020.

271 Zu Kafkas Umgang mit dem Deutschen, der die Hochsprache minoritär werden lasse, und zu seinem Verständnis des Jiddischen als nomadischer Deterritorialisierungsbewegung vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 145–147; Deleuze, *Kafka*, 1976: 36.

272 Vgl. Deleuze, *Pensée nomade*, 1973.

273 Vgl. Bachtin, *Rabelais*, 1995. Mit Warstat wäre der Karneval als *Soziale Theatralität* (2018) lesbar.

274 Zum Rhizom als Anti-Genealogie vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 21.

Literatur. Er transponiert sie in ein Nachdenken über Kulturtechniken, die konkreten Kreolisierungsprozessen geschuldet und im Black Atlantic verortet sind. Deleuze und Guattari gewissermaßen vom Kopf auf die Füße stellend, wird das Nachdenken über nomadische Schreibweisen provinzialisiert und entsprechend materialistisch gewendet.²⁷⁵ Vor dem Hintergrund einer längst kreolisierten Welt ruft Glissant die Aftereffekte kolonialer Gewalt auf. Wie Glissant ausführt, sind antiidentitäre, transfigurative Darstellungsformen also nicht erst Artikulationsformen moderner künstlerischer oder massenkultureller Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Einem Denken in transversalen Beziehungen statt in eindeutig bestimmbar, von den Phantasmen der Reinheit heimgesuchten Ursprungs- und Verwurzelungsvorstellungen verpflichtet, erinnert er an die Kulturtechniken der Versklavten: im Zuge der *Middle Passage* dazu gezwungen, aus unterschiedlichen, unverortbaren Spuren überkommener Elemente eine kreolisierte Sprache zu bilden, um durch das Nichtverstehen hindurch zu kommunizieren.²⁷⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Sprachverständnis Benjamins und Kafkas mit der Frage nach politischer Geschichte und aus der Not entstehenden Möglichkeiten anderer Weltbezüge verbinden. Kafkas nomadisch-deterritorialisierendes Schreiben und Benjamins Forderung nach einem neuen Barbarentum transponieren massenkulturelle Formen, die ihrerseits Kreolisierungsprozesse über das Zitat von Blackface oder reflexive Figurationen des Indigenen verhandeln, in Texte, die sich dem nationalistischen Territorialterror verweigern. Sie erinnern an die Zerstörungsgewalt des Ersten Weltkriegs (Benjamin) und an in der Sprache sedimentierte Fluchtbewegungen vor antisemitischer Gewalt (Kafka). Es geht in diesen Texten also nicht nur um ein spezifisches Sprachverständnis, sondern darum, seine politischen Konsequenzen gegen das Nachleben von konkreten Gewaltzusammenhängen und korrespondierenden identitären Denkformen zu mobilisieren. So zeigen diese Texte, dass sich moderne Massenkultur nicht auf die Einhegung und Kommodifizierung des Dargestellten – *The Jazz Singer* – oder auf rassistische Stereotypisierungen – Minstrel Shows – reduzieren lässt. Noch durch die Evokation stereotyper Figuren hindurch, lassen diese Texte transfigurative, deterritorialisierende, nomadische, Formen zu ihrem Recht kommen. Zusammen mit Glissant gelesen, wird exemplarisch das Allianzpotenzial verwandter, jeweils spezifisch situierter Denkbewegungen und Kulturtechniken offenbar, die ohne Phantasmen der Verwurzelung und linearer Genealogien auskommen und gerade so das Recht einklagen, sich kollektiv zu versammeln. Hier zeigt sich auch die – Haraways Begriff entwendend –

275 Zur postkolonialen Kritik an Deleuze und Guattari vgl. Bay, *Transkulturelle Stockungen*, 2010.

276 Vgl. Glissant, *Poetics of Relation*, 1997.

Oddkinship kreolisierter Praktiken am südafrikanischen Kap und deterritorialisierender Schreibweisen in der Mitte Europas.²⁷⁷ Es ist ein entfernt verwandter Modus des Zitierens, der das Verwendete offensiv rekontextualisiert und dabei modifiziert, mithin reflexiv übersetzt: Glissant knüpft ihn an die Geschichte der Kreolisierung unter kolonialen Bedingungen im Black Atlantic; in Benjamins Vorstellung vom neuen Barbarentum taucht er vor dem Hintergrund anderer, von der Industrialisierung des Krieges bestimmter Traumata auf; bei Kafka erinnert er an die Geschichte von Antisemitismus und innereuropäischer Zwangsmigration. Diese nichtidentitären, ihrerseits nomadischen Verwandtschaftsbeziehungen aber lassen auch nach unvorhersehbaren Solidarisierungspotenzialen fragen, um Politiken gewaltförmigen Teilens und Herrschens über den lokal begrenzten Kontext hinaus zu begegnen.²⁷⁸

Exotisieren (Revue)

Während im Sommer 1938 das Blackface-Zitat von Kreneks *Jonny spielt auf* als ikonisches Zeichen einer vermeintlichen Weltverschwörung aus Kulturbolschewismus und Judentum herhalten muss und im Herbst die Reichspogromnacht, der Umschlag antisemitischer Boykottpolitik in die so genannte Kristallnacht, vom NS-Regime orchestriert wird, findet zu Beginn des Jahres in Berlin eine komische Revue statt. Sie ist modernes Unterhaltungsspektakel auf der Höhe der Zeit und zugleich, den Kolonialrassismus aktualisierend, Gegenmodell zur Minstrel Show. Unter der Regie von Wolf Völker mit Schlager-Musik und Arrangements von Joe Rixner, gespielt vom Orchester der Deutschlandhalle unter der Leitung von Karl Stäcker, begleitet diese Revue als unterhaltende Demonstration deutscher Technikbeherrschung die Internationale Automobilausstellung. Ihre Spuren sind heute im Nachlass des Bühnendesigners Traugott Müller am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin zu finden.²⁷⁹ 10.000 Zuschauende sollen in der vom 19. Februar bis 6. März 1938

277 Vgl. Haraway, *Staying with the Trouble*, 2016; zur Kritik an deren abstraktem »non-natalism«, der rassistische Biopolitiken ausblende, vgl. Dow/Lamoreaux, *Situated Kinmaking*, 2020.

278 Zur neueren Auseinandersetzung um Solidarisierungspotenziale vgl. Kastner/Susemichel, *Unbedingte Solidarität*, 2021 (im Rekurs auf Elams Begriff der *groundless solidarity* in *Feminism and Deconstruction*, 1994: 69); Mokre, *Solidarität*, 2021; Leere Signifikanten, 2024; Rothberg, *Multidirectional Memory*, 2009, hier: 115. Zur Differenz zwischen allianzpolitischen Versammlungen, *assemblies*, und Ansammlungen von Identitäten siehe inzwischen auch Butler, *Notes*, 2016.

279 Zum Nachlass von Traugott Müller gehören das Programmheft der Revue *Ki sua heli*, ein Album mit zahlreichen Probenfotos und eine Sammlung an meist undatier-

bespielten Arena der Deutschlandhalle, die 500 Quadratmeter Spielfläche umfasst, Platz gefunden haben. Es geht also um ein spektakuläres Projekt.

Ki sua heli – mit 300 std/km durch die Tropen, so der Titel dieser von einer Filmexpedition in den ostafrikanischen Dschungel handelnden Revue, spielt mit dem Exotismus der frühen Film- und Operettengeschichte. Doch die Revue knüpft nicht nur an den ›populären Pakt‹ der Ausstattungsoperetten aus dem vorhergehenden Jahrhundert oder die von Siegrfried Kracauer so genannten Mädchenkomplexe zeitgenössischer ornamentaler Massenspektakel und entsprechender Filme an.²⁸⁰ Sie erinnert auch an den engen Zusammenhang von Industrieausstellungen und Völkerschauen, der Inszenierung von Hegemonialem und Kolonialem.²⁸¹ Das Expeditionsnarrativ der Revue fungiert am Vorabend des Zweiten Weltkriegs und vor dem Hintergrund des im Ersten Weltkrieg verlorenen ›Platzes an der Sonne‹ als eine Art Ersatz-Kolonialismus. Es antwortet, so Susann Lewerenz, auf das »Versprechen globaler Mobilität«²⁸² und exotistischer Konsumtion. Dabei verweist die Revue auf die Rolle des Films, der im frühen 20. Jahrhundert die Völkerschauen ablöst, um dem deutschen Publikum ›fremde Welten‹ vor Augen zu führen. Und diese fingierten fremden Welten unterscheiden sich grundlegend von den abwertenden Darstellungen einer globalisierten, nomadischen Moderne.

Vom zeitgenössischen Kolonialdiskurs ist im Programm, das Kisuaheli als »Verkehrssprache des gesamten äquatorialen Afrika« verkauft, zwar nicht explizit die Rede. Aber bereits im ersten Bild wird *Der unberührte Urwald* über den »Stampftanz der Eingeborenen« und den »Maskentanz der Medizinmänner«²⁸³ als zu erschließendes Territorium in Szene gesetzt. Am Ende wiederum erscheinen einer der zahlreichen Zeitungskritiken zufolge weiße Tänzerinnen zum »Aufmarsch der Tropenerzeugnisse«,²⁸⁴ die letztlich wie Trophäen präsentiert werden. Auf den Verlust ›deutscher Gebiete‹ im Zuge des Ersten Weltkriegs reagierend, benennt die Revue keine spezifische Kolonie, sondern führt über die weibliche Präsentation afrikanischer Ressourcen letztlich den

ten Ausschnitten von Zeitungskritiken (Theaterhistorische Sammlungen des Theaterwissenschaftlichen Instituts der FU Berlin). Vgl. zu *Ki sua heli* auch Lewerenz, *Geteilte Welten*, 2017: 259–263.

280 Vgl. zur Rückeroberung der Maskenfreiheit durch die moderne europäische Unterhaltungskultur und deren folgende Entwicklung zum Regierungsinstrument Matala de Mazzas Studie *Der populäre Pakt*, 2018. Zu den Mädchenkomplexen Kracauer, *Ornament der Masse* 1977: 50.

281 Vgl. Annuß, Astramentum, 2022.

282 Lewerenz, *Geteilte Welten*, 2017: 261.

283 *Ki sua heli* (Programmheft), 1938: 5 u. 7.

284 J. Müller-Marein, »Das Schiff der Tänzerinnen« vom 19. Februar 1938 (Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.).

Anspruch auf den gesamten Kontinent vor Augen.²⁸⁵ Wird der zeitgenössischen kreolisierten Massenkultur in der Illustration von Zieglers Ausstellung *Entartete Musik* ein entstelltes, zoomorphes Gesicht verliehen, gerät der Exotismus dieser Afrika-Revue zum Surrogat sowohl der – mit Wipplinger gesprochen – Jazz Republic²⁸⁶ als auch der verlorenen Territorialansprüche. Hierzu stellt die Revue schwarze Körper, die als ›Eingeborene‹ in Szene gesetzt werden, den modernen Wundern deutscher Technikbeherrschung gegenüber.²⁸⁷

Den Raum dieser gefeierten, in der Zeitung so genannten »Kolonialrevue«²⁸⁸ gestaltet der ehemalige »Stoßtruppführer«²⁸⁹ und Bühnendesigner Traugott Müller, in dessen Nachlass sich zahlreiche Probenfotos finden. Hans Hessling und Jupp Hussels übernehmen die Rolle von Abenteurern und werden zunächst über den Köpfen des Publikums platziert. Aus der Position der Überschau kommentieren sie Witze reißend das Geschehen. An den zeitgenössischen Film erinnernd ist die Vogelperspektive von Anfang an als koloniale markiert. Entsprechend kulminiert das Spektakel später in einer aufsehenerregenden Szene, in der die Pilotin Hanna Reitsch mit einem Focke-Hubschrauber durch die Deutschlandhalle fliegt. *Ki sua heli* bietet in Bezug auf die moderne Technik die Illusion volksgemeinschaftlicher Überlegenheit und nimmt vorweg, was spätestens im Zweiten Weltkrieg das Unterhaltungskino leisten soll und gerade in den Fliegerfilmen als Komplement zu Riefenstahls Reichsparteitagsfilm eingesetzt wird: die ideologisch aufgeladene Blickführung.²⁹⁰

285 Zur indirekten kolonialrevisionistischen Propaganda zeitgenössischer Populärkultur, etwa auch von Operetten wie Heinz Henschkes *Die oder keine. Große Ausstattungsoperette in 10 Bildern*, die in den folgenden beiden Jahren erst im Berliner Metropol-Theater, später auch im Admiralspalast aufgeführt wird, vgl. Lewerenz, *Geteilte Welten*, 2017: 263.

286 Wipplinger, *Jazz Republic*, 2017; zum Jazz in der Weimarer Republik und deren NS-Rezeption vgl. auch Alonzo/Martin, *Stechschritt*, 2004: 240–273, zum Jazzverbot von 1935: 269.

287 Zur »Autochthonisierung« der Kolonisierten« siehe in anderem Zusammenhang Mbembe, *Kritik*, 2014: 114.

288 »Hanna Reitsch fliegt durch die Deutschlandhalle«, 21. Februar 1938 (Müller, Nachlass, *Kritikensammlung*, o.Q.).

289 So das Programmheft zu Müllers Beteiligung am Ersten Weltkrieg (Felix Lützkendorf, »Stoßtruppführer – Bühnenarchitekt. Traugott Müller erzählt von seinem Leben und Wollen«, 1938: 14–16, hier: 14).

290 Zum Stellenwert der Blickführung für die theatrale Propaganda vgl. Annuß, *Volkschule*, 2019: 405–437. Siehe zum Zusammenhang von Aviatik und Faschismus auch Esposito, *Mythische Moderne*, 2011. Die Führer- als Vogelperspektive ist spätestens seit der Eingangsszene von Leni Riefenstahls Reichsparteitagsfilm *Triumph des Willens* (1935) propagandistisch etabliert.



Abb. 24. Hanna Reitsch, durch die Deutschlandhalle fliegend. *Ki sua heli*, Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

Während mit der Pilotin Reitsch in Zeiten der Kriegsvorbereitungen durchaus auch die weiblichen ›Volksgenossen‹ einbezogen sind,²⁹¹ fungieren afrodeut-

291 Vgl. auch die Fliegerinnenpropaganda, etwa in Helmut Weiß' 1943/44 gedrehtem exotistischem Film *Quax in Afrika* mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle.

sche Darstellende als exotisierte Kulisse. Technik- und Kolonialinszenierung bedingen einander. Ausschließlich Louis Brody, der bekannteste schwarze Darsteller des Weimarer Films, wird im Programm explizit angekündigt. Während die schwarzen Statisten namenlos bleiben, übernimmt er die Rolle des ›Häuptlings‹ BOSAMBO.²⁹² Brody spricht sich vor der Machtergreifung öffentlich gegen die Schwarze-Schmach-Kampagne aus, ist an der Gründung der Liga für Menschenrechte beteiligt und gilt als Kommunist. Während des Zweiten Weltkriegs tritt er in antibritisch-kolonialrevisionistischen Propagandafilmen wie dem zur Zeit des südafrikanischen Burenkriegs spielenden *Ohm Krüger* (1941) auf – außerdem in *Carl Peters* (1941) und *Germanin* (1943). Und im antisemitischen Nazi-Pendant zu *The Birth of a Nation*, in Veit Harlans *Jud Süß* (1940), übernimmt er bereits zuvor den Part des schwarzen Subalternen. Alcolson hatte er sich in der Weimarer Zeit genannt, vermutlich auf seinen Alkoholkonsum und auf Jolson anspielend. In *Ki sua heli* wird er wie ein Doppelgänger des US-amerikanischen Filmstars Paul Robeson vermarktet, der im Film *Sanders of the River* (1935) die Rolle des BOSAMBO spielt.²⁹³ Doch anders als in *Sanders of the River* bleibt dieser BOSAMBO allenfalls Nebenfigur. Brody wird im Programmheft nur als Sänger aufgeführt und ist damit der übrigen schwarzen Statisterie näher gerückt als den Protagonist:innen der Handlung.

Nun schweigen sich die Kritiken und auch das Programmheft weitgehend darüber aus, wer in *Ki sua heli* als ›Eingeborene‹ auftritt, um angebliche afrikanische »Kriegs-, Masken- und Schwerttänze«²⁹⁴ aufzuführen. In einem Artikel heißt es, hier habe das erste Mal »bei einer Revue die Völkerkunde«²⁹⁵ assistiert, so dass fratzenhafte »Totempfähle, Palmen und das Geschnatter der Hagenbeck-Flamingos«, die die Spielfläche in einem geschlossenen Wassergraben umringen, »uns« in »Urwald-Stimmung« versetzen würden. Die wie Marterpfähle aussehenden Totems, die auf die ostafrikanische Schnitzkunst verweisen sollen, lehnen sich wohl eher an die expressionistisch geprägte »Primitivismus«-

292 Zur wechselvollen Biografie von Louis Brody vgl. Nagl, »Sieh mal ...«, 2004: 83-87; Louis Brody, 2005. Im Programmheft wird er als »Negersänger« Brody-Mpressa angekündigt.

293 Robeson spielt 1935 in Zoltan Kordas *Sanders of the River* den nigerianischen Chief BOSAMBO, einen Alliierten der britischen Kolonialmacht. *Ki sua heli* überschreibt den Figurennamen zitierend nicht nur den Plot, sondern auch die Drehgeschichte. Dem in Deutschland gezeigten Film geht eine Expedition voraus, an der sich Robeson beteiligt, um eine andere Darstellung des afrikanischen Kontinents zu ermöglichen. Davon bleibt allerdings in der Schnittfassung nichts übrig. Zur NS-Rezeption von Robeson vgl. Alonzo/Martin, *Zwischen Stehschritt und Charleston*, 2004: 316-324, und insbesondere Naumann, *Euphorie*, 2004.

294 »Wassergraben mit 200 Flamingos« (Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.).

295 Ohne Titel, Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.



Abb. 25. Afrika-Darstellende, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.



Abb. 26. Revue Girls, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

Rezeption aus der Zeit vor der Machtergreifung an. Und die Kopfbedeckungen der offenbar in grellbunte Tücher gehüllten Afrika-Darstellenden scheinen vor allem an den Federschmuck stereotyper ›Indianer‹ in Wildwest-Shows des 19. Jahrhunderts oder zeitgenössischen Western zu erinnern. Halb nackt auftretend, stellen sie eine visuelle Beziehung zu den 120 ebenfalls namenlosen, mit Federn ausgestatteten weißen Revue Girls des mitwirkenden Balletts her. Bei aller visuellen Trennungspolitik machen sie mithin auf die Überlagerung geschlechter- und kolonialpolitischer Hierarchien aufmerksam, erweisen sich aber nicht als handelnde, sondern als Umgebungsfiguren.²⁹⁶

Dass die Inszenierung afrikanischer ›Indigenität‹ wenig mit Authentizität zu tun hat, wird im Feuilleton gerade dort zwischen den Zeilen lesbar, wo sie versprochen wird. Über »Negergruppen, die seit langem in Deutschland leben,

296 Zur Betonung von Nacktheit vgl. den Verweis auf die »Beinchen, Beinchen, Beinchen« der tanzenden Girls in rosa Kostümen: »Hanna Reitsch fliegt durch die Deutschlandhalle«, 21. Februar 1938 (Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.).

doch bisher nichts von der Exotik ihrer tropischen Heimat verloren haben«, ²⁹⁷ schreibt beispielsweise J. Müller-Marein. Der Artikel lässt anklagen, dass die Afrika-Darstellenden Teil der deutschen Bevölkerung sind. In einem weiteren Artikel wird behauptet, dass es sich um 56 Leute »aus Berlin und Hamburg und aus anderen deutschen Städten« ²⁹⁸ handelt, die – so die merkwürdige Formulierung – »die wilden Tänze ihrer Heimat« zeigen würden. Die Probenfotos, die sich im Nachlass von Traugott Müller befinden, zeigen sie freilich in Straßenkleidung, weisen sie mithin als deutsche Städtebewohner aus. Entsprechend deutet die zeitgenössische Rezeption, zusammen mit diesen Probenfotos betrachtet, auf die immanenten Widersprüche der NS-Politik hin.

1938 sind Jüd:innen längst vom Bühnengeschehen ausgeschlossen. »Each group that the Nazis subjected to their peculiar ›racial‹ gaze had its own history of social negotiations around ›otherness‹ and of cultural racialisation, and those histories informed the way that they were treated in practice«, ²⁹⁹ so Robbie Aitken und Eve Rosenhaft zur paradoxalen Situation der afrodeutschen Bevölkerung unter NS-Herrschaft. Aufgrund der Widersprüche zwischen rassistischen Segregationsbestrebungen einerseits, kolonialrevisionistischen Interessen in Teilen des NS-Apparats andererseits ist der regierungspolitische Umgang mit der schwarzen Bevölkerung instabil und wird von arbiträren Entscheidungen auf Verwaltungsebene bestimmt. Die Politik schwankt zwischen Deportationsplänen und dem Entzug von Ausreisemöglichkeiten; im Zuge des Zweiten Weltkriegs radikalisiert sie sich. ³⁰⁰ Mit den Nürnberger Gesetzen 1935 potenziert sich bereits die Prekarisierung auch der schwarzen deutschen Bevölkerung und zwingt diese immer mehr in die Rolle Afrika darstellender Statist:innen. Während Leute zu Staatenlosen erklärt und aus der Rechtsordnung ausgeschlossen werden, führen die herrschenden Geschlechterpolitiken, begleitet vom Diskurs um »Rassenschande«, in der zweiten Hälfte der 1930er-

297 »Das Schiff der Tänzerinnen« vom 18. Februar 1938 (Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.).

298 »Der Ozean liegt am Funkturm. 56 Neger sprechen ›Ki sua heli‹ in der Deutschlandhalle« (Müller, Nachlass, Kritikensammlung, o.Q.).

299 Aitken/Rosenhaft, *Black Germany*, 2013: 232; zur widersprüchlichen NS-Politik siehe Kapitel 7: 231–278. Zur Ausdifferenzierung schwarzer Opfer des NS vgl. Lusane, *Hitler's Black Victims*, 2003, hier: 87; siehe auch Camp, *Other Germans*, 2004: 21.

300 Zum exemplarischen Umgang mit der Deutschen Afrika-Schau, einem zunächst selbst organisierten, vor allem afrodeutschen Wanderzirkus, der noch bis 1940 durch das nationalsozialistische Deutschland und Österreich tingelt, vgl. Aitken/Rosenhaft, *Black Germany*, 2013: 250–259; Joeden-Forgey, *Deutsche Afrika-Schau*, 2004; Lewerenz, *Die Deutsche Afrika-Schau*, 2006 (zur allmählichen Verdrängung der Frauen, der früheren Hauptattraktion von Völkerschauen: 110–115); *Geteilte Welten*, 2017: 225–230.

Jahre verstärkt zu Zwangssterilisationen.³⁰¹ In den 1940er Jahren schließlich werden einige schwarze Deutsche unter variierenden Begründungen in Konzentrationslager deportiert oder in Psychiatrien gesperrt; »in official thinking and practice there was a progressive assimilation of Blacks to a global category of ›racial aliens‹ subject to removal without any separate rationale and without regard to historical, sentimental or foreign-policy considerations«,³⁰² so Aitken und Rosenhaft.

Die NS-Entwicklung invertiert mithin, was Rogin an *The Jazz Singer* skizziert. In Nazi-Deutschland werden Jüd:innen nicht allmählich weiß und in die Mehrheitsgesellschaft integriert, sondern an längst assimilierten Bürger:innen werden bis dato unvorstellbare Exklusionspolitiken erprobt – vom Auftrittsverbot und dem Ausschluss aus dem öffentlichen Dienst bereits 1933 über den Verlust ihrer Staatsbürgerrechte 1935 bis hin zu ihrer Enteignung und dem Ausschluss aus dem öffentlichen Raum ab 1938, schließlich ab 1941 ihrer Deportation und industriellen Vernichtung. Sukzessive werden die NS-Ausschlusspolitiken auf alle möglichen anderen, auch auf die afrodeutsche Bevölkerung ausgedehnt. Während sich deren Arbeitsmöglichkeiten allmählich auf völkerschauähnliche Kolonialdarstellungen, den Verkauf von Südfrüchten, Tierpflege im Zoo oder sonstige prekarierte, zugleich exotisierende Jobs reduzieren,³⁰³ wird den Afrika-Darstellenden in *Ki sua heli* als zur Bühnengestaltung gehörenden Hintergrund- oder Randfiguren eine Zwischenstellung zugeschrieben: zwischen den Revue Girls und den Tieren aus dem Hagenbeck-Zoo. Auch die Statisten werden also in die Nähe des Zoomporphen gerückt; allerdings nicht, um das vermeintliche Fake-Gesicht einer jüdisch-kulturbolschewistischen Weltverschwörung vorzuführen wie auf dem Blackface zitierenden Titel der *Abrechnung* mit »entarteter« Musik, sondern um eine afrikanische Vormoderne als Gegenbild zur deutschen Technikbeherrschung zu inszenieren. Und dieses Gegenbild, das sich an *Ki sua heli* exemplarisch nachzeichnen lässt, ist in spezifischer Weise konstitutiv für die Fiktion der Volksgemeinschaft.

Die im Nachlass von Traugott Müller zu findenden Probenfotos erinnern daran, was das propagandistische Bühnenspektakel hierzu ausblenden muss. Neugierig und vielleicht ein wenig erstaunt darüber, fotografiert zu werden, bli-

301 Vgl. zum zeitgenössischen Entzug von Staatsbürgerrechten und dessen Folgen das Kapitel »Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte« in Arendt, *Elemente und Ursprünge*, 1986 (*1955): 422–470; *The Origins of Totalitarianism*, 2017 (*1951): 349–396. Zur Geschichte rassistischer Zwangssterilisationen im NS vgl. Lewerenz, *Die Deutsche Afrika-Schau*, 2006: 53; Pommerin, *Sterilisierung*, 2004.

302 Aitken/Rosenhaft, *Black Germany*, 2013: 274.

303 Vgl. Aitken/Rosenhaft, *Black Germany*, 2013: 250.



Abb. 27. Pausenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

cken drei Kinder zusammen mit einer älteren und einer jüngeren Frau, jeweils in lokaler Straßenkleidung, in die von schräg oben auf sie gerichtete Kamera. Platziert sind sie in einer bemalten, mit Bast bedeckten Hütte, die zu Müllers Urwald-Bühnendesign gehört. Ihre Namen sind vielleicht nicht mehr rekonstruierbar, aber ihr Bild erzählt immerhin von dem, was die Revue nicht zeigt. Vermutlich sind sie in *Ki sua heli* gar nicht aufgetreten und haben allenfalls *backstage* gearbeitet; denn ihre Existenz widerspricht der von der Revue inszenierten feinsäuberlichen Trennung von schwarzen Afrika-Darstellenden und weißem, modernem ›Herrenvolk‹. Vielleicht handelt es sich um Familienangehörige der männlichen Statisten.³⁰⁴ Das Foto zeugt so gelesen von jenem Teil der deutschen Bevölkerung, den die visuelle Politik der Revue selbst unsichtbar macht und damit auch die groteske Hypervisibilisierung in Blackface für die NS-Propaganda allmählich obsolet werden lässt. Wohl während einer Probenpause aufgenommen, gerät hier etwas anderes als ein vermeintlich geschichtsloser

304 Vgl. zur Anwesenheit der Kinder von schwarzen Statist:innen, auch als Afrikadarstellende in Völkerschauen und im Zirkus, die Autobiografie von Theodor Michael *Deutsch sein und schwarz dazu*, 2013.

Kontinent³⁰⁵ ins Bild. Das Foto zeigt, dass Nazideutschland – mit Glissant gesprochen – längst kreolisiert ist, dass Kolonisierung umgekehrte Migrationsbewegungen nach sich zieht und gerade in den urbanen Zentren entsprechende, alltägliche Beziehungsweisen auch unabhängig vom US-Import einer neuen Massenkultur hervorbringt. Die Exotisierung der vermeintlich anderen in Dschungelkulisse ist selbst prekär, wie das Foto verdeutlicht. Der Abgrenzung von der Weimarer Kreolisierung der Massenkultur dienend, ist sie doch von jenen nomadischen Entwicklungen bestimmt, die die Nazis verleugnen.

Insofern bilden Brauns Blackface in Drag, die Bewerbung der Ausstellung *Entartete Musik* und das hier beschriebene Foto anonymer Leute eine Konstellation, die dazu herausfordert, die Komplexität politischer Gewaltgeschichte und die daraus resultierenden Darstellungspolitiken auszuloten. Und hierbei dienen die NS-Afrikadarstellungen nicht bloß der Kolonialkonkurrenz. Sie sind vielmehr bestimmt von der ideologischen Aufladung heimischen Bluts und Bodens, die die Erfindung einer ›eigenen‹ Moderne durch die Nazis begleitet. Die Theatralisierung afrikanischer Eingeborener und die performative Herstellung der Volksgemeinschaft sind denn auch komplementäre Ausformungen der NS-Propaganda, die die nomadisch-kreolisierte Signatur der Gegenwart bannen sollen.

Indigenisieren

Exotistischen Spektakeln wie *Ki sua heli* gehen Experimente mit einer als genuin nationalsozialistisch gelabelten propagandistisch-kultischen Massenkultur voraus. Flankiert werden diese nicht zuletzt von der wissenschaftlichen Behauptung germanischer Wurzeln. Neben dem Einsatz einer invektiven, antisemitisch aufgeladenen Bildpolitik, wie sie Brauns Foto in Drag präfiguriert, setzen die Nazis auf fingierte, ethnonationalistische ›Selbstindigenisierung‹ – auf die Behauptung von eigenem Blut und Boden. Die performative Kehrseite von Ausgrenzungspolitiken, die von abwertenden und exotisierenden Hypervisibilisierungen der vermeintlich anderen begleitet werden, lässt sich an zwei Case Studies zeigen: an sogenannten Thingspielen, am massenchorischen Propagandatheater also, und an der tanzwissenschaftlich bestimmten Volkskunde. Die Thingspiele theatralisieren eine *eigene*, von der Dirtiness kultureller Verflechtungen vermeintlich gereinigte deutsche Moderne durch fiktionalisierte militaristische Reenactments der Machtergreifung und die formierte Inszenie-

305 Vgl. zu Afrika als »Kindernation« die postum veröffentlichten Mitschriften zu Hegels Vorlesungen *Über die Philosophie der Geschichte* (1986, 12: 120).