

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 Karnevalsrouten 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 Bast-
röcke 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 essenialisieren 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 bärtigen 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. Táiwò, *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

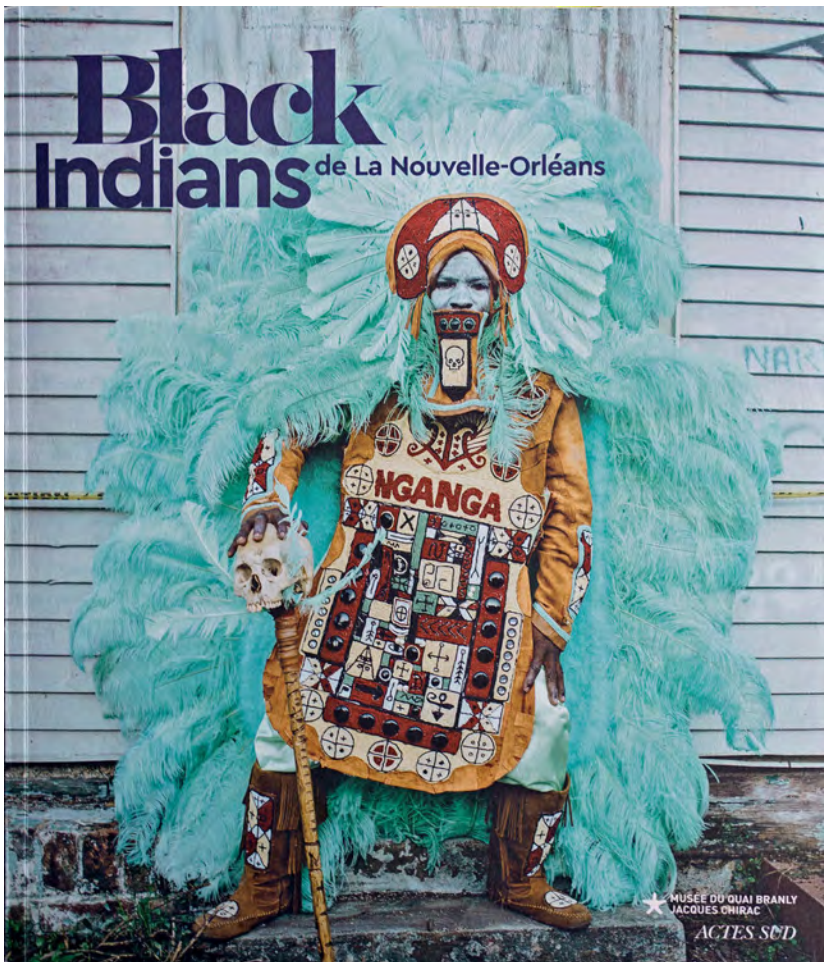


Abb. 54. *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 2022.

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 Auftrittsförmlichkeiten 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 Auftrittform 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 Auftrittformen 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 Auftrittformen 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 Auftrittsförmn 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 soziozidalen 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 Handys kameras 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 Auftrittsformen 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 präsentieren, 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 Auftrittformen 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 Auftrittformen, 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 Prekarierten, 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.