

III. Jim Crow

Vexieren

Im Frühjahr 2020 werden medizinische Gesichtsmasken in öffentlichen Räumen wegen der Coronapandemie bestimmend. Plötzlich erscheinen Leute in unterschiedlichen Maskeraden an unterschiedlichen Orten, um gegen die dortige Einführung der Maskenpflicht zu protestieren und ihre Bilder medienwirksam auf Social Media zu posten.³⁸⁶ Indem die Leute das bestehende Arsenal ›schwerer Zeichen‹ wild gemischt mobilisieren, wird Karneavaleskes in einer Art globalisiertem Bilderkrieg politisch aufgeladen. Die aufsehenerregende ›Schamaneninszenierung‹ des ehemaligen Schauspielers und inzwischen begnadigten Capitol-Stürmers Jake Angeli besteht aus einem geschminkten Star-Spangled Banner-Gesicht, einer büffelgehörnten, indianistisch anmutenden Pelzmütze und einem auf den Oberkörper tätowierten Thorhammer, der das Fortleben altgermanischer Krieger im zeitgenössischen Trashfilm aufruft.³⁸⁷ Im deutschsprachigen Kontext werden gelbe Sterne und verwandte Zeichen, die die dortige Maskenpflicht mit NS und Holocaust assoziieren sollen, auf sogenannten HygienesDemonstrationen verwendet, um die Protestierenden als Opfer einer Gesundheitsdiktatur darzustellen.³⁸⁸ Und auf Social Media tauchen Bilder von Leuten mit weißen Kapuzen im Supermarkt auf – sowohl aus dem

386 Zur veränderten Medienkultur der Selbstveröffentlichung und der Transformation von Mimesis vgl. Balke, *Mimesis*, 2018: 228–229. Zur Rolle von Blackface-Zitaten vgl. darüber hinaus Köppert, *Digital Blackface*, 2025.

387 Siehe zu Jake Angeli <https://people.com/politics/justice-dept-walks-back-claim-capitol-rioters-sought-to-capture-assassinate-politicians/> (24. September 2024).

388 Zu den Verkleidungen im deutschsprachigen Kontext zählen auch Perchtenkostüme. Vgl. Vorüberlegungen zu den Corona-Protesten in Annufß, *Affekt und Gefolgschaft*, 2023; *Populismus und Kritik*, 2024. Siehe auch Nachtwey et al., *Corona-Proteste*, 2020; Amlinger/Nachtwey, *Gekränkte Freiheit*, 2022: 247–297 (im Rekurs auf Adornos in den 1940er-Jahren entstandene *Studien zum autoritären Charakter*, 1995); Reichardt, *Die Misstrauensgemeinschaft*, 2021.

kalifornischen San Diego als auch dem thüringischen Hillenburg.³⁸⁹ Beim Einkaufen fotografiert oder photogeshoppt sollen sie gegen die lokalen Maskenverordnungen protestieren und zitieren hierbei die heutige visuelle Signatur des Ku Klux Klan.

All diese Auftrittformen adressieren eine mediale, von transgressiver Invektivität bestimmte Aufmerksamkeitsökonomie als eine Art extralegale Gerichtsbarkeit.³⁹⁰ Die Reality TV Show *The Apprentice* hat diesen Modus der Adressierung bereits ab 2004 auf letztlich karnevaleske Weise – als Gerichtsspiel – vorweggenommen und für über ein Jahrzehnt die Medienpräsenz von Donald Trump geformt.³⁹¹ Seine seriellen Fernsehinszenierungen als Führungskraft, die andere wortreich demütigt und feuert, präfigurieren nicht nur sein Agieren als Präsident, sondern letztlich auch heutige Social Media-Auftritte, in denen der Aufstand für die herrschende Politik und für einen karnevalesken Autoritarismus zelebriert wird. Erscheint Trump in der Rolle des Präsidenten wie eine Art Karnevalskönig, wird der Tabubruch hier seriell karnevalisiert.

Die Aktualisierung der Klan-Masken, die die Geschichte gesichtslosen rassistischen Terrors ins Gedächtnis rufen, zeugt von der mitgeschleppten Gewalt im Spiel mit referenzieller Ambivalenz. Sie schützen zwar nicht vor Covid-19, aber vor Zurechenbarkeit angesichts der politischen Provokation. Lesbar sind die Auftritte im Supermarkt und im Netz ebenso als karnevalesker Kommentar zu medizinischen Gesichtsmasken wie als massive Drohgebärde – nicht nur gegenüber der herrschenden Coronapolitik, sondern auch und gerade gegenüber denjenigen, die mit den Opfern der zitierten Terrorgeschichte assoziiert werden. Die Maskeraden sind symptomatisch für eine Art ›Temporal Drag‹ von rechts: die performative Transposition von Zeichen überwunden geglaubter Gewaltverhältnisse in die Gegenwart – für einen im Fall der Klan-Masken offenkundig nicht queer-subversiv, sondern männerbündisch-terroristisch

389 Vgl. David Hernandez, Man wears KKK hood while grocery shopping, *Los Angeles Times* vom 4. Mai 2020 (<https://www.latimes.com/california/story/2020-05-04/man-kkk-hood-in-santee-san-diego-sparks-outrage>; 24. September 2024; https://www.gannett-cdn.com/presto/2020/05/05/USAT/c35db4ec-989e-44da-b9b9-0214718c2f8b-Screen_Shot_2020-05-05_at_5.38.20_AM.png?crop=2205,1240,x0,y0&width=2205&height=1240&format=pjpg&auto=webp (22. September 2022); Sebastian Haak: »Hassbotschaft unter Mundschutz. Rassistischer Vorfall in einem Supermarkt in Südthüringen«. *Neues Deutschland* vom 5. Mai 2020: 5.

390 Zu ressentimentalen Auftrittformen und deren Zusammenhang mit dem heutigen medialen Gefüge vgl. Vogl, *Kapital und Ressentiment*, 2020; im Blick auf Geschlechterpolitiken Nagle, *Kill all Normies*, 2017. Zu entsprechenden Männlichkeitsinszenierungen und deren sozialen Ursachen vgl. bereits aus präpandemischer Perspektive auf die USA Hochschild, *Strangers in Their Own Land*, 2016; Kimmel, *Angry White Men*, 2013.

391 Vgl. zum Trumpismus Koch et al., *Great Disruptor*, 2020.

codierten historischen Pullback.³⁹² Diese karnevaleske Verwirrung der Referenzen steht im Kontext eines global zu verzeichnenden rechten Backlashs, der unter anderem »queerer Wokeness« in einem merkwürdigen Rollentausch den Part der Polizei zuschreibt. Zugleich deutet die von rechts angeeignete Transgression auf die Metamorphose neoliberalisierter Verhältnisse in illiberale Regierungsformen voraus.



Abb. 34. Supermarkt, San Diego, Kalifornien, Social Media Post, 2020 (Screenshot).



Abb. 35. Supermarkt, Hillenburg, Südthüringen, Social Media Post, 2020 (Screenshot).

Das zunächst gegen die Coronaregularien eingesetzte »Dragging«, das Mit-schleppen rassistischen Terrors im Bildzitat, zeugt von der ambivalenten Mobilisierbarkeit performativer Kulturtechniken. Demonstriert wird in diesem Fall, wie sich das medizinische Maskengebot »metapolitisch« übererfüllen lässt. Dieser rechte performative Ausnahmezustand in Drag zielt gerade nicht auf ein universales »Lachen des ganzen Volks«,³⁹³ wie Michail Bachtin den zeitlich begrenzten, die Verhältnisse zumindest potenziell umkrepelnden mittelalterlichen europäischen Karneval umschreibt und damit in Reaktion auf den Stalinismus retrospektiv vielleicht allzu sehr romantisiert. Das »Klan-Dragging« ruft vielmehr dezidiert die Erinnerung an karnevalesk maskierte, rassistische Lynchspektakel

392 Zur entsprechenden Reformulierung von Temporal Drag vgl. Lott, *Blackface from Time to Time*, 2025.

393 So Bachtin, *Rabelais*, 1995: 60. Siehe demgegenüber Mbembe: »Bachtin's error was to attribute these practices to the dominated. But the production of the burlesque is not specific to this group.« (Mbembe, *Postcolony*, 2001: 133) Zur Kritik an Mbembes Kritik vgl. wiederum Crichlow/Northover, *Globalization*, 2009: 109.

gesichtsloser Vigilantes auf, die, wie sich zeigen wird, ihrerseits bereits die ›polizeiliche‹ Kontrolle der Referenzen unterlaufen.³⁹⁴ Demonstriert wird hier im Zitat politischer Morde für die individuelle Maskenfreiheit und gegen den Aufruf, andere zu schützen. In den libertären Aufständen für eine illiberale Ordnung, im Sturm aufs Washingtoner Capitol oder den Berliner Reichstag, werden denn auch alle möglichen rekontextualisierten, Antisemitismus wie Rassismus zitierenden Masken zu ikonischen Zeichen einer aktuellen, zugleich rückwärts-gewandt erscheinenden postdemokratischen Politik. Sie zeugen ebenso von der gegenwärtigen Aushöhlung staatlicher Institutionen wie vom Nachleben historischer Gewalt und von der Transponierbarkeit überkommener Ressentiments. Was also wird mit den Klan-Masken in die Gegenwart zitiert?

Nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg und dem Ende des Versklavungsregimes schlugen karnevaleske Auftritte in der südstaatlichen Provinz zunächst einmal in Terror gegenüber der schwarzen Bevölkerung und Abolitionist:innen um. Demgegenüber feiert sich die High Society im Südstaatenkarneval – auf geschlossenen Bällen und auf spektakulären Umzugswagen durch die Stadt ziehend – im Zitat höfischer Maskenspiele. Der rechte ›Karneval ist damals bereits eine Art Vexierbild, der Maskengebrauch schwankend zwischen Terror und Kontrolle. Zusammengelesen liefern diese Auftrittsformen den Ausblick auf die gewaltförmige, quälende Kehrseite performativer, mimetischer Kulturtechniken – auf eine andere Form von ›dirty Dragging‹, deren Nachleben das Zusammenleben bis heute bedroht.

Unterschiedlichen Formen maskierter Gesichtslosigkeit und ihrer Historiografie ist daher der erste Teil dieses Kapitels gewidmet, das die Perspektivierung von Kreolisierungsprozessen (Kapitel I) und Entkreolisierungsversuchen (Kapitel II) engführt. Im Fokus steht nun der Süden der USA seit dem Bürgerkrieg, mithin seit dem Kampf um neue, modernisierte Segregationspolitiken, die unter dem von T. D. Rice geprägten Blackface-Label firmieren und als Jim Crow bezeichnet werden. Der erste, nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg in den 1860er-Jahren entstehende Ku Klux Klan liefert in der Tat eine Vorlage, so die Ausgangsthese, für den heutigen rechten Karneval. Seine Medienpolitik, die auf das Aufmerksamkeits- wie Terrorpotenzial anonym umherziehender, karnevalesk maskierter und auf Ansteckung zielender Meuten setzt, geht allerdings noch nicht vom Bild, sondern von fabelhaften rhetorischen Evokationen aus. Hierzu nun entwendet der Klan seinerseits überkommene, alteuropäische Maskenarsenale aus ruralen Rüegerichten, wie ich sie im vorhergehenden Kapitel skizziert habe. Doch der fraternal Klan ist wie gesagt nur die

394 Zur Kritik des Vigilantismus und zu dessen Gendering vgl. Dorlin, *Selbstverteidigung*, 2020: 117-149.

eine, die Vigilante-Seite zeitgenössischer rechtskarnevalesker Auftrittsförmn. Als Kehrseite des Klan erweist sich der Südstaatenkarneval der Eliten mit seinen höfischen Auftrittsförmn, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwa in New Orleans herausbildet. Er gerät zum paternalen Regierungsinstrument einer gesichtslosen High Society, die – gegen die kreolisierten Verhältnisse gerichtet – ihre eigene Genealogie erfindet und auf die mafiotischen Begleiterscheinungen illiberaler Politik vorausdeutet.

Den komplementären Mobilisierungen alteuropäischer Maskeraden allerdings widerstreiten gerade im Karneval, zu Mardi Gras, immer wieder subalterne Meuten mit anderen Formen des mimetischen Mitschleppens. Im Lauf der Geschichte werden zwar diese irregulären Auftrittsförmn der Back Streets auf jeweils neue Weise potenziell kooptiert und Teil des City Marketings; doch ihr Repertoire gibt gerade vor dem Hintergrund des rechten Karnevals trotz allem den Ausblick auf die Möglichkeit *anderer* Bezugnahmen. Dem Second Lining, dem sich verselbständigenden Mit- und Hinterhertanzen im Zusammenhang mit Zulu, Indians oder Baby Dolls, mit den *stock figures* des kreolisierten Mardi Gras von New Orleans, ist daher der zweite Teil dieses Kapitels gewidmet.³⁹⁵ Er zeichnet im Kontext der US-spezifischen visuellen Übercodierung weißer und schwarzer Masken den Weg von fehlenden zu proliferierenden Bildern jener Subalternen nach, für die das Maskieren zu Zeiten von Jim Crow nicht vorgesehen ist. Dabei möchte ich die zu Beginn von Kewpies Drag-Szene aus gestellte Frage nach getanztem Widerstreit gegen Politiken des Teilens und Herrschens wieder aufgreifen. Das Berührungspotenzial bewegter Körper ins Gedächtnis rufend, geht es also erneut um die Frage nach je spezifisch situierten Formen eines im weitesten Sinn queeren *touching across*.³⁹⁶ Denn gerade heute ist es – identitären, gewaltförmigen, neoautoritären Regierungsformen und zunehmender Überwachung zum Trotz – von besonderer politischer Bedeutung, das vielleicht minder erscheinende Glück nicht zu vergessen, sich irregulär zu versammeln, um sich in unabsehbarer Weise aufeinander zu beziehen, andere Verwandtschaften zu stiften, den Leuten Raum zu geben und sich gemeinsam in der Öffentlichkeit zu bewegen.

395 Zur differenten, sich wandelnden Begriffsverwendung von *creole* als Bezeichnung einer Bevölkerungsgruppe von New Orleans vgl. das zweite Kapitel von Lief, *Staging New Orleans*, 2011: 14–32; siehe auch Regis, Local, 2019. Ich beziehe mich hier stattdessen auf die Glissant'sche Bestimmung von Kreolisierungsprozessen, also der Verschränkung von Kulturtechniken (*Introduction*, 1996; *Kultur und Identität*, 2005; *Poétique de la relation*, 1990/*Poetics of Relation*, 1997). Zum Second Lining vgl. Regis, Blackness, 2001; Second Lines, 1999.

396 So Dinshaws Formulierung in Dinshaw et al., *Theorizing Queer Temporalities*, 2007: 178; siehe auch Dinshaw, *Getting Medieval*, 1999: 3.

Terrorisieren (Ku Klux Klan)

1867 erscheinen einige kürzere, enigmatische Notizen unter den Überschriften *What does it mean?* oder *Kuklux Klan* in einer lokalen Wochenzeitung aus dem ländlichen Upper South von Tennessee, der *Pulaski Citizen*. Die mysteriöse Printserie etabliert einen Namen, dem sich kein Gesicht zuschreiben lässt. »The Ku-klux began as a name«, ³⁹⁷ so die These von Elaine Frantz. In ihrem Buch *Ku-klux. The Birth of the Klan during Reconstruction* untersucht sie die spezifische Performativität der ersten Generation einer von Tennessee ausgehenden Gruppierung und deren medienpolitisch induzierte Transformation in eine überregionale, zugleich dezentralisierte, jeweils von lokalen Politiken bestimmte Terrorbewegung in der Zeit nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg. Tennessee ist nach dem Civil War der einzige Südstaat, der das 14. Amendment ratifiziert, damit der ehemals versklavten männlichen Bevölkerung das Wahlrecht verleiht und deshalb nicht unter Militärregierung gestellt wird.

In Pulaski, einem Ort fernab der neuen Transportwege und Handelsbeziehungen mit etwa 3.000 Einwohner:innen, an dem sich die südstaatliche Modernisierungsniederlage deutlich zeigt, generiert ein selbsternannter Klan in den Nachkriegswirren eine neue Form medialer Aufmerksamkeit. In merkwürdigen Zeitungsartikeln, die karnevaleske Maskenaufzüge evozieren, wird dabei das »Gesicht der Rede« karnevalisiert. ³⁹⁸ Am 7. Juni 1867 erscheint in der *Pulaski Citizen* – offenbar herausgegeben vom Umfeld des Klan – ein Artikel unter dem Titel *KuKlux Klan. Grand Demonstration Wednesday Night*. Und dieser Artikel fabuliert bereits von einer Art rechtem Karneval:

About 10 o'clock we discovered the head of the column as it came over the hill west of the square. The crowd waited impatiently for their approach. A closer view discovered their banners and transparencies, with all manner of mottoes and devices, speers, sabres, &c. The column was led by what we supposed to be the Grand Cyclops, who had on a flowing white robe, a white hat about eighteen inches high. He had a very venerable and benevolent looking face, and long silvery locks. He had an escort on each side of him, bearing brilliant transparencies. The master of the ceremonies was gorgeously caparisoned, and his »toot, toot, toot«, on a very graveyard-ish sounding instru-

³⁹⁷ Frantz Parsons, *Ku-Klux*, 2015: 27. Zur retrospektiven Selbstmythisierung der »weird potency« dieser bis dato bedeutungslosen Bezeichnung und der Transformation einer losen Gruppe auf der Suche nach Unterhaltung in eine »band of Regulators« siehe die Klan-Mitglieder Lester/Wilson, *Ku Klux Klan*, 1905: 56, 73.

³⁹⁸ Zum Gesicht der Rede als Gedankenfigur der Rhetorik vgl. Menke, *Prosopoiia*, 2000.

ment, seemed to be perfectly understood by every ku kluxer. Next to the G. C. there followed two of the tallest men out of jail. One of them had on a robe of many colors, with a hideous mask, and a transparent hat, in which he carried a brilliant gas lamp, a box of matches and several other articles. It is said that he was discovered taking a bottle from a shelf in his hat, and that he and his companion took several social drinks together. The other one had on a blood red hat which was so tall that he never did see the top of it. They conversed in dutch, hebrew, or some other language which we couldn't comprehend. No two of them were dressed alike, all having on masks and some sort of fanciful costume.³⁹⁹

Die bunte Kolonne sei von jemandem in einem wallenden Gewand mit langen silbernen Locken und mit einem angeblich einen halben Meter hohen Hut angeführt worden – begleitet von Leuten, in abscheulicher Maske, mehrfarbigem Kostüm, mit durchsichtiger Kappe samt Gaslampe, Streichhölzern und Flasche oder mit einer turmhohen Kopfbedeckung. So liest sich der Artikel, als würde hier möglicherweise ein Perchtenzug skizziert. Über die Beschreibung des Kauderwelschs – unter anderem wohl Hebräisch, wie es heißt – und über den Verweis auf das »graveyard-ish sounding instrument«⁴⁰⁰ des Masters of Ceremonies wird das Maskengemisch der angeblich umherziehenden, totentanzähnlichen Meute entsprechend als Spiel mit uneindeutigen Referenzen inszeniert. »Kuklux« verleiht die *Pulaski Citizen* anstatt eines Gesichts ein unübersehbares Arsenal an imaginären Masken, die sich in ihrer Vielfalt von der späteren Ikonisierung des Invisible Empire in weißen Roben unterscheiden und in ihrer wilden Mischung auf anderswo bestehende Maskenspiele hindeuten.⁴⁰¹ So verwischen sich nicht nur die Spuren der Beteiligten. So wird im Kontext printbasierter Massenmedien der Zeit, mithin vor dem *visual turn* des

399 *The Pulaski Citizen* vom 7. Juni 1867: 3 (<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85033964/1867-06-07/ed-1/seq-3/>; 11. September 2024); siehe hierzu Frantz Parsons, *Ku-Klux*, 2015: 51.

400 Zur Bedeutung der Whistles vgl. aus Klan-Perspektive Lester/Wilson, *Ku Klux Klan*, 1905: 59. Siehe zur Modernität solcher Sounds Lhamon, *Raising Cain*, 1998: 110.

401 Kuklux ist die Bezeichnung in Lester/Wilson, *Ku Klux Klan*, 1905: 47. Vgl. zur Geschichte der Klan-Masken Frantz Parsons, *Midnight Rangers*, 2005, *Ku-Klux*, 2015; Kinney, Hood, 2016, *How the Klan Got Its Hoods*, 2016 (<https://newrepublic.com/article/127242/klan-got-hood>; 24. September 2024). Zur Nähe von Klan-Hoods und karnavalesken Auftritten im Mardi Gras-Kontext vgl. Godet, *Multiple Representations*, 2017: 237. Zugleich aber erinnern die in den USA für WASPness stehenden Klan Hoods an katholische Büßergewänder aus dem Süden Europas und zeugen so wiederum davon, dass der Klan selbst eine kreolisierte Erscheinung ist.

späteren 19. Jahrhunderts, überhaupt erst Aufmerksamkeit für die Existenz eines als rätselhaft inszenierten Geheimbunds generiert.

Ohne dass das erste öffentliche Auftreten unter dem Ku Klux-Label überhaupt mit politischer Signifikanz aufgeladen würde, steht es, wie sich von heute aus zeigt, doch in einem spezifischen Kontext: der südstaatlichen Niederlage im US-amerikanischen Bürgerkrieg 1865.⁴⁰² Die mediale Auftrittsform des Klan mag seiner politischen Schwäche geschuldet sein; die angebliche Erscheinung allerdings wird zur erfolgreichen Waffe. Sie relativiert die Gewalt zukünftiger Guerillaaktionen, die sich realiter gegen diejenigen wenden, die in der prekäreren Position sind. Der Artikel deutet auf den Aufstand einer Hetz-Meute aus politischen Verlierern für eine die zeitgenössischen Bedingungen aktualisierende rassistische Ordnung voraus. Das rhetorische Vexierspiel, das möglicherweise tatsächlich von maskierten Demonstrationen begleitet wird, schlägt in reale Gewalt um.⁴⁰³ Es verweist noch auf das heutige Terrorpotenzial entsprechender Auftrittsformen.

Nach 1865 entstehen im Süden alle möglichen Vigilante-Gruppen, die die neue Regierung nicht anerkennen; im Nachkriegschaos, das die ehemals Versklavten nun oft ohne Geld, Ausbildung oder Job stranden lässt, eskaliert die Gewalt. Davon zeugt heute das erst 2018 eröffnete Lynching Memorial in Montgomery, Teil des National Memorial for Peace and Justice, das auf das Apartheid Museum in Johannesburg und das Berliner Holocaust-Mahnmal Bezug nimmt.⁴⁰⁴ Mit seinen endlos erscheinenden, an all die Orte des Terrors erinnernden, von der Decke hängenden Stahlquadern ruft es das Ausmaß der damals entfesselten, sich potenzierenden brutalen Gewalt ins Gedächtnis, deren später immer wiederkehrende Auswüchse auf Postkarten spektakulär ins Bild gesetzt werden.⁴⁰⁵

402 Zur Geschichte des US-amerikanischen Bürgerkriegs und seiner After-Effekte vgl. Masur, *U.S. Civil War*, 2020; Guelzo, *Fateful Lightning*, 2012.

403 Zum Doppelcharakter von Vexieren als Bezeichnung für Versteckspielen und Quälen siehe das Etymologische Wörterbuch des Deutschen (<https://www.dwds.de/wb/etymwb/vexieren>; 11. September 2024).

404 Zum Civil Rights Trail und dem privat finanzierten Lynching-Denkmal in Montgomery siehe <https://museumandmemorial.eji.org/memorial>; <https://www.nytimes.com/2018/04/25/us/lynching-memorial-alabama.html> (24. September 2024).

Canetti beschreibt das Verhältnis von Meute und Lynchterror: »Eine unverschämte Art von Meute hat man noch heute in jedem Akt von *Lynch-Justiz* vor sich. Das Wort ist so unverschämt wie die Sache, denn es geht um eine *Aufhebung* der Justiz. Der Beschuldigte wird ihrer nicht für wert gehalten. Er soll ohne alle Formen, die für Menschen üblich sind, umkommen wie ein Tier.« (*Masse und Macht*, 1980: 130)

405 Zur visuellen Politik der Lynchings, deren Opfer zu 99% Männer sind, siehe Allen/Littlefield, *Without Sanctuary*, 2000 (https://archive.org/details/without_

Was in der *Pulaski Citizen* als ebenso komischer wie unschuldig erscheinender Auftritt beschrieben wird, mutiert in den folgenden Monaten zur mörderischen Bewegung. Dieser »Karneval ist nicht auf den Auftritt im Modus des Als-ob beschränkt, sondern kalkuliert den Tod »der anderen«, Unmaskierten, im Mummenschanz ein. Nach der Niederlage der Konföderierten, dem Zusammenbruch des auf Versklavung, auf dem Fortleben ursprünglicher Akkumulation basierenden Plantagensystems und damit auch südstaatlicher weißer Männlichkeitsentwürfe, also taucht die Bewegung unter dem Klan-Label auf unabsehbare Weise an verschiedenen Orten als terroristische Erscheinung auf. Allmählich überregional Aufsehen erregend, wird dieses Label zum Namen dezentraler, jeweils lokal ausgerichteter gesichtsloser Lynchings. Im Lauf der zweiten Jahreshälfte 1867 ist der Name des Klan bereits überregional verknüpft mit Terrorakten in unterschiedlichen südstaatlichen Gegenden. Er steht nicht für kontinuierliche, flächendeckend organisierte Gewalt; vielmehr flammt der Terror unter seinem Namen anderswo wieder und wieder auf und setzt gewissermaßen das rhetorische Spiel mit der Unzurechenbarkeit in öffentlichen Hinrichtungen fort.

Schon in Pulaski besteht der Klan nicht aus etablierten Plantagenbesitzern, sondern aus jungen Veteranen. Frantz verweist auf ein Bild der mutmaßlichen Gründungsmitglieder – das Gesicht unmaskiert, die Hüte schief auf dem Kopf, mit Gitarren cool in die Kamera blickend.⁴⁰⁶ Das Bild verknüpft den Klan ihr zufolge mit dem Zitat des Minstrel-Genres. Über keine Ressourcen außer ihrem Zugang zu einem lokalen Medium verfügend, gelänge es dem Klan, über diese geborgte, Unzurechenbarkeit zelebrierende, zunächst nordstaatlich geprägte Auftrittsform sein Label in den nächsten Jahren überregional zu etablieren. In der Zeitung spielerisch »Alt Facts« streuend, bestimme er so das in den nordstaatlichen Metropolen gezeichnete Bild des Südens neu. Die heute von QAnon & Co. veranstalteten Verschwörungs-Schnitzeljagden auf Social Media und die Streuung von Halbwahrheiten werden mit diesen »Klansdrops« quasi vorweggenommen.⁴⁰⁷ Sich an den leitmedialen Erfordernissen

xxx_2000_00_7106; 12. September 2024); Apel: *Imagery of Lynching*, 2004; Young: *The Black Body*, 2005; siehe zur visuellen Gewaltgeschichte und zu darauf antwortenden Respektabilitätsfotografien auch Därmann, *Undienlichkeit*, 2020: 182–205.

406 Siehe Frantz Parsons, *Ku-Klux*, 2015: 33; *Midnight Rangers*, 2005: 812: https://external-content.duckduckgo.com/iu/?u=https%3A%2F%2Ftse1.mm.bing.net%2Fth%3Fid%3DOIP.XdwGTN8TaTGeQy_wCpaUawHaEn%26pid%3DA-pi&f=1&ipt=28b716b0acf7139d9b6dfa7269910355fc65c0fbaebb251fb0a9a2f-ca6817171&ipto=images (11. September 2024).

407 Vgl. zur Aktualität des Postfaktischen Gess, *Halbwahrheiten*, 2021. »In times like these, fabulationality is itself due for a certain degree of redress,« so Tavia Nyong'os

einer neuen Massenkultur orientierend, ist der Klan der 1860er-Jahre mithin bereits eine genuin moderne Erscheinung.

An jenem oben geschilderten Mittwochabend nun mündet, so zumindest die rhetorische Inszenierung, das bisherige Vexierspiel in eine Art Demonstrationzug. »All wondered and many expressed the belief that it was all a hoax, and that there was no such thing as a kuklux klan«, heißt es zu Beginn des zitierten Artikels. Angeblich sei der geschilderte Aufzug anlässlich des ersten Jahrestags der Klan-Gründung vorher auf Flugblättern unbekannter Herkunft angekündigt worden. Der *Pulaski Citizen* zufolge waren immer wieder Kassiber mit Befehlen eines Grand Cyclops aufgetaucht, entweder von einer anderen mysteriösen Figur, dem Grand Turk, bei der Zeitung deponiert oder auf wundersame Weise plötzlich einfach herein flatternd:

We are warned not to make an effort to find out the objects of the »mystic klan,« and to allow the Grand Cyclops to issue his orders without molestation. Well, old Cyclops, just issue as many orders as you please, but if we catch your Grand Turk »cyphering« round our door late at night, we'll upset him with a »shooting-stick«. Look out, old Turk, we are some Cyclops ourself on our own premises.⁴⁰⁸

In einer ganzen Serie von Notizen, irgendwo auf den hinteren Seiten platziert, werden die unbekannten Figuren bereits zuvor als plötzlich auftauchende, unfassbare Erscheinung anmoderiert, als ob Fakt und Fiktion hier ununterscheidbar und Fragen nach Herkunft oder Zielsetzungen letztlich unlösbar seien. Der Klan wird als ebenso unbestimmbare wie unverortbare, geisterhafte Erscheinung beworben. Offen bleibt, wer überhaupt in seinem Namen spricht:

Will any one venture to tell us what it means, if it means anything at all? What is a »KuKlux Klan,« and who is this »Grand Cyclops« that issues his mysterious imperatives and orders? Can any one give us a little light on that subject? Here is the order: »TAKE NOTICE. — The Kuklux Klan will assemble at their usual place of rendezvous (...) exactly at the hour of midnight, in costume and bearing the arms of the Klan. By or of the Grand Cyclops. The G. T.«⁴⁰⁹

Konsequenz in *Afro-Fabulations*, 2018: 21; zur konstellativen Reflexion von *afro-fabulations* vgl. Heidenreich, *Whose Portrait?*, 2025.

408 So, unter der Überschrift »KuKlux Klan«, *The Pulaski Citizen* am 5. April 1867.

409 *The Pulaski Citizen* vom 29. März 1867: 3.

Berichterstattung und nomadische Erscheinungsform bedingen einander. Und auch der alliterierende Name dieses *mystic klan*, dieser mysteriösen ›Sipp-schaft‹, legt alle möglichen Fährten. Der synkretistische Name ist jedenfalls für diverse fiktive Genealogien offen und spielt – anders als Eva Brauns im zweiten Kapitel diskutierte, eingehegte ›ich als Al Jolson‹-Inszenierung – offensiv mit verirrter Referenzialität. Richard Wolframs zuvor skizzierten Forschungen über die Auftrittsformen altgermanischer Geheimbünde als wissenschaftliche Flanke des NS-Ahnenkults werden später den Staatsterrorismus der Nazis, des regierungspolitisch auf Dauer gestellten Ausnahmezustands, legitimieren. Der klandestin auftretende Klan scheint hingegen aus der politischen Niederlage heraus auf lineare Herkunftsnarrative und die herrschende Regierungspolitik zu pfeifen. Darin korrespondiert seine Auftrittsform auch mit dem heutigen Gebrauch seiner späteren Signature-Masken im Kontext der Corona-Proteste. Es ist quasi ein karnevalesker Kalender permanent möglicher Ausnahmezustände, den sich der Klan in variierenden Gründungsgeschichten zuschreibt.

Selbst sein Entstehungsdatum wird später verändert und offenbar um der Story willen auf den Weihnachtstag 1865 vorverlegt. Damit ist nun in der Tat der Hinweis auf jene maskierten Winterbräuche adoleszenter Männer impliziert, die Wolfram wie gezeigt 70 Jahre später für die Nazis mobilisiert. Die geschilderte Aufmachung des sommerlichen Zugs im Süden der USA lässt sich denn auch auf die in *Schwerttanz und Männerbund* beschriebenen, im letzten Kapitel skizzierten Rügegerichte und Maskenzüge des 18. und 19. Jahrhunderts beziehen. Nicht zuletzt die Schilderung des Grand Cyclops mit seinen Silberlocken, seinem weißen Gewand und seinem Gefolge ist jenen alpinen Nikolausfiguren verwandt, die begleitet von lärmenden Teufelsfiguren in Pelzmontur und mit verzerrten, dunklen Masken als Krampusse von Haus zu Haus ziehen und quasi zur Familie der Perchten gehören.⁴¹⁰ In den Stuben rudimentäre, dorfgemeinschaftliche ›Thingspiele‹ aufführend, zelebrieren letztlich auch sie eine eigene, ländliche Gerichtsbarkeit. Das zeigt vor allem die auf die 1870er-Jahre datierte, im Chicago History Museum befindliche Maske von Joseph Boyce Stewart. Gerade diese Maske erinnert deutlich an weihnachtliche Nikolaus-Spiele, die in Europa lange Zeit verkleideten Männern vorbehalten sind. Sie zeugt also auch vom fraternalen Gendering dieser anderen Dirtiness politischer Gewalt.

410 Zum Zusammenhang von Perchten und Nikolausspiel vgl. Kammerhofer-Aggermann, Sankt Nikolaus, 2002.



Abb. 36. Ku Klux Klan-Maske von Joseph Boyce Stewart, 1870er, Lincoln County, Tennessee. Chicago History Museum (ICHI-062420).

So deutet sich mit Blick auf die *Auftrittsform* des frühen Klan eine entfernte Verwandtschaft mit ritualisierten rural-fraternalen Sittengerichten im alten Europa an. Wie immer der an Haberer, Glöckler, Krampusse oder Perchten erinnernde Mummenschanz in die *Pulaski Citizen*, auf die Straßen der südstaatlichen Provinzen und in die Häuser der Opfer gekommen sein mag – über den deutsch geprägten, um den Jahreswechsel stattfindenden Karneval im nordstaatlichenn Philadelphia,⁴¹¹ den südstaatlichen Mardi Gras der Baumwollstadt Memphis oder der Zuckerstadt New Orleans oder auch durch irgendwelche nicht näher zu bestimmenden anderen Aufzüge: Noch die Rede von turmhohen oder beleuchteten Hüten erinnert an Kappen und Kostüme, wie man sie unter anderem auch im alpinen Raum kennt. Aus komparativer Perspektive ruft die Beschreibung des ersten Klan-Aufzugs jedenfalls Bilder von

411 Vgl. Davis, *Parades and Power*, 1988; zur Verschränkung von Blackface und Gender Bending in der Geschichte der Philadelphia Mummers Parade vgl. DuComb, *The Wenches*, 2018.

anderen durch die Straßen tanzenden, von Haus zu Haus ziehenden jungen Männern auf. Sie erinnert an weiß gekleidete Glöckler mit beleuchtetem Kopfschmuck oder an dunkle Krampusmasken. Die Aufmachungen, von denen die *Pulaski Citizen* berichtet, erscheinen so betrachtet wie eine Art rekontextualisierende Transposition.⁴¹²

Beim Zitat dieser Aufzüge aber geht es weniger um »Selbstindigenisierung« durch die behauptete immergleiche Wiederkehr einer germanisierten Wilden Jagd. Der Klan ist vielmehr eine Erscheinung der Neuen Welt. Zwar wird das Motiv im Terror plötzlich zuschlagender Körper aufgegriffen, kommt allerdings ohne die Einhegung auf eine Ursprungsgeschichte der Rüegerichte aus. Entsprechend zielt der Klan stattdessen auf ein offenes Spiel mit verirrter Referenzialität. Die Vorstellung von der Wilden Jagd aber kommt dennoch in veränderter Weise ins Spiel: unter anderem in der Behauptung der Vigilantes, sie seien aus dem Totenreich zurückgekehrte Konföderierte. Der Klan also scheint bereits auf ein Motiv zurückzugreifen, das Nazis wie Euringer und Wolfram später auf die mittelalterliche Totentanztradition und ihre angeblichen germanischen Wurzeln rückprojizieren werden. Nur spielt diese Genealogie hier keine Rolle. Das Auftreten hat nur mehr die Funktion, Aufmerksamkeit zu generieren. So zeugt der Klan von einer Modernität, die ihn für heutige Memes in anderer Weise anschlussfähig macht als die NS-Propaganda. Das Nachleben europäisch-ruraler Mummenschanze, die möglicherweise einfach über deren unterhaltungsmediale Aktualisierung im Minstrel-Genre nach Pulaski geraten, nämlich wird in spezifisch situierter, kalkulierter Form vor dem Hintergrund der damaligen politischen Bedingungen rekonfiguriert. Offenkundig erobern sich die jungen Ex-Konföderierten, die im Zuge des Bürgerkriegs auch eine kulturelle Niederlage erfahren, eine neue gesellschaftliche, ihre militaristische Maskulinität redefinierende Rolle. Es ginge dabei nicht um die rückwärts-gewandte Wiederherstellung der Plantagenhierarchie, so auch Frantz, sondern um den zeitgenössischen Kampf um Aufmerksamkeit unter modernen Bedingungen und die Erfindung einer grundlegend veränderten hegemonialen weißen Südstaatenmännlichkeit: »Ku-Klux drew from popular culture to reconstruct their destabilized gender identities and reaffirm the racial dominance at its core.«⁴¹³ Und diese karnevalesk-terroristische Männlichkeit zielt darauf, jene veränderte rassistische Ordnung herzustellen, der später der Name für Minstrel-Blackface Jim Crow verliehen wird.

412 Zur »continued existence of ancient European folk theatricals well into nineteenth-century America« und der engen Verbindung von Klan, Minstrelsy und Mummung Plays vgl. entsprechend Cockrell, *Demons*, 1997: xiii-xiv; 33, 46, 56.

413 Frantz Parsons, *Ku-Klux*, 2015: 78.

Dabei mobilisiert der frühe Klan durch das Zitat ruraler europäischer Mummenschanze hindurch zunächst vor allem zwei Maskenformen, die im oben zitierten Artikel noch nicht zur Sprache kommen und auf die Frantz aufmerksam macht: Cross Dressing und das Schwärzen des Gesichts.⁴¹⁴ Blackface ist hier zwar auch als Minstrel-Zitat lesbar, zugleich aber wird das geschwärzte Gesicht als Zeichen kriegereischer Männlichkeit verstanden. Es verweist also auf überkommene Darstellungszusammenhänge, die mit der Heroisierung des Todes, irregulären Gerichtsbarkeiten militanter Männergruppen und entsprechenden Strafaktionen wie Teeren und Federn assoziiert sind, und wird in Referenz auf den Bürgerkrieg aktualisiert. Die spezifische Mischung aus Show und Terror sprengt dabei jedoch die Abgrenzung von Gender Bending und karnevalesker Komik, die später für die SS-Volkskunde kennzeichnend wird. Wie sich schon an den vom Klan verbreiteten Hoaxes zeigt, besteht seine Aktualität darin, das karnevaleske Spiel mit Uneindeutigkeit für sich zu nutzen anstatt es zu bannen. In diesem Sinn tritt der Klan zunächst in der Tat in Drag auf. Und genau diese Auftrittsform erscheint offenbar in der Gegenwart, im Zuge des rechten Backlashs, erneut attraktiv.

Achille Mbembe liest in seinem Buch *On the Postcolony* das Karnevaleske als »banality of power«,⁴¹⁵ die das Obszöne und Groteske als den Herrschaftsverhältnissen intrinsisches Moment über nichtinstitutionalisierte Auftrittsformen mobilisiert. Die Geschichte des Klan am Vorabend von Jim Crow, der Implementierung einer modernen rassistischen Rechtsordnung nach dem Ende des plantokratischen Versklavungssystems im Süden der USA, aber verdeutlicht, dass es die Relation von Terror und Karneval genauer zu situieren und die Frage nach dem Wandel spezifischer Herrschaftsformen zu stellen gilt. Dass sich der erste Klan bereits in den frühen 1870er-Jahren wieder auflöst und seine terroristischen Auftritte in den Hintergrund rücken, ist der regierungspolitischen Konsolidierung rassistischer Verhältnisse geschuldet. In dem Moment, in dem die Südstaaten neue Segregationsgesetze und damit eine Art Apartheid zur weiteren Überausbeutung der schwarzen Bevölkerung installieren, flaut der nächtliche Terror erst einmal ab.⁴¹⁶ Der Klan taucht unter, als

414 Zum ausdifferenzierten Bedeutungsspektrum geschwärzter Gesichter vgl. mit Blick auf den Klan im Kontext der Reconstruction Frantz Parsons, *Reading the Blackened Faces*, in *Facing Drag*, 2025. Siehe auch Cockrell zu »nonracial folk blackface mas-king« in, *Demons*, 1997: 52; zu »Black Gothic« vgl. Smith-Rosenberg, *Violent Empire*, 2010: 413. Das Spiel mit verirrten Referenzen ist zudem Signatur früherer Blackface Acts und wird vom Klan übernommen; zu T. D. Rices mit Jim Crow unterzeichneter Antwort auf eine Zeitungskritik etwa vgl. Annuß, *Blackface*, 2014.

415 Mbembe, *On the Postcolony*, 2001: 102.

416 Zur Jim Crow-Ära und den Segregationsgesetzen vgl. Reed, A., *The South*, 2022; zum entsprechend »burdened subject no longer enslaved, but not yet free« siehe Hart-

der paramilitärische Kampf um eine konstitutive Color Line unter kapitalistischen Verhältnissen gewonnen scheint. In New Orleans, etwa 750 Kilometer südlich von Pulaski am Mississippi gelegen und damit Destination des zeitgenössischen, von der Dampfschiffahrt bestimmten Tourismus, geht das mit der Transformation des Karnevals ins Massenspektakel einher. Der gesichtslose Terror des Klan aber lebt hier durch die karnevaleske Maskerade hindurch in einer neuen, gouvernementalen Form wiederum gesichtsloser Crowd Control durch südstaatliche White Supremacists nach.

Kontrollieren (Comus)

Was heute von Errol Laborde und anderen als »classic American Carnival«⁴¹⁷ bezeichnet wird, gilt als eine der Vorlagen für die frühen Maskeraden des Klan. In dem Moment aber, in dem der kurze Sommer der Demokratisierung nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg und der Abolition vorbei ist, absorbiert wiederum der Karneval die Auftrittsformen der Vigilantes. Der Terror wird nun sukzessive durch die sogenannte Jim Crow-Politik ersetzt. Während die Terrorbewegung kulturell abgehängter White Supremacists an Zulauf verliert, beginnt der Aufstieg neuer Kapitaleliten, die den Karneval politisch nutzen.

Gerade die Geschichte des New Orleans Mardi Gras — des wohl am meisten kreolisierten und spektakulärsten Karnevals in den USA — verdeutlicht die Metamorphose zur urbanen paternalen Crowd Control, die ohne fraternalen Terror auskommt. Anders als Pulaski ist die Hafenstadt New Orleans, an der Mündung des Mississippi in den Golf von Mexiko, seit der Erfindung der Dampfschiffahrt für den Handel zwischen Süd- und Nordstaaten von zentraler Bedeutung. Dort, wo sich im Zuge des 19. Jahrhunderts der Karneval und die Herausbildung neuer Handelseliten verschränken, wird Mardi Gras zum Instrument einer auf Massentourismus, City Marketing und Unterhaltungskonsum setzenden Regierungsform, die mit der Verdrängung eines fluiden Kastensystems einhergeht und die Unterscheidung zwischen Versklavten

man, *Scenes of Subjection*, 1997: 206. Zum Begriff der petty Apartheid Lalu, *Undoing Apartheid*, 2022.

417 »With lineage that traces back to Mobile and farther back to the Mummers in Philadelphia, what evolved in New Orleans is the classic American Carnival, which, like many things American, has a touch of European influence.« So Errol Laborde, heutiger Chronist des New Orleanian Mardi Gras in der Nachfolge Perry Youngs (1969), *Mardi Gras*, 2013: 81. Zur um 1700 einsetzenden kolonialen Vorgeschichte von Mardi Gras vgl. demgegenüber Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 27–44; Godet, *From Anger to Joy*, 2024; Playing with Race, 2016: 258–260; Sublette, *The World*, 2008.

und *gens de couleur libre*, die zum Teil selbst an Überausbeutung und Entrechtung partizipieren, durch eine rigide Color Line zu ersetzen versucht.⁴¹⁸ Der anonyme Zusammenschluss vor allem nordstaatlicher Newcomer, die von der Anbindung des Deep South an den industrialisierten Norden und der Revolutionierung des Transportsystems profitieren, geht bereits vor dem Bürgerkrieg angesichts des zeitgenössischen Mobilitätsschubs mit veränderten Marktbeziehungen einher: zunächst der Spekulation auf den vom Plantagensystem ermöglichten Warenhandel.⁴¹⁹

Bereits vor dem 1861 beginnenden Bürgerkrieg spielt die Frage moderner Stadtentwicklung für diejenigen eine Rolle, die die bestehende Ökonomie neu bestimmen wollen. Im Zuge der Reconstruction, als die bisherige Form der Profitmaximierung mit dem Ende systematischer Versklavung zusammenbricht, braucht New Orleans ein anderes Geschäftskonzept. Denn bis dato ist die Stadt Nummer Eins des US-amerikanischen Sklavenhandels und seit der haitianischen Revolution um 1800 Zentrum des vom Plantagensystem getragenen Zuckerhandels im Black Atlantic. New Orleans, wie Cape Town an den transatlantischen Handel angebunden, ist damals eine kreolisierte Hafenstadt mit einer romanisch geprägten, am katholischen Kalender orientierten Karnevalstradition.⁴²⁰ Der wechsellvollen, französisch und spanisch bestimmten

418 Vgl. zur politischen Geschichte der Color Line in New Orleans und der Differenzierung unterschiedlicher afrikanischer und karibischer Herkunft im Kastensystem vor der Segregation Powell, *The Accidental City*, 2012; zu den bis Mitte des 19. Jahrhunderts – Cape Town vergleichbar – drei Klassifikationen vgl. Brook, *The Accident of Color*, 2019. Siehe auch Vidal, *Louisiana*, 2014; *Caribbean New Orleans*, 2019. Zur exemplarischen Rolle von New Orleans als Hafenstadt für die Herausbildung diasporischer Communities und der spezifischen Funktion des Karnevals vgl. Abrahams, *Conflict Displays*, 2017. Mit Blick auf die demografische Entwicklung und Mardi Gras siehe zudem Gotham, *Authentic New Orleans*, 2007: 22–44; zur Geschlechtergeschichte, der Segregation von Eheschließungen (1894) und des öffentlichen Lebens (1896) sowie der Prostitution, vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 18–19; Roach, *Cities*, 1996: 224–233. »The few remaining pockets of interracial association disappeared from New Orleans in the 1880s.« So wiederum Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 143. Zur historischen Geografie von New Orleans vgl. Campanella, *Bienville's Dilemma*, 2008; *Citiescapes of New Orleans*, 2017.

419 Zur zeitgenössischen Revolutionierung des Handels, der Industrialisierung und der Mobilität vgl. aus überregionaler Perspektive Smith-Rosenberg, *The violent Empire*, 2010.

420 Zur Familienähnlichkeit der kreolisierten Hafenstädte Cape Town und New Orleans vgl. Fredrickson, *White Supremacy*, 1981: 258; Saunders, *Cape Town and New Orleans*, 2000. Bickford-Smith verweist mit Blick auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in beiden Städten auf *social ›integration‹ als lower-class phenomenon* (*Ethnic Pride*, 1995: 37).

Kolonialgeschichte Louisianas entsprechend, ist der lokale Mardi Gras von Straßenkarneval und Ballkultur bestimmt. Schon vor der Abolition aber deuten sich neue von inneramerikanischen Migrationsbewegungen begleitete Vergesellschaftungsformen an, die auch den Karneval rekonfigurieren.

Etablierten Chroniken zufolge beginnt Mardi Gras in New Orleans um die Jahreswende zwischen 1856 und 1857 mit der Gründung einer neuen Karnevalsorganisation, der Mistick Krewe of Comus – in dem Jahr, in dem Dred Scott erfolglos versucht, seine Befreiung von der Sklaverei vor dem Supreme Court einzuklagen, und achtzig Jahre nach der US-amerikanischen Unabhängigkeit.⁴²¹ Zur Karnevalszeit organisiert Comus eine Art rollendes Umzugstheater – zunächst aus ganzen zwei Wagen bestehend – und veranstaltet für geladene Gäste einen spektakulären Ball mit lebenden Bildern.⁴²² Die maskierte Secret Society besteht aus zugezogenen, anglofonen neureichen Männern, die unter anderem vom Zuckerhandel profitieren. Mit ihnen institutionalisiert sich nach dem Bürgerkrieg eine bis dato ungekannte Umzugskultur und mutiert dem lokalen Stadtmarketing zufolge allmählich zur *greatest free show on earth*. Diese By-invitation-only-Bälle wiederum dienen dazu, die neuen Eliten zu vernetzen. Bälle mit lebenden Bildern und der gesponserte *elevated carnival* für die Massen, vor allem für die entstehenden Touristikströme, gehören zusammen. Darüber konkurrieren die Newcomer mit den Maskenbällen des alteingesessenen frankofonen Geldadels.

Eine Zeichnung der Comus Parade von 1867, die in einer Illustrierten veröffentlicht wird, betont die Trennung zwischen Karnevalszug und Publikum. Denn die neue Form setzt den Akzent nicht auf bewegte Körper, sondern aufs Visuelle. Dem ungeordneten karnevalesken Treiben auf der Straße wird eine vom Spektakel ausgehende Form entgegengesetzt. Dabei geraten die Masken zum Zeichen gesichtsloser Macht. Hierzu zitiert Comus ein allegorisch-höfisches Maskenspiel des Londoner Dichters John Milton mit dem Titel *A Maske presented at Ludlow Castle, 1634: on Michaelmasse night, before the Right Honorable, John Earle of Bridgewater, Viscount Brackly, Lord President of Wales, and one of His Majesties most honorable privie counsell*. Offenbar dient das Zitat der bildungsbürgerlich-anglofonen, protestantisch geprägten Distinktion, der

421 Zur in den 1830er-Jahren in Mobile, etwa 150 Meilen östlich von New Orleans, gegründeten Cowbellion de Rakin Society, einer karnevalesk-heimkultischen Fraternität mit Verbindungen zum deutschen Karneval von Pennsylvania, aus der Comus hervorgeht, vgl. Cockrell, *Demons*, 1997: 36-37; zu Comus und dessen Verhältnis zu New Orleans Vigilantes und dem Klan siehe auch Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 48, 77-108.

422 Zur Geschichte fahrender Tribünen in Europa vgl. Heer, *Vom Mummenschanz*, 1986: 69.

Demonstration auch kulturellen Kapitals.⁴²³ Es unterstreicht letztlich die Aspiration, eine Art alternative High Society zu formen und sich vom kreolisierten romanischen Karneval sowohl auf der Straße als auch bei den tradierten Tanzveranstaltungen durch eine andere Ästhetik abzugrenzen. Später wird sich diese im Zuge des medialen Wandels als besonders anschlussfähig an die zukünftige Massendistribution der Bilder erweisen. Doch zugleich dient die Referenz aufs höfische Spektakel der Etablierung einer neuen, »postkolonialen«, genuin amerikanischen, vermeintlich dekreolisierten Karnevalsform.

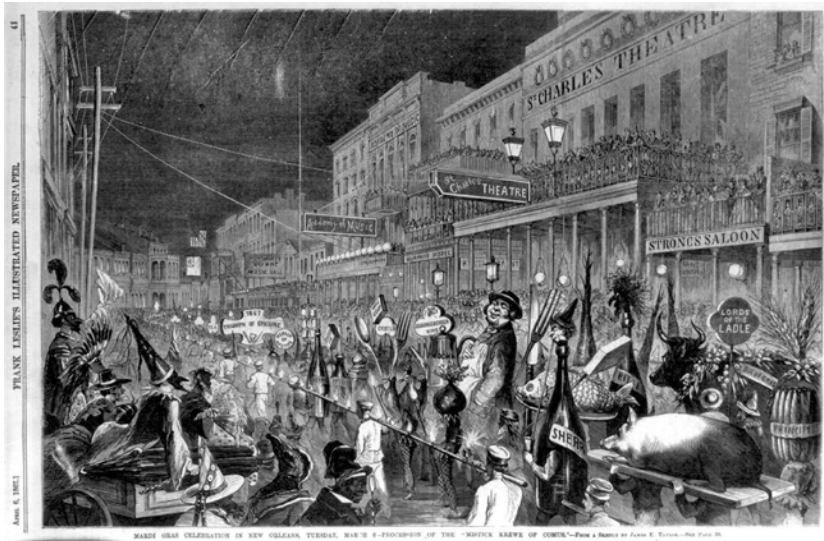


Abb. 37. Mistick Krewe of Comus, Mardi Gras Parade, New Orleans, 1867. Frank Lesley's Illustrated Newspaper, April 6, 1867: 41. Library of Congress, Washington, D.C. (99614058).

Über die geschlechterspezifische Darstellungspolitik dieser Maskenspektakel wird der zeitgenössische Herrschaftsanspruch verhandelt. Auch Comus verleiht seiner Machtdemonstration eine ambivalente maskulinistische Form. Die Figur, die der neuen Geheimorganisation ihren Namen verleiht, zeichnet bereits Milton als janusköpfig. Ihre harmlose Schäfermaske erweist sich als trügerische Kehrseite sexualisierter Gewalt. In Miltons puritanisch gewendetem allegorischem Keuschheitsspiel, seinerseits Genrezitat höfischer Formen des Performativen, versucht der Zauberer COMUS als verkleideter Verführer die LADY genannte Gegenfigur, Vertreterin des Geistes und der Tugend, in sein Schloss

423 Zum Milton-Zitat als Versuch, »to accumulate cultural capital to complement their material success«, siehe Roach, *Cities*, 1996: 258.

zu entführen, um ihr dort die Unschuld zu rauben. Bereits im ersten Auftritt wird COMUS in Miltons Stück von einer Entourage an wilden, tiergesichtigen, lärmterroristischen Monstern begleitet, die zunächst einmal an barocke Höhlenfiguren und deren kolonialrassistische Transfigurationen im Kontext der britischen Expansion erinnern:

*COMUS enters, with a charming-rod in one hand, his glass in the other; with him a rout of monsters, headed like sundry sorts of wilde beasts, but otherwise like men and women, their apparel glistening; they come in making a riotous and unruly noise, with torches in their hands.*⁴²⁴

So beschreibt Milton im frühen 17. Jahrhundert den ersten Auftritt von COMUS und seinem »bestialischen« Gefolge. Schon im Stück ist die weibliche Tugendfigur vor allem Anlass für die Darstellung spektakulärer »Unruliness«. Den Krewe-Mitgliedern Cross Dressing und Blackface ermöglichend, bringt sie im Kontext von Mardi Gras das Bild weißer, schützenswerter Weiblichkeit und ihrer dunklen Bedrohung ins Spiel.⁴²⁵ In den gesellschaftlichen Kontext des Versklavungs- und Plantagensystems transponiert, kommt ihm eine besondere politische Rolle zu. Zugleich gerät Miltons COMUS, Kippfigur zwischen souveräner Verstellung und entfesselter Gewalt, im Mardi-Gras-Rahmen zum König der Krewe. Im Zusammenhang der zeitgenössischen politischen Verhältnisse wird die zitierte Vergewaltigungsfantasie als Transgressionsdrohung projizierbar auf jene, die mit dem Dunklen, Bestialischen assoziiert werden. Und genau in diesem Verkehren und Verquicken der Referenzen auf politische Gewalt, in einer anderen Form des Vexierens als jener des Klan also, korrespondiert Comus seinerseits auf spezifische Weise mit dem heutigen rechten Karneval.

Nun lässt Milton Tugend und Ordnung siegen. Und auch die Comus Krewe huldigt gewissermaßen einer puritanischen Vorstellung vom Karneval, die von Anfang an vom Aschermittwoch bestimmt ist. Mit Umberto Eco gelesen, geht es im Milton-Zitat um eine Vorstellung vom Transgressiven, die auf die Verstärkung von Gewalt zielt.⁴²⁶ Anders als beim Klan, der seinen Anfang durch widersprüchliche Angaben karnevalisiert und damit sein Ende unbestimmbar erscheinen lässt, wird der Exzess hier als vorübergehende, klar begrenzte

424 Milton, *Comus*, 1921: 10;

<https://archive.org/stream/comuswithintrodn00miltuoft?ref=ol#page/10/mode/2up> (11. September 2024).

425 Zur Verwendung von Blackface durch Comus und später auch durch Rex vgl. Smith, F., *Things*, 2013: 25–26; überarbeiteter Wiederabdruck in Adams/Sakakeeny, *Remaking New Orleans*, 2019.

426 Vgl. Eco, *Frames*, 1984.

Erscheinung evoziert; aber zugleich erinnert die im karnevalesken Milton-Zitat aufgerufene Drohung an ein Struktur gewordenes und zur Not doch immer wieder militant aktualisierbares Gewaltpotenzial der neuen Eliten.

Zwar erscheinen die von Männern dargestellten zoomorphen, oft weißen weiblichen oder schwarzen männlichen Figuren nur temporär ›in Drag‹. Als ganzjährige Kehrseite erweist sich jedoch ein gleichzeitig mit der Krewe gegründeter Gentlemen Club, der bis heute weder Juden noch Schwarze oder Frauen aufnimmt.⁴²⁷ Den Interessen dieser Elitenvertretung entsprechend entwickelt sich der Karneval derer, die heute Old Liner Krewes genannt werden, zunehmend zum Mittel des City Marketings. Nach der militärischen Niederlage der Südstaaten transformiert sich das Zitat höfischer Auftrittsformen zur überregionalen spektakulären Massenattraktion, nun im Zeichen des modernen Handelskapitalismus und neuer Unterhaltungsformen. So gerät dieser Karneval zum Instrument moderner gesellschaftlicher Kontrolle.

In *Lords of Misrule. Mardi Gras and the Politics of Race in New Orleans* zeichnet James Gill die Verflechtung von Mardi Gras, rassistischer Gewalt und Vigilante-Organisationen der Ex-Konföderierten wie der paramilitärischen, unmaskierten White League nach, der offenbar auch die – vom nordstaatlichen Karneval bestimmte – Comus Krewe angehört.⁴²⁸ Indem man mit der ›neuen Formel‹ des *elevated carnival* das Bürgertum auf die Straße gelockt habe, sei der alte, rowdyhafte Hooliganismus mit seinen Mehl- und wohl auch Urinbombenschlachten kontrollierbarer geworden.⁴²⁹ Der neue Straßenglamour sei einhergegangen mit der ebenso nachträglichen wie nachhaltigen Mythisierung südstaatlicher Identität: »The krewes have played a big part in perpetuating the myth that the South sustained a great civilization until it was destroyed by Yankee vandals.«⁴³⁰

Von Proteus über Momus werden um die 1870er-Jahre, ungefähr zeitgleich mit dem Ende des ersten Klan, alle möglichen Eliten-Krewes nach dem Modell von Comus gegründet, die mit rollenden Tableaux vivants und lebenden Sta-

427 Vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 7.

428 Vgl. zur White League Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 106-122; zum Coup von 1874 und der Beteiligung von Comus-Mitgliedern auch Roach, *Cities*, 1996: 261; zum Battle of Liberty Place, dem 1874-Coup der White League gegen die Reconstruction, vgl. Gotham, *Authentic New Orleans*, 2007: 39.

429 Vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 36; Young, *The Mistick Krewe*, 1969: 49-50. Zu entsprechenden mittelalterlich-europäischen Karnevalsschlachten und deren Fortleben vgl. Mauldins Einleitung zu *¡Carnival!*, 2004: 17. Im alpinen und Tiroler Raum gibt es komplementäre Auftrittsformen mit Kohlenstaubprügeln und Rußschmierern.

430 Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 280.

tuen ihrerseits zur Reglementierung des Straßenkarnevals beitragen.⁴³¹ Dessen zeitgenössischer Transformation gibt schließlich Rex ein ziviles Gesicht als vermeintlich universalisierter, weißer, männlicher Mardi Gras King.⁴³² 1872 deziert erfunden, um den Tourismus anzukurbeln, wird Rex zum Repräsentanten des modernisierten, sogenannten amerikanischen Karnevals. Sein Gesicht ist unverhüllt, während das von Comus hinter einer starren weißen, durchlöcherchten Maske verborgen bleibt. Bis heute hält die Comus Krewe geheim, wer alljährlich in ihrem Namen während des inzwischen traditionellen Meeting of the Courts am Fat Tuesday, am Faschingsdienstag, mit King Rex im Fernsehen und in immergleichen Fotografien der beiden Königspaare gezeigt wird. Comus und Rex setzen hier ihre Allianz als Ersatz Royalty in bestickten Königsmänteln mit langen, pelzbesetzten Schleiern in Szene.⁴³³ Sich im Kontext der US-amerikanischen Südstaatenverhältnisse verortend, figuriert die Paarung von weißer Maske und weißem Gesicht die Relation von Gewalt und Reichtum.

Von der engen Beziehung dieses Karnevals zum Südstaatenmythos und seinen höfischen Auftrittformen zeugen bereits historische Quellen. Eine Aufnahme von 1941 etwa, aus der Vogelperspektive aufgenommen von John N. Teunisson, zeigt, wie die beiden Königspaare mit ihren spektakulären Schleiern samt Entourage aufeinanderzugeschoben – umringt von ihrem exklusiven Publikum. Im Unterschied zu aktuellen, vom Comus-Umfeld streng kontrollierten Close-ups ist darauf allerdings die durchlöcherchte weiße Maske kaum zu erkennen.⁴³⁴ Über die höfische Auftrittform von Comus wiederum heißt es schon am 25. Februar 1903 in der *Times Democrat*, auf den Bürgerkrieg anspielend:

431 Zur statuarischen Ästhetik des *elevated carnival* vgl. Young, *The Mistick Krewe*, 1969: 75.

432 Zum ersten King Rex, Lewis Salomon, einem aus einer jüdischen Familie kommenden, zum Katholizismus konvertierten Banker, vgl. Laborde, *Mardi Gras*, 2013: 33–34.

433 Zum Meeting of the Courts, das inzwischen in voller Länge im lokalen Fernsehen übertragen wird, vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 11, 13, zur Geschichte: 137. Siehe zuletzt <https://www.youtube.com/watch?v=46RclbkevBU> (24. September 2024). Dabei ruft die weiße Comus-Maske entfernt auch die heutigen Signature Hoods des Ku Klux Klan ins Gedächtnis; hinsichtlich des Maskenrepertoires siehe entsprechend die Einleitung von Adams und Sakakeeny zu *Remaking New Orleans*, 2019: 16. Vgl. zum zweiten, 1915 gegründeten Klan und seiner visuellen Medienpolitik Harcourt, *Ku Klux Culture*, 2019.

434 Ein Foto des Meeting of the Courts 2022 von David Erath, das die befremdliche Maskierung von Comus zeigt, findet sich etwa in Nell Nolans Artikel *Photos: Rex and Comus Balls and Meeting of the Courts 2022* (https://www.nola.com/multi-media/photos/photos-rex-and-comus-balls-and-meeting-of-the-courts-2022/collection_248d8fee-9b5f-11ec-8c0f-1771c2d8ad3d.html#16; 24. September 2024). Aktuelle Aufnahmen für dieses Buch zu bekommen, war nicht möglich. Die frühere



Abb. 38. »Meeting of the Courts«, Comus, Rex, Mardi Gras 1941, New Orleans. Foto: John N. Teunisson. The Historical New Orleans Collection (THNOC 1985.233.1).

Comus had gone by, with his train of mystic pageantry stretching far behind in glowing colors of many hues, and lit with the gleam of a thousand torches. (...) and from the throne room beyond the mystic curtain whisperings of the court drifted out to the waiting multitude. The ball, with its memories of many other Carnival balls, and with its associations of bravery and skill and of men who have gone forth to die for their country, was decked in the colors of the Carnival.⁴³⁵

Die damals in New Orleans vergleichsweise neue Form des Mardi Gras ist hier durch die Einführung von Ballkultur und Militarismus im Sinne des Südstaatenmythos politisch aufgeladen. Schon 1873 steht die Comus-Parade im Zeichen nicht nur öffentlich ausgestellten Glamours, sondern suprematistischer Satire. Ihr Mittel ist die rassistische Stereotypisierung, wie Charles Britons aufwändige, hintergrundlose Wasserzeichnungen einzelner Figuren und Wagen

Standardfotografin etwa wollte erst überprüfen, ob mein Text den Interessen ihrer »clients« entspräche.

435 *Times Democrat* vom 25. Februar 1903: 7. Die Zeitung fusioniert etwa zehn Jahre später mit der bis heute existierenden *Daily Picayune*, die während der Katrina-Katastrophe 2005 die Berichterstattung aufrechterhält.

zeigen, die sich in der Carnival Collection der Tulane University finden.⁴³⁶ Während der lumpenatlantisch-kreolisierte Straßenkarneval kaum Spuren hinterlässt, sind die Archive von New Orleans voll von exklusiven Artefakten, von Zeichnungen, Einladungskarten, Geschenken, Dekorationen und Kostümen der elitären Krewes. Dort stößt man auch auf die Überbleibsel des Comus-Aufzugs von 1873: *The Missing Link to Darwin's Origin of Species*, so dessen Motto, transponiert Miltons »oughly-headed monsters«⁴³⁷ in Tiergestalten mit übergroßen Köpfen, die die neuen Regierenden – den Präsidenten, den Gouverneur, den Polizeipräsidenten etc. – darstellen sollen. Mit der zoomorphen Inszenierung politischer Repräsentanten wird die vermeintliche Afrikanisierung des Regierens illustriert. Hierzu greift Comus auch auf die zeitgenössische Minstrel-Maske zurück. Das zeigt sich an Britons Zeichnung eines Banjo spielenden Gorillas mit schief aufgesetztem Hut und Pfauenfeder, der einen amtierenden Lieutenant Governor darstellen soll. Als kontrastierende Nebenfiguren erscheinen helle feminisierte Schmetterlinge und dergleichen – oft mit einem Stachel gezeichnet – wie etwa die Demoiselle Fly. Verkleidet treten die Krewe-Mitglieder vermutlich in Blackface und als weibliche weiße Figuren auf. Die »anderen« darstellend, wird der Gebrauch dieser Masken zum Herrschaftsgestus. Für schwarze Fackelträger und auch für die weiblichen Familienangehörigen der Krewe-Mitglieder ist das Maskieren – vor allem des Gesichts – nicht vorgesehen; das Spiel mit Referenzen wird mithin als herrschaftliches reklamiert.⁴³⁸ Die Masken dienen dazu, die neu zu implementierende Color Line im Rekurs auf die zeitgenössische Biologie zu legitimieren, und rufen letztlich

436 Vgl. Leathem, *Gender and Mardi Gras*, 1994: 59.

437 So die *LADY* in Milton, *Comus*, 1921: 28.

438 Zum klassenspezifischen Maskentabu für weiße Frauen im 19. Jahrhundert vgl. Leathem, *Gender and Mardi Gras*, 1994: 52; siehe zudem Young zum nächtlichen Maskenverbot nach dem Bürgerkrieg und den vorausgehenden, auf die Ballkultur zielenden Regularien vom 18. und frühen 19. Jahrhundert bis in die 1830er-Jahre (*The Mistick Krewe*, 1969: 87, 17-26). Vgl. im Blick auf die rassistische Geschichte solcher Verbote, die bereits um 1730 unter spanischer Herrschaft mit dem damaligen Code Noir einsetzen, Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 81-82. Siehe den lokalen Code Noir unter <https://www.blackpast.org/african-american-history/louisianas-code-noir-1724/> (11. September 2024). Zum 1724 in Louisiana eingeführten und bis zum Kauf durch die USA 1803 geltenden Code Noir, der den Status von Blacks und Free Blacks, das Heiratsverbot zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen, das Versammlungsverbot für Versklavte, die Durchsetzung des katholischen Glaubens und schließlich auch den Bann von Jüd:innen regelt, vgl. Palmer, *Through the Codes Darkly*, 2012. Siehe auch Midlo Hall, *Africans in Louisiana*, 1992. Linebaugh und Redeker weisen darauf hin, dass der Code Noir auf den Piratenschiffen nicht gilt – die transatlantische, kulturelle Praktiken aus aller Welt mischende Hydrarchie, wie sie sie nennen, mithin demokratischer funktioniert als die herrschenden Verhältnisse an Land; so wird die mobile Unterklasse auch zur Gefahr für den Handel mit Versklavten

dazu auf, die Regierung nach der Abolition wieder zu stürzen.⁴³⁹ Dieser Karneval hat also eine dezidiert politische Funktion.



Abb. 39. Gorilla or The Missing Link, Wasserzeichnung für die Mistick Krewe of Comus Parade 1873, New Orleans, Charles Briton. Tulane University, Carnival Collection.



Abb. 40. Demoiselle Fly, Wasserzeichnung für die Mistick Krewe of Comus Parade 1873, New Orleans, Charles Briton. Tulane University, Carnival Collection.

Mehr als hundert Jahre später, zu Beginn der 1990er-Jahre, werden die berühmten Darstellungen noch einmal aufgegriffen. Nun zeugen sie vom Bedürfnis, die apartheidähnlichen Jim Crow-Verhältnisse im Karneval nachleben zu lassen. Bevor Comus, Momus und Proteus ihre Paraden aus Protest gegen eine neue Verwaltungsvorschrift zur überfälligen Desegregation aller öffentlich auftretenden, von der Stadt infrastrukturell unterstützten Karnevalsorganisationen einstellen und sich auf geschlossene By-invitation-only-Bälle konzentrieren, werden die Figuren von 1873 bei einer letzten Parade noch einmal zitiert.⁴⁴⁰

(Hydra, 2000: 162-167). Vgl. zu *pirate cultures* und deren Relation zu *queer lives* zudem Halberstam, *Queer Art of Failure*, 2011: 18-23.

439 Vgl. zum Darwin-Zitat Roach, *Cities*, 1996: 261-269; Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 101-105.

440 Zur Nachhaltigkeit der patriarchalen Ballkultur siehe auch Rebecca Snedekers Dokumentarfilm *By Invitation Only*, 2006.

Das Recht, selbst unsichtbar zu bleiben, ist hier erneut an die grotesk-invektive Hypervisibilisierung der vermeintlich anderen gekoppelt.

Seitdem bestehen die karnevalesken Geheimorganisationen ohne öffentliche Spektakel fort. Sie beschränken sich auf eine parallelgesellschaftliche Ballkultur. Rassistische Provokationen wie die Parades der frühen 1990er-Jahre mit Gorilladarstellungen und dergleichen sind momentan aus der Öffentlichkeit verschwunden. Demgegenüber pflegen Krewes wie Comus über ihre Ballkultur quasi-oligarchische Geschäftsbeziehungen, die die rassistisch geprägten lokalen Klassenverhältnisse zementieren und so gesellschaftliche Transformationen weiterhin blockieren. Im Unterschied zum Terror der Nachkriegszeit ist diese Ballkultur patriarchal bestimmt. So ist nicht nur die weiße Gesichtsmaske eine Männerangelegenheit. Vielmehr werden die Töchter der nach außen anonymen Geschäftsleute auf diesen exklusiven Bällen als Debutantinnen der High Society präsentiert: »especially the daughters of the krewe members become living effigies, the overdressed icons of social continuity,«⁴⁴¹ so Joseph Roachs Befund. Auch Karen Trahan Leathem betont die Rolle der im Gesicht unmaskiert bleibenden Frauen in ihrer Studie über Geschlecht und Mardi Gras: »As men disguised their identities, unmasked women representing their families defined elite boundaries.«⁴⁴² Das Komplizitäre Auftreten der jungen Frauen ist heute nicht zu denken ohne die Erinnerung an den polizeilichen Terror gegenüber als schwarz rassifizierten und so als Bedrohung markierten Männern, deren Masseninhaftierung und Überausbeutung im US-Gefängnis-system inzwischen unter dem Namen New Jim Crow firmiert.⁴⁴³

Gerade am ersatzfeudalen Heiratsmarkt der skizzierten Ballkultur zeigt sich, dass die bis heute anonymen Krewes nicht fraternal, sondern als patri-lineare Eliteorganisationen operieren. Längst etabliert, haben sie es dabei gar nicht mehr nötig, Reichtum und Ressentiment auf der Straße auszustellen. Entsprechend wird die ihre Organisation bestimmende Gesichtslosigkeit der Macht gerade im Rückzug aus dem öffentlichen Raum offenbar. Die Krewes sind zu unsichtbaren »Kriegsmaschinen«, also zu de- wie reterritorialisierenden bewegten Antriebssystemen lokalen Regierens geworden: »Banden, ob nun Räuberbanden oder »High Society« seien »generell Metamorphosen

441 Roach, *Cities*, 1996: 267. Siehe demgegenüber Laborde: »the debutante tradition, which at its primal level is as innocent as a proud father honoring his daughter. (...) such traditions involve old-family lineages and customs and are quite healthy for a community« (*Mardi Gras*, 2013: 61).

442 Leathem, *Gender and Mardi Gras*, 1994: 107. Zur affirmativen Funktion von Drag im Kontext dieses Mardi Gras vgl. Ryan, *Women in Public*, 1990: 29.

443 Vgl. Alexander, *New Jim Crow*, 2012. Zum Fortleben von »killability« vgl. auch Sharpe, *In the Wake*, 2016.

einer Kriegsmaschine, die sich formal von allen Formen des Staatsapparates oder ihm entsprechenden Institutionen, durch die zentralisierte Gesellschaften strukturiert werden, unterscheidet.«⁴⁴⁴ so Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus*. Hier zeigt sich die historisch belegbare Verwandtschaft einer paternal organisierten, die lokalen Belange gesichtslos kontrollierenden High Society und ihrer Netzwerke mit fraternalen Terrormeuten wie dem Klan.

In welchem Verhältnis also stehen Krewe und Klan? Zehn Jahre nach der Gründung von Comus wird der karnevalisierte Name der Mistick Krewe vom »mystic klan« aufgegriffen. Die *Pulaski Citizen* scheint Comus ohne Anführungszeichen zu zitieren. Bei aller Differenz zwischen den sogenannten Old Liner Krewes und dem frühen Klan wird für die unsichtbare High Society wie für die Vigilante-Meute das Karnevaleske zum Herrschaftsinstrument; im Fall der Old Liner Krewes seit den 1870er-Jahren allerdings bereits aus einer Position lokaler Hegemonie, zu deren Durchsetzung freilich zuvor der Terror der Vigilantes beiträgt.

Entsprechend geht auch die bis dato ungeregelte, alle möglichen Masken amalgamierende Auftrittsform des Klan in den 1870er-Jahren zunächst in jener des »classical carnivak« auf. Frantz verweist auf ein Lynching Float im Memphis Mardi Gras von 1872 – auf einen Umzugswagen, auf dem Anhänger des Klan ihre Übergriffe reinszenieren und schwarz geschminkt offenbar auch in der Rolle ihrer Opfer auftreten. In *Midnight Rangers* zeigt sie, wie der karnevaleske Terror im Zuge der scheiternden Reconstruction, aus einer allmählichen Position der Stärke, in den Modus des Als-ob überführt und mit der neuen High Society kurzgeschlossen wird:

Once southern elites could gather huge crowds to witness large, splashy Mardi Gras celebrations teaming with representations of race, gender, violence, and antinorthern sentiment and could describe them in detail and without fear of reprisal in their increasingly viable newspapers, the actual Klan was of much less use to them. The Klan would dissolve easily back into the cultural realm, where it would have and continues to have an uncanny and undeniable resonance.⁴⁴⁵

So erinnert der südstaatliche Mardi Gras an jenen potenziellen Terror, der mit der Veränderung der rassistischen Verhältnisse aktualisiert werden kann und – wie sich am Sturm aufs Capitol oder den im Supermarkt verwendeten Klanmasken zeigt – in der Tat bis heute immer wieder in neue Formen eines

444 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 491–492.

445 Frantz Parsons, *Midnight Rangers*, 2005: 836.

rechten Karnevals ohne Kalender übersetzt wird. Vor dem Hintergrund des Trumpismus, der die groteske Erscheinung eines Politikers als Karnevalskönig im Dienst illiberaler identitärer Differenzpolitiken und der weiteren Umverteilung von unten nach oben erprobt und dessen Popularität aus einer Reality TV Show hervorgegangen ist, liefert die Gegenüberstellung von Klan und Krewe den Ausblick auf die Frage nach Verzahnungen von Straßenterror und mafiotischen »Mikro-Faschismen«⁴⁴⁶ — nach der Transponierbarkeit karnevalesken Terrors in strukturelle, in Regierungsgewalt.

Komplizieren (Tramps)

Um 1900, ermöglicht vom medialen Wandel, entstehen in New Orleans allmählich die ersten Bilddokumente eines neuen Karnevals der Straße, die sich sowohl als Zeugnisse der Revolte gegen die moderne Crowd Control des *elevated* Uptown Mardi Gras als auch einer karnevalesk inszenierten Komplizenschaft mit den herrschenden Verhältnissen lesen lassen. Zu jener Zeit, in der die Bilder zu proliferieren beginnen, erinnern gerade diese frühen Mardi Gras-Fotografien an die Ambivalenz des Karnevalesken und entsprechende Begleiterscheinungen hegemonialer Machtdemonstration. Ich möchte eine Aufnahme herausgreifen, die eine durch New Orleans ziehende, rowdyhafte Karnevalsmeute zeigt. Wie in einem Protestzug nimmt sie darauf die ganze Straße ein. Sie scheint eine Art *claiming the streets* im Gestus der Revolte vor Augen zu stellen und lässt sich doch vermutlich als Nachhut der mobilen Herrschaftsarchitektur des Elitenkarnevals bestimmen. So stellt das Bild die Frage nach Komplizität.

Am Mardi Gras Day 1907, am 12. Februar, grinst die Tramps Band Local 23 in zerrissenen Anzügen, mit schief aufgesetzten, zum Teil viel zu kleinen Hüten und mit unterschiedlich geschminkten oder maskierten Gesichtern in die Kamera. Sich durch die Straßen von New Orleans bewegend, bespielt sie damals vermutlich die Umstehenden, die am Rand des Fotos zu sehen sind, mit Katzenmusik. Die oben abgebildete, lumpenproletarisch erscheinende und zugleich ordentlich gereiht in Erscheinung tretende Posse verdeutlicht, wie sehr unterschiedliche Formen von *highly gendered* Blackface um 1900 zu Mardi Gras gehören. Die Straßenszene zeigt alle möglichen Variationen minstrelartiger und verwandter Gesichtsmaskerade: von angeklebten Bärten über umrandete Augen und angemalte Gesichter bis hin zu Schleiern und Rußschmierern. Im Kontext der US-amerikanischen Segregation wird Blackface als komische

446 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 521.



Abb. 41. Tramps, Mardi Gras, New Orleans, 1907. The Historical New Orleans Collection (THNOC 1981.261.58, 12.2.1907).

Maske der Prekarisierten vorgeführt und mit der von Mbembe so genannten modernen *conditio nigra*⁴⁴⁷ der zu Unpersonen Gemachten verknüpft. Auf einem Pappschild, das davor warnt, den Affen zu provozieren, wird Blackface wiederum mit dem Zoomorphen in Verbindung gebracht und der zeitgenössische Darstellungsrassismus aufgerufen. Die schief aufgesetzten Hüte, die abgerissenen Anzüge und die zu Instrumenten zweckentfremdeten Metallleimer dieser vier Jahre zuvor gegründeten Band, so heißt es jedenfalls auf einem mitgebrachten Schild, deuten ebenfalls auf Minstrel Shows hin. JIM CROW ist hier gewissermaßen als Personifikation der inzwischen unter seinem Namen firmierenden Verhältnisse zitiert und als maskulinistische Meutenfigur ausge-

447 »Die Transnationalisierung der *conditio nigra* ist daher ein konstitutives Moment der Moderne, und ihr Inkubationsort ist der atlantische Raum.« (Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014: 37) Mbembe zufolge ist die Erfindung von *le nègre* (46), der Personifikation der *conditio nigra*, nicht Voraussetzung, sondern Antwort auf die Kommerzialisierung des Dreieckshandels; die Figur werde erst im 19. Jahrhundert biologisiert und erfahre im Zuge des gegenwärtigen genomorientierten Denkens ihr Comeback (48). Zur Kritik dieses Denkens und an entsprechenden Indigenitätsvorstellungen siehe auch Erasmus, *Race Otherwise*, 2017; Who Was Here First?, 2020.

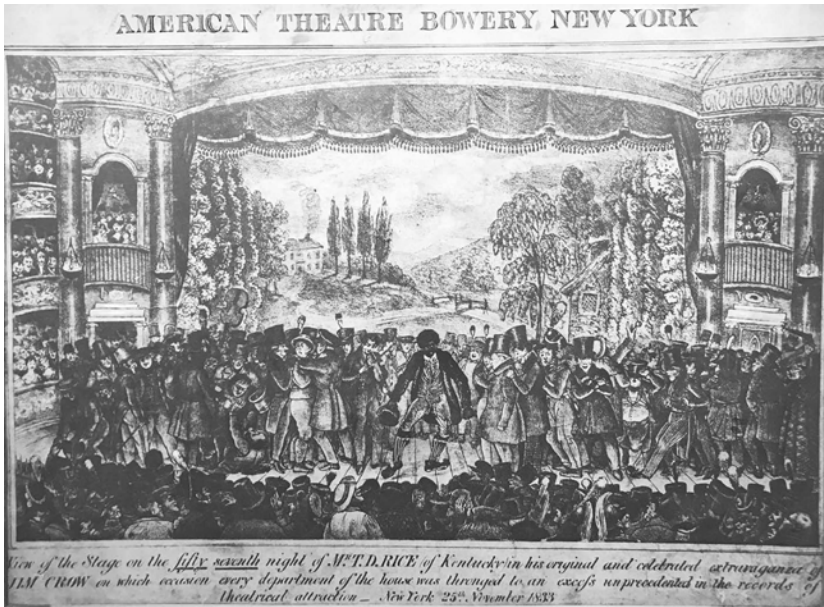


Abb. 42. T. D. Rice als JIM CROW, mit Publikum auf der Bühne des American Theatre, Bowery, New York, 1833. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).

wiesen.⁴⁴⁸ In ambivalenter Weise wird die populäre, mit dem Plantagensystem assoziierte Darstellung der komischen Persona als Unterströmung der politischen Gegenwart aufgerufen.

Nun prägt T. D. Rice in den 1830ern, Jahrzehnte vor der Abolition, JIM CROW als neue Populärfigur des Volkstheaters. Die schwarz geschminkte Persona eines nomadisierenden, von einer südstaatlichen Plantage entlaufenen Tramps fungiert in seinen Auftritten als Trickster und Projektionsfläche für ein zunächst vornehmlich industrieproletarisches, dann zunehmend bürgerliches Publikum im Norden der USA beziehungsweise dessen Grenzstädten – und später auch in Übersee. Die Figur steht für ein *imagined elsewhere*, das den Terror der Versklavung andernorts zwar aufruft, aber zugleich im Modus des Karnevalischen überschreibt und das vorindustriell erscheinende Setting nostalgisch auflädt. Rices *burnt cork* ist allerdings noch nicht grotesk überzeichnet wie in den späteren Minstrel Shows der Nachkriegssegregation, der seine

448 Zum Zusammenhang von losen Haufen und komischen Figuren vgl. Menke, *Der komische Chor*, 2023. Siehe auch Kirsch zum verwandten Nomadisieren von Chor und HARLEKIN, *Chor-Denken*, 2020: 505.

Figur ihren Namen verleiht.⁴⁴⁹ Im Foto der Tramps lebt das Rowdyhafte, Liminalität dieser synkopiert tanzenden und singenden Figur nach, die Lhamon als »too slippery (...) to police«⁴⁵⁰ bezeichnet. Auf ambivalente Weise aktualisieren die Tramps die chorische, uneinhegbare, immer schon auf ihre Umgebung bezogene Dimension der komischen Figur, die etwa eine Darstellung des American Theatre an der Bowery in New York von 1833 akzentuiert. Diese platziert Rice inmitten einer Publikumsmeute auf der Bühne und weist das Theater eher als Ort der Versammlung als der dramatischen Darstellung aus. Doch das 1907 entstandene Foto der Tramps greift JIM CROW in einem gesellschaftlichen Zusammenhang auf, in dem sie zum Namen neuer struktureller Gewalt gerät. Das Bild führt kein – wie auch immer problematisches – *imagined elsewhere* ruraler Revolte auf einer metropolitanen Bühne vor Augen, sondern mobilisiert in einer geordneten Formation das mit rassistischen Stereotypen aufgeladene Blackface in einem spezifischen historischen und geografischen Zusammenhang – nach dem kurzen Sommer der Abolition.

Davon erzählt die Provenienz des Fotos. Unter der Bezeichnung »Tramps Band Local 23« landet es ohne weitere Kontextualisierung in The Historic New Orleans Collection. Über Umwege wird es als Verweis aufs Komplizitäre lesbar. Auf der vierten Seite der *Daily Picayune* vom 13. Februar 1907, vom Aschermittwoch, die unterschiedliche Leute während der Rex Parade zeigt und damit im weißen Karneval der segregierten Nachkriegsgesellschaft situiert, findet sich rechts unten ein Foto von C. C. Cook.⁴⁵¹ Aus anderer Perspektive aufgenommen, zeigt es wiederum die Tramps Band Local 23 als Walking Group in der Rex Parade. Vor dem Hintergrund der Segregation scheint sich diese rowdyhafte, die ganze Straße einnehmende Meute als Entourage des herrschenden Karnevals zu erweisen. Wie das Comus-Zitat von Miltons »roughly-headed monsters«⁴⁵² sind diese Tramps als Begleitfigur des weißen Karnevalskönigs lesbar. Jedenfalls bewegen sie sich zwar schräg ausstaffiert, aber doch als karnevalleske Phalanx, als eine Art *fascio*, auf den offiziellen Pfaden des damals segregierten Mardi Gras.

Die Titelseite der genannten Ausgabe der *Daily Picayune* hingegen berichtet offenbar sarkastisch von »queer-costumed people«, mit denen sich »the homogeneous population of the city« mische:

When the sun rose and shone red and then bright he saw various
queer-costumed people, little people and big people moving about,

449 Vgl. Annuß, *Blackface*, 2014.

450 Lhamon, *Jump Jim Crow*, 2003: 23.

451 Dank an Heather Green von THNOC.

452 Milton, *Comus*, 1921: 28.

dancing and making merry, even as the day began, and as the day advanced their number increased until the whole city seemed turned into a clown's show, and everywhere there was grotesque figures, groups of figures and queer bands and single musical preparations, making the music that is typical of the Carnival when it is at its height on Mardi Gras.

(...) St. Charles Avenue, above Calliope, where the parade appeared at 11 o'clock, was thronged with people, including all classes, old and young, men and women and children, maids with babies, fathers and mothers carrying and wheeling their little ones. Every race and nationality of the homogeneous population of the city, mingled with the queer masked figures whose race and nationality, sex and visages all were concealed, and only the general jollity denoted that they also belonged to the happy family of Rex.⁴⁵³

Aus dieser »happy family« of Rex und der »homogeneous population of the city« ist die Bevölkerung der Back Streets jenseits ihrer grotesken Darstellung in *effigie* während der Jim Crow-Ära zumindest offiziell ausgeschlossen. Möglicherweise zeugt die hier abgebildete, choris-plebejische Kehrseite der Rex Parade von einer zeitgenössischen Funktion der Blackface-Darstellungen: Durch die Entstellung schwarzer Gesichter hindurch verhandeln sie eine neue Vorstellung von weißer männlicher Herrschaft. Gerade die Populär- und Alltagskultur, also auch der Karneval, dient dazu, klassenübergreifend eine binaristische Pigmentokratie zu stabilisieren, deren ideologischer Überbau – die Behauptung einer *homogeneous population* – freilich ein rassistisches Phantasma ist.

Blackface gewinnt gerade seit der Abschaffung des Versklavungssystems in den USA eine besondere politische Funktion. Die an T. D. Rices JIM CROW erinnernde Tramp-Figur zu einer Zeit in New Orleans zitierend, zu der sie dort zum Synonym der Segregation wird, geraten die Masken der abgebildeten Männermeute mithin zum Zeichen potenzieller Komplizität mit den zeitgenössisch modernisierten rassistischen Verhältnissen. Wen immer es zeigt, dieses Foto lässt erahnen, wie der Ära des politischen Backlashs unter modernen Bedingungen ausgerechnet der Name der komisch-karnevalesken Figur zugeschrieben wird. Die Bildlektüre kann mithin auch zu einer Historisierung von »Jim Crow« beitragen, die lineare Rückprojektionen und die Behauptung eines vermeintlich immer und überall gleichen Darstellungs-rassismus über die

453 Rex Entertains the Nations with Pageant and Reception, Titelseite der *Daily Picayune* vom Aschermittwoch, dem 13. Februar 1907.

Reflexion konkreter Zitierweisen und konkret situierter performativer Transpositionen befragbar macht. Diese Tramps in *racialized* Drag nämlich allegorisieren – vor dem Hintergrund des terroristischen wie segregationspolitischen Fortlebens überkommener Gewalt – gerade keinen überzeitlichen, immergleichen Rassismus, sondern präfigurieren spezifisch situiert bereits eine Art *new* JIM CROW.

Second Lining

Auf den Back Streets von New Orleans werden die bislang diskutierten modernen Macht- und Herrschaftsdemonstrationen »in Drag«, die auf unterschiedliche Weise Perchten, höfische Spektakel und Minstrel-Blackface zitieren, spätestens im frühen 20. Jahrhundert von Auftrittsformen wechselvollen Widerstreits konterkariert. Fotografisch auch in den folgenden Jahrzehnten kaum dokumentiert, heute visuell überpräsent, gibt dieser Karneval, der wiederum vom Auftreten bewegter Meuten bestimmt wird, den Ausblick auf die Möglichkeit nichtausschließender Bezugnahmen. Dessen Auftrittsformen sind zwar nicht davor gefeit, im Zuge sich wandelnder gesellschaftlicher Verhältnisse kooptiert und hypervisibilisiert zu werden. Und dennoch erzählen die Spuren dieses Mardi Gras von der Möglichkeit, andere Verhältnisse zu performen. Die wechselvolle Geschichte des lange übersehenen subalternen Mardi Gras abseits offizieller Karnevalsrouen ist lesbar als Symptom umkämpfter gesellschaftlicher Veränderungen und zeugt vom Potenzial der Leute, sich trotz allem zueinander zu verhalten – der Segregation zu widerstreiten.

Bilderstürmen (Zulu)

»There Never Was and Never Will Be a King Like Me«, heißt ein Sketch, der im Rahmen einer Vaudeville Show um die Jahrhundertwende im Pythian Temple am Rand des Rotlichtviertels Black Storyville aufgeführt wird. Angeblich nimmt ihn eine parallelgesellschaftliche Männermeute um 1909 zum Anlass, ihrerseits in Blackface auf der Straße zu erscheinen. Auch sie nennen sich Tramps. Vermutlich nicht identisch mit den Leuten auf dem vorher beschriebenen Bild, zitieren sie doch ihrerseits JIM CROW.⁴⁵⁴ Visuell dokumentiert wird diese Meute

454 Vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 168; Cockrell, *Demons*, 1997: 36, hier mit Verweis auf seit 1826 belegbare Black Mardi Gras Kings. Zur Geschichte des 1909 eröffneten, an der heutigen Loyola Avenue situierten Pythian Temple, dessen Unterhaltungsangebot und Geschäftsräume diejenigen adressieren, die im Zuge der Segregation aus-

offenbar erst Jahrzehnte später. Sie knüpft an die Geschichte schwarzer Karnevalskönige und das Genre der Blackface-on-Black Minstrelsy an. Als »Royal Coon« geht die Figur des Black Dandy in die zeitgenössische Musikgeschichte ein und wird im Zuge der international rezipierten Anglo Zulu Wars (1879–1896), der im Deutschen so genannten Zulu-Kriege, auch mit dem südlichen Afrika assoziiert.⁴⁵⁵ Die komische Persona in Blackface, der JIM CROW-Tramp, erscheint als etablierte Figuration mit der Vorstellung von revoltierenden Zulus verwandt. »Zulu« thus became synonymous with artifice and disguise. Pseudo-Zulus proliferated, emerging as a stock character type that eventually entered the standard vocabulary of ethnic imagery«,⁴⁵⁶ schreibt Louis Chude-Sokei in *The Last »Darky«* – einer Studie über den karibischen, in New York arbeitenden Komiker Bert Williams. Dieser tritt zunächst als Exhibition Zulu bei P. T. Barnum, also in einem völkerschauartigen Zirkus, auf und erobert später in Blackface den Broadway. Mit Songs wie *Evah Darkey Is a King* prägt er um 1900 kreolisierte Darstellungen der komischen Figur und bringt bereits die bestehende Color Line auf der Bühne und im Film durcheinander. Die überlieferten Bilder und Filme zeugen von einer anderen Besetzung von Blackface als kreolisiert-komischer Figur, die später in Bakers Auftritten fortleben wird.⁴⁵⁷



Abb. 43. Bert Williams, undatiert. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).

geschlossen werden, vgl. Keith Weldon Medley, *The Birth of the Pythian Temple*, *The New Orleans Tribune* vom 24. Oktober 1917 (<https://theneworleanstribune.com/2017/10/24/the-birth-of-the-pythian-temple/>; 24. September 2024).

455 Siehe <https://sheetmusicsinger.com/highbrownsongs/royal-coon/> (24. September 2024).

456 Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006: 124.

457 Vgl. insbesondere den 1913 mit einem *all-black cast* gedrehten, vom New Yorker Museum of Modern Art restaurierten Film *Lime Kiln Fields* (www.youtube.com/watch?v=U-IdQ9APUHI; 4. September 2024).

In New Orleans wird »Zulu« als abwertende Umschreibung für dunklere Haut und für die Underclass, als Name der Prekarisierten, verwendet.⁴⁵⁸ Sich in Zulu Social Aid and Pleasure Club umbenennend, gründen die Tramps vom Pythian Temple 1909 das Komplement zum Gentlemen Club der High Society: einen Karnevals- und Selbsthilfeverein – eine Benevolent Society für die unter Jim Crow aus staatlicher Wohlfahrt Ausgeschlossenen.⁴⁵⁹ Unter dem Eindruck der genannten Blackface-Nummer ändern sie ihren Namen von Tramps in Zulu Social Aid and Pleasure Club und exponieren so transatlantische Fluchtlinien. Auf Rex samt dessen Tramp-Gefolge antworten sie mit dem Auftritt des Zulu Kings und seiner Entourage in Blackface und afrikanisierten Kostümen, invertieren also gängige lokale wie koloniale Stereotypisierungen. Mit improvisierten Outfits, schiefen Blecheimerhüten und hypergrotesker Schminke nomadisieren sie durch die Straßen. Dabei geht es nicht um ein afrozentrisches *imagined elsewhere*. Wie die frühen spektakulären Auftritte zeigen, erweist sich dieses Blackface im Kontext der damaligen Segregationspolitik zunächst »akin to the ›category crisis‹ (...) in the politics of drag«,⁴⁶⁰ wie es Chude-Sokei andernorts formuliert. Zulu überaffirmiert rassistische Zuschreibungen. Übersetzt der weiße New Yorker T. D. Rice die komische, zwischen Bauernschläue und Zurückgebliebenheit schwankende Figur des europäischen Volkstheaters

458 Vgl. die Autobiografie von Louis Armstrong, der den Begriff lokal kontextualisiert und dessen eigener Auftritt 1949 als Zulu King damals US-weit umstritten ist (*Satchmo*, 1954). Vermutlich wird Zulu auch zum Namen der *flambeaux carriers*, der schwarzen, unmaskierten Fackelträger im Rahmen des »gehobenen« weißen Uptown Carnivals. Vgl. zudem McQueeney, Zulu, 2018: 144. Felipe Smith bezeichnet Zulu als »a slur against bebop musicians« und »dark-skinned New Orleanians« (Things, 2013: 23).

459 Zu den Sorgetraditionen der Mutual Aid Clubs und Burial Societies vgl. Atkins, »From the Bamboula«, 2018: 97; Celestan, Social Aid, 2022. Zur historischen Verortung siehe über New Orleans hinaus auch Hartman: »Mutual aid did not traffic in the belief that the self existed distinct and apart from others or revere the ideas of individuality and sovereignty (...). This form of mutual assistance was remade in the hold of the slave ship, the plantation, and the ghetto. It made good the ideals of the commons, the collective, the ensemble, the always more-than-one of existing in the world. The mutual aid society was a resource of black survival. The ongoing and open-ended creation of new conditions of existence and the improvisation of life-enhancing and free association was a practice crafted in social clubs, tenements, taverns, dance halls, disorderly houses, and the streets.« (Anarchy, 2018: 471)

460 So, auf Garbers *Vested Interests* (1992) anspielend und verschiedene Codierungen von Blackness im transatlantischen Kontext diskutierend, Chude-Sokei, *The Last ›Darky‹*, 2006: 138. Folgt man Nyong'o, verweigert Minstrelsy »to imagine an America without blacks« (*Amalgamation Waltz*, 2009: 132); entsprechend ist das Zulu-Zitat als Karnevalisierung der Segregation unter globalisierten Bedingungen schwarzer Hypervisibilisierung lesbar.

in den 1830er-Jahren mit JIM CROW ins Plantagensetting und assoziiert so die traditionell dunkle Maske des ARLECCHINO aus dem europäischen, im 16. Jahrhundert entstehenden Wandertheater mit der Hautfarbe einer entlaufenen Tramp-Figur, antwortet der südstaatliche Zulu Club im Spannungsfeld zwischen hafenstädtischer Kreolisierung und zeitgenössischer Segregation auf den Eintritt schwarzer Performer in die damalige, von Blackface bestimmte US-Populärkultur. Dabei übersetzt das Zulu-Blackface die vom Minstrel-Genre domestizierte und doch inzwischen durch Bert Williams, später auch durch Baker und viele andere rekontextualisierte groteske Figur ins Faux-Afrikanische.

Die Ambivalenz von Blackface, der Widerstreit zwischen komplizitärem Othering und der Subversion herrschender Symbolpolitik, wird hier auf neue, den südlichen Atlantik adressierende Weise in Mardi Gras transponiert. Während aber im Carnival von Cape Town Blackface um diese Zeit als Zeichen transozeanischer Massenkultur erscheint und als kreolisierte Bezugnahme aufs ›postkoloniale‹ US-amerikanische Entertainment gelesen werden kann, wird die rassistisch verzerrte Figur vom Zulu Club auf den afrikanischen Kontinent rückprojiziert. So dient dieses Blackface auch der potenziellen Externalisierung rassistischer Zuschreibungen, ihrer performativen Übersetzung in ein erfundenes koloniales Gefüge. Zugleich aber bringt das Zulu-Dragging das lokale Koordinatensystem des offiziellen Mardi Gras durcheinander. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehend, ist es exemplarisch für die lange von der offiziellen Historiografie übersehenen Meuten eines Karnevals von unten, die die herrschenden Verhältnisse und ihre bisherigen massenkulturellen Verhandlungen nachhaltig infrage stellen.

Während sich nun die Gesichtsmaske seitdem kaum verändert, wandelt sich doch die Auftrittsform von Zulu in New Orleans zusammen mit der Entwicklung lokaler *race politics*. Zunächst tritt der Club auf unvorhersehbaren Routen als fraternal Rowdy-Meute in Erscheinung. Ab 1914 taucht Zulu offenbar bei der Rex Parade auf, setzt sich an deren Spitze und macht schließlich – ab 1923 im Bastrock – auf skurrilen Umzugswägen dem *elevated carnival* durch eine wilde Mischung aus Blackface und Afrikastereotype Konkurrenz, wie eine frühe Aufnahme von 1925 aus The Historical New Orleans Collection zeigt. Zulu erfindet alle möglichen *stock figures*, die den Zulu King begleiten: vom Witch Doctor bis zum Big Shot Africa. 1933 wandelt der Club sein Image ins Patriarchale und imitiert die weißen Krewes, die Cross Dressing bereits zuvor ad acta legen.⁴⁶¹ Wie die Karnevalskönige der High Society wird nun auch der Zulu King von einer weiblichen Queen begleitet. Zwar handelt es sich hier anders als bei

461 Vgl. Leatham, *Gender and Mardi Gras*, 1994: 151, 156–157; Kinser, *Carnival*, 1990: 234.



Abb. 44. Zulu King Baley Robertson, Mardi Gras, New Orleans, 1925. The William Russel Collection, The Historical New Orleans Collection (THNOC 92-48-L.77; MSS 520.3223).

den selbsternannten Old Liners nicht um eine jungfräuliche Debütantin.⁴⁶² Doch die Absage ans Gender Bending ist weniger Indikator geschlechterparitätischer Politik als Zeichen dafür, dass die Club-Organisatoren sich sukzessive in die herrschende Karnevalsökonomie integrieren. So gerät Zulu auch zum Indikator dafür, dass sich die bisherige Segregationspolitik allmählich transformiert. Entsprechend ist der Club heute stadtpolitisch involviert und mit den Old Liner Krewes geschäftlich vernetzt. Die Geschichte des Zulu Clubs, auf dessen Umzugswagen seit der Desegregation der Karnevalsorganisationen 1991 auch Weiße in Blackface mitfahren, wird also zum Prisma gesellschaftlichen Wandels. Sie wirft die Frage nach der veränderten Funktion der weitgehend gleichbleibenden Maske einer Karnevalsorganisation auf, die aus Underdogs der Segregationsordnung hervorgeht und allmählich zur Schnittstelle zwischen High Society und zunehmend gentrifizierten Back Streets gerät.

462 Vgl. zum Status der Zulu Queens Leathem, *Gender and Mardi Gras*, 1994: 157; Smith, F., *Things*, 2013: 27.

Als seismografisch für den politischen Wandel, der am Karneval ablesbar ist, erweist sich die Zulu-Rezeption. 1996 erscheint die Auftrittsform von Zulu dem Theaterhistoriker Joseph Roach in seiner viel zitierten Studie *Cities of the Dead* als dekonstruktiv. Durch die Performance einer offenkundig erfundenen afrikanischen Tradition im Blackface-Zitat werde der Karneval der Eliten als *whiteface minstrelsy* lesbar.⁴⁶³ Die weiße Schminke unter der schwarzen Maske von Zulu zeuge von einer spezifischen Reflexivität, einem hintergründigen Lachen, das durch die parodistische »Reproduktion« eines bestimmten Afrikabildes hindurch eurozentrische Stereotypisierungen ad absurdum führe. Roach feiert das Zitat karnevalesker visueller Register der Massenkultur, Blackface und Bastrock, als satirische Inversion rassistischer Projektionen. Er liest die Auftritte von Zulu als ikonoklastischen Angriff auf die weißen Old Liner Krewes:

Since 1909 members of the Zulu Social Aid and Pleasure Club have (...) staged an annual float parade, featuring stereotypes of »Africans.« In addition to »King Zulu,« high officials in the organization take on such personas as »The Big Shot of Africa,« »The Witch Doctor,« »Governor,« »Province Prince,« and »Ambassador« (...). Originally known as »The Tramps,« the working-class African Americans who founded Zulu took their inspiration from a staged minstrel number (...). They parade on Mardi Gras morning, using the same route along St. Charles Avenue that Rex follows an hour or so later. They wear grass skirts and black-face laid on thick over an underlying layer of clown white circling the eyes and mouth. In addition to plastic beads, Zulu members throw decorated coconuts, for many parade goers the most highly prized »throw« of Mardi Gras.⁴⁶⁴

Mit Bezug auf Henry Louis Gates Jr.s *Signifying Monkey* legt Roach in den 1990er-Jahren nahe, der dekonstruktive Geist der westafrikanischen Trickster-Figur Esu lebe in der Auftrittsform von Zulu nach, sei aber vor allem von der negativen Bezugnahme auf Rex bestimmt: »Zulu might very well have taken his present form without Esu per se, but he certainly could not exist in the same way today without Rex, nor, it must be emphasized, could Rex in the same way exist without Zulu.«⁴⁶⁵ Esu erscheine hier freilich nicht als »African retention«,

463 Vgl. Roach, *Cities*, 1996: 20–21. Siehe Cockrells Einwurf, Blackface sei »not to be taken at (white)face value, but at burlesque value« (*Demons*, 1997: 57).

464 Roach, *Cities*, 1996: 18–19.

465 Roach, *Cities*, 1996: 24. Zu Esu vgl. Gates, *Signifying Monkey*, 1989: 31–42. Chude-Sokei liest die westafrikanischen Tricksterfiguren und ihr Fortleben anders: »But

sondern als »an circum-Atlantic reinvention«. ⁴⁶⁶ Roach liest das als *surrogation*, durch die die »Neue Welt« nicht etwa von Europa entdeckt, sondern vor Ort erfunden worden sei. ⁴⁶⁷ Gerade in derart kreolisierten performativen Transpositionen, so die These, werde die Erinnerung an entsprechende, andernfalls vergessene Substitutionen mitgeschleppt und die Produktivität wie Modernität solcher oft aus der Not geborener Ersatzhandlungen zwischen aufeinander-treffenden Kulturen offenbar.

Während nun Roach das dekonstruktive Moment von Zulu betont und über Esu (west-)afrozentrisch auflädt, gerät der Zulu Club schon mit Beginn des Civil Rights Movements in die Kritik. ⁴⁶⁸ Das ist nicht nur dem Verstoß gegen zeitgenössische Respektabilitätspolitiken geschuldet, sondern der politischen Kooptation des Clubs. ⁴⁶⁹ Anfang der 1960er-Jahre schert Zulu als einzige afroamerikanische Organisation aus dem Mardi Gras-Boykott aus, den das Civil Rights Movement gegen die Segregation des öffentlichen Lebens organisiert. Zulu akzeptiert dabei verstärkte polizeiliche Maßnahmen wie den Einsatz von Hunden zur Crowd Control während der Parade. ⁴⁷⁰ Später versucht der Club vorübergehend, sein Image zu afrikanisieren und Blackface fallenzulassen. Dazu allerdings werden in Südafrika unter dem Apartheidregime produzierte Tokens, Souvenirs, verteilt, als ginge es hier um Brauchtum vom »Mutterkontinent«; zum Faschingsball hingegen ist keine Afrofolklore, sondern nur normierte euroamerikanische Abendkleidung zugelassen. ⁴⁷¹ Noch während der globalen Antiapartheid-Boykotte und der Kollaborationsvorwürfe gegenüber Mangosuthu Buthelezi als offizieller Zulu-Vertretung kommt in New Orleans

because s/he is a liminal figure, s/he is also easily counterrevolutionary«. (*The Last »Darky«*, 2006: 113).

466 Roach, *Cities*, 1996: 24.

467 Vgl. Roach, *Cities*, 1996: 4.

468 Zu Äußerungen vonseiten der NAACP ab 1956 und darauffolgenden Kampagnen, die schließlich zu einer kurzzeitigen Unterbrechung der Blackface-Auftritte führen, vgl. McQueeney, Zulu, 2018: 151-155.

469 Zur retrospektiven Kritik einfacher Respektabilitätskritik vgl. Nyong'o: »since white supremacy affected African Americans as a group, the politics of respectability and uplift cannot be read simply as a »middle-class« imposition upon the black working class. Respectability came to the fore as response to potentially degrading behavior and spectacle. (...) Carnival masks and one's Sunday best are both moments in the cycle of plebeian life. And furthermore, the work of gender in these matters must be emphasized: working class masculine culture cannot be made to stand in for working class culture as such.« (*Amalgamation Waltz*, 2009: 116-117)

470 Vgl. Trillin, *A Reporter*, 1964: 119.

471 Vgl. Smith, F., *Things*, 2013: 30-32 u. 34.

die Idee auf, Abordnungen der südafrikanischen Zulus zur Parade einzuladen.⁴⁷² Das scheint auf den ersten Blick neuere Lesarten zu bestätigen, die Zulu eine transkontinentale Tradition zuschreiben. Kevin McQueeney beispielsweise weist auf den atlantischen Frachtverkehr zwischen New Orleans und Cape Town hin, der sich vor allem um 1900, während des Zweiten Burenkrieges, verstärkt.

Steam freighters regularly sailed between the Port of New Orleans and Cape Town in the early twentieth century, especially during the Second Boer War (1899-1902). During the conflict, the British military established their own port section in the city and sent tens of thousands of horses, mules, and other live stock to South Africa, as well as guns and additional supplies, at a cost of tens of millions of dollars. The British purchased the goods and animals in the US, as well as actively recruited for soldiers to fight in South Africa, and then shipped the cargo, along with white and black porters and muleteers from New Orleans to Cape Town.⁴⁷³

Vom Hafen aus untersucht McQueeney die transozeanischen *trade routes*, um eine Verbindung zwischen dem Zulu Club und den südafrikanischen Zulus zu verifizieren: 1905 habe es nach dem Ende des Zweiten Burenkrieges eine Parade der britischen Armee in New Orleans gegeben – mit »ethnic Zulus who fought on their side.«⁴⁷⁴ Und bereits über den Anglo Zulu War von 1879 sei in der Presse breit berichtet worden. Allerdings behauptet nicht einmal der Zulu Social Aid and Pleasure Club selbst eine derart direkte Verwandtschaft mit seinen südafrikanischen Namensgebern.

»Given the many overlapping affiliations that social aid and pleasure club members maintain, throughout its history there is a disturbing consistency in the Zulu Club's willingness to advance its own organizational interests at the

472 2006, nach der infrastrukturbedingten Überflutung vor allem der armen Neighborhoods durch Hurricane Katrina, werden 20 »authentische« Zulukrieger, »dressed in traditional garb and wielding spears and shields«, aus Südafrika zur Parade eingeflogen; so Ray Koenig: »African Zulu Warriors to Lead Off New Orleans Parade«, *Times Picayune* vom 8. Februar 2006; siehe auch McQueeney, *Zulu*, 2018: 140. In den 1970er-Jahren hingegen betont der Zulu Club, dass es keine Verbindung zu den südafrikanischen Zulus gäbe; vgl. Smith, F., *Things*, 2013: 30. Zu den modernen Retraditionalisierungen der südafrikanischen Zulus unter der Federführung afroamerikanischer Forschung vgl. Kruger, *The Drama*, 1999: 27, mit Blick auf deren US-basierte Darstellungen schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts: 31.

473 McQueeney, *Zulu*, 2018: 149.

474 McQueeney, *Zulu*, 2018: 149.

expense of black community solidarity«,⁴⁷⁵ befindet wiederum Felipe Smith. Im Gegensatz zu McQueeney, der den Zulu Club 2018 als eine inzwischen anerkannte Kulturbotschaft mit spezifischen Verbindungen zum afrikanischen Kontinent liest, akzentuiert Smith dessen Kooptation:

Thus the Zulu Club did not adopt and perpetuate blackface masking in a vacuum, nor did they challenge its meaning or change its ritual functions as scripted by white carnival elites. They adopted blackface while it was still a white carnival masking tradition that they, like Williams and Walker, believed they could perform in a style that would improve upon the white »imitators,« and in the process they partly made their way through cunning and determination into a festival performance genre that had been evolving for half a century. (...) The persistent description of the Zulu parade as a veiled critique of the Rex parade that follows it on Shrove Tuesday (an interpretation that Zulu strenuously denies) reflexively recognizes the two events as linked, but symbolically oppositional expressions of racially inflected cultural paradigms.⁴⁷⁶

Smith zufolge hat das Zulu-Blackface von Anfang an die Disposition, in den offiziellen Karneval integriert zu werden. Zudem operiert der Club längst als Netzwerk für die schwarze politische Elite von New Orleans und zumindest zeitweise auch als Franchising-Unternehmen für »desegregierte« weiße Blackface Riders, die ab den 1990er-Jahren für Geld auf den Umzugswagen mitfahren können. Dieser Funktionswandel von Zulu verdeutlicht auch den Wandel der Verhältnisse und löst entsprechende Auseinandersetzungen um die karnevaleske Auftrittsform aus. Sie können als exemplarisch für die Verselbständigung politischer Auseinandersetzungen im Spannungsfeld zwischen Anerkennung und Aktivismus gelesen werden – vielleicht auch für das, was in diesen Auseinandersetzungen oft unterbestimmt bleibt.

2019 wird der Club von Aktivist:innen angegriffen: »All symbols of white supremacy must fall«,⁴⁷⁷ so der Kampslogan einer Social Media-Kampagne gegen Zulu. Take 'Em Down NOLA, eine aktivistische Gruppe aus dem transregionalen Umfeld von Black Lives Matter, fordert den Zulu Club zum Maskenwechsel auf und stellt die unter anderem von Roach behauptete dekonstruk-

475 Smith, F., Things, 2013: 32.

476 Smith, F., Things, 2013: 26.

477 Siehe <https://actionnetwork.org/groups/take-em-down-nola> (24. September 2024). Zur vorhergehenden Aktion »to bury white supremacy« von 2017 vgl. Maxson, Second Line, 2020.

tive Funktion seines Blackface infrage.⁴⁷⁸ Auf Facebook schlägt Take 'Em Down NOLA von dem Künstler Journey Allen gezeichnete Ersatzmasken vor: sechs folkloristische Schminkbeispiele, die an den kurz zuvor erschienenen Marvel-Blockbuster *Black Panther* und damit auch an ein gestylt-feudales Fantasie-Afrika erinnern.⁴⁷⁹ Sie haben weder etwas mit den Erscheinungsformen der südafrikanischen Zulus zu tun noch mit den Glitzermasken von Cape Town, die dort das karnevaleske Blackface nach dem Ende der Apartheidregierung ablösen. Die Kampagne zeugt vielmehr vom Bedürfnis, eine authentisch erscheinende transatlantische Tradition zu erfinden und eine imaginäre, vom kolonialen Terror unberührte Vergangenheit zu aktualisieren.

»Black makeup is NOT ›Blackface‹.«⁴⁸⁰ Mit diesem offiziellen Statement begegnet der Zulu Club den folkloristisch-tribalen Face Paint-Entwürfen von Take 'Em Down NOLA. Im Gegenzug behauptet er, es ginge ihm in keinster Weise um »symbols of white supremacy«, sondern um eine Hommage an afrikanische Zulu Tribes. Obwohl das Zulu-Blackface – der bislang kolportierten Geschichte des Clubs entsprechend – offenkundig als grotesk überzeichnetes Minstrel-Zitat erkennbar ist, wird versucht, den Skandal durch diese Reinterpretation einzudämmen. Im Grunde genommen bedient auch der Zulu Club, der nun die Tradition der südafrikanischen Zulus für die verwendeten Baststücke und die groteske Schminke beansprucht, das Repräsentationsverständnis der Aktivist:innen.

Dieses Verständnis zeigt sich noch an einer weiteren Aktion aus deren Umfeld: dem auf die Proteste folgenden Reenactment der lange verdrängten Slave Rebellion von 1811, mit der Versklavte bereits ein halbes Jahrhundert vor der Emancipation gegen ihre Entrechtung und Überausbeutung Widerstand

478 Zu Take 'Em Down NOLA – nach Reed »a group organized through the Center for the Study of Race, Politics and Culture at the University of Chicago« – siehe Antiracism, 2018: 106; siehe auch Reed, A., *The Myth of Authenticity*, 2019: 321-322. Der lokalen Kampagne geht ein vor Ort als denunziatorisch wahrgenommener Artikel von einem weißen Journalisten in der *New York Times* voraus, der den Gründer des Backstreet Cultural Museum, Sylvester Francis, durch verkürzte Zitate als vermeintlichen Minstrel-Apologeten erscheinen lässt (A Black Group Says Mardi Gras Blackface Honors Tradition. Others Call it »Disgusting«, *New York Times* vom 14. Februar 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/14/us/zulu-parade-new-orleans.html>; 24. September 2024).

479 Siehe die Abbildung in Jeff Thomas' Beitrag *Unmasked: New Orleans Community Responds to Zulu's BlackFace Tradition* vom 17. März 2019 auf Black Source Media (<https://blacksourcemedia.com/unmasked-new-orleans-community-responds-to-zulus-blackface-tradition/>; 12. September 2024).

480 https://www.theadvocate.com/pdf_b6d10476-2fe7-11e9-b806-dbef4afb21d9.html (24. September 2024).

leisten.⁴⁸¹ In historischen Waffen und Kostümen ins Bild gesetzt, wird die *longue durée* von Black Lives Matter nahe gelegt. Die Form und Funktion dieses Reenactments, repräsentative Verkörperung des Gewesenen, ist Gegenteil der grotesken Minstrel-Maske und des Spiels mit referenziellen Verirrungen. Die performative Erinnerung an die Slave Rebellion von 1811 konkurriert entsprechend – bei aller Differenz des historischen Narrativs – mit den zahllosen Konföderierten- und Civil War-Massenspielen im Süden der USA, versucht mithin, ihnen genre-immanent mit einer Art kollektiver symbolpolitischer Alternativrepräsentation zu begegnen. Dieses Formverständnis rekurriert auf etablierte Ästhetiken der Imitatio, die das Gemachte mimetischer Darstellungen notwendig ausblenden, während doch die tatsächlichen Vorbereitungen zur damaligen Revolte im Schutz des Karnevals, maskiert, stattfinden.

Das Statement des Zulu Clubs versucht denn auch Take 'Em Down NOLA mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und Blackface als afrozentrisches Symbol, als Repräsentation afrikanischen Brauchtums, zu rahmen. Möglicherweise ist der Skandal um Zulu symptomatisch, lesbar als bestimmte Reaktion nicht zuletzt auf die zeitgenössische Karnevalisierung der Politik von rechts. Damit zeugen die authentifizierenden Verweise auf erfundene Traditionen von beiden Seiten auch vom daraus resultierenden zeitgenössischen Vergessen eines anderen karnevalesk-kreolisierten Darstellungsdispositivs der Subalternen, das dem symbolpolitischen Repräsentationsdenken widerspricht. In beiden Fällen gerät ein *praktisches* Wissen um bewegte mimetische Auftrittsformen aus dem Blick, das im Second Lining, im Mittanzeln vor Ort, dennoch weiterhin aufscheint und herrschende Repräsentationen potenziell untergräbt.

1991 schon wird demgegenüber das Schreckbild des Ikonoklasmas von White Supremacists aufgerufen. Der Neonazi und ehemalige Grand Wizard des Ku Klux Klan David Duke, der im New Orleans der 1970er-Jahre auch öffentlich in SA-Uniform erscheint, ruft dazu auf, den Anfängen der Karnevalsdesegregation zu wehren.⁴⁸² Diese würde noch die Umbenennung des Jackson Square in einen Stevie Wonder Square nach sich ziehen und die zentrale touristische Destination des French Quarters zerstören. All diejenigen, die gegen den monumentalen Konföderierten-Revisionismus opponieren, werden damals

481 Vgl. zur während des Karnevals stattfindenden Revolte von 1811 Rasmussen, *American Uprising*, 2011; Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 33; Roach, *Cities*, 1996: 253. Zum von einem New Yorker Künstler, der unter dem Namen Dread Scott in Erscheinung tritt, initiierten Reenactment siehe www.slave-revolt.com/ (12. September 2023).

482 Vgl. zu Duke Roach, *Cities*, 1996: 273–277. Siehe Michael P. Smiths Fotografie von Duke in SA-Uniform mit einem Schild »Gas the Chicago 7«, aufgenommen an der Tulane University in New Orleans, offenbar 1970 (The Historical New Orleans Collection, 2007.0103.1.1.367).

von Duke mit Nazis verglichen. Seine Fabel vom »schwarzen Hijacking« des Zentrums von New Orleans erweist sich als klassisch rechtspopulistischer Alt Fact, der die bereits stattfindende Gentrification der umliegenden Back Streets überschreibt. In der Tat bleibt die mit dem Jackson Memorial einhergehende Konföderierten-Propaganda im Herzen von New Orleans bis heute unantastbar, während in den dahinter gelegenen Vierteln viele dem Zuzug weißer Mittelklassefamilien weichen müssen.



Abb. 45. Lee Circle, Mardi Gras, New Orleans, 2020. Foto: Evelyn Annuß.

Allerdings scheint sich Dukes Alptraum über ein viertel Jahrhundert später zumindest anderswo zu erfüllen. Wer heute Zulu oder den anderen berühmten Parades von Uptown über die St. Charles Avenue bis zur Canal Street an der Grenze zum historischen French Quarter folgt, stößt am Lee Circle auf einen leeren Denkmalsockel. Im ehemaligen Vergnügungsviertel erscheint die Mitte dieses Kreisverkehrs, gerahmt von hässlichen Neubauten und angrenzenden Schnellstraßen, gleich neben einem weiter bestehenden privaten Konföderierten-Museum, auf den ersten Blick wie eine offene Wunde in der Cityscape. Nur mehr der Sockel erinnert seit 2017 daran, dass hier 1884 eine Bronzestatue von General Robert Edward Lee errichtet wurde – die US-weit größte Statue dieser Art.⁴⁸³ Der leere Sockel verweist noch darauf, dass die USA trotz der Niederlage der Südstaaten im Bürgerkrieg mit Konföderierten-Monumenten gepflastert werden – auch über den Deep South hinaus. Nach der Reconstruction geraten sie zum gedenkpolitischen Symbol einer Modernisierung rassistischer Verhältnisse, die den alten Süden mythisiert.

Der monumentalisierte Lee gibt der Jim Crow genannten Politik moderner Segregation gewissermaßen ein bronzenes Gesicht. Nach seinem Tod nämlich steigt der Plantagenbesitzer Lee zu einer *der* Ikonen des Bürgerkriegs auf. Verantwortlich für die Niederschlagung der Revolte von Harpers Ferry, am Mexikanisch-Amerikanischen Krieg beteiligt und später General in Chief of the Armies of the Confederate States, wird er nach dem Bürgerkrieg zur Identifikationsfigur rechter White Supremacists. Von der Hochzeit des *elevated carnival* bis 2017 überblickt sein Abbild, eine riesige Herrschaftsfigur mit verschränkten Armen, den Norden von New Orleans und damit vor allem die schwarzen Back Streets. Dass inzwischen nur mehr der riesige, mit einer inneren Treppe versehene Sockel jene Gegend überragt, an der die Mardi Gras Parades vorbeiziehen, ist dem Protest von Take 'Em Down NOLA zu verdanken. Nur erweist sich die Demontage der Statue als unüberbietbarer Etappensieg gegen die revisionistische Bezugnahme auf die Südstaatenarmee und die damit assoziierte nachträgliche Verteidigung weißer Vorherrschaft. Der Ikonoklasmus verselbstständigt sich, als das Jackson-Denkmal im French Quarter nicht ebenfalls zu Fall zu bringen ist, in einer für viele politische Auseinandersetzungen symptomatischen Weise; er beginnt, mögliche Allianzen zu sprengen.

Im Versuch, weiterhin mediale Aufmerksamkeit zu generieren, werden ikonoklastische wie symbolpolitische Energien im Fahrwasser überkommener Respektabilitätspolitik der *educated classes* gegen den Karneval gerichtet. Dabei nimmt Take 'Em Down NOLA nicht die indianistischen, den kolonialen Sozio-

483 Vgl. zur Geschichte des von Alexander Doyle gestalteten Denkmals, um die Jahrhundertwende Versammlungsort für eine Lynchmeute, Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 162.

zid verharmlosenden weißen Neureichen-Vereine wie die Krewe of Choctaw ins Visier oder die By-invitation-only-Bälle nach wie vor segregierter Karnevals-Parallelgesellschaften. Der semantischen Verschiebung von Jim Crow, der Transposition des Namens einer Figur »too slippery (...) to police«⁴⁸⁴ in die Bezeichnung eines apartheidähnlichen, binären Klassifikationssystems folgend, wird in einer Art referenziellem Kurzschluss 2019 stattdessen das Zulu-Black-face zur zentralen kampagnenpolitischen Zielscheibe. Seinem Namen gemäß gilt Jim Crow, inzwischen auch Synonym für den gegenwärtigen rassistischen Polizeiteror und die Massenverhaftungen schwarz rassifizierter junger Männer, als Beweis für den unmittelbaren Zusammenhang von heutiger struktureller Gewalt und dem karnevalesken Nachleben einer zu Zeiten der Plantagensklaverei etablierten Darstellungsform.⁴⁸⁵ Hatte das Lee-Denkmal die unübersehbare, in den späten 1960er-Jahren, etwa zeitgleich mit den Forced Removals in Cape Town einsetzende Gentrification vor allem der schwarzen Back Street-Bevölkerung im Blick, wird Zulu nun als eine Art mobiles Denkmal der herrschenden Verhältnisse identifiziert. Adolph Reed Jr. kritisiert Take 'Em Down NOLA deshalb als *race-reductionist* »neoliberal alternative to the left«; die repräsentationspolitische Anti-Zulu-Kampagne untergrabe ein historisches Verständnis von sich wandelnder gesellschaftlicher Ungleichheit und damit nicht zuletzt von gegenwärtigen klassenspezifischen Auseinandersetzungen:

The city is certainly a better place for being rid of those monuments, and having removed them from public display could be a step toward finally defeating the Lost Cause Heritage ideology that remains too useful a tool of the right for making class power invisible in both the past and the present. But, while the group's efforts contributed appreciably to pressing the issue and mobilizing some public support for removal, Take 'Em Down NOLA's campaign also obscured class power, ironically in the same way as did the fin-de-siècle ruling class that erected the monuments. For Take 'Em Down NOLA and other anti-racist activists, the monuments' significance is allegorical; they are icons representing an abstract, ultimately ontological white supremacy that drives and reproduces racial inequality in the present as in the past. The monuments, that is, are props in the broader race-reductionist discourse that analogizes contemporary inequality to Jim Crow or slavery.⁴⁸⁶

484 Lhamon, *Jump Jim Crow*, 2003: 23.

485 Vgl. Alexander, *New Jim Crow*, 2012; Gilmore, *Abolition Geography*, 2022.

486 Reed, A., *Antiracism*, 2018: 106. Siehe auch Lott: »part of the tony disgust that grew up around minstrelsy was simply a revulsion against the popular« (*Love and Theft*,

Mit seiner Kritik an der afropessimistischen Perspektive der Aktivist:innen plädiert Reed dafür, rassistische Politiken zu historisieren und entsprechend differenzierend zu situieren. So verweist diese Kritik auch darauf, dass in der Anti-Zulu-Kampagne die Frage nach Gentrification fehlt – und damit auch die Frage, wer warum zu den Zulu Parades kommt.⁴⁸⁷ Der Protest gegen die vermeintliche Repräsentationsfunktion des Zulu-Blackface blendet mit Reed gelesen jene Leute aus, die jeweils nach dem Ende der direkt auf Zulu folgenden Rex Parade, mithin wenn Zulu allein in die Back Streets weiterzieht, die Straße übernehmen. Abseits des Elitenspektakels – dort, wo das Lee-Denkmal hinzublicken schien – wird die Parade immer noch und trotz der Absperrgitter zum Anlass, um in einer Weise zu feiern, die nicht als touristisches Event funktioniert. Auf den überfüllten Gehwegen erinnert die Crowd an die frühere Versammlungsform und Funktion jener Mutual Aid Clubs und Burial Organizations, jener Selbsthilfegruppen, aus denen Zulu entstanden ist: an eine Art nachbarschaftliches Grassroots-Sozialnetz für die von staatlicher Wohlfahrt Ausgeschlossenen. Selbst wenn sich der Zulu Club von der fraternalen Meute zur patriarchalen Ersatz Royalty gewandelt haben mag – das begleitende kollektive Aufeinander-Bezugnehmen, Fortsetzung des Second Linings bei Begräbnis- wie Maskenzügen, bestimmt hier während der Parade die Straße.⁴⁸⁸ Die mehr und mehr von Gentrification betroffenen Neighborhoods zeugen an Mardi Gras trotz allem noch von jener historischen, politischen Umgebung, aus der Zulu hervorgegangen ist, um den Straßenkarneval zu Beginn des 20. Jahrhunderts für alle zu reklamieren. Der ambivalente Auftritt von Zulu wird hier zum Anlass, um auf den Straßen eine affektive Kraft freizusetzen, die dem exemplarisch skizzierten ideologiekritisch-bilderstürmerischem Furor mit seinem einfachen Repräsentationsverständnis entgeht. Gerade hier scheint anstatt der Schnittstelle zum Elitenkarneval die mögliche Berührung mit anderen Auftrittsförmn

1993: 98); zur Kritik an »presentist views about minstrelsy, that have (...) polluted our understanding of the early period«, zudem Cockrell, *Demons*, 1997: xi. Auch in Südafrika wird die Kritik am etwa zeitgleichen Ikonoklasmus des verwandten Rhodes Must Fall Movement laut; vgl. Mbembe, *Closing Remarks*, 2018.

487 Zur Kritik am US-Exzeptionalismus afropessimistischer Perspektiven (etwa Wilderson III., *Incognegro*, 2015; *Afropessimism*, 2020) vgl. auch Thomas, *Afro-Blue Notes*, 2018; siehe bereits Gilroy, *Black Atlantic*, 1995; *Postcolonial Melancholia*, 2005. Zur Kritik an der Mythisierung Afrikas siehe zudem Hartman: »it is absolutely necessary to demystify, displace, and weaken the concept of Africa in order to address the discontinuities of history and the complexity of cultural practice.« (*Scenes of Subjection*, 1997: 74)

488 Zum Second Lining in New Orleans vgl. Michael P. Smith, *Mardi Gras Indians*, 1994; Regis, *Blackness*, 2001; *Second Lines*, 1999. Zur Kritik an royalisierten Herkunftsschichten vgl. Hartman, *Lose Your Mother*, 2008: 46, 87.



Abb. 46. Zulu Parade, Mardi Gras, Tremé, New Orleans, 2020. Foto: Evelyn Annuß.

des heterogenen Karnevals von Subalternen auch anderswo auf. In den Back Streets gerät die Frage nach transozeanischen Fluchtlinien in den Blick.

Der Zulu King sei am Tag nach Weihnachten von Cape Town aus losgefahren, um nach New Orleans zu kommen, so ein Mardi Gras-Narrativ der 1930er-Jahre. Die Erzählung scheint unter anderem die Geschichte des per Schiff aus Spanien nach Holland kommenden Zwarte Piet, des Blackface-Begleiters vom niederländischen Sinterklaas, zu kreolisieren und diese, in den südlichen Atlantik transponiert, neu zu erzählen.⁴⁸⁹ Sie deutet damit aber auch auf entfernte, inzwischen transformierte Verwandtschaftsverhältnisse hin, die von erfundenen Herkunftsgeschichten überlagert oder blockiert werden. Vermutlich geraten transatlantisch geprägte, kreolisiert-karnevaleske Auftrittsförmlichkeiten nicht zuletzt über Schiffsleute von New Orleans in die Karibik und werden um 1900 bis nach Cape Town getragen. Die beiden Hafenstädte, die eine an der Mündung des Mississippi zum Golf von Mexiko, die andere am Kap gelegen, berühren jeweils den Atlantik und erweisen sich als verwandte Kontaktzonen. Von

489 Zur Figur des Zwarte Piet, die den niederländischen Nikolaus am 6. Dezember im Kolonialkostüm und traditionell in Blackface begleitet, vgl. Bal, *Zwarte Piet's Bal Masque*, 1999: viii. Vgl. zum Narrativ der Schiffsreise der Zulus nach New Orleans McQueeney, *Zulu*, 2018: 146.

der Familienähnlichkeit der beiden Städte zeugen schon die jeweiligen Kolonialarchitekturen – etwa die Balkons der Bourbon und der Long Street, die den Anlaufstellen der Handelsrouten im 19. Jahrhundert gemäß mit industriell gefertigten Eisenverzierungen bestückt sind – der architektonischen Signatur kolonialer Hafenstädte. Davon zeugen aber auch die kreolisierten Karnevalsrepertoires, die sich im Kontext einer ersten massenkulturellen Globalisierungswelle herausbilden und jeweils kontextspezifisch fortleben.⁴⁹⁰ McQueeneys vorher zitierter Beitrag über die transatlantische Zulu-Geschichte ruft, wider den Strich gelesen, die gegenhegemonialen performativen Übersetzungen von Blackface auch im Kap-Karneval ins Gedächtnis und damit das Potenzial seines später eben nicht afrofolkloristischen, sondern ornamentalisierten Postapartheid-Nachlebens. Bislang sind die Versuche der heutigen Karnevalsorganisatoren von Cape Town, eine nachhaltige Beziehung zum Zulu Club herzustellen, allerdings weitgehend gescheitert. Die ähnlichen kreolisierten Übersetzungspraktiken derer, die das Apartheidregime als Coloured klassifiziert, werden vom Zulu Club ebenso wie von Take 'Em Down NOLA nicht wahrgenommen. Bis dato zumindest werden die an Zulu ablesbaren transozeanischen Fluchtlinien in New Orleans von arbiträren genealogischen, authentifizierenden Herkunfts- und Verwandtschaftsnarrativen verdrängt. Entsprechend sind diese Narrative nicht nur mit Roach als Surrogation bestimmbar, sondern als Indikatoren bislang blockierter Allianznahmen.⁴⁹¹

Oddkinships II (Krewe du Jieux, Krewe of Julu)

In New Orleans selbst lassen sich Bezugnahmen begrenzter Reichweite nachzeichnen, die das Potenzial neuer Solidarisierungen offenbaren. Mitte der 1990er-Jahre transponiert die Krewe du Jieux das Zulu-Blackface in die Verhandlung antisemitischer Stereotype. Etablierte Zulu Club-Figuren wie der Witch Doctor werden in Rich Doctor etc. übersetzt.⁴⁹² Die Krewe du Jieux recycelt alte Umzugswägen des Elitenkarnevals aus dem 19. Jahrhundert, der auch

490 Zur damaligen Globalisierung von Gastspielen vgl. Balme/Leonhardt, Introduction und Special Issue *Theatrical Trade Routes* in *Journal of Global Theater History* 1.1, 2016.

491 Zur Kritik am regionalgeschichtlichen Exzeptionalismus vgl. Adams/Sakakeeny, *Remaking New Orleans*, 2019, insbesondere die Einleitung: 1-32.

492 Siehe <https://www.krewedujieux.com/> (11. September 2024). Zum »zulu-esque cast of character« vgl. L. J. Goldstein: »We take these Jewish stereotypes that are thrown at us and we embrace them and roll around in them (...). Like a pig in the mud!« (www.tabletmag.com/sections/news/articles/the-krewes-and-the-jews; 24. September 2024).



Abb. 47. L. J. Goldstein und Mia Sarena, Mardi Gras, New Orleans, 2020. L. J. Goldstein Private Collection (New Orleans).

Juden nicht zulässt, und redekoriert sie als »Ortho Ducks Floats« und dergleichen. Sich Fake-Nasen und an die Marx Brothers erinnernde Brillen aufsetzend, tanzt diese Krewe mit Bagels an Halsketten zu Mardi Gras und zu jüdischen Feiertagen durch die Straßen. Nach Hurricane Katrina tauchen die Leute aus ihrem Umfeld als *wandering jeux* zu Mardi Gras auf und adressieren die fehlende staatliche Hilfe für die obdachlos gewordene Bevölkerung von New

Orleans. Antisemitismus performativ parodierend, geht es also weniger um schlichte Dekonstruktion als darum, die Entleerung schwerer Zeichen im Wissen um deren Resignifizierbarkeit zum Anlass bis dato unabsehbarer Bezugnahmen auf der Straße werden zu lassen. Später übernimmt die Krewe of Julu den Verweis auf die Zulu Parades.⁴⁹³ Die performativen Transpositionen dieser Parades durch temporär bestehende, eher lose Mardi Gras Clubs, die auf die Verwandtschaft antisemitischer und rassistischer Diskriminierung anspielen, sind Aufforderung an alle auf der Straße, die verirrtten Referenzen zu entziffern und trotz allem gemeinsam lachend mit- oder hinterherzutanzten. Dieses aterritoriale, mäandernde Dragging unterwandert den Versuch, Signifikanzen stillzustellen. Es macht stattdessen auf die Potenzialität immer neuer Referenzbildungen im gemeinsamen Auftreten aufmerksam. Mit Blick auf das Zulu-Zitat anderer Meuten erweist sich Mardi Gras hier als situierte Kontaktzone, die zerstreute, lose Versammlungsformen ermöglicht und zugleich die herrschenden Verhältnisse infrage stellt.



Abb. 48. Krewe du Jieus: L. J. Goldstein, Valerie Minerva, White Boy Joe Stern, Mardi Gras 2006, nach Hurricane Katrina. L. J. Goldstein Private Collection (New Orleans).

493 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=TxHR2uBnYro> (11. September 2024).

Und das hat nachhaltige mikropolitische Effekte. 2005, als Hurricane Katrina New Orleans zerstört und die Leute von den Behörden in der sogenannten *city that care forgot* nicht versorgt werden, aktualisieren nicht zuletzt diejenigen, die zuvor die Zulu-Auftrittsform entwendet haben, die Geschichte der Mutual Aid Clubs. Das erste Haus, das die Leute um Krewe du Jieus wieder aufbauen, ist Ronald Lewis' kleines, im überfluteten 9th Ward jenseits der Innenstadt befindliches Privatmuseum House of Dance and Feathers: Es erzählt die Geschichte der Black Indians – nomadisierender schwarzer Männergruppen in Amerindian-Masken, als Geschichte eines kreolisierten, alles Erdenkliche zitierenden Mardi Gras.⁴⁹⁴ Abseits kommerzialisierter Elitenspektakel rufen die vom Karneval ausgehenden Beziehungsweisen und daraus entstandenen Netzwerke vor Ort praktische Formen des Solidarisierens hervor – der kollektiven Selbsthilfe über unterschiedliche Maskenpraktiken und Neighborhoods hinweg.⁴⁹⁵ Lesbar werden sie durch die Persektivverschiebung vom Fokus auf Repräsentation und Ikonoklasmus hin zu jenen transversalen Beziehungsweisen, die *dirty Dragging*, unvorhersehbares mimetisches Bezugnehmen im performativen Transponieren, eben auch ermöglicht.

Anders Indigenisieren (Black Indians)

»REIGN OF REX ENDS«, ist die Seite 7 in der Aschermittwochausgabe der *Times Democrat* vom 25. Februar 1903 überschrieben. Seit seiner Erfindung 1872 regiert Rex als King Carnival – als weißes Gesicht des neuen, zunehmend auf Massentourismus ausgerichteten Mardi Gras nach der Niederlage im Bürgerkrieg. Die Schilderung des damals neureichen Eliten-Mardi Gras und seiner höfischen Spektakel in der *Times Democrat* dient der südstaatlichen Mythisierung und stilisiert Konföderierte der Jim Crow-Ära zu »men who have gone forth to die for their country«.⁴⁹⁶ Bildpolitisch aber wird diese Schilderung

494 Vgl. Breunlin et al., *House of Dance and Feathers*, 2009.

Im Unterschied zu *First Nation* oder *Native American* markiert *Amerindian* die Geschichte kolonialer Gewalt und entsprechender Zuschreibungen, anstatt Herkunft und Verwurzelung zu essenzialisieren und damit genealogischen Denkfiguren zu folgen, die ihrerseits kolonialen Ideologien geschuldet sind; siehe auch Erasmus, *Who Was Here First?*, 2020.

495 Zur desaströsen Wiederaufbau-Politik vgl. Lipsitz, *New Orleans in the World*, 2011. Zur Kritik an der fehlenden Strukturkritik entsprechender *volunteer activities* nach Katrina vgl. allerdings Vincanne Adams, *Neoliberal Futures*, 2019. Zum Post-Katrina Mardi Gras vgl. Wade et al., *Downtown Mardi Gras*, 2019. Seitdem ziehen auch die *Second Lines* zunehmend heterogene *Crowds* an.

496 So bereits mit Blick auf Comus zitiert (*Times Democrat* vom 25. Februar 1903).

[illegible]

Abb. 49. *Times Democrat*, 25. Februar 1903: 7. New Orleans Public Library.

merkwürdig kontrastiert durch die Eye Catcher eines neuen Mediums. Mithilfe der Grafik erhält der Titel »Reign of Rex Ends« eine andere Bedeutung. Denn die Bildgestaltung rahmt den Text mit Fotos vom Mardi Gras der Straße. Weder Rex noch Comus sind auf dieser Aschermittwochseite zu sehen. So stellt der von der *Times Democrat* ins Bild gesetzte Mardi Gras die Crowd Control durch den »gehobenen Karneval« unter der Regie maskierter weißer Männer zumin-

dest auf Seite 7 infrage. In einer ironischen referenziellen Verschiebung scheint die Überschrift weniger das Faschingsende als das Abdanken der High Society zu bezeichnen.

Und in der Tat liefern heute Bilder nomadisierender Meuten, wie sie sich in der Jim Crow-Ära in den Back Streets herausbilden, die visuelle Signatur des Mardi Gras. Bislang werden die von der *Times Democrat* publizierten Fotos eher isoliert betrachtet; ich möchte sie zunächst als Konstellation zum Ausgangspunkt nehmen, um nach diesem *anderen* modernen Mardi Gras und seinem bildpolitischen Nachleben zu fragen. Vier Fotografien, jeweils mittig am Seitenrand platziert, druckt die *Times Democrat* ab: Das obere Bild ist mit »BAND OF MARDI GRAS INDIANS« betitelt, das untere mit »THE WHITE MONKEY WAS A FAVORITE COSTUME«. Links sieht man einen piratenartig kostümierten bär-tigen Mann; darunter steht »THIS MAKE-UP CREATED A SENSATION«; rechts wiederum ist ein »TELLING TRIO OF CLOWNS« in harlekinesken Kostümen abgebildet, das an die von Joseph Grimaldi in London geprägte Tradition der Whiteface Clowns erinnert, der inversen Präfiguration von Blackface.⁴⁹⁷ Die Bildunterschriften der *Times Democrat* allerdings differenzieren nicht zwischen der vertikalen Referenz auf den »schwarzen« und der horizontalen Referenz auf den »weißen« Mardi Gras, die sich jeweils auf die abgebildeten Gesichter projizieren ließe. Die Fotografien scheinen schlicht unterschiedliche Figurationen kreolisiert-karnevalesker Unordnung in städtischer Umgebung zu versammeln: in der Vertikale über den Bildrand hinaus erweiterbare Meuten, in der Horizontale einen Piraten und drei Clowns als quasi transozeanisch-nomadische Figuren. Die Bilder inszenieren den Straßenkarneval in unterschiedlichen Auftrittsformen als kollektive Angelegenheit ohne Rampe.

Dabei ist den Meutenbildern in der Vertikale jeweils eine Art Punctum merkwürdig einmontiert, das gewissermaßen die Grenze zwischen On and Off durcheinanderbringt und auf die Vernetzung dieser Auftrittsformen verweist.⁴⁹⁸ Der »BAND OF MARDI GRAS INDIANS« ist in der linken unteren Ecke

497 Zu Grimaldi, der sowohl den Whiteface Clown prägt als auch als Female Impersonator auftritt, vgl. Gibbs, *Temple of Liberty*, 2014: 130. Zur ruralen, mit der Figur des ARLECCHINO korrespondierenden Etymologie des Clowns vgl. Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2000: 333.

498 Vgl. zum relationalen Verhältnis von An- und Abwesendem Menkes Beiträge zur Auftrittsforschung, hier mit Blick auf das Guckkastentheater: ON/OFF, 2014; »im auftreten«, 2016. Zum »bestechenden« Punctum vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, 1985: 33-36; zu dessen »Fähigkeit, Metonymien zuzulassen«, siehe auch Wolf, »Das, was ich sehe«, 2002: 99. Vgl. zur Kritik an Barthes' partikularistischen Bildlektüren allerdings Moten, *In the Break* 2003: 208 – hier im Verweis auf Barthes' Kommentar zum Foto des vom Klan-Umfeld ermordeten Emmett Till (Barthes, »The Great Family of Man«, 1972: 101).

eine pierrotartige, weiß gekleidete Figur mit einer die Nase verlängernden Halbmaske, den WHITE MONKEYS mit ihren starren dunklen Masken ein Paar mit weißen Gesichtsschleiern und wallenden Kostümen an der rechten Seite einmontiert. Die Bilder in den Bildern scheinen die Fluchtlinien zwischen den verschiedenen Fotografien zu akzentuieren und das Changieren zwischen An- und Abwesenheit in die Darstellung einzutragen. Diese Bildrhetorik ließe sich lesen, als würde die von den hegemonialen Spektakeln ausgeblendete, hydraartige Geschichte des »aesthetic commoning«⁴⁹⁹ im Straßenkarneval erinnerbar gehalten, die Betitelung der Seite, als könne diese Geschichte nach der »Herrschaft von Rex« fortwirken.

Demgegenüber scheint der Text die grafische Montage dem hegemonialen Lachen preiszugeben, wie sich auf die »BAND OF MARDI GRAS INDIANS« Bezug nehmend zeigen lässt. Die Seite greift einen weiteren Artikel, MIRTH REACHES CLIMAX, von Seite 3 wieder auf. Unter der Subüberschrift *Maskers Throng Streets. Fantastically Dressed Bands Cut Up Queer Antics* karnevalisiert die *Times Democrat* die visuell aufgerufenen Referenzen und trägt hierzu den politischen Hintergrund ins Lektüreangebot des Bildes ein. Darin wird das Aussterben der »Indians« beklagt und so das Foto mit jener Trope kurzgeschlossen, die an die soziozidalen Removals östlich des Mississippi in den 1830er-Jahren erinnert.⁵⁰⁰

From early morning until late in the afternnoon happy maskers thronged the streets and kept the spectators amused by their queer antics. (...) However as pleasant as was the day and as funny as were the maskers, they could not make up for what they were lacking in numbers. (...) The Indians in particular, who have heretofore been numerous, and who have gone through the streets in war paint, seemingly on the war-path, were lacking in numbers. There were a few, but very few. It must be that they have changed their camps, or that they can find no more stones out of which to make javellas, or that their bow and arrow have been broken.

It is not likely that they have gone to another city, because New Orleans is the only Carnival city in the Union where they can be appreciated. Let them bring back their wigwams, and their squaws and their papposes. Let them wage again their merry war of mirth.⁵⁰¹

499 So im transatlantischen Zusammenhang Dillon, *New World Drama*, 2014: 18.

500 Zu den »Indian Removals« und der soziozidalen Siedlungspolitik vgl. Bowes, *Land Too Good*, 2016.

501 *Times Democrat* vom 25. Februar 1903: 7.

Der Mardi Gras-Artikel über den angeblichen Niedergang der Indians spielt sowohl auf Zwangsmigration und Soziozid als auch auf zeitgenössische puritanische Anti-Masking Laws andernorts an. So scheinen zugleich die gewaltförmigen politischen Verhältnisse auf, die über diese Maske verhandelt werden, als auch ihr Bezug zum Karneval, der von der montierten Pappnasenfigur wie eine Art Punctum in das Bild eingetragen ist. Die Funktion stereotyper Bilder von nordstaatlichen Plains Indians, an die das Foto aus der *Times Democrat* entfernt erinnert, ist vielfältig. Entsprechende Amerindian-Masken werden von der Boston Tea Party, dem Aufstand amerikanischer Siedler gegen die britische Kolonialpolitik 1773, über *anti-rent protests* im 19. Jahrhundert bis hin zum schamanistisch-hippiesken Eskapismus im 20. Jahrhundert für alle möglichen Zwecke mobilisiert, die mit den Dargestellten kaum etwas zu tun haben.⁵⁰² Diese »Indianization of misrule«,⁵⁰³ so Philip J. Deloria in seinem Buch *Playing Indian*, sei Refiguration »wilder Männer«, wie man sie aus europäisch-maskulinistischen Maskentraditionen kenne. Die Transposition alteuropäischer Männlichkeitsrituale in den US-amerikanischen Kontext und deren indianistische Bebilderung liest er vor allem im Kontext des Aufstands für eine neue, gleichwohl rassistische Ordnung, mithin als eine Art fortgesetzte Minstrelsy:

Rough music groups acted to reinforce traditional, customary social orders, not to play on the edges of revolution. (...) Old World misrule rituals remained in the customary repertoire of many colonists. Periodically rejuvenated by arriving immigrants, they could be activated and reshaped according to the needs of specific local groups.⁵⁰⁴

Im Zuge der US-amerikanischen Unabhängigkeit wird Indianness sowohl zum Zeichen eines vermeintlich absoluten Neuanfangs als auch zur Projektionsfläche im Zuge kapitalistischer Industrialisierung unter rassistischen Vorzei-

502 Vgl. Deloria, *Playing Indian*, 2022: 28. Zur Spezifik des deutschen Indianismus siehe das Kapitel »Winnetou's Grandchildren« in Sieg, *Ethnic Drag*, 2009: 115-150; zu dessen Ambivalenz Balzer, *Ethik der Appropriation*, 2022; mit Blick auf die österreichische Tresterer-Figur Kleindorfer-Marx, *Jetzt kommen gar Indianer*, 2018. Linebaugh und Rediker verweisen demgegenüber für das 17. Jahrhundert auch auf eine andere Form des *going native* in den Amerikas: »In search of food and a way of life that many apparently found congenial, a steady stream of English settlers opted to become »white Indians,< »red Englishmen,< or – since racial categories were as yet unformed – Anglo-Powhatans.« (Hydra, 2000: 34)

503 Deloria, *Playing Indian*, 2022: 25. Das translokale Widerstandspotenzial unterstreicht wiederum Wynter mit Blick auf die Kolonisierten »co-identifying themselves, trans-ethnically, as, self-definingly, *Indians*«. (Wynter, »1492«, 1995: 41)

504 Deloria, *Playing Indian*, 2022: 24.

chen.⁵⁰⁵ Wie der frühe Einsatz von Blackface als Maske der Tramp-Persona in den 1830er-Jahren, so bedient die Amerindian-Figur das genuin zeitgenössische Bedürfnis nach einem vormodernen, nichturbanen *elsewhere*. Anders als die im zweiten Kapitel diskutierte Vorstellung Benjamins vom neuen Barbarentum oder Kafkas Indianer-Werden, deren Ausgangspunkt jeweils Film und Massenkultur sind, dient die indianisierte Figur hier eher als hegemoniales Instrument exotistischer ›Selbstindigenisierung‹. Voraussetzung dieser Projektion ist die Absenz der Dargestellten – deren Vertreibung, deren Vernichtung und die Verleugnung der Überlebenden in einer sich nach dem Bürgerkrieg auch in New Orleans durchsetzenden Segregationsordnung. In diesem obszönen Sinn wird auch die bereits um 1900 kulturalistisch besetzte Figur des ›vanishing Indian‹ gewissermaßen als koloniale Beute mitgeschleppt: als Maske der Revolte.



Abb. 50. Band of Mardi Gras Indians, *Times Democrat*, 25. Februar 1903: 7 (Ausschnitt). New Orleans Public Library.

505 Vgl. Deloria, *Playing Indian*, 2022: 180.

Im Karneval aber gewinnt diese Figur so ein unvorhersehbares Nachleben – und darauf macht die *Times Democrat* mit ihrem Kommentar gegen den Strich gelesen aufmerksam. Mardi Gras nämlich wird auch für diejenigen zur Plattform performativer Mimesis an das aufgerufene revolutionäre Unabhängigkeitsversprechen, die nach dem Scheitern der Reconstruction vom öffentlichen Leben wieder zunehmend ausgeschlossen werden. *Playing Indian* resoniert mit der Auftrittform jener anderen politischen Verlierer, deren gesellschaftliche Teilhabe trotz des Siegs der Union und trotz der Abolition durch Jim Crow Laws sukzessive verunmöglicht wird. Die Indians werden für die Leute der Back Streets, den Atjas aus den Townships von Cape Town verwandt, in der Tat zur kreolisierten Maske der Revolte und damit eines imaginierten anderen ›stadtindianischen‹ Lebens.⁵⁰⁶

Und genau in diesem Zusammenhang steht das Bild der »BAND OF MARDI GRAS INDIANS«: dem ersten bekannten Fotodokument einer Form von Masking, die inzwischen das Image des Mardi Gras von New Orleans maßgeblich bestimmt. Von der Forschung wird das Pressefoto aus der *Times Democrat* oft als Quelle verwendet, um die Genealogie der in New Orleans so genannten Black Indians zu untersuchen. Demgegenüber möchte ich danach fragen, was deren Auftrittform an diskursiven und affektiven Besetzungen mitschleppt und inwiefern sie ihrer neokolonialen Aneignung doch widerstreitet.

Als straßenkarnevaleske, nomadisierende Meutenfigur tauchen die Indians, so Kim Vaz-Deville, nach dem Scheitern der Reconstruction, während der Jim Crow-Ära, im modernen Mardi Gras auf.⁵⁰⁷ Sie verweigern sich der Transformation des Karnevals in prozessionsartige, geordnete Umzüge und ziehen nach ihren eigenen Gesetzen unsichtbare Grenzen überschreitend durch die segregierten Straßen. Elizabeth Maddock Dillons Auseinandersetzung mit transatlantischen *performative commons* aufgreifend, ließe sich ihr kreolisiertes Zitat der Indigenitätsfigur lesen als »a performative intellectual act: one that made the commons thinkable in both aesthetic and political terms«.⁵⁰⁸

506 Zu den heute sogenannten Black Indians vgl. Breunlin, *Fire in the Hole*, 2018; Breunlin et al., *House of Dance and Feathers*, 2009; Dewulf, *From the Kingdom*, 2017; Godet, »Playing with Race«, 2016: 264–269, *La recherche*, 2022; Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019; Musée du quai Branly – Jacques Chirac, *Black Indians*, 2022, darin zum Forschungsüberblick v.a. Godet, *La recherche*, 2022; Vaz-Deville, *Les Black Masking Indians*, 2022; Smith, M., *Mardi Gras Indians*, 1994.

507 Vgl. Vaz-Deville, *Les Black Masking Indians*, 2022. *Playing Indian* gehört im 19. Jahrhundert zum lokalen Mardi Gras von New Orleans, wie die historischen Quellen zeigen. In den 1830er-Jahren treten Indians im Straßenkarneval neben HARLEKIN- und Türken-Figuren in Erscheinung, so Lief in Lief/McCusker im Rekurs auf historische Quellen (Jockomo, 2019, hier: 84).

508 Dillon, *New World Drama*, 2014: 214, siehe auch: 204–205.

Die ersten Quellen weisen die Erscheinungsform der heute sogenannten Black Indians als Männerangelegenheit aus: 1895, acht Jahre vor der Veröffentlichung des Indian-Fotos in der *Times Democrat*, geraten »a band of hostile Indians« und »some white maskers« so aneinander, dass sie namentlich überliefert werden. »On closer examination the Indians were discovered to be colored men«,⁵⁰⁹ so die *Daily Picayune* vom 27. Februar. Shane Lief und John McCusker lesen das in ihrem Buch *Jockomo* als »perhaps the earliest definitive news citation of a group of black men dressed as Indians in New Orleans on Mardi Gras«. ⁵¹⁰ Wie sie zeigen, handelt es sich um einen Veteranen und um Söhne ehemaliger Soldaten des Corps d'Afrique in der nordstaatlichen Union Army, von dem viele während der Reconstruction politisch tätig sind.⁵¹¹ In der Jim Crow-Ära aus dem öffentlichen Leben verdrängt, der Bürgerrechte und öffentlicher Ämter wieder beraubt, nutzen schwarze Veteranen, ihre Nachkommen im Schlepptau, den Karneval dazu, durch die Straßen von New Orleans zu ziehen und die Stadt zu reterritorialisieren: »rechanneling their shared experiences as actual warriors into a Carnival identity«⁵¹² – so der Vorschlag in *Jockomo*. Gegen die *Times Democrat* gewendet, handelt es sich also um »men who have gone forth to fight« for their freedom. Mardi Gras gerät zum Refugium, um schwarze militante Männlichkeit neu zu erfinden. Entfernt mag das auch an Kafkas Wunsch, Indianer zu werden erinnern. Die Auftrittsform der Indians aber steht wie die von Zulu im Kontext einer spezifischen politischen Entwicklung, in der Underground-Formen der Selbstorganisation entstehen, Mutual Aid Clubs gegründet – und untereinander auch territoriale Ersatzkämpfe ausgetragen werden.⁵¹³ Anders als im zuvor skizzierten Reenactment der Slave Revolt von 1811 aus dem Umfeld von Take 'Em Down NOLA wird diese Gegenwehr in eine Form des nomadisierenden, kreolisierten »Indianer-Werdens« übersetzt, das sich hegemonialen Darstellungsformen zu entziehen versucht. Am Elitenkarneval vorbei antworten die sich in unterschiedlichen Tribes organisierenden Black Indians auf die politische Niederlage mit dem Aufbau paralleler Strukturen, mit kreolisierten Figurationen und Sounds.⁵¹⁴ Nach dem Ende der Reconstruction erinnern sie so auch an die Geschichte der Gegenwehr gegen das Plantagensystem.

509 *Daily Picayune* vom 27. Februar 1895; zit. n. Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 75.

510 Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 75–76.

511 Vgl. Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 97–99.

512 Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 104.

513 Zum entsprechend erweiterten Verständnis von Abolition siehe Gilmore, *Abolition Geography*, 2022. Zum Fortleben der Versklavung in der Segregation siehe auch Hartman: »The plantation was not abolished, but transformed (...) extending the color line that defined urban space, reproducing the disavowed apartheid of everyday life.« (Anarchy, 2018: 476)

514 Zu Politiken des Rückzugs als Nachleben der Marronage vgl. Harney/Moten, *Undercommons*, 2016. 1781 ist bereits ein Verbot von Federn dokumentiert, das sich ver-

Madi cu defio, en dans dey, end dans day
 Madi cu defio, en dans dey, end dans day
 We are the Indians, Indians, Indians of the nation
 The wild, wild creation
 We won't bow down (We won't bow down)
 Down on the ground (On that dirty ground)
 Oh how I love to hear him call Indian Red
 I've got a Big Chief, Big Chief, Big Chief of the Nation
 The wild, wild creation
 He won't bow down (We won't bow down)
 Down on the ground (On that dirty ground)
 Oh how I love to hear him call Indian Red⁵¹⁵

Indian Red dient inzwischen dem akustischen Branding der Stadt; über Plattenaufnahmen, Konzerte und das Jazz Fest ist der Song, der die stundenlangen Practices des Indian-Repertoires vor Mardi Gras rahmt, auch Teil der globalisierten Massenkultur. Zugleich aber verweist er sowohl auf die lokale Geschichte der Maroons, die vor der Plantokratie flüchten, sich in die Landschaft zurückziehen und dort eigene Gesellschaften aufbauen, als auch auf die Geschichte der Black Indians unter Jim Crow.⁵¹⁶ Heute müssen viele Tribes zu Mardi Gras aus anderen Stadtteilen in ihre frühere, inzwischen gentrifizierte Neighborhood mit U-Hauls anreisen, um sich vom Big Chief bis zum vortanzenden Spy Boy nach paramilitärischen Rängen organisiert, die Straße zu nehmen. Dadurch hat *Indian Red* – von der Weigerung, sich zu unterwerfen, handelnd – inzwischen noch eine neue Bedeutung.

mutlich gegen Vorformen dieser Practices richtet; vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 30.

515 Zit. n. Shane/McCusker, *Jockomo*, 2019: 10; vgl. zur Geschichte von *Indian Red*, dessen Komposition im frühen 20. Jahrhundert dem Big Chief der Creole Wild West Eugene Honore zugeschrieben wird, zudem Appendix II: 134-136. Zu *Indian Red* vgl. bereits Lipsitz, *Mardi Gras Indians*, 1988: 108. Dewulf wiederum führt *Indian Red* vom Spanischen aus auf ein Schlachtlied schwarzer Bruderschaften zurück, *From Moors to Indians*, 2015: 38-39.

516 Maroons leitet sich vom spanischen *cimarrón*, verwildert, ab und bezeichnet diejenigen, die sich der kolonialen Herrschaft durch die Bildung kreolisierter *fugitive communities* entziehen; zur Interdependenz von Kreolisierung und *marronages* vgl. Martin, D. C., *Jazz*, 2008: 111; zur Umwertung des zunächst kolonial-rassistischen Begriffs vgl. Därmann, *Undienlichkeit*, 2020: 27. Michael P. Smith liest die Indians als »contemporary urban maroons« (*Mardi Gras Indians*, 1994: 13). »Madi cu defio« kreolisiert denn auch offenbar »M'allé couri dans deser« und wäre übersetzbar mit »I am going into the wilderness«; siehe Cable, *Creole Slave Songs*, 1886: 820; vgl. hierzu Kein, *Creole*, 2000: 124. *Indian Red* handelt so gelesen davon, sich in die Landschaft zurückzuziehen und sich nicht zu unterwerfen.



Allison Tootie Montana, Big Chief, Yellow Pocahontas, 1991. Michael P. Smith

Abb. 51. Allison Tootie Montana, Big Chief der Yellow Pocahontas, 1991. The Michael P. Smith Collection. The Historical New Orleans Collection (THNOC 2007.0103.2.122). Foto: Michael P. Smith.

Anders als auf dem eingangs beschriebenen historischen Foto erscheinen die Black Indians heute in raumgreifenden Federkleidern mit handgemachten Perlenstickereien, die den ganzen Körper umfassen, weitaus spektakulärer sind als die höfischen Inszenierungen der Eliten und unwillkürlich ein wenig an Revueausstattungen erinnern. Entfernt ruft ihre Auftrittsform auch die Übersetzung von Blackface in den ganzen Kopf bedeckende, ornamentale Glitzermasken ins Gedächtnis, die den Karneval von Cape Town kennzeichnet; denn die in monatelanger Handarbeit entstehenden Suits akzentuieren die Relation zur Umgebung und den Mittanzenden, indem sie, den jeweiligen Rängen entsprechend gestaltet, auch farblich die Zugehörigkeit zu einem der Tribes sichtbar machen. Als nomadisierende, für Außenstehende unvorhersehbar auf- und abtauchende Meuten sind sie dem frühen Zulu Club verwandt, gehen aber nicht in den *elevated carnival* ein. Jahrzehntlang sind sie mit rassistischer Polizeigewalt und Gentrification konfrontiert.⁵¹⁷ Wo etwa inzwischen der planierte Louis Armstrong Park den Congo Square – den früheren Versammlungsort von Amerindians und Versklavten – ersetzt und die Interstate 10 seit Ende der 1960er-Jahre mitten durch die früheren Back Streets schneidet, werden während der Karnevalszeit in kleinen Bars monatelang die Beziehungen der Leute aktualisiert: durch Practices des kreolisierten Bewegungs- und Soundrepertoires, in Mock War Dances, über Calls and Responses und nicht zuletzt über *Indian Red*. An Mardi Gras und in der St. Joseph's Night nach Aschermittwoch treffen die Tribes dann auf den Straßen aufeinander und versammeln sich wie moderne Maroons irgendwann im ›echo-space‹⁵¹⁸ unter der I-10.

Nun werden den New Orleans Indians den jeweiligen Diskurskonjunkturen entsprechende, wandelnde Herkunftsgeschichten zugeschrieben: In den 1970er-Jahren interpretiert Michael P. Smith ihr Auftauchen um 1900 als zeitgenössisches popkulturelles Zitat der Werbeparaden von Buffalo Bill Shows, die damals durch New Orleans ziehen; vermutlich haben diese Shows auch bei den Tresterern im österreichischen Pinzgau mit ihrem indianistisch erscheinenden Kopfschmuck unvorhersehbare Spuren hinterlassen ...⁵¹⁹ Smith, der die erste substanzielle Bildsammlung der Indians produziert, erinnert zudem an den Einsatz der schwarzen Buffalo Soldiers nach dem Civil War gegen Amerindians. In seinen frühen Texten liest er die Auftrittsform der Black Indians

517 Zur Darstellung von Tremé, Karneval und Stadtpolitik siehe auch David Simons und Eric Overmyers HBO-Serie *Tremé* (2010–2013); vgl. hierzu Godet, *Multiple Representations*, 2017. Zur Gentrification von Tremé und zu den Auswirkungen der Interstate 10 auf das Epizentrum des Back Street Mardi Gras um Claiborne Avenue vgl. Vaz-Devilles Einleitung zu *Walking Raddy*, 2018, hier: xiv; »Iconic«, 2018: 149.

518 Siehe Carrico, »Miss Antoinette K-Doe«, 2018: 209.

519 Vgl. Kleindorfer-Marx, *Jetzt kommen gar Indianer*, 2018.



Abb. 52. Second Big Chief Jeremy Stevenson, Monogram Hunters, meeting Big Chief Corey Rayford, Black Feathers. Mardi Gras Practice, First and Last Stop Bar, Tremé, New Orleans, 2019. Foto: Ryan Hodgson Rigsbee.

als Mimikry an militärische Gegner in einem komplizierten kolonialen Gefüge.⁵²⁰ Damit spricht er die Funktion mimetischer Praktiken an, fluide Allianzen, Feindschaften, aber auch Formen der Komplizität zu verhandeln. Demgegenüber akzentuiert Maurice M. Martinez in seinem Film *The Black Indians of New Orleans* von 1976, in dem das Foto von 1903 bereits auftaucht, den Bezug auf Maroon Communities, in denen Amerindians und afroamerikanische *fugitive slaves* zusammenleben. Martinez versteht diese Form von »ethnic Drag« als Demonstration politischer Solidarität und macht auf hinter die Jim Crow-Ära zurückgehende familiäre Verbindungen zwischen Versklavten und Amerindians aufmerksam, auch wenn die Suits – zunächst als visuelles Zitat der Plains Indians erscheinend – gerade keine lokale Erscheinungsform des Autochthonen repräsentieren.

Während Deloria die Figur der Indigenen in der hegemonialen Kultur als Transfiguration »wilder Männer« wie der Perchten liest, spielen zunehmend afrozentrische Herkunftsnarrative, etwa Verweise auf westafrikanische Handwerkskunst durch Tribes wie Fi Yi Yi um den bis 2024 als Big Chief auftre-

520 Vgl. zu den Buffalo Soldiers Smith, M., *Mardi Gras Indians*, 1994: 95. Der Nachlass von Michael P. Smith befindet sich in der Historical New Orleans Collection (THNOC). Zur Buffalo Bill Show vgl. Gill, *Lords of Misrule*, 1997: 140; Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 69-72; Lipsitz, *Mardi Gras Indians*, 1988: 104.



Abb. 53. Spy Boys, Meeting of the Tribes, Mardi Gras, Tremé, I-10 Bridge. New Orleans, 2020. Foto: Evelyn Annuß.

tenden Victor Harris, eine Rolle.⁵²¹ Die Personifikation der Revolte gewinnt im afrozentrischen Rekurs auf dieses Anderswo eine neue Funktion: die Funktion, eine eigene Geschichte zu reklamieren.⁵²² Nicht zuletzt die freilich erfundenen Traditionen vermeintlich immer gleicher elitärer Old Liners wie Comus &

521 Vgl. zu Fi Yi Yi Breunlin, *Fire in the Hole*, 2018; Bourget, Victor Harris, 2022. Zur Korrespondenz mit Yoruba-Traditionen vgl. Joubert, *Igba ayé*, 2022. Zur Kritik an anti-modernen afrozentrischen Kommodifizierungen von Identität im Kontext von New Orleans und entsprechenden Fetischisierungen des vermeintlich Authentischen siehe auch die Einleitung von Adams/Sakakeeny: »All that makes New Orleans worthy of value and preservation is in its oppositionality to national values of progress and modernism. This antimodernism can become uneasily equated with racial primitivism, as when the performance traditions of black New Orleanians are portrayed solely as vestiges from an African past rather than complex and cosmopolitan cultural formations (...). An oddly *Volksgemeinschaft* island of twenty-first-century social analysis, New Orleans continues to generate research that fetishizes collective meanings and the bonds of sociability as truly organic.« (*Remaking New Orleans*, 2019: 5)

522 »Afrika« spiele in den USA »die Rolle einer plastischen, nahezu poetisch-mythischen Kraft (...), die ständig auf ein »zuvor« (die Zeit der Erniedrigung) verweisen« würde, so Mbembe, Kritik, 2014: 59.

Co. produzieren genealogische Anrufungen, die die Verflechtungsgeschichten und komplizierten performativen Transpositionen mimetischer Formen vielleicht eher verstellen. Das Bedürfnis danach, afrikanische Wurzeln auszumachen aber birgt möglicherweise gerade angesichts gegenwärtiger Branding-Erfordernisse auch eine Gefahr.

Denn im Zuge der Neokolonialisierung zeitgenössischer Dekolonisierungsdiskurse⁵²³ werden die Indians heute durch ihre globale Musealisierung bedroht. Das möchte ich an der europäischen Rezeption zur Diskussion stellen. Während den Indians in den USA über Social Media inzwischen manchmal kulturelle Aneignung unterstellt wird, kaufen renommierte europäische Museen ihre spektakulärsten Suits zu hohen Summen als Ausstellungsexponate. Diese Suits, die im Kontext von Mardi Gras jedes Jahr neu designt werden und bislang vor allem in kleinen Community-Sammlungen wie dem von Sylvester Francis gegründeten und kuratierten Backstreet Cultural Museum oder dem House of Dance and Feathers von Ronald Lewis zu sehen sind,⁵²⁴ gewinnen so eine neue ökonomische Funktion. Das geht nicht nur mit internen Konkurrenzen einher, sondern auch mit sich wandelnden Zuschreibungen.

Was zunächst als überfällige globale Anerkennung erscheint, reißt die Auftrittsform der Indians potenziell aus ihrem Zusammenhang und verändert – nicht zuletzt durch Copyrightfragen – die Beziehungsweisen innerhalb der Tribes. Manchmal spärlich recherchiert, werden ihre performativen Kulturtechniken inzwischen anderswo mit romantisierenden Vorstellungen von dekolonialem Widerstand aufgeladen, ohne dass die spezifische Situierung dieser Auftrittsform und ihres Repertoires noch eine Rolle spielen würde. Dabei werden etwa einzelne Artefakte, Patches genannte Suit-Segmente, den Ausstellungsgesetzmäßigkeiten autonomer Kunst unterworfen und entsprechend wie Plastiken an die Wand gehängt.⁵²⁵ Der lokale Straßenkarneval jedenfalls scheint im internationalen Museumsbusiness angekommen und das Zitat der Revoltenfigur dem transkontinentalen Kulturbetrieb einverleibt. »Mardi Gras Indian performances are no longer restricted to the peripheral areas of New Orleans and have moved to the world of museums and jazz festival performances«, ⁵²⁶ befindet bereits 2017 Aurélie Godet. Die den Indians zugeschrie-

523 Zur Kritik vgl. Táíwò, *Against Decolonization*, 2022.

524 Siehe <https://www.backstreetmuseum.org/sylvester>; <http://houseofdanceandfeathers.org/> (24. September 2024).

525 Vgl. etwa den Umgang mit perlenbestickten Patches eines Black Indian Suits von Demond Melancon im Rahmen der Eröffnungsausstellung des Berliner Hauses der Kulturen der Welt unter der Leitung von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: siehe Casimir et al., *O Quilombismo*, 2023: 98–99.

526 Godet, *Multiple Representations*, 2017: 230–231.

bene Authentizität unterbestimme das kommerzielle Moment und ihre Funktion als ›real back stage‹ im Kontext des zeitgenössischen City Marketing. Mit der Ankunft in europäischen Museen geraten die Indians in den Kontext elfenbeinturmgeprägter Dekolonisierungsversuche, die paradoxerweise den lokalen Handlungsspielraum der Indians – die Meetings of the Tribes auf der Straße – eher verstellen als erhellen.

Black Indians de la Nouvelle-Orléans, so der Titel einer aufwändig recherchierten Ausstellung von 2022 mit begleitender Konferenz am Musée du quai Branly – Jacques Chirac, der Pariser ethnologischen Sammlung mit staatstragendem Namen. In der Innenstadt sieht man riesige Werbeplakate mit

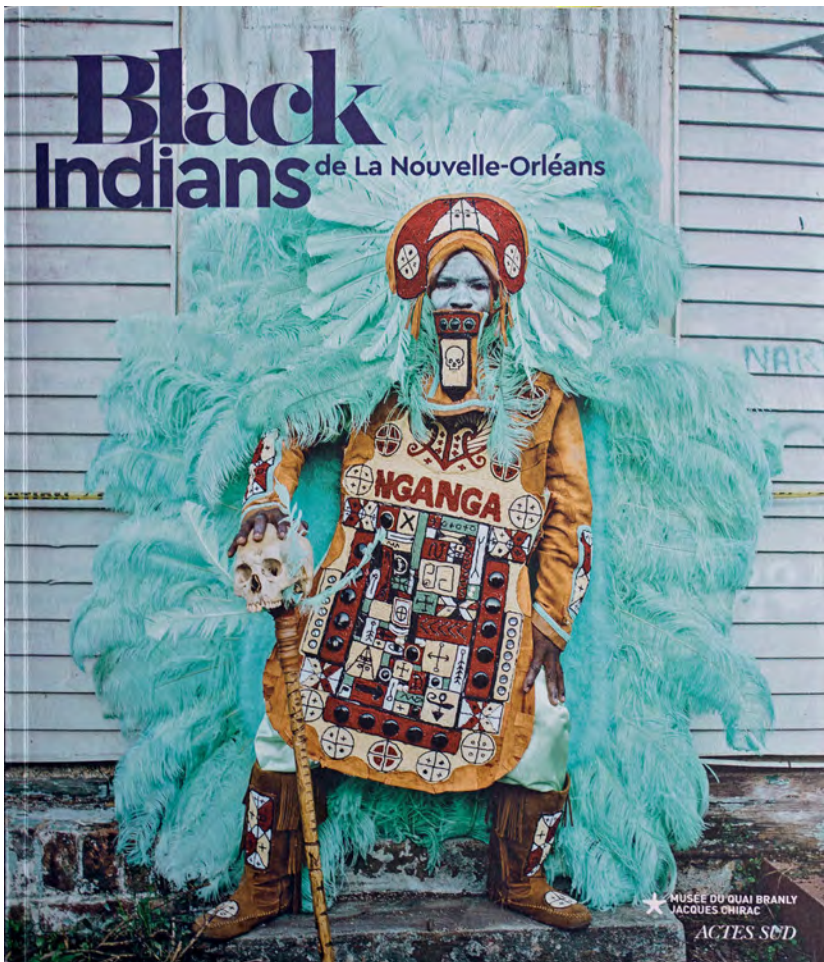


Abb. 54. *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 2022.

einem namenlosen Indian, der breitbeinig auf den Stufen vor einem für New Orleans typischen Holzhaus posiert.⁵²⁷ Anstelle der durch die Straßen tanzen-den Leute tritt hier die exemplarische und im Bild petrifizierte Darstellung – ein Porträt, das auch als Katalogcover fungiert. Das Moment der kollektiven Bewegung fehlt in dieser Bilddramaturgie. Die Tür im Hintergrund ist offenbar mit einer weiß übermalten Spanplatte verschlossen und korrespondiert farblich mit der Erscheinung im Federschmuck und ihrem hell geschminkten, in die Kamera blickenden Gesicht – der Mund ist von einer Halbmaske verdeckt, als würde das Bild die Stummheit des Dargestellten illustrieren. Das Gesicht tritt im türkisen Federschmuck und dem in Brauntönen, unterschiedliche Zeichen mit ungesicherter Signifikanz versammelnden, bestickten Indian Suit zurück. So unterstreicht das Werbeplakat, dass es hier letztlich um ein kuratiertes Ensemble geht, das zunächst einmal gängige New Orleans-Assoziationen ins Spiel bringt. Voodoo-Klischees aufrufend, ist die eine Hand auf einen Schädel gestützt, der an einem Holzstab befestigt ist. Mystic Medicine Man, »Love Medicine«, ist das Bild von Danielle C. Miles im Katalog enigmatisch betitelt – entfernt auch die Mistick Krewe of Comus ins Gedächtnis rufend. Der Titel signalisiert nicht zuletzt den fotografischen Kunstanspruch, die Kuratierung des Abgebildeten für einen globalisierten Markt, und kommt ohne den Verweis auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tribe aus. Dieses Framing ist paradigmatisch für den gegenwärtigen Shift der Mardi Gras-Rezeption. Es macht die Indians zum Objekt eines anderen Darstellungsregimes und unterwirft ihre Vergegenwärtigung den heutigen Gesetzmäßigkeiten des Museums.

In Paris kommt der Ausstellung im Zuge gegenwärtiger Dekolonisierungsforderungen und des rapiden Einflussverlusts von Frankreich als ehemaliger Kolonialmacht auf dem afrikanischen Kontinent eine besondere politische Funktion zu, die mit New Orleans und dessen französischer Kolonialgeschichte nur entfernt zu tun hat.⁵²⁸ Zwar historisiert das Musée du quai Branly die Indians durchaus im Kontext der Middle Passage, des Klanerrors und rassistischer Minstrelsy;⁵²⁹ aber die Ausstellung fragt weniger nach dem konkreten Wandel politischer und gesellschaftlicher Handlungsräume – weder in der Jim

527 Siehe <https://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/exhibitions/event-details/e/black-indians-from-new-orleans-39606> (24. September 2024).

528 Vgl. zu Mardi Gras und französischer Kolonialgeschichte Godet, *From Anger to Joy*, 2024.

529 Vgl. das Framing der Pariser Ausstellung durch die überdimensionierten gegenwartskünstlerischen Klan-Darstellungen von Vincent Valdez, Michael Ray Charles und Philip Guston (Musée du quai Branly – Jacques Chirac, *Black Indians*, 2022: 62-67, 78-83, 94-97).

Crow-Ära noch angesichts heutiger Gentrification. Stattdessen bietet der Verweis auf vor allem westafrikanische Darstellungstraditionen dem Museum die Gelegenheit, eigene Exponate unter dekolonialer Flagge in der Ausstellung und der Begleitkonferenz zu präsentieren. So werden *en passant* die museumseigenen Bestände neu, kolonialkritisch, gerahmt. Inwiefern aber wird die Deutung dieser Auftrittformen dadurch den Marketingbedürfnissen der Museen ehemaliger Kolonialmächte unterworfen? Und inwiefern verstellen solche Lesarten zugleich den Blick auf mimetische Kulturtechniken, deren Qualität bis dato gerade darin besteht, hegemonialen genealogischen Anrufungen zu widerstreiten? Nur wäre es wirklich besser, die Ausstellung nicht zu zeigen und die spektakuläre Kunst der Indians dadurch jenseits des Lokalen unsichtbar zu halten?

Jedenfalls werden Spuren der frühen Popkultur und des zeitgenössischen kreolisierten Widerstands, Fragen nach dem Zusammenhang von Segregationspolitik und heutiger Verdrängung aus der Innenstadt und den kleinen Bars, aus denen die Indians hervortreten, vom exquisiten Ausstellungskonzept weitgehend ausgespart. Solche – klassenspezifischen – Verweise scheinen nicht zu den Anforderungen europäischer Dekolonisierungsdiskurse und der hiesigen Mythisierung indigenen Wissens zu passen, die die Figur des Indianers schon seit dem 19. Jahrhundert präfiguriert. Gerade vor dem Hintergrund der Popularität von Black Lives Matter in Europa – vielleicht auch Komplement einer Dethematisierung der migrantischen Toten an Europas Außengrenzen – wird diese Figur nun auf bestimmte schwarze Körper projizierbar. Jedenfalls eröffnet die Rahmensetzung der beeindruckenden und sorgsam recherchierten Pariser Ausstellung durch diese Aussparungen auch ein entsprechend ethnologisierendes Rezeptionsangebot, in dem der europäische Indianismus des 19. Jahrhunderts und die Episteme des eurozentrischen Historismus in heutigen Indigenitätsprojektionen unter neuen Vorzeichen fortleben können. Das mag der Preis für die internationale Anerkennung eines bislang ausgeblendeten Weltkulturerbes sein.⁵³⁰

Aus dem Rahmen fällt so nicht nur die Frage nach der politischen Mobilisierung einer Revoltenfigur, die die Indians als urbane, kreolisierte Maroons neu erfinden. Dadurch werden ihre Praktiken auch nicht als konkrete Bezugnahme auf Arbeits-, auf materielle Existenzbedingungen lesbar: Während das Pariser Werbeplakat perlengestickte Darstellungen ins Bild rückt, sind die sogenannten Downtown-Suits oft mit dreidimensionalen, stuckartigen Elementen versehen. Gerade an diesen den ganzen Körper umfassenden ornamentalen Masken wird eine andere Funktion als die der Indigenitätsimitatio deutlich. Die

530 Vgl. zum Zusammenhang von Anerkennung und Gentrification der Indians bereits vor der Pariser Ausstellung Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 120.



Abb. 55. Le Pavillon Hotel, Poydras Street, New Orleans, Postkarte. © Le Pavillon Hotel.

Masken sind als spezifisch situierte Vergegenständlichung lesbar. Sie verweisen auf Arbeitszusammenhänge, auf die gesellschaftliche Umgebung der Akteure, mithin auf jene Klassenverhältnisse, von denen die Auftrittsformen der Indians lange bestimmt sind. Das lässt sich an den Arbeiten Allison Tootie Montanas zeigen – Indian-Ikone, Big Chief der Yellow Pocahontas und von Beruf Stuckateur. Kurz vor Hurricane Katrina stirbt Montana 2005 im Rathaus an einer Herzattacke, als er gegen die Polizeigewalt gegenüber den Indians protestiert. Er gilt als derjenige, der die militanten Auseinandersetzungen unterschiedlicher Tribes um ihr Hoheitsrecht auf der Straße durch den Wettbewerb um das beste Design ersetzt und dreidimensionale Elemente in die Gestaltung der Suits einführt.⁵³¹ Wer sich die von Montana modellierte Stuckfassade oder die Deckenverzierung im Restaurant des Le Pavillon Hotels in der Poydras Street,

⁵³¹ Vgl. zum ›Downtown Style‹, der sich von den figurativen Elementen der Uptown Suits unterscheidet, Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 17.

im heutigen Central Business District und in der Nähe der früheren segregierten Vergnügungsviertel von New Orleans, ansieht, stößt dort auf Designelemente, die mit seinen Suits korrespondieren.⁵³² Hier scheint also ein materieller Zusammenhang auf – eine vom eigenen Handwerk ausgehende und in die Auftrittsform als Indian transponierte Umgebungsbezogenheit, die in afrozentrischen Genealogisierungen konsequent unterbelichtet bleibt. Wenn man die Herkunft der Indians bestimmen wollte, gälte es aber vielleicht gerade, die tatsächlich *vanishing* Back Street Bars und damit konkrete Lebens- und Arbeitsverhältnisse in den Blick zu nehmen.

Doch auch über den lokalen Background hinaus zeichnen sich bislang unabsehbare Fluchtlinien ab. Selbst die afrikanischen »Wurzeln« der Indians nämlich sind als rhizomatisches Amalgam transkontinentaler Verflechtungen lesbar und verkomplizieren so auch meine bisherige Kreolisierungsperspektive. Wenn man indianisierte Auftrittsformen auf dem afrikanischen Kontinent vor der Middle Passage verortet, mithin schon im 16. und 17. Jahrhundert, unterläuft das in paradoxer Weise die retrospektive Afrikanisierung der Indian-Figur in den USA. Dann wird auch die Vorstellung fraglich, die Welt habe sich erst im Zuge der kolonialen Kehrseite ursprünglicher Akkumulation globalisiert. Jeroen Dewulf verweist 2017 in seiner Studie *From the Kingdom of Kongo to Congo Square. Kongo Dances and the Origins of the Mardi Gras Indians* auf präkreolisierte mimetische Praktiken im westlichen Zentralafrika und arbeitet die verschiedenen Schichten europäischer Expansion heraus. Damit bringt er selektiv-nostalgische Vorstellungen von einem *virgin motherland* durcheinander.⁵³³ Dewulfs Studie lenkt das Augenmerk auf die paratheatralen Aneignungen iberisch-katholischer mimetischer Praktiken durch zentralafrikanische Bruderschaften seit der Wende zum 17. Jahrhundert. Die Bruderschaften entstehen im Zuge der von Alfonso I., dem König des damaligen Kongo, entschiedenen Christianisierung und gehen der Middle Passage voraus. Dewulf zeichnet an ihren Auftrittsformen die aktualisierende und zweckentfremdende Entwendung von kolonialen Autos sacramentales nach, den jesuitischen geistlichen Spielen von Kämpfen zwischen Christen und Mauren, die später als

532 Dank an Big Chief Darryl Montana, der mich 2019 ins Le Pavillon Hotel geschleppt hat, um mir die Stuckarbeiten seines Vaters und deren Korrespondenz mit der Gestaltung der Indian Suits zu zeigen.

533 Vgl. Dewulf, *From the Kingdom*, 2017; siehe auch *From Moors to Indians*, 2015; *From the Calendas*, 2018; *Black Brotherhoods*, 2015. Vgl. zu jahrhundertealten, der Middle Passage vorausgehenden Handelsbeziehungen zwischen dem afrikanischen und dem europäischen Kontinent und entsprechend zur Kritik am »myth of first contact« zudem McClintock, *Imperial Leather*, 1995: 227.

Auseinandersetzungen mit Amerindians oder Afrikanern figuriert werden.⁵³⁴ Diese getanzten, fraternalen Formen, so Dewulfs These, können sowohl durch erste Maroons – von Leuten, die sich noch vor der Gründung von New Orleans von den Schiffen spanischer ›Entdeckungsreisender‹ befreien – als auch durch das Fortleben dieser Aneignungen im karibischen Karneval einen Resonanzraum für die kreolisierte Rezeption der Indian-Figur in New Orleans geschaffen haben.⁵³⁵ Die karnevaleske Transposition dieses afrikanisch-iberischen Substrats sei Reaktion auf die Post-Reconstruction. Die relativen Freiheiten von Mardi Gras hätten es erlaubt, in diesem Kontext Mutual Aid-Organisationen zu bilden. Lange vor den Old Liner Krewes und dem Karneval der weißen anglofonen Eliten, so Dewulfs These, finden in katholischen Black Brotherhoods die auf dem afrikanischen Kontinent vor der Middle Passage zitierten Formen bereits ihrerseits ein Fortleben.⁵³⁶ Um 1900 werden sie unter neuen gesellschaftlichen Bedingungen aktualisiert und in den Karneval übersetzt.

»Time and again, scholars narrowly reduced anti-colonial resistance to the attachment to pre-colonial traditions and failed to understand that, in many cases, the appropriation and reinvention of the idiom of the colonizer was a much more effective strategy in dealing with colonial aggression«,⁵³⁷ so Dewulf in *Black Brotherhoods*. Die auf den zweiten Blick orientalisiert erscheinenden Kostüme und der Federschmuck auf dem ersten überlieferten Mardi-Gras-Foto der Indians in der *Times Democrat* und auch die geschlechterpolitische Dimension dieser von Männern dominierten tänzerisch-musikalischen Form der Maskerade mögen diese These auf unerwartete Weise stützen. Dewulf akzentuiert also andere Fluchtlinien mimetischen Amalgamierens. Das untergräbt noch jene Vorstellungen von Kreolisierung, die von präkolonial unberührten Territorien in Afrika und Europa ausgehen. Transkontinentale Kontakte und Verflechtungen, so wird hier deutlich, sind nicht einfach von europäischer Kolonialhegemonie bestimmt. Entsprechend widerstreitet das kreolisierte Nachleben einer möglichen zentralafrikanischen ›Appropriation‹ europäischer, maskulin besetzter theatraler Genres auch den kulturalistisch-retrotopischen Dekolonisierungsnarrativen, die im musealen Marketing der Indians mobilisiert werden. Was in Paris als lange erkämpfte Anerkennung jener Auftrittsformen erscheint, die mindestens ein Jahrhundert lang von der

534 Vgl. Dewulf, *From the Kingdom*, 2017: 91-93; Harrasser, *Borrowed Plumes*, 2025.

535 Zu *sangamentos* beziehungsweise zu *mock war dances* vgl. Dewulf, *From the Kingdom*, 2017: 37-40, 189-198.

536 Zur Beschreibung eines schwarzen Karnevalskönigs, der von ›Indians‹ begleitet wird, aus dem Jahr 1823 vgl. auch Lief/McCusker, *Jockomo*, 2019: 82.

537 Dewulf, *Black Brotherhoods*, 2015: 31.

Polizei bedroht werden, kappt möglicherweise deren politisches Potenzial, bei aller Dirtiness der Verhältnisse immer neue Beziehungsweisen herzustellen.

Wie Saidiya Hartman in *Lose Your Mother* verdeutlicht, sind die Nachfahren der Middle Passage nicht die Abkömmlinge von Kings and Queens aus einem mythischen Mutterkontinent.⁵³⁸ Vielmehr sind sie Nachfahren jener afrikanischen Subalternen, die im Zuge europäischer Expansion als vulnerable Klasse unter brutalen Bedingungen gekidnappt, verkauft, durch Westafrika getrieben, in Dungeons interniert und schließlich ins Plantagensystem verschifft werden. Es sind diejenigen, die schon im kongolesischen Kastensystem, wie wiederum Sylvia Wynter zeigt, als *without lineage* kategorisiert, der Versklavung preisgegeben und später von einer globalisierten Bourgeoisie oft auf brutalste Weise überausgebeutet werden:

In other words, by making conceptualizable the representation, in the earlier place of a line of noble hereditary descent, of a bioevolutionarily selected line of eugenic hereditary descent, the symbolic construct of ›race‹ mapped onto the color line has served to enact a new status criterion of eugenicity on whose basis the global bourgeoisie legitimates its ostensibly bioevolutionarily selected dominance — as the alleged global bearers of a transnational and transracial line of eugenic hereditary descent — over the global nonmiddle (or ›working‹) classes, with its extreme Other being that of the ›jobless‹ and ›homeless‹ underclass, who have been supposedly discarded by reason of their genetic defectivity by the Malthusian ›iron laws of nature‹.⁵³⁹

Vielleicht lässt die kreolisierte Figur indianisierter Revolte trotz alledem die Erinnerung an diese Leute zu ihrem Recht kommen. Die Black Indians jedenfalls rufen sowohl unabsehbare transozeanische Beziehungsweisen als auch die soziozialen Bedingungen des kolonialen Extraktivismus durch alle Mythisierungen hindurch ins Gedächtnis. Eine multidirektionale Erinnerungspolitik akzentuierende Lesart des Mardi Gras ist untergründig auch in die von Steve Bourget und

538 Vgl. zur Relation von zugeschriebener Verwandtschaftslosigkeit und Versklavung Hartman, *Lose Your Mother*, 2008: 5, 86–88.

539 Wynter, 1492, 1995: 39–40. Zur Lineagelessness siehe auch Wynter in Scott: »The opposite to slave is not only being free: the opposite to slave is also *belonging* to a lineage.« (Re-Enchantment, 2000: 148) Siehe auch Edwards, Wynter's Early Essays, 2001. Zur Globalgeschichte und Differenzierung von unterschiedlichen Formen der Versklavung vgl. Zeuske, *Handbuch Geschichte der Sklaverei*, 2013, zur Übernahme afrikanischer Elemente der Überausbeutung im frühen iberisch-afrikanischen Atlantik: 690, 848.

seinem Team kuratierte Pariser Ausstellung eingetragen und über feminisierte Nebenfiguren akzentuiert, die durch die Forschungen von Ko-Kuratorin Kim Vaz-Deville erst seit einigen Jahren breiter zur Kenntnis genommen werden.⁵⁴⁰ Im Ausstellungstitel tauchen sie gar nicht auf: die Baby Dolls, lose Begleitfiguren der Indians, die sich im Unterschied zu den heute in die Tribes als Big Queens aufgenommenen Frauen keiner einzelnen Gruppe zuordnen lassen. Sie bringen Vorstellungen von patrilinearen afrikanischen Traditionen und heroischen Maskeradepraktiken durcheinander, die möglicherweise vor allem gegenwärtigen postkolonialen Projektionen geschuldet sind. Noch ihre in Paris als revueartige Kostümskulpturen mitausgestellten Suits erinnern eher an queerfeministisch lesbare, transversale Formen performativen Übersetzens. So widerstreiten sie einem Regime ethnologisierender Validierung, wie es das lange 19. Jahrhundert in Europa und dessen heute fortexistierendes Museumswesen bestimmt und die Black Indians im Zuge ihrer globalisierten Anerkennung möglicherweise einholt. Denn gerade an den Baby Dolls wird das kreolisierte Auftreten nicht repräsentativ als »ethnic Drag«, sondern als *dirty* Dragging von unten lesbar, an das es vor dem Hintergrund des aktuellen rechten Karnevals zu erinnern gilt.



Abb. 56. Ausstellung *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 2022. Foto: Evelyn Annuß.

⁵⁴⁰ Zum dezentrierenden Erinnern vgl. mit Blick auf die Verschränkungen von Kolonialgeschichte und Antisemitismus Rothberg, *Multidirectional Memory*, 2009. Vgl. zur reflexiven Rolle von Nebenfiguren im Zusammenhang der Auftrittsforschung Menke, *hidden*, 2024.

Performing Otherwise (Baby Dolls)

In Erzählungen erscheinen sie wie die feminisierte, queere Transfiguration der Meutenrevolte – wie eine Art vielköpfige Hydra der Back Streets. Als infame Chorines haben sie keine individualisierten Namen, auch keine Rangabzeichen, die ihnen einen bestimmten Platz in der Hierarchie zuweisen würden.⁵⁴¹ Ihre Herkunftsgeschichten sind fast ausschließlich oralen Fabulationen vorbehalten. Von der lokalen Karnevalshistoriografie werden diese Figurationen von »worldly women«⁵⁴² noch lange nach ihrem ersten Auftauchen übergangen und überregional ohnehin nicht wahrgenommen, zumal sie »nur« tanzend – wie lose Umgebungsfiguren – in Erscheinung treten.⁵⁴³ Jedenfalls werden sie zunächst nicht ins Bild gesetzt; dabei handelt es sich, so Vaz-Deville, um »one of the first women's street masking practices in the United States.«⁵⁴⁴ Während der amerikanisierte Elitenkarneval nach der Reconstruction mit zunehmender Segregation einhergeht, werden maskierte Frauen per se als Prostituierte abgewertet.⁵⁴⁵ Die weißen Bälle und Paraden sind für diese Chorines ohnehin *off limits*. Angesichts der ihnen zugeschriebenen Dirtiness gelten sie denen, die Zugang zu den damals neuen Medien haben und die Straßen als Schauplatz der Massen entdecken, offenbar erst einmal nicht als fotografierbar. Immerhin spuken sie, als Figurationen sexualisierten Begehrens besungen, durch den zeitgenössischen Ragtime, mithin noch auf gespenstische Weise durch die heutigen Soundarchive.⁵⁴⁶ Später vorübergehend wieder vergessen, gehören sie zu den nomadisierenden Meuten der aus der High Society Ausgeschlossenen, die in New Orleans im Zuge der Jim Crow-Apartheid abseits der offiziellen Paraden in Erscheinung treten – verwoben mit der Geschichte der Mutual Aid and Pleasure Clubs. Anders als King Zulu mit Gefolge oder die Indian Big Chiefs mit Entourage treten sie als »queere« Begleiterscheinungen kreolisierter

541 Vgl. Hartmans Vorstellung von *chorines* als *minor figures*, die allerdings von der Chorus Line und vom geschlossenen Bühnenraum ausgeht (»to dance within an enclosure«: 347); sie bestimmt chorische Auftrittformen als nichtheroische Figurationen von Mutual Aid und kollektivem Handeln, als performatives Versprechen auf eine andere Sozialität, *Wayward Lives*, 2020: 345–349.

542 Vaz-Deville, *Walking Raddy*, 2018: 1.

543 Vgl. zur verbalen, aber nicht kinetischen »Sprachlosigkeit« diasporischer Baby Dolls Marshall, *Diasporic Baby Dolls*, 2021.

544 Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 6.

545 Vgl. Brock, *Baby Doll Addendum*, 2018; Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 51.

546 Vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 46–48; Bratcher, *Operationalizing*, 2018; Brock: *Addendum*, 2018.

Raumnahme auf – nicht als Bystanders,⁵⁴⁷ sondern als bewegte, *unruly bodies*. So laden sie dazu ein, mit- oder hinterherzutanzten. Sie erscheinen als lose Chorfigur, die den anderen einen offenen, ungegliederten Raum *gibt*, ihn gewissermaßen im Zuge potenziell grenzenlosen Versammelns auf *alle Welt* – Glissant spricht von *tout-monde* – erweitert. Sie bewegen sich nach ihren eigenen Gesetzen als *supporting crowd*, gewissermaßen als kollektive Versammlungssorge, die die Straße als Ort möglicher öffentlicher, massenhafter Bezugnahme vor aller Augen feiert – ohne heroische Gesten zu zitieren. Vielleicht besteht gerade darin ihre potenzielle Widerständigkeit.

Ihre Auftrittsform changiert zwischen Raumpende und dem temporären singulären Hervortanzen aus der Umgebung, das das lose kollektive Erscheinen ins jeweilige Repertoire übersetzt, in das je besondere Zusammen- und Widerspiel der Bewegung einzelner Körperteile. Auf unkontrollierbare Weise tauchen sie bei kollektiven Ansammlungen auf und wieder ab, um zu tanzen und in synkopierten Jumps die Moves aller möglichen Spezies zu zitieren und über den Kreis der Anwesenden hinaus Bezug zu nehmen. Wenn sie beim Tanzen immer wieder die Straße berühren, akzentuieren sie entsprechend auch ihre Umgebungsbezogenheit. Inzwischen adressieren sie zugleich die Handyskameras ihres Laufpublikums und verweisen so auf die Passagen zwischen On and Off, eine Verbindung zwischen Hier und Jetzt und Anderswo herstellend. Über den lokalen Horizont der Straße hinaus machen sie das Glück offenen Versammelns erfahrbar.

Dezidiert treten sie über ihre bewegten Körper als *minor figures* auf, die ebenso fluide wie offene kollektive Konstellationen hervorbringen. So konterkarieren sie nicht zuletzt die Einführung der Bühnenrampe in den Straßenkarneval durch die heute sogenannten Old Liner Krewes der High Society. Ihr Name sei Synonym für ihren Job als Sex Workers gewesen und später von Mittelklasse-Frauen als Bezeichnung feministischer Selbstermächtigung übernommen worden, heißt es.⁵⁴⁸ Angeblich kommen die Baby Dolls, in den 1910er-Jahren von ihren Pimps so gerufen, zunächst aus Black Storyville, dem damals Coontown genannten, segregierten Rotlichtviertel – einen Steinwurf vom heutigen Geschäftsbezirk von New Orleans, vom Le Pavillon Hotel und vom Lee Circle entfernt.⁵⁴⁹ Baby Dolls ist also nicht bloß ein verniedlichender Name,

547 Zum Begriff – hier allerdings mit Blick auf komplizitäres Verhalten im NS – vgl. Barnett, *Bystanders*, 1999.

548 Vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 14.

549 Zur Geschichte von Storyville, 1897 im Zuge der auf den Massentourismus ausgerichteten Legalisierung von Prostitution und Glücksspiel gebaut, segregiert und vermutlich »the toughest environment Black women had encountered since enslavement«, siehe auch Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 18, 66; Rose, *Storyville*, 1978. Vgl. zum unterschiedli-

sondern erinnert an die konkreten Arbeitsverhältnisse derer, die auch nach der Abolition nichts als ihre Körper haben, um sie zu vermarkten, und von denen einige in Circuses genannten Bordellen wie lebende Puppen ausgebeutet werden.⁵⁵⁰

»If they were not making a scene, Baby Dolls were where the scene was happening«,⁵⁵¹ so Kim Vaz zum changierenden karnevalesken Auftrittsmodus. Denn die bewegten Szenen der Baby Dolls haben keinen Rahmen, keinen stabilen Fluchtpunkt. Dass sie zu Tanz-Ikonen des New Orleans Mardi Gras und durch Vaz' Veröffentlichungen heute zum Forschungsgegenstand werden, ist symptomatisch für ein erneutes politisches Interesse an jenen, die Saidiya Hartman an anderer Stelle *wayward women* nennt: »At the turn of the twentieth century, young black women were in open rebellion. They struggled to create autonomous and beautiful lives, to escape the new forms of servitude awaiting them, and to live as if they were free.«⁵⁵²

Unter Jim Crow als *lowest of the low* und als Ware gelabelt, verweisen die Baby Dolls durch ihr Auftreten hindurch gerade in jener Stadt, die bis zur Niederlage des Plantagensystems Zentrum des südstaatlichen Menschenhandels ist,

chen Warencharakter bloßer Arbeit im Kontext von Plantage und Prostitution Hartman, *Wayward Lives*, 2020: 25; zum Fortleben der Gewalt in den sozialen Beziehungen siehe Roach: »The question is not if slavery still exists but whether people treat each other as if it did.« (*Cities*, 1996: 231)

550 Vgl. Atkins zu Naked Dances in den Bordellen und der Transposition des Tanzens in Kulturtechniken des Überlebens: »Through dancing, the Baby Dolls (and groups like them) defined the space they inhabited and used their bodies to generate a sense of collective survival.« (From the Bamboula, 2018: 101-102, 104) Entsprechende Auftrittsförmlichkeiten allegorisieren gewissermaßen den (sexualpolitischen) Widerstreit gegen das, was Zeuske als Produktion »nackten Kapitals« bezeichnet (*Handbuch Geschichte der Sklaverei*, 2013: 613).

551 Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 8. Vgl. auch *Walking Raddy*, 2018; zur prekären Überlieferungsgeschichte zuletzt: »Les Baby Dolls« 2022. Die hier untersuchten Baby Dolls sind – anders als es manche im Netz präsenten, gestylten Choreographien nahelegen – zunächst einmal Meutenfiguren. 2013 widmet ihnen das Louisiana State Museum im Presbytere erstmals eine Ausstellung: *They Call Me Baby Doll: A Mardi Gras Tradition* (<https://louisianastatemuseum.org/museum/presbytere>; 11. September 2024). Vgl. zum Repertoire Atkins, *From the Bamboula*, 2018.

Im Backstreet Cultural Museum hat Sylvester Francis ihre Outfits neben den Suits der Indians und Verweisen auf die Tradition der Jazz Funerals und der Northside Skull and Bone Gang um Big Chief Bruce Sunpie Barnes (*Les squelettes sont en marche*, 2022) präsentiert – einer Gang, die am Mardi Gras Day im Morgengrauen durch Tremé von Haus zu Haus zieht und den Karneval der Back Streets eröffnet (<https://www.backstreetmuseum.org/general-2>; <https://www.youtube.com/watch?v=N-INwiutEG0>; 11. September 2024).

552 So der Anfang von Hartman, *Wayward Lives*, 2020: xiii.

zwar auch auf das Nachleben sexualisierter Gewalt und entsprechender Visibilisierungsformen.⁵⁵³ Kollektiv tanzend setzen die Baby Dolls jedoch ebenso eine Form anarchischen Straßentheaters, potenzieller Unregierbarkeit, in Szene – zeugen mithin von ihrer kollektiven Agency. Sie erscheinen als Begleitfigur und zugleich Kontrapunkt subalterner Männlichkeit genau in dem Moment, in dem sich die Geschlechterverhältnisse zu wandeln beginnen. Ihre performativen Raumspenden können dabei als lose Formen einer anderen Mutual Aid gelesen werden: als performatives Versprechen, sich im kreolisierten Dragging nicht so wie unter Jim Crow regieren zu lassen.⁵⁵⁴

Hartman nennt kollektive Auftrittsformen wie die der Baby Dolls in anderem Zusammenhang »the practice of the social otherwise, the insurgent ground that enables new possibilities and new vocabularies«.⁵⁵⁵ Solche »choreography of the possible (...), which was headless and spilling out in all directions«,⁵⁵⁶ verortet Hartman in jenen abwegigen Gegenden, *the ward*, die sie als »urban commons where the poor assemble«⁵⁵⁷ beschreibt – dort, wo das Begehren nach einer anderen Welt in »wayward practices«⁵⁵⁸ performativ wird. Aus dieser Perspektive zeugt das nomadisch-chorische Auftreten der New Orleans Baby Dolls von einer *queeren* Episteme und eröffnet den Ausblick auf eine nicht-genealogische, transozeanische, vermeintlich mindere, dreckige Mimesis und deren *politisches* Begehrenspotenzial.

Den Baby Dolls – einer von anderswo betrachtet randständig anmutenden Erscheinung – gerecht zu werden, heißt vielleicht, sie gerade nicht nachträglich zu individualisieren. Deshalb soll es hier nicht darum gehen, ihnen – der gängigen Gegengeschichtsschreibung gemäß – jeweils *eine* persönliche Geschichte, *eine* Stimme zu geben, sie etwa im Medium der Oral History zur Projektionsfläche von Identifikationsbedürfnissen zu machen. Es geht vielmehr darum, die politische Dimension ihrer environmentalen, Raum spendenden Auftrittsform als kollektive Potenz sorgenden, glückhaften Bezugnehmens ins Blickfeld zu rücken. Denn als offener, bewegter Chor machen die Baby Dolls Beziehungsweisen und Affektionen jenseits des Fokussierbaren erfahr- und denkbar – Relationen und Energien, die sich der Gewalt von Trennungspoli-

553 Zum Nachleben sexualisierter Auktionsspektakel im Kontext der Prostitution vgl. Roach, *Cities*, 1996: 224–233. Zur Relation von Hafenstadt und Plantage, die diese Formen sexualisierter Gewalt ebenso hervorbringt wie Formen der Widerständigkeit, siehe Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2000: 46.

554 Zur Kritik des »Dermaßen-Regiertwerdens« vgl. Foucault: Was ist Kritik?, 2010, S. 237–257, hier: 240; vgl. auch Butler: Was ist Kritik?, 2009.

555 Hartman, *Wayward Lives*, 2020: 227–228.

556 Hartman, *Wayward Lives*, 2020: 234.

557 Hartman, *Wayward Lives*, 2020: 4.

558 Hartman, *Wayward Lives*, 2020: xiii.

tiken, der Jim Crow-Apartheid und ihres andere Verhältnisse blockierenden Nachlebens widersetzen.

Entsprechend stellen sie durch ihre Auftrittsform die Frage nach jener Produktionsweise, die solcherlei Trennungen erst hervorbringt. Wie sich an ihrem Namen und ihrem Outfit zeigt, ist das Auftreten der Baby Dolls im Kontext einer die Plantokratie bestimmenden und unter Jim Crow-Bedingungen fortexistierenden Form menschlicher Kommodifizierung situiert.⁵⁵⁹ Sie schleppen in jener Stadt, deren Sexindustrie mit dem Karneval zur massentouristischen Attraktion wird, den ihnen zugeschriebenen Warencharakter offensiv mit. Ihre Outfits sind als stilisierte Arbeitskleidung vergangener Zeiten lesbar. Sie erzählen von der geschlechterpolitischen Dimension dessen, was Mbembe auf prekarierte Lebens- und »dreckige« Arbeitsformen verweisend als »conditio nigra«⁵⁶⁰ bezeichnet. Die Baby Dolls unterstreichen die geschlechterpolitischen Aftereffekte kolonialkapitalistischer Überausbeutung und der Produktion bloßer Arbeit.⁵⁶¹ Karnevalesk adressieren sie den ihren Körpern historisch zugeschriebenen Fetischcharakter und inszenieren zugleich, wie sich diese Körper gemeinsam verselbständigen und zumindest für den Moment ein anderes Leben für alle erfahrbar machen.

Um 1912 ist das Erscheinen der Baby Dolls im Mardi Gras von New Orleans erstmals überliefert.⁵⁶² Bewaffnet, in ultrakurzen Satinunterkleidern, mit altmodisch berüschten Kinderhauben und Babyflaschen voller Alkohol sollen sie in Meuten während Mardi Gras aufgetaucht sein, mit Geld um sich geworfen und Jazz Bands angeheuert haben – ihren Lebensbedingungen trotzend.⁵⁶³ Während es für weiße Frauen im frühen 20. Jahrhundert als unschicklich gilt, sich überhaupt zu maskieren, werden die Back Streets von New Orleans durch das Auftreten der Baby Dolls mit ihren Drags genannten Tanzbewegungen, die das Mitschleppen visualisieren, zur Bühne für spielerische »impromptu street corner competitions« (Vaz) und zur Tanzfläche für alle. Mit ihren Satinminis,

559 Dillon verweist auf die historische Rassifizierung von Sklaverei: »making a body black (...) meant turning it into property« (*New World Drama*, 2014: 139). Nyong'o spricht in anderem Zusammenhang von der Transformation von Hypervisibilisierung »into a dignified shamelessness« und kontrastiert entsprechende Auftrittsformen mit dem Pain Porn feminisierter Opferdarstellungen (*Amalgamation Waltz*, 2009: 101).

560 Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014: 43.

561 Zum Begriff der »bare labor – labor stripped of the resources of social life and the capacity for social reproduction«, siehe Dillon, *New World Drama*, 2014: 35, auch 132. Zu geschlechterspezifischen Formen bloßer Arbeit siehe Federici, *Caliban*, 2004.

562 Vgl. zum historischen Hintergrund der Baby Dolls Johnson, *Fighting for Freedom*, 2018.

563 Vgl. Atkins, *From the Bamboola*, 2018: 90; Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 26; Vaz-Deville, *Walking Raddy*, 2018: 2.

in denen auch ältere oder dickere Körper stecken, ihren viktorianisch anmutenden Kinderhauben und ihren sexualisierten Moves sind sie Gegenfiguren zu Phantasmen des Unbefleckten, wie sie unter industriekapitalistischen Bedingungen, bürgerlichen Familienverhältnissen und rassistischer Segregation florieren. Als Chorines verkörpern sie die Kritik an dem, was Sylvia Wynter in anderem Zusammenhang polemisch »lineage-clannic identity«⁵⁶⁴ nennt. Die Baby Dolls kontern den Status zugeschriebener Verwandtschaftslosigkeit, der die Geschichte der Subalternen begleitet, mit der tänzerischen Darstellung nichtgenealogischer Beziehungen.

Den *elevated carnival* und die patriarchale weiße Ballkultur von New Orleans, in der die Gesichtsmasken bis heute Männern vorbehalten sind und sogenannte Debütantinnen als dekorative Nebenfiguren greiser Herren erscheinen, lassen sie alt aussehen. Werden auf den Bällen heiratsfähige Jungfrauen im Dienst ihrer Familien und als Figurationen weißer, angeblich schutzbedürftiger Virginität plantagennostalgisch vermarktet, trotzen die Baby Dolls schon in den 1910er-Jahren solchen Weiblichkeitsinszenierungen. Indem sie an die Kehrseite der cleanen Südstaatenmythologie erinnern – an konkrete Verhältnisse der Überausbeutung und der entsprechenden Inszenierung nackter Körper, schleppen sie einen konkreten Begriff von der Produktion *bloßer* Arbeit mit sich und klagen *trotz alledem* ihre Handlungs- und Glücksfähigkeit ein. Über ihr Repertoire verweigern sie sich der Entwertung und lassen nach etwas anderem als der bioökonomischen Konzeptualisierung des Menschlichen fragen.

Ab den 1930er-Jahren, im Zuge einer neuen Konsumkultur und des Jazz Age, beginnen sich die Bilder der Baby Dolls zu verbreiten. Schließlich werden sie im Kontext von Tourismusmagazinen und sozialreformerischen Projekten des New Deal überregional publik.⁵⁶⁵ 1948 druckt das *Holiday Magazine* eines von meh-

564 Wynter, 1492, 1995: 33. Zur Kritik genealogischer Herrschaftsideologien und deren spalterischer Funktion vgl. auch Wynter in Scott, *Re-Enchantment*, 2000: 148. Vgl. zur »kinlessness« der Versklavten Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014: 73–74. Zur Kritik des genealogischen Denkens vgl. auch Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 125–132.

565 Auf das komplementäre Hollywood-Paralleluniversum weißer weiblicher Kinderstars wie Shirley Temple und deren cleane Baby-Sex-Ästhetik verweisend, vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 24; *Unruly Woman Masker*, 2018: 132. Vgl. zudem Merish, *Cuteness and Commodity Aesthetics*, 1996; in aktuellem Zusammenhang auch das DFG-Forschungsprojekt von Kai van Eikels *Performance und die Macht des Schwächeren: Unpünktlichkeit, Ersetzbarkeit, Niedlichkeit* (<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/517032562>; 11. September 2024).



Abb. 57. Baby Dolls, New Orleans, 1944. The Historical New Orleans Collection (THNOC MSS 536.33.3.1). Foto: Bradley Smith.

rerer Baby Doll-Fotos, die Bradley Smith während Mardi Gras aufnimmt.⁵⁶⁶ Sie akzentuieren Gender Fluidity und Meutencharakter. Ins Bild gesetzt zu werden,

⁵⁶⁶ »Marching clubs, both white and Negro, hold small independent parades of their own starting early Mardi Gras morning. Costumes of marchers range from Jack and the Beanstalk to bonnetted Baby Dolls.« So die Bildunterschrift in Basso Hamiltons »Boom Town, Dream Town. New Orleans retains its old-world charm, but its biggest

aber bedeutet zugleich als Projektionsfläche puritanisch produzierter Begehren nach Dirtiness im karnevalesken Ausnahmezustand erhalten zu müssen und als Zielscheibe domestizierender Hygienepolitik ins Visier zu geraten – als Objekt von Uplift-Ideologien und Verwaltung. Mit zunehmender Integration, entsprechenden Respektabilitätsvorstellungen und potenziierter Gentrification verschwinden sie irgendwann weitgehend in der Versenkung. Angeblich tauchen die Baby Dolls zunächst einmal ab, als die I-10 durch die Back Streets von New Orleans gebaut wird und die dortigen Neighborhoods dank moderner Stadtpolitik in Betonwüsten und Zufahrtstraßen für die Suburbs verwandelt werden. So deuten diese Erzählungen möglicherweise darauf hin, wie das ehemalige Back O'Town als Ort der Versammlung obsolet zu werden scheint. Das Abtauchen der Baby Dolls erinnert an die Übermacht neuer Infrastrukturen, an umgebungsmodifizierendes Social Engineering und möglicherweise auch an den Preis für die Integrationsgeschichte in den Suburbs.⁵⁶⁷

Dass die Baby Dolls nach der Jahrtausendwende genau dort, *under the bridge*, dennoch wieder in Erscheinung treten, zeugt möglicherweise von einem anhaltenden gesellschaftlichen Bedürfnis, die uneingelösten Versprechen anderer Verhältnisse trotz allem performativ ins Gedächtnis zu rufen.⁵⁶⁸ Angeblich werden die Baby Dolls von einer Bar in Tremé aus reaktiviert: der direkt neben der 1969 fertiggestellten Freeway Bridge der I-10 liegenden Mother in Law Lounge. Der Impuls soll von der damaligen Lounge-Besitzerin Antoinette K-Doe ausgehen, die in alle möglichen Mutual Aid-Aktivitäten involviert ist. Bekannt ist sie in New Orleans vor allem dafür, dass sie ihren verstorbenen Mann, den Rhythm and Blues-Sänger Ernie K-Doe, bis zu ihrem Tod als lebensgroße Puppe mit sich schleppt und *in effigie* nach Hurricane Katrina zur Bürgermeisterwahl antreten lässt, um gegen die vor allem die Back Streets treffende Baukorruption zu protestieren.

Von der Mother in Law Lounge und anderswo aus der Tür auf die Straße tanzend, mithin das Auftreten markierend und als lebende Puppen gekleidet

effort today is to become a No. 1 seaport«. *Holiday. The American Travel Magazine* 3.2, 1948: 26–41 u. 124–126, hier: 34.

567 Zur Deterritorialisierung der Straße im Zuge kontrollgesellschaftlicher Entwicklungen und der neuen Relevanz privater Logistikunternehmen unter globalisierten kapitalistischen Vergesellschaftungsbedingungen vgl. Sebastian Kirschs aktuelles FWF-Forschungsprojekt *Straßenszenen/Street Scenes* (<https://www.fwf.ac.at/forschungsradar/10.55776/J4833>; 11. September 2024); siehe bereits sein Buch *Chor-Denken*, 2020: 507.

568 Siehe etwa Baby Doll Cinnamon Brazil Black (vgl. Abb. 59, im Fokus) – in einer Mischung aus Indian und Baby Doll Suit zur Musik von Fi Yi Yi um Big Chief Victor Harris *under the bridge* tanzend: <https://www.youtube.com/watch?v=2xadO5ipX4w> (24. September 2024).

aus dem Rahmen springend, geben die Baby Dolls Unentwirrbares zu denken.⁵⁶⁹ Immer wieder tauchen sie als Trauer- und Protestchor auch bei Jazz Funerals auf. Deutlich richtet sich ihr Tanzen auch gegen jene Gewalt, die nicht primär auf ihren eigenen Körper bezogen ist. Das wird gerade an den Begräbniszügen für verwandte junge Männer offenbar, die in besonderer Weise von Polizeigewalt, Masseninhaftierungen und Überausbeutung in der Gefängnisindustrie betroffen sind. Die synkopierten Jumps der Baby Dolls zielen darauf, über die Vertretung eigener Interessen hinaus *The New Jim Crow* kollektiv zum Tanzen zu bringen.

Inzwischen erscheinen sie in unterschiedlichen Zusammensetzungen bei Begräbnissen und Parades, an Mardi Gras und zur St. Joseph's Night – Versammlungen in den gentrifizierten Back Streets zum Anlass nehmend. Dass sie auch darüber hinaus populär geworden sind, verweist möglicherweise auf den veränderten Stellenwert sexuellen Kapitals, vielleicht auch auf die neoliberalisierte Ästhetisierung von Sexarbeit und auf bildfokussierte Formen feminisierter Selbstverdinglichung heute.⁵⁷⁰ Präfigurieren Blackface und Blaxploitation die kommodifizierte Hypervisibilisierung ›schwarzer‹ Haut, so zeugen die Baby Dolls davon, dass ihre Körper nicht einfach individuell selbstbestimmt, sondern Teil kollektiver Bewegung und entsprechend gesellschaftlichen Verhältnissen unterworfen sind. Ihre getanzte Aneignung von der Jim Crow-Ära gezeichneter Geschlechterbilder reklamiert jedoch einen anderen physischen Gebrauchswert als den bloß sexualisierten Kapitals.

Aus dieser Perspektive taugen sie weniger als Ikonen entkontextualisierter Empowerment-Vorstellungen. Wie das Blackface am südafrikanischen Kap um 1900, das heute in ornamentale, den ganzen Kopf umfassende Glitter-Make-ups übersetzt ist, gehen diese bewegten Körper vielmehr offensiv mit der Dirtiness der Verhältnisse um. Entsprechend vermittelt das Auftreten der Baby Dolls einen erweiterten Begriff von Gender Bending, weil es von vornherein Körper einbezieht, die nicht der Repräsentation normierter Weiblichkeit dienen – ob sie nun als feminin oder maskulin gelesen werden.⁵⁷¹ In der Jim Crow-Ära, die die Apartheid andernorts vorwegnimmt, sind die Baby Dolls offenbar als offene

569 Vgl. Florence, *The World That Antoinette K-Doe Made*, 2018; Carrico, *Miss Antoinette K-Doe*, 2018.

570 Vgl. Illouz/Kaplan, *Was ist sexuelles Kapital?*, 2021: 61-97.

571 Vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 7; Iconic, 2018: 147. Siehe auch Atkins, *From the Bamboula*, 2018: 90; Honora, *Dancing Women*, 2018: 195-196. Pacey geht davon aus, dass die offizielle Inkorporation der dort sogenannten Moffies in den Karneval von Cape Town mit Entwicklungen im New Orleans Mardi Gras korrespondiert beziehungsweise ihnen vorausgeht (Emergence, 2014: 119-120).

Chorfigur Refugium für alle möglichen Leute, die als sexuell deviant, als queer, gelten.⁵⁷²

Dem von Thomas Adams und Matt Sakakeeny kritisierten New Orleans-Exzeptionalismus aufs Lokale beschränkter Historiografie widerstreitend, erweisen sie sich hierbei als entfernt verwandt mit anderen karnevalesken Erscheinungsformen.⁵⁷³ Dewulf etwa erinnert an die Diabladas, deren Name, wie sich noch zeigen wird, im wortspielerischen Auftreten der Baby Dolls anklingt. Er führt diese im lateinamerikanischen Karneval auftauchenden komischen Begleitfiguren auf die frühe zentralafrikanische Aneignung von Autos sacramentales im iberisch-katholischen Kolonialismus zurück; ihm zufolge lebt diese performative Transposition in Maskeradepraktiken von Black Brotherhoods durch die Geschichte von Zwangsmigrationen hindurch auch in New Orleans fort.⁵⁷⁴ Die Hauben der Baby Dolls mögen bei genauerem Hinsehen entfernt an den orientalisierten Kopfschmuck erinnern, den die Autos sacramentales zunächst mit der Maurenfigur zitieren und der in späteren Auftrittsformen indianistisch transformiert wird. So rufen die Baby Dolls clowneske, komische, queere, mit Cross Dressing, Blackfacing und Playing Indian rhizomatisch verbundene Figuren ins Gedächtnis, deren Darstellung lange Zeit vor allem männlichen Körpern vorbehalten ist und die – immer wieder neu entwendet – von der transozeanischen Verwobenheit performativer Kulturtechniken und deren Funktion zeugen, die sozialen Verhältnisse zu verhandeln.

Im exemplarischen Blick auf die Baby Dolls geht es also nicht um Ursprungs-, sondern um Transpositionsgeschichten. Es geht um kollektive Auftrittsformen, deren Funktionen je spezifisch situiert sind und die doch über den lokalen Zusammenhang und das Hier und Jetzt der Darstellung hinausweisen – um ein queeres, kreolisierendes Dragging, das den Anlass für neue, unabsehbare Bezugnahmen gibt. Während der auf Dauer gestellte rechte Karneval zu Zeiten der Pandemie Klan-

572 Vgl. zu »male Baby Dolls« Vaz Deville, *Baby Dolls*, 2013: 86–91. Siehe auch Godet, *Gender Bending*, 2025. Die queere Geschichte der Back Streets, der dortigen Drag Shows und des alltäglichen Gender Bending, ist seit den 1960er-Jahren weitgehend verdrängt zugunsten bürgerlicher Aufstiegsnarrative; zur Geschichte von Black Queerness und der Heteronormativität von Respektabilitätspolitik im Umfeld des Civil Rights Movements vgl. Russel, *The Color of Discipline*, 2008. Zu den »bourgeois, neo-Victorian ideals of the African American middle class« und der »anti-erotic prudery of racial uplift« im Gegensatz zur »naked mask« vgl. auch Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006: 202–203.

573 Vgl. Adams/Sakakeeny, *Remaking New Orleans*, 2019.

574 Vgl. Dewulf, *From the Kingdom*, 2017; siehe zu Diablitos und Black Brotherhoods auch From the *Calendas*, 2018: 17. Vgl. zudem Lecount Samaké im Kontext des bolivianischen Karnevals zur Nähe von Diabladas, Morenos und Indians: *Dancing for the Virgin and the Devil*, 2004.

Hoods als Ironisierung der Maskenpflicht in Supermärkte schleppt und den Aufstand für eine rekonfigurierte Ordnung der Ungleichheit probt, machen die Baby Dolls nichtlineare globale Verwandtschaftsverhältnisse lesbar. Vor dem Hintergrund der lateinamerikanischen feministischen Streikbewegung wird das etwa am queeren Auftritt von Marika Antifascista deutlich. In kurzen Satinröcken und mit stilisierten Kopfbedeckungen samt rosa Hörnern tanzt diese queere Guerilla als antifaschistische Protestfigur seit 2020 während des Karnevals von La Legua durch die Straßen Chiles.⁵⁷⁵ Der an die Baby Dolls mit ihren kurzen Röcken erinnernde Auftritt wird im Netz gestreamt und über Social Media weltweit geteilt. Im Protest gegen den gegenwärtigen, nicht zuletzt geschlechterpolitischen Rollback im Zuge eines neuen, vielgestaltigen und globalisierten wirtschaftsliberalen Autoritarismus erinnern diese *little antifa-devils* an den Widerstand auch gegen den chilenischen Putsch der 1970er-Jahre, mithin gegen die frühe Verbindung von Neoliberalismus und faschistischer Diktatur. Die mit der Erscheinung der Baby Dolls verwandte Auftrittsform macht auf bis dato abseitig erscheinende politische Fluchtlinien aufmerksam.⁵⁷⁶

Mit den Mardi Gras Baby Dolls von heute hat Marika Antifascista freilich nicht direkt etwas zu tun. Die Auftrittsformen der Baby Dolls und ihrer entfernten Verwandten mögen auch kein Entwurf für politische Organisation sein, aber immerhin legt ihr Tanzen *as if they were free* unabsehbare Verbindungen über die bloße Bezugnahme von Angesicht zu Angesicht hinaus nahe. Aus dieser dezidiert nichtgenealogischen, aterritorialen Perspektive macht es durchaus Sinn, entfernte Verbindungen weiterzuspinnen. Davon gibt es viele: etwa zu den rot kostümierten Teufelsfiguren von Cape Town, die die dortigen Indians, die Atjas, begleiten ... Vielleicht erinnern die Baby Dolls ja auch an die Etymologie und Auftrittsform von *HELLEQUIN*, der aus der ›Hölle‹ kommenden, kleinen, minderen komischen Figur des europäischen Volkstheaters. Ruß beschmiert, als Personifikation der Prekarisierten, tritt der andernorts sogenannte *HARLEKIN*, wie Rudolf Münz herausarbeitet, jedenfalls auch nicht geordnet auf die Bühne; auf nicht belegbare Weise wohl aus den Charivaris und Diablerien im

575 Zu Marika Antifascista, queerem Karneval und dem Zusammenhang auch mit der feministischen Streikbewegung in Lateinamerika vgl. Cabello/Díaz, »Die Straße wird queer«, 2023 (<https://tdz.de/artikel/593b6dfb-a0eb-48a5-a772-5ba3d88a4f2c>; 11. September 2024). Dort werden diese offenen kollektiven Gefüge als *cuerpo-territorio* bezeichnet – als Gefüge, die sich gegen Grenzziehungen wenden (vgl. Gago, *Feminist International*, 2020 (Kapitel 3, *Body Territory*: 60–77). Anknüpfend an Echeverri (*Territory*, 2005) vgl. zudem Govrin, *Politische Körper*, 2022: 173–221, hier 216. Zu transversalen Sorgepraktiken siehe auch Lorey, *Demokratie*, 2021: 161–198.

576 Zur Verbindung von Baby Dolls und aktivistischem Protest in der Karibik vgl. Marshall, *Diasporic Baby Dolls*, 2021: 10–12.



Abb. 58. Marika Antifascista, La Legua, Chile, 2021. Foto: Elianira Riveros Piro.

16. Jahrhundert »in die Reihen der Comici dell'arte gekommen«,⁵⁷⁷ ist seine Auftrittsform der Sprung, der den Rahmen der Darstellung sprengt.

So lässt sich von den Baby Dolls aus freilich an alle möglichen Formen des Dragging als »sprunghaftes Mitschleppen« erinnern. Das betrifft noch die Verwandtschaftsbeziehungen zu den alteuropäischen Perchtenaufzügen. Im österreichischen Gastein werden die Perchten von einem Hanswurstpaar begleitet. Den venezianischen Karneval aufrufend, haben die sogenannten Bajazzl jeweils eine »Poppin« an der Leine – eine angeblich Fruchtbarkeit bringende Puppe, mit der junge Mädchen beworfen werden.⁵⁷⁸ Die »unruly bodies« der Baby Dolls mögen solche maskulinistischen Sexualisierungen von Karnevals-*throws*, von Kamelle, parodierend ins Gedächtnis rufen, erinnern damit aber eben auch an das mimetische Potenzial, Auftrittformen gegenhegemonial zu kapern. Die in ihrem Outfit und Repertoire aufgerufenen Erinnerungsamalgame jedenfalls sind in der Tat *dirty – too slippery to police*.⁵⁷⁹ Niemand kann genau sagen, wo diese Figuren »eigentlich« herkommen und für was sie »stehen«. Als kreolisierte Figurationen zeigen sie, dass das Bezugnehmen kein lineares Unterfangen ist. Im immer wieder anders erscheinenden Auftreten, im nomadisierten *touching*

577 Münz, Das „andere“ Theater, 1979: 102.

578 Vgl. Hutter, Salzburger, 2002: 12.

579 So, auf die Persona JIM CROW bezogen, Lhamon, *Jump Jim Crow*, 2003: 23.

across wird das Bedürfnis artikuliert, sich gemeinsam die ›Lumpen‹⁵⁸⁰ anders, queer, anzueignen und ihnen so erst gerecht zu werden.

Bei genauerem Hinsehen sprengen sie denn auch genealogische Narrative und binäre Geschlechtervorstellungen. Ihr Outfit setzt, den karnevalischen Gepflogenheiten von Mardi Gras entsprechend, einen Pun, einen Sprachwitz, in Szene. Ihre Satinwear ist ein paronomastisches Spiel mit der Verteufelung ihrer Körper, der Kopulation von Material (Satin) und Zuschreibung (Satan). Als ›little devils‹, diablitas, gelesen,⁵⁸¹ verschränken die Baby Dolls Kinder- und Frauenbild in Gestalt lebendiger, sich verselbständigender Puppen und exponieren ihr Wissen um eine andere als reproduktive, eine deterritorialisierende Zeitlichkeit des Auftretens, das dem plumpen Historismus einer linearen ›clannic identity‹ patriarchal geprägter High Society-Old Liners mit ihren rückwärtsgewandten Spektakeln abgeht. Die Baby Dolls performen stattdessen eine Art Temporal Dragging transozeanischer Verflechtungen. Ihre paradoxe Auftrittsform als übersexualisierte Babies in erwachsenen Körpern setzt ein nichtgenealogisches Zeitlichkeitsverständnis in Szene. Die Baby Dolls inszenieren das implizite Wissen um die verschränkte Temporalität performativen Transponierens. Von den Baby Dolls lässt sich lernen, auf lineare Verwandtschaftsverhältnisse und entsprechende Territorialisierungen zu pfeifen, indem sie Maskeradepraktiken aus dem Zusammenhang reißen und rekontextualisiert anders verwenden. Zitierend, tanzend aktualisieren sie eine Art »alternative theatricalization of kinship«.⁵⁸²

Offenkundig hat dieses Dragging eine besondere räumliche Ausstrahlung, über das Tanzen vor Ort hinaus. Wie die Indians gehören die Baby Dolls auch jenseits von New Orleans zum Figurenarsenal des kreolisierten Karnevals. Auf Martinique und Trinidad erscheinen sie in den 1880er-Jahren als trinitarische Figur – als Puppe, Kind und ›gefallene‹ Frau.⁵⁸³ Während in New Orleans Baby-puppe und Weiblichkeitsinszenierung im Erscheinen der Körper inzwischen verbacken sind, treten Leute im karibischen Karneval mit weißen blauäugigen Babypuppen auf, um alle möglichen Umstehenden in einer Art *mock shaming* als Väter zu adressieren und Alimente einzufordern.⁵⁸⁴ Ihr Straßentheater,

580 Siehe Benjamin, *Das Passagen-Werk*, V.1, 1991: 572; N 1a, 8.

581 Vgl. Vaz, *Baby Dolls*, 2013: 96.

582 Dillon, *New World Drama*, 2014: 189.

583 Vgl. Marshall, *Diaporic Baby Dolls*, 2021: 3; McIntyre, *Baby Doll*, 2021: 3, 12; Franco, *Women Maskers*, 2018. Für die Black Indians ließen sich ähnliche Korrespondenzen mit Blick auf die JONKONNU-Feste auf den Bahamas bestimmen; vgl. Sands, *Carnival Celebrations*, 1991. Zum Karneval von Trinidad vgl. auch Hill, *Trinidad Carnival*, 1972.

584 Vgl. Marshall, *Diasporic Baby Dolls*, 2021: 5. Siehe auch Michael P. Smiths Foto vom Mardi Gras in New Orleans 1986, auf dem noch eine Baby Doll mit Puppe abgebildet ist (*Mardi Gras Indians*, 1994: 74).

karnevalesken Heischegängen verwandt, schlägt letztlich noch die Brücke zu Kewpie, der Drag-Ikone von District Six, mit deren Bild im Baby Doll-Dress dieses Buch beginnt und deren Name eine entsprechende, immer wieder popkulturell besungene Babypuppe zitiert. Zusammen verdeutlichen sie, dass Dragging spezifische gesellschaftliche Verortungen ebenso wie das Potenzial metamorphotischer Übersetzungsarbeit mit sich bringt und so die Möglichkeit globaler politischer Veränderung erahnbar macht.

Tanzend reklamieren die Baby Dolls also den Widerstreit gegen unterschiedliche Formen der Apartheid. Sie performen und allegorisieren, was in New Orleans Second Lining genannt wird. Der Etymologie entsprechend, geht es dabei nicht einfach ums Hinterhertanzen, sondern ums Sekundieren: und zwar als unterstützendes, chorisches, auch kontrapunktisch gegenstrebiges Mit-Tanzen, das Raum gibt für kleine singuläre, einander ablösende Auftritte der Einzelnen; so bilden diese Auftritte mit ihren fluiden Übergängen Konstellationen, in denen zumindest temporär alle möglichen Leute Platz finden können. Denn die Baby Dolls treten dezidiert als *support characters* auf, die andere Meuten begleiten, aber nicht zu kontrollieren sind. Den *dirty* Verhältnissen zum Trotz ruft ihr tänzerisches Dragging über Bande das queere Nachleben jener fabelhaften, transozeanischen Hydra ins Gedächtnis, von der etwa Rediker und Linebaugh erzählen.⁵⁸⁵ Den öffentlichen Raum deterritorialisierend, das Bleibe-, Bewegungs- und Freiheitsrecht von *tout-monde* einklagend, stehen sie nicht für einen revolutionären Gestus, der beansprucht, die Verhältnisse auf einen Schlag zu ändern. Stattdessen berühren sie die vage Erinnerung an alle möglichen umherziehenden Leute, deren Herkunft ebenso unabsehbar ist wie ihr potenzielles zukünftiges, sprunghaftes Auftauchen andernorts und die sich im Erscheinen doch immer wieder herrschenden, identitären Trennungspolitikern widersetzen. Auf historische und gegenwärtige Gewaltverhältnisse verweisend, sind die Raum spendenden Baby Dolls letztlich lesbar als unheroische, karnevaleske Allegorien des Widerstreits gegen überkommene, gegen bestehende Grenzziehungspraktiken.⁵⁸⁶ Ihr *dirty* Dragging – mit Freeman, *trailing* »behind actually existing social possibilities«⁵⁸⁷ – wendet sich potenziell noch gegen die derzeitigen maskierten Aufstände für neue Apartheidordnungen arbiträrer Color wie Gender Lines. So

585 Vgl. Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2000.

586 Siehe entsprechend Reed: »The stagey underclasses (...) circulate in unruly patterns that defy the ordering practices of power. Although rarely confronting authority in direct combat, their acts at times shift the terrain and achieve occasional and partial – though still significant – victories. If they constitute a many-headed hydra, the beast shows itself rarely, appearing mostly in the theatrical imaginations of the Atlantic world's more privileged classes.« (Rogue Performances, 2009: 7)

587 Freeman, *Time Binds*, 2010: xiii; zur allegorischen Zeitlichkeit: 69–71.

gelesen, reklamieren die Baby Dolls nicht einfach die Straße für sich, sondern bringen in einer Art performativem Materialismus die Ahnung von der Möglichkeit anderer Beziehungsweisen hervor – und zwar von *under the bridge*, von einer kaputten Gegend aus, die durchaus, wenn auch aus der Entfernung, die Zerstörungen früherer Fairy Lands wie Kewpies District Six ins Gedächtnis ruft. Über die bewegten, je spezifisch situierten Körper strahlt dieses epistemische wie politische Potenzial des Mittanzens als affektive Ressource trotz aller Niederlagen ins Irgendwo aus, kann auch anderswo gebraucht werden und mag an anderer Stelle, anders figuriert wieder auftauchen ...



Abb. 59. Baby Dolls, ›under the bridge‹, Tremé, New Orleans, 2024. Foto: Aurélie Godet.

... movement happens⁵⁸⁸ ...

588 Gilmore, *Golden Gulag*, 2007: 248.