

Evelyn Annuß

Dirty Dragging

Evelyn Annuß, Professorin für Gender Studies, leitet das International Research Center Gender and Performativity (ICGP) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie arbeitet an der Schnittstelle von Ästhetik, Performativitätstheorien und der Kritik der Politik. Als Kultur-, Theater- und Literaturwissenschaftlerin beschäftigt sie sich u.a. mit politischen Spektakeln, ihrer Historizität und Medialität, im Kontext von NS, Kolonialrassismen und (Re-)Faschisierung. Zeitgleich erscheint bei mdwPress auch der mit Raz Weiner herausgegebene Band *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*.

Dirty Dragging geht aus Recherchen im südlichen Afrika, den USA und den Alpen hervor und ist im Rahmen des DFG-Heisenberg-Projekts *Grenzziehungen und performative Transpositionen* (FU Berlin) entstanden.

Evelyn Annuß

Dirty Dragging

Performative Transpositionen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 bei mdwPress, Wien und Bielefeld

© Evelyn Annuß

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld |
live@transcript-verlag.de

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Oliver Brentzel in Zusammenarbeit mit Evelyn Annuß

Umschlagabbildung: Oliver Brentzel in Zusammenarbeit mit Evelyn Annuß

Lektorat: Franziska Weber

Bildbearbeitung: Claudia von Funcke

Satz: Auer Grafik Buch Web, Wien

Druckerei: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839474747>

Print-ISBN: 978-3-8376-7474-3

PDF-ISBN: 978-3-8394-7474-7

ePUB-ISBN: 978-3-7328-0013-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Open-Access-Förderung
der mdw — Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



Gefördert durch



Deutsche
Forschungsgemeinschaft



**FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN**

Evelyn Annuß has written a definitive, detailed, multi-sited, transnational history of drag. This book offers a sinuous history of performance, race, collective-world-making and unmaking and it uses various national archives to resist any simple equation between drag and subversion. Spectacles of cross-dressing and black-face, she shows, intertwine across several racial regimes confounding the usual separation of these practices and demanding a careful investigation into when and how racial and gender crossing and passing are deployed within toxic nationalism and when and how they become a repudiation of purity and a queer and radical embrace of the inauthentic, the barbaric and the other. *Dirty Dragging* offers startlingly new readings of drag performance and is an instant classic!

Jack Halberstam, Columbia University New York City
Wild Things (2020), *Female Masculinity* (2019), und *The Drag King Book* (1999)

Dirty Dragging ist ein Must Read: eine sehr produktive und politisch wichtige Intervention in die Queer und Gender Studies, die Kultur- und Theaterwissenschaften und vor allem auch in die Performance Studies. *Dirty Dragging* hat das Potenzial, diese Disziplinen exemplarisch zu prägen, weil es nicht nur binäre, dualistische Perspektiven aufbricht. Mit dem Blick auf Kreolisierungsprozesse können Drag, Geschlecht, Rassifizierung und Klasse in neuer Weise zusammenhängend verstanden werden.

Isabell Lorey, KHM Köln
Democracy in the Political Present: A Queer-Feminist Theory (2022),
Die Regierung des Prekären (2020) und *Immer Ärger mit dem Subjekt* (2017)

Evelyn Annuß thinks across history, geography, and forms of political practice to offer a capacious conception of dragging. The non-linear weft of this work complicates notions of genealogy, origins, and indigeneity.

Zimitri Erasmus, Wits University Johannesburg
Race Otherwise (2017)

... in Erinnerung an
Oshosheni Hiveluah (1981–2019)

Inhalt

Dank	13
Einleitung	19
I. Apartheid	35
Queering	35
Ver-Sammeln (Kewpie)	41
Kreolisieren	50
Karnevalisieren (Guys, Klopse, Atjas)	58
Dirty Facing (Jim Crow, Zip Coons)	63
Blackface, Moffies	73
Reenacten	78
II. NS	85
Entbarbarisieren	85
Braun	87
Dekreolisieren (Baker, Krenek)	99
Oddkinships I (Benjamin, Kafka)	109
Exotisieren (Revue)	117
Indigenisieren	126
Thing (Euringer, Heynicke)	127
Volkskunde (Wolfram, Perchten)	135

III. Jim Crow	155
Vexieren	155
Terrorisieren (Ku Klux Klan)	160
Kontrollieren (Comus)	169
Komplizieren (Tramps)	181
Second Lining	186
Bilderstürmen (Zulu)	186
Oddkinships II (Krewe du Jieux, Krewe of Julu)	202
Anders Indigenisieren (Black Indians)	205
Performing Otherwise (Baby Dolls)	227
 Postscriptum	 243
 Anhang	 245
Archive	245
Literatur	247
Filme	297
Abbildungen	298
Register	302
Über mdwPress	319

Dank

»We were queer way before gay liberation was invented.« So Mogamat Kafunta Benjamin anlässlich einer kleinen, inzwischen breit rezipierten Ausstellung 2019 in Cape Town. Wie viele andere, die an *Dirty Dragging* beteiligt waren, erlebt Mogamat diese Publikation nicht mehr. Heute fühlt sich unsere Begegnung an wie aus einer anderen Welt. Wir hatten uns bei seiner Führung durch das District Six Museum kennengelernt, als ich dort zum Karneval und der Globalgeschichte von Blackface recherchieren wollte. Von dort aus hat er mich nach nebenan zu *Kewpie: Daughter of District Six* geschleppt und mir jene Drag-Fotos gezeigt, mit denen dieses völlig anders geplante Buch nun fünf Jahre später in einer veränderten weltpolitischen Situation beginnt. Mogamats Absage an queere Fortschrittserzählungen aus dem Globalen Norden warf meinen bisherigen Ansatz nachhaltig über den Haufen. Von da an entwickelte sich meine Arbeit dank Mogamat in eine andere Richtung und rückte damit vielleicht näher an die Fragen, die uns heute beschäftigen – Fragen nach dem Bezugnehmen, trotz alledem.

Texte entstehen über Umwege, nehmen unvorhersehbare Wendungen – oft durch zufällige Begegnungen, die quer zur eigenen Perspektive liegende Blickwinkel ermöglichen, das Forschungsdesign durcheinanderbringen und das Arbeiten entsprechend zu einer kollektiven Angelegenheit machen. An *Dirty Dragging* haben in diesem Sinn sehr viele Leute aus ganz unterschiedlichen Kontexten in verschiedenen Stadien der Recherche, des Textes auf verschiedenste Weise mitgeschrieben – lesend, diskutierend, Infrastruktur ermöglichend, Kontakte herstellend, Impulse gebend, Gedankensprünge provozierend ...

Dank an alle für den Luxus, über Grenzen und Differenzen hinweg gemeinsam mit mir über dieses Projekt nachzudenken: Chris Standfest, Kai van Eikels, Adam Czirak, Wolfgang Struck, Sebastian Kirsch, Bettine Menke, Ulrike Haß, Zimitri Erasmus, Stephan Geene, Bafta Sarbo, Nitzan Lebovic, Kathrin Peters, Susanne Lettow, Isabell Lorey, Gerhild Steinbuch, Isabel Kranz, Bernhard Jensen und viele andere; ebenso an die Teilnehmenden meines mdw-Colloquiums, das für mich zu einer der schönsten Univeranstaltungen der letzten Jahre zählt: Isabel Frey, Caroline Heider, Kyra Krauss, Constantin Luger, Ginan Seidl, Clarissa Thieme, Arne Vogelgesang, Abby Wagner, Sophie Zehetmayer und an alle

anderen, die immer mal wieder dazugestoßen sind; außerdem an die Studierenden diverser Seminare zum Thema an meiner Home Base, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) sowie an der University of Cape Town, der FU Berlin, der LMU München und der Ruhr-Universität Bochum. Danke auch an das Team des gerade an der mdw gegründeten International Research Center Gender and Performativity (ICGP), an Philipp Hohmann, Thari Jungen, Marina Rauchenbacher, Kyra Schmied und Raz Weiner sowie an das frühere IKM-Gender-Team Mariama Diagne, Susanna Hufsky, Silke Felber und Julia Ostwald.

Viele Kolleg:innen, etwa Aurélie Godet, Zimitri Erasmus, Kim Vaz-Deville, Nadia David, Mark Fleishman, Susann Lewerenz, Qondiswa James, Jack Lewis, Heike Becker und Denis-Constant Martin, haben ihre Forschungen und ihr Material mit mir geteilt. Darüber hinaus ist mein Nachdenken von drei ganz unterschiedlichen universitären Zusammenhängen, gewissermaßen von drei akademischen »Müttern« geprägt – in alphabetischer Reihenfolge: von der theaterwissenschaftlichen Chorforschung um Ulrike Haß an der Ruhr-Universität Bochum, von den damals historisch orientierten Gender Studies am Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung der TU Berlin um Karin Hausen und vom literaturwissenschaftlichen, an Fragen des Auftretens interessierten Forschungsscolloquium der Universität Erfurt um Bettine Menke, das inzwischen Wolfgang Struck, Dietmar Schmidt und viele andere Kolleg:innen fortführen.

Der Horizont des Buchs ist bestimmt von allen möglichen Diskussionskontexten: zuletzt etwa vom Austausch am Centre for Dance, Theatre and Performance Studies der University of Cape Town und am Magnet Theatre (u.a. mit Mark Fleishman, Jacki Job, Mwenya Kabwe, Mbongeni Mtshali, Gerard M. Samuel); von der *Facing Drag*-Reihe mit nora chipaumire, Diedrich Diederichsen, Zimitri Erasmus, Elaine Frantz, Stephan Geene, Aurélie Godet, Karin Harrasser, Nanna Heidenreich, Katrin Köppert, Eric Lott, Fatima Naqvi, Mamela Nyamza, Jay Pather, meLê yamomo und Raz Weiner (einige Beiträge erscheinen nun zeitgleich in dem mit Raz Weiner herausgegebenen *Facing Drag*-Sammelband); von unserer universitätsübergreifenden Ringvorlesung *Facing the Authoritarian Drift* (gemeinsam organisiert u.a. mit Sofia Bempeza, Nanna Heidenreich, Isabel Frey, Katrin Köppert, Isabell Lorey, Kathrin Peters, Johanna Schaffer) und der mdw-Veranstaltungsreihe *Populismus kritisieren* (u.a. mit Therese Kaufmann, Susanne Lettow, Ralf von Appen und vielen mehr). Maßgeblich waren auch die Diskussionen am International Research Center Interweaving Performance Cultures der FU Berlin um Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und Gabriele Brandstetter (Dank nicht zuletzt an meinen Office Buddy James Harding) sowie der FU-Theaterwissenschaft (Dank an Doris Kolesch), der LMU-Theaterwissenschaft und Christopher Balmes Global Theatre Histories-Forschungsnetzwerk.

Dank außerdem an die Recherchemöglichkeiten an der Tulane University in New Orleans (Elio Brancaforte) und der Rutgers University (Fatima Naqvi), an die *Senses of the South*-Konferenz von Alexandra Hui (Mississippi State University), die Konferenz *De L'esclavage aux Black Indians* im Rahmen der von Steve Bourget in Zusammenarbeit mit Kim Vaz-Deville kuratierten Pariser Black Indian-Ausstellung und die von Franz Thalmair und Karin Harrasser organisierte MUMOK-Tagung *mixed up with others before we even begin*, an das von Julia Prager ins Leben gerufene DFG-Netzwerk *Versammeln* sowie an alle möglichen anderen Forschungszusammenhänge wie etwa die von Jenny Schrödl und Rosemarie Brucher organisierte AG Theater und Geschlecht und unsere Arbeitsgruppe *Interdependenzen*.

Dirty Dragging ist nicht nur eine akademische Angelegenheit in *a room of one's own*. In das Buch sind vor allem auch Feldforschungen in Cape Town, in New Orleans, in Bad Gastein und an anderen Orten eingegangen: Oshosheni Hiveluah und Adam Czirak waren in Cape Town dabei, Malik Iasis in New Orleans und Wolfgang Struck in Gastein; *Friends and Family*, zum Beispiel meine Eltern Hanne und Bert Annuß, jeweils am Telefon.

In Cape Town hat es vor allem Melvyn Matthews ermöglicht, dass ich monatelang am Karneval im Athlone Stadium teilnehmen konnte. Melvyn hat sowohl den Kontakt zu Kolleg:innen wie Denis-Constant Martin vermittelt als auch zu den am Karneval Beteiligten selbst, zu den Atjas, allen möglichen Klopse (Clubs), zu Nigel Scheepers und vielen anderen. Kenny Misroll und Mustafa Angel McCooper wiederum haben ihre Video- und Fotosammlung mit mir geteilt. Danke zudem an Linda Chernis vom GALA Archive von der University of Witwatersrand in Johannesburg sowie an die Archivar:innen des District Six Museum (u. a. Tina Smith, Chris Julie), der Iziko Social History Collection Archives (u. a. Esther Esmiol, Fatima February, Shanaaz Galant, Baheya Hardy, Lailah Hisham), der National Library of South Africa (u. a. Melanie Geustyn, Najwa Hendrickse, Clive Kirkwood) und der Western Cape Archives in Cape Town und Mossel Bay (u. a. Erika LeRoux sowie Erna Marx).

Danke ebenso an die Leute aus dem Mardi Gras-Umfeld von New Orleans, die mich aufgenommen und weitergereicht haben – an L. J. Goldstein und Antonio Garza, an die Baby Dolls, etwa an Cinnamon Brazil Black, zugleich Big Queen der Fi Yi Yi Black Indians, an Sylvester Francis vom Backstreet Cultural Museum und Ronald Lewis vom House of Dance and Feathers, an Luqman Kevin Bush und Kevin Goodman – Big Chiefs der Flaming Arrows, die mich zu den Practices der Monogram Hunters um die Big Chiefs Pie Tyrone und Jeremy und Big Queen Denise Stevenson geschickt haben, an Nicole vom First and Last Stop und an Darryl Montana – Big Chief der Yellow Pocahontas, der mir seine Stickarbeit an spektakulären Indian Suits gezeigt und mich ins Le Pavillon Hotel zu den Stuckarbeiten seines Vaters Tootie mitgenommen hat, an Regine

und Randy Richter-McClain für ihr unerschöpfliches *local knowledge* und an die vielen Kolleg:innen wie etwa Rebecca Snedeker, Thomas Sakakeeny und Jonathan Morton. Dank auch an die Archivar:innen der Tulane University, vor allem der Carnival Collection, des Hogan Jazz Archive (Lynn Abbott) und des Amistad Research Center, an The Historical New Orleans Collection (Heather Green), an das Presbytere (Wayne Phillips) und das Louisiana State Museum, das Archiv der Public Library von New Orleans sowie an das Schomburg Center for Research in Black Culture und die Lincoln Center for the Performing Arts Archives in New York und zudem an Errol Laborde.

Peter Bassetti von der Bassetti Pass und Christel Sendlhofer wiederum haben es mir ermöglicht, an alpinen Perchten- und Krampuszügen sowie an Hausbesuchen im österreichischen Pongau teilzunehmen. Danke an die Perchten von Bad Gastein für ihre Gastfreundlichkeit, an die Leute vom Gasteiner Perchten- und vom Heimatmuseum sowie an Michael Greger vom Salzburger Landesinstitut für Volkskunde und an Elisabeth Egger vom Wiener Volkskundemuseum. Zudem möchte ich mich bei Peter Jammerthal von den Theaterhistorischen Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft an der FU Berlin bedanken, ohne den ich nicht auf Traugott Müllers Material zu *Ki sua heli* gestoßen wäre. Ebenso an Peter Marx, Hedwig Müller und Nora Probst für ihre Unterstützung bei der Thingspiel-Recherche in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn der Universität Köln.

Für Recherchen und Korrekturen herzlichen Dank vor allem an Kyra Schmied sowie an Susanna Hufsky, Paula Alamillo, Matti Renner-Motz, Stephanie Amarell, Dagmar Troestler, Benedikt Arnold, Karo Spöring und Simon Dornseifer. *Dirty Dragging* konnte zudem nur mithilfe der infrastrukturellen Unterstützung vieler IKM-Kolleg:innen an der mdw in Publikation gehen. Danke auch und gerade an Dagmar Abfalter, an Anita Hirschmann-Götterer, Slavomira Martiskova und Sarah Lang. Ebenso herzlichen Dank an das Team von mdwPress – vor allem an Max Bergmann für die so professionelle Begleitung des Buchs, an Kathrin Heinrich sowie an die mdw-Forschungsförderung: an Therese Kaufmann, die dieses Projekt maßgeblich unterstützt hat, und an Vitali Bodnar. Das umsichtige Lektorat haben Franziska Weber für die deutschsprachige, Michael Thomas Taylor für die englischsprachige Fassung übernommen, die für diesen Band so wichtige Bildbearbeitung Claudia von Funcke und Thari Jungen, die Covergestaltung Oliver Brentzel, den Satz Elisabeth Scheit. Aurélie Godet, L. J. Goldstein, Ryan Hodgson Rigsbee, Melvyn Matthews, Kenny Misroll und Elianira Riveros Piro haben zudem ihre Fotografien für dieses Buch zur Verfügung gestellt. Bei ihnen allen möchte ich mich gern bedanken – ebenso bei den vielen anderen Leuten, die zum Entstehen dieses Buchs auf verschiedenste Weise beigetragen haben. Gefördert wurde *Dirty Dragging* durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen meines Heisenberg-

Projekts *Grenzziehungen und performative Transpositionen* an der FU Berlin (Dank auch für die infrastrukturelle Unterstützung durch Dorith Budich und viele andere) und nicht zuletzt durch die mdw (Danke auch an Ulrike Sych und Gerda Müller, die diese Arbeit vonseiten des Rektorats auch im gegenwärtigen Klimawechsel unterstützt haben).

Einleitung

If we take to heart the fact that we make places, things, and selves, but not under conditions of our own choosing, then it is easier to take the risk of conceiving change as something both short of and longer than a single cataclysmic event. Indeed, the chronicles of revolutions all show how persistent small changes, and altogether unexpected consolidations, added up to enough weight, over time and space, to cause a break with the old order.

Ruth Wilson Gilmore¹

»Drag« habe keine eindeutig verortbare Herkunft, heißt es oft.² Die sogenannte Küchenetymologie von Gender Bending hingegen verweist aufs vorbürgerliche europäische Theater – darauf, wie junge Schauspieler in Frauenrollen die Schleppen ihrer Kostüme hinter sich herziehen.³ Dragging ist also bestimmt von Widerstrebendem: vom Verweis auf volatile Bedeutungszusammenhänge und auf einen physischen Pullback – auf Geflügeltes und Gravitationales gewissermaßen. In *Dirty Dragging* geht es um bewegte Körper, denen etwas anhaftet, ohne dass sich die Genealogie des Mitgeschleppten eindeutig bestimmen ließe. Mein Titel ist fortgesetzte Metapher unvorhersehbarer, nomadischen Mitschleppens und erweitert das herkömmliche Begriffsverständnis von Drag als »*exaggerated gender display*«.⁴ Im Gegensatz zum elisabethanischen Stage-Dragging werde ich hier alle möglichen minderen, transgressiven, in Kontexten politischer Gewalt situierten Auftrittsformen untersuchen. Ich möchte erkunden, was sich auf letztlich unkontrollierbare, widersprüchliche Weise beim Mitschleppen solcher Kontexte verfangen kann, um in veränderter, mit anderem verflochtener Form anderswo wieder aufzutauchen.

1 Gilmore, *Golden Gulag*, 2007: 242.

2 Vgl. Baroni, *Drag*, 2012: 191. Zur Etymologie von Drag vgl. auch McGlotten, *Dragging*, 2021: 7–8; Senelick, *Changing Room*, 2000: 279. Zur neuerlichen Konjunktur der Drag-Forschung vgl. Heller, *Queering Drag*, 2020; Khubchandani, *Decolonize Drag*, 2023; Schrödl/Striewski, *Drag*, 2025 sowie – in Verbindung mit *Dirty Dragging* – Annuß/Weiner, *Facing Drag*, 2025.

3 Zur Etymologie des Hörensagens vgl. Förstermann, *Volksetymologie*, 1852.

4 So Lorber, *Preface*, 2004: xv.

Dirty bezeichnet dabei weniger das Dargestellte als letztlich ›dreckige‹ Formen der Darstellung, die das Verständnis von einer konturierten, abgeschlossenen Figur unterlaufen und dadurch die Frage nach dem kollektiven Auftreten ins Spiel bringen.⁵

Vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen möchte ich entsprechend die *master trope* der performativitätstheoretischen Geschlechterforschung reformulieren, die Auseinandersetzung mit Drag in andere Kontexte übersetzen und das widersprüchliche Spiel mit referenziellem Exzess auch auf seine destruktive Seite hin ausloten. Gerade die Trans Studies haben Drag in den letzten Jahren kritisch reperspektiviert, auf veränderte biopolitische Subjektivierungsbedingungen verwiesen und den Akzent vom Undoing aufs Verflüssigen, Liquidieren, überkommener Klassifikationen – auf »politics of transitivity«⁶ – verschoben. Daran knüpft *Dirty Dragging* an. Weil das Transgressive nicht ausschließlich als Queering – als »subversive repetition within signifying practices of gender«⁷ – gelesen werden kann, beschäftige ich mich aus global- beziehungsweise aus verflechtungsgeschichtlicher Perspektive⁸ mit konträren Mobilisierungen des Performativen. *Dirty Dragging* reagiert durch entsprechende Quellenlektüren hindurch auf Katastrophen der

5 Siehe Vorüberlegungen in Annuß, *Dirty*, 2022; *Alienating*, 2023. Zum performativen Verflechten vgl., anders akzentuiert, auch Fischer-Lichte et al., *Interweaving Performance Cultures*, 2014.

6 Zum Transbegriff als »fleshly insistence of transitivity« siehe Halberstam, *Trans**, 2018: 136. Vgl. zur Ablösung von Drag durch pharmakologisches Transing Preciado, *Testo Junkie*, 2013, »The Drag King Plan of Action«: 364–380; siehe auch Letter, 2018; *Apartment*, 2020; Learning, 2020. Zur Trans-Kritik an der binären Rahmung von Drag-Konzepten vgl. aus unterschiedlichen Perspektiven Heller, *Queering Drag*, 2020; Stokoe, *Reframing Drag*, 2020; zur Kritik der Kritik Stryker, *(De)Subjugated Knowledges*, 2006.

7 Butler, *Gender Trouble*, 1990: 146 – auf Esther Newtons *Mother Camp. Female Impersonators in America* (1979) verweisend; zur zeitgenössischen materialistischen Kritik vgl. Annuß, Umbruch, 1996/*The Butler-Boom*, 1998. Butler selbst revidiert ihre Perspektive im Vorwort von 1999: xxiii; siehe auch Bodies That Still Matter, 2021: 191. Zum queeren Gestus von Drag vgl. Heller, *Queering Drag*, 2020: 33; als »collapsing of a border-line« vgl. Weiner, *Out of Line*, 2019: 52. Zur vorbürgerlichen Etymologie von »queer« vgl. *Oxford English Dictionary*, 2014; zur korrespondierenden Umschreibung transversaler Perspektiven Muñoz, *Disidentifications*, 1999: 31; Lorey, *Demokratie*, 2021. Zur US-aktivistischen Begriffsgeschichte in den 1990er-Jahren und deren internationaler Ausstrahlung vgl. Bala/Tellis, *Global Trajectories*, 2015; globale queertheoretische Perspektiven zusammenfassend: Laufenberg, *Queere Theorien*, 2022: 209–242; zur Kritik Hoad, *Mythology*, 2015.

8 Vgl. Conrad, *Globalgeschichte*, 2013/*What Is Global History?*, 2016; Osterhammel, *Verwandlung der Welt*, 2020.

Gegenwart und ihre Begleiterscheinungen: die autoritär-»broligarchische« Wende postdemokratischer, ressentimentaler Politikformen, die sich wahlweise vor allem gegen »Genderismus« oder globalisierte Migration von unten richten, die Zerstörung regulierender Infrastrukturen durch die wirtschaftslibertäre Rechte und die Entstehung neuer Kriegsregime, die die globale Faschisierung des von Naomi Klein so genannten »predatory disaster capitalism«⁹ ankündigen. Begleitet nun wird die neuerliche Konjunktur identitärer Trennungen von karnevalesken Politikdarstellungen innerhalb der heutigen medialen Aufmerksamkeitsökonomien.¹⁰ Gerade diese Instrumentalisierung transgressiver Darstellungen von rechts fordert dazu heraus, auch die historische Perspektive zu erweitern.

Exemplarisch zeigt sich das an geschichtlichen Ausformungen von »racialized Drag«.¹¹ Sowohl im Kontext der modernen Geschichte von physiognomischem Rassismus und kolonialer Überausbeutung als auch von unterschiedlichen Rezeptionen der frühen globalisierten, visuell geprägten Massenkultur verortet, macht etwa Blackface als »racial impersonation«¹² die grotesk-clowneske Entstellung der schwarzen Gesichtsmaske zum Zeichen von Exzess und wird entsprechend politisch besetzt. Ist Drag bislang vor allem mit queerem, subversivem Gender Bending assoziiert, geht es hier also zugleich um invektive Auftrittformen. Auf der Straße, im Karneval, in der Propaganda, auf der Bühne oder in der Wissenschaft und wiederum »out of doors« untersucht *Dirty Dragging* die Ambivalenz mimetischer »Messiness«¹³ in historischen Gewaltzusammenhängen, um auch jene Auftrittformen genauer bestimmen

-
- 9 Klein, *The Shock Doctrine*, 2007. »Anti-Genderismus« und autoritäre Wende des Neoliberalismus rejustieren möglicherweise auch bisherige Kritiken an Homonationalismus und Pinkwashing (Farris, *In the Name*, 2017; Puar, *Terrorist Assemblages*, 2007); vgl. hierzu Raz Weiners aktuelles Forschungsprojekt *The Pink Wash-Out* (mdw) sowie *On Arab Masquerades and Necropolitics*, 2025. Siehe zum gegenwärtigen Backlash und seiner Karnevalisierung bereits Annuß, *Affekt und Gefolgschaft*, 2023; Populismus und Kritik, 2024; Notes on Facing Drag, 2025. Zur aktuellen Reperspektivierung von Faschismus vgl. Toscano, *Late Fascism*, 2023.
 - 10 Zum Karnevalesken als Transgressionspraxis, die die zeitliche Begrenzung des Karnevals überschreitet, vgl. Godet, *Behind the Masks*, 2020: 3. Vgl. auch Nyong'os Unterscheidung zwischen Karneval und dem kommodifiziert Karnevaleskem der Minstrel Shows (*Amalgamation Waltz*, 2009: 108).
 - 11 Vgl. Lott, *Blackface from Time to Time*, 2025; anknüpfend an Sieg, *Ethnic Drag*, 2009. Als »»racial cross-dressing«« bezeichnet auch Chude-Sokei Blackface in *The Last »Darky«*, 2006: 38. Die Figur sei »metonymic, not metaphoric, (...) a doppelganger, but one which haunted whiteness, not blackness.« (33) Zur frühen Verknüpfung von Drag und Blackface vgl. Johnson, *Gender Trumps Race?*, 2009.
 - 12 Gubar, *Racechanges*, 1997: 56.
 - 13 Balke, *Mimesis zur Einführung*, 2018: 16.

zu können, die trotz allem das Potenzial haben, widerständige Affekte gegen Politiken des Teilens und Herrschens zu triggern.

An der Südspitze Afrikas, in der Mitte Europas und im Süden der USA situiert, erinnern die einzelnen Kapitel daran, wie Leute mit kreolisierten performativen Kulturtechniken Trennungspolitiken auf der Straße widerstreiten, wie der Faschismus queeres wie kreolisiertes Dragging zu bannen sucht und wie schließlich karnevaleske Erscheinungsformen von fraternalen Vigilantes, neuen patriarchalen Eliten, aber eben auch von unten immer wieder anders mobilisierbar sind. *Dirty Dragging* konstellierte also gegensätzliche Auftrittsformen, die sich als mimetisches Mitschleppen sozialer Verflechtungen beschreiben lassen. Dabei wird transgressives In-Erscheinung-Treten sowohl zum Instrument kollektiven Widerstreits und der Selbstbehauptung als auch des Othering, der Abwertung, des Terrors oder der Machtdemonstration. Anhand der inszenierten Alltagsfotografie einer Drag Queen zu Zeiten der Forced Removals während der südafrikanischen Apartheid und anhand des Karnevals von Cape Town, im Bezug auf eine Studioaufnahme von Eva Braun im Männeranzug, mit geschwärztem Gesicht, mit Blick auf alpine Perchtenzügen, Terror-spektakel des frühen Ku Klux Klan und den Mardi Gras von New Orleans wird es in *Dirty Dragging* um das Spektrum transgressiver Mimesis gehen: von existenziellen Drag-Szenen bis zum karnevalesken Maskengebrauch. An widersprüchlichen Ausformungen von Drag im erweiterten Sinn möchte ich zeigen, wie Auftrittsformen komplizitär oder hegemonial besetzt und dennoch kollektiv immer wieder neu von jenen mobilisiert werden können, die sich ›so‹ nicht regieren lassen wollen.¹⁴

Was also bedeutet die Verknüpfung von Drag und Blackface im Karneval der Subalternen zu Zeiten der Apartheid?¹⁵ Wie wiederum wird diese Verknüpfung im NS antisemitisch aufgeladen? Wie kann der Südstaatenkarneval in den USA zugleich zum Regierungsinstrument und zum queeren Refugium werden? Und wie verhalten sich karnevaleske Artikulationen von Kolonialismen und Rassismen zu einem queeren Verständnis von Drag? Anhand ausgewählter Quellenlektüren gehe ich unterschiedlichen (post-)kolonialen Kontexten nach, deren Regime jeweils scheitern, zusammenbrechen, auf Dauer nicht funktionieren und doch fortlebende Gewalt- und Widerstandsformen nach sich ziehen. Die etymologische Erzählung von theatralem Dragging auf vorbürgerlichen europäischen Bühnen und deren Referenz auf nichtrepräsentat-

14 Zur Ambivalenz von Drag vgl. bereits die Einleitung von Schacht/Underwood in *The Drag Queen Anthology*, 2004: 1-17. Zur Komplizitätsforschung vgl. Lebovic, *Complicity and Dissent*, 2019.

15 Zum gendertheoretischen Reflexionspotenzial des Karnevals vgl. Simões De Araújo, *Carnival, Carnival*, 2023: 201.

tive mimetische Auftrittformen ruft die Ära kolonialer Expansion bereits ins Gedächtnis. Gegenstand von *Dirty Dragging* sind nun jene Auftrittformen, die als Effekte dieser Expansion gelesen werden können. Untersuchen möchte ich verwandte, gleichwohl unterschiedliche politische Kontexte des Teilens und Herrschens mit je spezifischen arbiträren Ausgrenzungen und Besonderungen – Kontexte, die zwischenzeitlich als erledigt galten und in historischen Studien eher getrennt verhandelt werden, aber in Konstellation gebracht das transozeanische Widerspiel zwischen Kreolisierungs- und Entkreolisierungsprozessen¹⁶ verdeutlichen: Apartheid, NS und Jim Crow-Segregation nach dem 1865 endenden Bürgerkrieg und der darauffolgenden Abschaffung systematisierter Versklavung in den USA.

Warum gerade diese Konstellation? Das südafrikanische Apartheidregime (1948–1994), das sich zum einen im Rekurs auf nationalsozialistische und US-amerikanische Exklusionspolitiken, zum anderen auf der Grundlage historisch einander überlagernder Kolonialpolitiken gegen Kreolisierungsentwicklungen formiert, funktioniert als modernes Social Engineering. Es korrespondiert mit zeitgleichen rassistischen Gentrifizierungen andernorts und nimmt als biopolitisches Modell heutige Formen der Securitization, der Überausbeutung und der Zwangsvertreibung vorweg;¹⁷ zugleich aber macht schon sein komplexes

16 Zum Kreolisierungsdiskurs vgl. Glissant, *Introduction*, 1996; *Poetics of Relation*, 1997, *1990; im südafrikanischen Kontext: Erasmus, *Creolization*, 2011; im europäischen: Rodríguez/Tate, *Creolizing Europe*, 2015 (Introduction); Gutiérrez Rodríguez, *Archipelago*, 2015; Hall, *Créolité*, 2015; im deutschsprachigen: Müller/Ueckmann, *Kreolisierung Revisited*, 2013; Jour Fixe Initiative Berlin, *Kreolische Konstellationen*, 2023; siehe auch Stam/Shohat, *Race in Translation*, 2012: 299; im frankofonen Zusammenhang: Vergès, *Creolization and Resistance*, 2015. Das Verhältnis von Kreolisierung, multidirektionalen Adaptionsprozessen und moderner Gouvernementalität adressieren, den einseitigen Fokus auf das Plantagensystem und entsprechende Romantisierungen des Vormodernen in bestehenden Kreolisierungsstudien kritisierend, Crichlow/Northover, *Globalization*, 2009.

Vgl. auch Samir Amin zum »right to be similar« (*Specters of Capitalism*, 1998: 42) sowie verwandte Überlegungen zur Transkulturalisierung, etwa die Arbeiten von Fernando Ortiz, 1995. Zur Ablösung des Ähnlichkeits- durch das Identitätsdenken und die Hypostase von Differenzen in der bürgerlich-europäischen Kultur vgl. – die kolonialen Implikationen aussparend – auch Foucault, *Ordnung der Dinge*, 1974 (*1966), hier: 82. Zur Kritik an postkolonialen Alteritätsbehauptungen und den Fallstricken von Umkehrdiskursen vgl. Koschorke, *Ähnlichkeit*, 2015, in Bhatti/Kimmich, *Ähnlichkeit*; Kimmich, *Ins Ungefähre*, 2017.

17 So auch Gilroy mit Blick auf Südafrika: »The appeal of security and the related appearance of gated and secured residential spaces are two components of this larger change. The proliferation of service work and the reappearance of a caste of servile, insecure, and underpaid domestic laborers, carers, cleaners, deliverers,

Klassifikationssystem Vorstellungen von einem vermeintlich immergleichen binären Rassismus hinterfragbar. Das gilt auf andere Weise auch für den NS (1933–1945); denn hier verschränkt sich Antisemitismus als Bestimmungsmoment nationalsozialistischer Propaganda und koloniale Exotisierung mit dem Angriff auf die frühe, ihrerseits bereits kreolisierte, US-amerikanisch geprägte Popkultur und auf deren globale Strahlkraft. Am NS wird also die Verbindung von Antisemitismus, Kolonialrassismus und Dekreolisierung lesbar.¹⁸ Die segregierten Verhältnisse im Süden der USA nach dem Zusammenbruch des Plantagensystems in den 1860er-Jahren wiederum prägen genau jene Trennungen, die heute den Blick auf andere geografische und historische Zusammenhänge oft strukturieren, erweisen sich aber bei genauerem Hinsehen als ungleich komplizierter.

Hier setzt dieser Diskussionsvorschlag an und verschiebt die Perspektive. Den Entanglements transgressiver Auftrittsförmungen gehe ich an heterogenen Quellen nach, befrage deren jeweiligen Umgebungsbezug und die Metamorphosen von anderswo mitgeschleppter körperlicher Repertoires oder Masken – mithin je spezifische performative Transpositionen.¹⁹ Die daraus resultierende Reperspektivierung von Drag lässt sich mit dem kulturwissenschaftlichen Shift von der dekonstruktiven, negativen Bezogenheit auf Identitätskategorien in der frühen Queer Theory zur heutigen Beschäftigung mit situiertem Umgebungswissen, mit dem Wissen um die politische Bedingtheit des eigenen Auftretens, um Vergesellschaftungsfragen und ihre verflechtungsgeschichtlichen Bedingungen assoziieren.²⁰ Dabei wird das Spannungsgefüge zwischen

messengers, attendants, and guards are surely others. The segmentation and casualization of employment, health, and dwelling are the foundations on which these aspects of the privatization and destruction of the civic order have come to rest.» (*Postcolonial Melancholia*, 2005: 45)

18 Zur deutschen Kolonialgeschichte im früheren Deutsch-Südwest, dem heutigen Namibia, und dem soziozidalen Einsatz der Schutztruppe gegen die lokale Bevölkerung – Herero, Nama und San, vgl. Zimmerer/Zeller, *Völkermord*, 2003. Zur daraus resultierenden Form einer Art Militär-Dragging der Herero vgl. Henrichsen/Selmici, *Schwarzkommando*, 1995.

19 Braidotti bestimmt Transposition als »cross-boundary or transversal transfer, in the sense of a leap from one code, field or axis into another (...). Central to transpositions is the notion of material embodiment (...).« (*Transpositions*, 2006: 5). Zum Repertoire als verkörperter Wissensvermittlung durch »performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge«, mithin im Unterschied zu den »supposedly enduring materials« des Archivs, siehe Taylor, *Archive*, 2003, hier: 19–20.

20 Von »Umgebungswissen« spricht Sprenger in *Epistemologien des Umgebens*, 2019; ich beziehe mich hier allerdings mit Sánchez Cedillo (*Dieser Krieg*, 2023: 15) auf Guattaris Bestimmung von drei verflochtenen Ökologien – Umwelt, Soziales/Gesellschaft

genealogisch Unverortbarem und dem Verweis auf erschwerte Bewegungsbedingungen, das meine Lesart von Dragging bestimmt, in eine doppelte Perspektive übersetzt. Es geht sowohl um die konkrete Situiertheit öffentlichen In-Erscheinung-Tretens als auch um die darin aufscheinenden globalen Fluchtlinien;²¹ denn die hier versammelten historischen Erkundungen sind der Frage nach den unabsehbaren Möglichkeiten zukünftiger politischer Bezugnahmen angesichts des Fortlebens unterschiedlicher Gewaltregime gewidmet.

Um der Komplexität der genannten Konstellationen gerecht zu werden, möchte ich hier zunächst die südafrikanische, ihrerseits Theorieansätze aus der Karibik entwendende Kreolisierungsforschung mit queertheoretischen Ansätzen verknüpfen; dezidiert praxeologisch orientiert, befragt etwa Zim-tri Erasmus mit Sylvia Wynter bestehende Kategorienbildungen in Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte.²² Darin korrespondiert ihr Ansatz auch mit Auseinandersetzungen um die Gedankenfigur des Nomadischen.²³ Nach Schnittstellen kritischer Theorieproduktion fragend, möchte ich daran weiterarbeiten, um als disparat wahrgenommene Denkwürfe im Verlauf des Buchs engzuführen. Zugleich an der Geschlechter- als Drag-Forschung fortschreibend, lassen sich so nicht zuletzt die Fluchtlinien zwischen Auseinandersetzungen um Kolonial- und Antisemitismuskritik ausloten.

und Subjektivierung: *Die drei Ökologien*, 2012. Zur feministischen Auseinandersetzung mit der Situiertheit von Wissen vgl. Haraway, *Situated Knowledges*, 1988.

Meine Perspektive ist auch bestimmt von der deutschsprachigen Diskussion um die Bedingungen des Auftretens sowie um den theatralen Chor als aus der Umgebung kommender Begleitfigur mit ihrem Potenzial der Raumpende; vgl. Haß, *Kraftfeld Chor*, 2020: 10, 16; *Woher kommt der Chor*, 2012; *Without Beginning or End*, 2023; Kirsch, *Chor-Denken*, 2020; Menke/Vogel, *Flucht*, 2018; Vogel/Wild, *Auftreten*, 2014; Vogel, *Aus dem Grund*, 2018; siehe darüber hinaus Matzke et al., *Auftritte*, 2015; van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 2013 sowie die von mir (mit-)herausgegebenen Special Issues: *Choral Figurations* (*Germanic Review* 98.2, 2023), *kollektiv auftreten* (*Forum Modernes Theater* 28.1, 2013); *Volksfiguren* (*Maske & Kothurn* 2, 2014).

Zu vergesellschaftungstheoretischen Reperspektivierungen des Environmentalen vgl. Altvater, *Kapital und Anthropozän*, 2017; Darian-Smith, *Global Burning*, 2022; Hörl, *The Environmentalitarian Situation*, 2018; Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, 2020; Corona, 2022; Moore, *Capitalism in the Web of Life*, 2015.

- 21 Zur Flucht- als Deterritorialisierungslinie vgl. im Gegensatz zu genealogischen Stammbäumen Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 19; Glissant, *Poetics of Relation*, 1997: 28.
- 22 Vgl. Erasmus, *Coloured by History*, 2001; *Contact Theory*, 2010; *Creolization*, 2011; *Nation*, 2015; *Race Otherwise*, 2017; »Race«, 2018; *Who Was Here First?*, 2020; *Caribbean Critical Thought*, 2025.
- 23 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992; anknüpfend Braidotti, *Nomadic Theory*, 2011.

Untergründig läuft in *Dirty Dragging* dabei die Frage nach der gegenwärtigen Relevanz der gewählten Konstellationen mit. Die historischen Schauplatzwechsel, so die Hoffnung, können Verfremdungseffekte hinsichtlich des aktuellen Gebrauchs von Begriffen und Gedankenfiguren produzieren und in diesem Sinn als »Krisenexperimente«²⁴ fungieren. Das zeigt sich etwa am Apartheidbegriff. Heute ist Apartheid eine Kategorie des Völkerrechts,²⁵ ein Synonym für institutionalisierte rassistische Trennung, und wird gerade in Südafrika entsprechend auf andere politische Kontexte übertragen. Im deutschsprachigen Diskursraum, in dem ich primär verortet bin, hingegen ist Apartheid ein Trigger-Begriff aktueller Auseinandersetzungen um Israel-Palästina und die gegen internationales Recht verstoßenden territorialpolitischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit im Nahen Osten. Die Kritik an der Kriegs- und Zwangsvertreibungspolitik in Gaza seit dem Massaker der Hamas vom 7. Oktober 2023 wiederum, die die Klage Südafrikas gegen den Staat Israel vor dem Internationalen Gerichtshof dezidiert als genozidal einstuft, wird gerade im deutschsprachigen Kontext immer wieder als Antisemitismus umdefiniert und dies von rechts instrumentalisiert.²⁶ Zugleich blenden dekoloniale Diskurszusammenhänge die Auseinandersetzung mit der hiesigen soziozidalen Geschichte des Antisemitismus, der industriellen Vernichtungspolitik der Nazis, und deren Nachleben oft aus. Das alles ist nicht Gegenstand dieses Buchs, gehört aber zu seinem diskurspoli-

24 Siehe Garfinkel, *Ethnomethodology*, 1967.

25 »The crime of apartheid« means inhumane acts (...) committed in the context of an institutionalized regime of systematic oppression and domination by one racial group over any other racial group or groups and committed with the intention of maintaining that regime«, so das Rome Statute, Article 7h, des International Criminal Court von 2002 (https://legal.un.org/icc/statute/99_corr/cstatute.htm; 11. September 2024). Dem geht bereits eine völkerrechtliche Auseinandersetzung voraus: »Als Apartheid wird jede institutionalisierte Form einer Politik der Rassentrennung zur Unterdrückung einer Rasse durch eine andere bezeichnet« (Triffterer, Bestandsaufnahme zum Völkerrecht, 1995: 191). Zur südstaatlichen US-Segregation als *spatial apartheid* vgl. Regis, *Second Lines*, 1999: 475. Die Aushöhlung des Begriffs durch solche Transpositionen kritisiert demgegenüber Posel, *The Apartheid Project*, 2011.

26 Zur rechtlichen Problematik vgl. *Genozid in Gaza? Fragen und Antworten zum rechtlichen Hintergrund und aktuellen Entwicklungen*, ein laufend aktualisiertes Papier des European Center for Constitutional and Human Rights (<https://www.ecchr.eu/fall/keine-deutschen-waffen-nach-israel/>). Siehe auch die juristischen Ausführungen von Wolfgang Kaleck im Rahmen der Bundespressekonferenz vom 29. November 2024 (www.nachdenkseiten.de/?p=125587; 12. September 2024). Zur Frage der Instrumentalisierung von Antisemitismusvorwürfen vor allem im deutschsprachigen Kontext vgl. Frey, *Gegen Antisemitismus und seine Instrumentalisierung* (<https://www.jacobin.de/artikel/antisemitismus-instrumentalisierung-nahostkonflikt-isreal-palastina>); Ullrich et al., *Was ist Antisemitismus?*, 2024.

tischen Hintergrund. Denn dessen wachsendes Spaltungspotenzial erschwert momentane Versuche, den destruktiven Entwicklungen der Gegenwart kollektiv und international etwas entgegenzusetzen. Insofern motiviert dieser Hintergrund die hier vorgenommenen historischen Terrain- und Perspektivwechsel.

Dabei beschäftigt sich *Dirty Dragging* in Detailanalysen mit Auftrittsförmlichkeiten, über die jeweils unterschiedliche Exklusionspolitiken und entsprechende Subjektivierungsformen verhandelt werden.²⁷ Die so konstatierten gestifteten Verbindungen und Bezugnahmen sind nicht einfach autobiografisch lesbar,²⁸ sondern einer spezifischen (theorie-)politischen Positionalität geschuldet. Ich versuche, Material aus historisch und geografisch unterschiedlich situierten Gewaltkontexten zu konfrontieren und zusammenzubringen, um im Blick auf deren Differenzen wie Korrespondenzen über die Tragfähigkeit analytischer Kategoriebildungen und Herangehensweisen nachzudenken. Zwar sind meine Fragen von konkreten Lebens- und Arbeitskontexten geprägt; sie sind also durchaus symptomatisch – reflektieren nicht zuletzt spezifisch verortete, freilich auch biografisch relevante Diskursverschiebungen und -widersprüche in der Kolonial-, NS- und Rassismusforschung, die etwa Charlotte Wiedemann in *Den Schmerz der andern begreifen* anspricht.²⁹ Mein Anliegen aber ist nicht bloß Ausdruck meiner Situiertheit, sondern dem Versuch geschuldet, angesichts der verstörenden globalen Faschisierungsentwicklungen über Bande, am historischen Material, nicht in den Beschränkungen lokaler Exzeptionalisten steckenzubleiben, sondern zwischen jeweils anderswo entwickelten Perspektiven zu vermitteln und so potenzielle politische Allianzen ins Gedächtnis zu rufen.³⁰

*

27 Zur Differenz zwischen Identität und Subjektivierung siehe Braidotti: »Whereas identity is a bounded, ego-indexed habit of fixing and capitalizing on one's selfhood, subjectivity is a socially mediated process of relations and negotiations with multiple others and with multilayered social structures.« (*Nomadic Theory*, 2011: 4) Zur Selbstregierungskunst als Subjektivierungsform vgl. Foucaults *Geschichte der Gouvernementalität* (2004), zum Neoliberalismus bereits Vorlesung 10 in Band II: *Die Geburt der Biopolitik*, 2004: 331-366; siehe auch *Kritik des Regierens*, 2010; *Die Regierung der Lebenden*, 2014; vgl. zudem die Einleitung von Bröckling et al., *Gouvernementalität*, 2000.

28 Vgl. de Mans *Kritik nachträglicher, Evidenz stiftender Identifizierungen im Prozess des Verstehens*, die er als autobiografisch bezeichnet (*Autobiography*, 1979).

29 Vgl. Wiedemann, *Schmerz*, 2022; siehe auch Bruns' Vorschlag, »to associate different forms of racism as closely connected« (*Antisemitism*, 2022: 47), und Rothberg, *Multidirectional Memory*, 2009.

30 Zur internationalistischen Erweiterung feministisch-materialistischer Kritik (Casale, *Subjekt*, 2014; Fraser, *Progressive Neoliberalism*, 2016; Klinger, *Troubled Times*, 2014; Lorey, *Von den Kämpfen aus*, 2011; Roldán Mendivil/Sarbo, *Diversität*, 2022; Soiland,

Ausgangspunkt von *Dirty Dragging* sind Lektüren von Archivbildern, die sich während unterschiedlicher Forschungsreisen unter anderem nach Cape Town, Gastein und New Orleans angesammelt haben. Insofern ist das transponierende Mitschleppen sowohl Gegenstand als auch Teil des Forschungsdesigns. Die verwendeten Bilder sind visuelle Fundstücke, die bestimmte Bewegungsrepertoires in Szene setzen, still stellen und oft mit der Hypervisibilisierung von Devianzzuschreibungen spielen.³¹ Nachträglich kuratiert und analysiert, wird an ihrer Beschreibung die Differenz zum Gewesenen markiert. So verdeutlicht die Starrheit und Stummheit dieser Bilder³² sowohl die mediale Differenz zwischen Auftreten und Fotografie als auch die Abgründe zwischen Material und Lektüre, zwischen unterschiedlichen historischen und geografischen Verortungen – aber eben auch die Möglichkeit nachträglicher, anders situierter Bezugnahme. Manchmal lässt sich die Herkunftsgeschichte des vor allem fotografischen Materials nicht mehr genauer erschließen. Einige Bilder zeigen Leute, von denen keine Namen, keine Stimmen archiviert sind. Über Repertoire und Situierung provozieren gerade diese Bilder dazu, die mitgeschleppten Kontexte und deren Übertragung in die hier gewählte Konstellation zu reflektieren, weil sie sich nicht ›autobiografisch‹ erklären lassen. Zugleich zeugen sie davon, wie sich ihr Nachleben der Kontrolle durch jene Regimes, unter denen sie entstanden sind, auch wieder entzieht.

Anders als die frühere poststrukturalistische Forschung zu den *Allegorien des Lesens* akzentuieren meine physischen Auftrittsformen gewidmeten Bildlektüren auch das Begehren, *to touch across time*, wie es Carolyn Dinshaw mit Blick auf historiografisches Arbeiten formuliert.³³ Dieses Begehren erfordert ein queeres, verschränktes Zeitlichkeitsverständnis, das dem linearen, genea-

Verhältnisse 2012) siehe etwa die breite Rezeption von Gago, *Feminist International*, 2020; Gago et al., 8M, 2018.

31 Dort, wo sie für den Argumentationsgang notwendig sind, werden mithin auch invektive Bilder gezeigt und diskutiert; das impliziert die Gefahr, Besonderungen zu verdoppeln; vgl. Axster, *Koloniales Spektakel*, 2014; Hartman, *Scenes of Subjection*, 1997: 3; Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 2008. Die ausgewählten Bilder nicht zu zeigen aber würde zugleich bedeuten, ihre Gemachtheit nicht offenzulegen, ihnen damit eine potenzierte Wirkmacht zuzuschreiben und der Gegenseite das Feld zu überlassen. Zum historischen Gepäck des Sammelns und der Archive vgl. Azoulay, *Potential History*, 2019.

32 Zur ›Stummheit der Fotografie‹ vgl. Krauss, *Das Photographische*, 1998: 15.

33 Zur allegorischen Temporalität und den Allegorien des Lesens vgl. de Man, *Allegories*, 1982. Über »a desire for bodies to touch across time«, schreibt Dinshaw in *Getting Medieval*, 1999: 3; siehe auch Dinshaw et al., *Theorizing Queer Temporalities*, 2007: 178. Mit Blick auf den Tanz als ›schlepping the traces of the past‹ vgl. Foellmer (What Remains of the Witness?, 2017).

logischen Denken eine Vorstellung von Temporal Drag, so unter anderem Elisabeth Freeman, entgegensetzt.³⁴ Die Konstellierung der Schauplätze in *Dirty Dragging* übersetzt das Begehren *to touch across* auch ins Räumliche, indem es von der paradoxalen Gegenwart einer im Bild festgehaltenen Bewegung ausgeht, auf verkörpertes Repertoire und dessen Relation zur Umgebung hindeutet und nicht zuletzt über das Ensemble der Bilder statt unmittelbarer Nähe – etwa zu meiner Positionalität – transozeanische Fluchtlinien skizziert.

Das Buch operiert weder chronologisch noch unternimmt es den Versuch, die Heterogenität des Materials zu glätten, *einem* Dragging-Narrativ zu unterwerfen. Vielmehr werden in drei Kapiteln, die die Perspektiven zunehmend verschränken, spezifische Situierungen des Auftretens und deren Fluchtlinien ausgelotet. Die einzelnen Kapitel sind jeweils in zwei komplementäre, mit Verben überschriebene und damit die praxeologische Perspektive unterstreichende Teile gegliedert, die die Ambivalenz von dem, was ich hier als Dragging bezeichne, in mein Schreiben übertragen. Einstieg und Ausklang akzentuieren oft als komplizitär gelesene, ambivalente, unheroische Auftrittsformen. Sie liefern den Ausblick auf die Möglichkeit anderer als der herrschenden Verhältnisse – »gesturing toward a scene located elsewhere«, wie es Elizabeth Maddock Dillon im Blick auf »people out of doors«³⁵ einer transatlantisch nachlebenden kolonialen Welt formuliert. Gerade solche Formen öffentlichen Erscheinens ermöglichen es vielleicht in der Tat, den *decreolizing trajectories*³⁶ zu begegnen, die auch heute den rechten Diskurs bestimmen.

Dirty Dragging beginnt dort, wo sich unterschiedliche Kolonialgeschichten überlagern, um deren Fortleben im Kontext der Apartheid zu untersuchen. Gerade mit Blick auf das südafrikanische Kap nämlich lässt sich das Nachdenken über Queering und Kreolisierung verflechten. Im ersten Kapitel geht es

34 Vgl. Freeman, *Time Binds*, 2010; mit unterschiedlichen Akzentuierungen auch Boudry/Lorenz, *Temporal Drag*, 2011; Dinshaw et al., *Theorizing Queer Temporalities*, 2007; Edelman, *No Future*, 2004; Ehrentraut, *Transtemporal Making Out*, 2025; Farrier, *Playing with Time*, 2015; Hacker, *Queere Zeitlichkeit*, 2018; Muñoz, *Cruising Utopia*, 2009, sowie die Korrespondenzen zum benjaminschen Geschichtsverständnis (Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1991, I.2: 691-704) betonend: Ferguson, *Aberrations in Black*, 2004; siehe auch *Queer of Color Critique*, 2015. Die Verwandtschaft mit Glissants Vorstellung von karnevalesker Zeitlichkeit zeigt sich in *Poetics of Relation*, 1997: 64; siehe auch Nyong'o, *Amalgamation Waltz*, 2009: 135-165 (*Carnivalizing Time*). Zur »imperial time« als Gegenmodell vgl. McClintock, *Imperial Leather*, 1995: 10.

35 Dillon, *New World Drama*, 2014: 50, 13. Zur relationalen Bestimmung des »Anderswo« vgl. Plath, *Hier und anderswo*, 2017: 520.

36 So Gordon, *Creolizing Political Theory*, 2014: 195; körperliches Auftreten akzentuierend: 175.

daher zunächst um das Theoriepotenzial einer Aufnahme, einer getanzten Drag-Szene, in der früheren Hafengegend von Cape Town (I. Apartheid). Sie ermöglicht es, Dragging als ›mindere‹, in diesem Sinn dreckige mimetische Auftritt³⁷form vorzustellen, weil sie den bewegten Körper nicht auf dessen individualisierte Repräsentationsfunktion reduziert. So macht sie auf das Potenzial des Auftretens aufmerksam, sich zum politischen und historischen Kontext in Beziehung zu setzen: auf das Potenzial von Dragging als einer performativen Praxis, die um die mitgeschleppte Umgebung weiß und sich den trennungspolitischen Territorialansprüchen durch das Apartheidregime widersetzt. Die Szene verweist, wie sich zeigen wird, von Drag im engeren Sinn auch auf einen spezifischen, zeitgenössische massenkulturelle Darstellungsformen in den Karneval übersetzenden, ›indigenisierenden‹ Gebrauch von Blackface und macht diesen im Kontext sich überlagernder Kolonialgeschichten lesbar.³⁸ Entsprechend erweitert dieses Kapitel den Drag-Begriff über dessen geschlechterpolitische Dimension hinaus. Dabei arbeitet es wie gesagt mit andernorts oft ausgeblendet bleibenden südafrikanischen Beiträgen zur aktuellen Kreolisierungsdebatte; denn diese Beiträge ermöglichen produktive Denkbewegungen, die weiterführen als die ›Anwendung‹ queerer oder dekolonialer Theorien aus dem Globalen Norden auf die früher so genannte Peripherie. So wird das Südafrika-Kapitel auch zur Grundlage der folgenden Lektüren, ›kreolisiert‹ mithin die Perspektive auf Dragging unter NS und Jim Crow.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Kehrseite der zunächst akzentuierten Auftritt³⁹formen: mit der Abwertung entsprechender Darstellungen im Zusammenhang faschistisch-identitärer Differenzproduktion (II. NS). Ich gehe Bildern nach, die ›die anderen‹ mittels Entstellung – in Drag, in Blackface – fingieren, effeminieren und über antisemitisch aufgeladene Äquivalenzketten des vermeintlich Dreckigen operieren. Dabei versucht dieses Kapitel, die Divergenz zwischen dem Angriff auf die zeitgenössisch globalisierte Massenkultur durch die Nazis und deren exotisierenden, kolonialrassistischen Spektakeln darzulegen. So erst lassen sich die widersprüchlichen Voraussetzungen volksgemeinschaftlicher Fiktionen, deren männerbündische Darstellungen etwa in propagandistischen Massenspielen und deren volkscundlich fabulierte Genealogien genauer bestimmen. Im zweiten Kapitel geht es also um natio-

37 Vgl. zur ›minderen Mimesis‹ Balke, Ähnlichkeit und Entstellung, 2015; *Mimesis*, 2018; mit Linseisen, *Mimesis Expanded*, 2022. Zur exzessiven Dimension des Mimetischen siehe bereits Benjamin, Über das mimetische Vermögen, 1991, II.1: 210–213; Lehre vom Ähnlichen: 204–210.

38 Vgl. zum Begriff der Indigenisierung als lokaler Appropriation, auf Sylvia Wynter Bezug nehmend, Erasmus, Caribbean Critical Thought, 2025; zur Kritik an Indigenitätsideologien, Who Was Here First?, 2020.

nalsozialistische Erfindungen von Fremdem und Eigenem unter dem Eindruck einer schon kreolisierten Massenkultur.³⁹ Hier zeigen sich die Fallstricke heute nachlebender essenzialistischer Behauptungen – der Berufung auf Blutsverwandtschaft oder auf die Verwurzelung im Boden; zugleich aber deutet das Kapitel auf bislang eher unterbelichtete Allianzpotenziale und korrespondierende Kulturtechniken von Leuten hin, die mit Zwangsmigration konfrontiert beziehungsweise als entwurzelt, als herkunftslos markiert sind.

Das dritte Kapitel verschränkt schließlich die Analyse von terroristischen, regierungspolitischen und sich der herrschenden Segregation entziehenden Auftrittsformen (III. Jim Crow). Hier wird das Nachdenken über die konträren Mobilisierungen des Performativen zusammengeführt, denen die ersten beiden Kapitel noch aus gegensätzlichen Blickwinkeln gewidmet sind. Die Beziehung von irregulärer Gewalt, hegemonialer Politik und Karnevaleskem adressierend, geht es nun um gegensätzliche maskierte südstaatliche Meuten in Drag und um die transozeanischen Verflechtungen, die ihre Auftrittsformen mitschleppen.⁴⁰ Das Kapitel handelt von marodierenden Vigilantes, den öffentlichen Raum spektakulär besetzenden High Societies im Elitenkarneval und lose durch die Back Streets tanzenden Leuten im kreolisierten Mardi Gras von New Orleans. Als Hafenstadt nämlich verbindet New Orleans nicht nur den US-Süden mit dem Norden, sondern auch die USA über die Karibik mit dem Kap. Durch die Arbeit am Material hindurch fragt das Kapitel sowohl nach globalgeschichtlichen Bezügen als auch nach der Aktualität der jeweiligen karnevalesken Auftrittsformen und nimmt dabei auf die politische Gegenwart und deren mediales Gefüge Bezug. Hierzu greife ich schließlich das vorher diskutierte Material erneut auf, um es zunehmend zu verflechten, mithin um Dragging in seiner Ambivalenz und seiner Potenzialität lesbar zu machen und so bislang ausgeblendete diachrone wie synchrone Fluchtlinien ins Spiel zu bringen.

Durch die Geschichte von Terror und Kontrolle hindurch komme ich entsprechend – mit offenem Ausgang, also dezidiert ohne einen zusammenfassenden Schluss zu liefern – wiederum bei widerstreitenden Formen des *dirty Dragging* an. Unter den gegebenen Bedingungen rufen sie, wie sich schließlich zeigen wird, trotz allem das Glück anderer Beziehungsweisen⁴¹ auf – auch

39 Es bringt meine bisher getrennten Arbeiten zu NS und postkolonialen visuellen Politiken zusammen; vgl. exemplarisch Annuß, *Stagings*, 2009; *Afterlives*, 2011; Für immer, 2011; *Volksschule*, 2019.

40 »Meute«, aus dem Französischen entlehnt, umschreibt eine bewegte, ungeordnete Ansammlung; zur Figur vgl. Canetti, *Masse und Macht*, 1980: 99; als »Form gemeinsamer Erregung«: 101. Zum Rhizomatischen der Meuten und ihrer Ansteckungskraft vgl. auch Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 332, 491.

41 Siehe Adamczak, *Beziehungsweise Revolution*, 2017.

über den lokalen Kontext hinaus. Dieses von Saidiya Hartman in verwandtem Zusammenhang so genannte, temporär aufscheinende, hydraartige *Performing (an) Otherwise* setzt den Widerstreit gegen die Verhältnisse immer wieder neu in Szene.⁴² Ein *nichtidentitäres, ansteckendes* Wissen über inszenierte ›Oddkinships‹⁴³ vor Augen führend, schleppt es nichtgenealogische Beziehungsweisen mit. So trägt es dazu bei, die Möglichkeit zukünftiger, bislang unvorstellbarer, multidirektionaler Bezugnahmen aufeinander erinnerbar zu halten, um die Verhältnisse vielleicht irgendwann doch noch zum Tanzen zu bringen.

42 »Waywardness (...) is the practice of the social otherwise, the insurgent ground that enables new possibilities and new vocabularies; it is the lived experience of enclosure and segregation, assembling and huddling together.« (Hartman, *Wayward Lives*, 2020: 227–228) Vgl. zur entsprechenden Metaphorik auch Erasmus, *Race Otherwise*, 2017. Zur lumpenatlantischen, vielköpfigen Hydra, dem Sternbild der Seefahrenden, vgl. Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2000: 353.

43 Zu Oddkinships, irregulären Verwandtschaften, siehe Haraway, *Staying*, 2016.



Abb. 1. Kewpie, District Six, bei Invery Place, Cape Town, späte 1960er-Jahre. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/127).

I. Apartheid

Queering

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ver-Sammeln (Kewpie)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

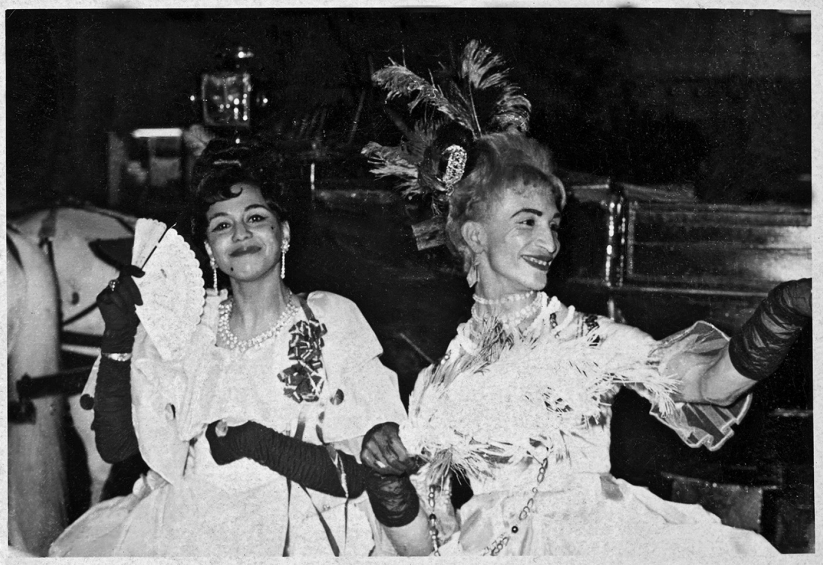


Abb. 3. Kewpie und Sodia Osman (l.), Marie Antoinette Ball, Ambassador Club, Sir Lowry Road, Cape Town, 1967. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/81.3).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kreolisieren



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

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

»YOU ARE NOW IN FAIRY LAND«, steht auf einem berühmten Graffito an einer jener Häuserwände von District Six, die später vom Apartheidregime mit Bulldozern zerstört werden und deren Überbleibsel in der Trümmerserie von Kewpies Drag-Szenen gezeigt werden – als habe eine Art queeres Crossing stattgefunden. Heute gilt die Gegend vielen als Erinnerungsort geradezu märchenhafter Nachbarschaft, in der damals auch Fairies, Queens, Zuflucht finden können; andere verweisen auf die entpolitischierenden Fallstricke romantisierender District Six-Nostalgie durch eine Erinnerungsgemeinschaft der Vertriebenen, die nicht zuletzt die Geschichte relativer Privilegierung und potenzieller Komplizität innerhalb der Divide-and-Rule-Politiken der Apartheid am Kap ebenso verdrängt wie die damalige Gang Culture.⁹⁷ Denn die Mehrheit der District Six-Bevölkerung wird im Zuge der Durchsetzung des Group Area Acts zwischen den 1960er- und 1980er-Jahren als »without a tribe«, als Coloured,⁹⁸ klassifiziert, während das Apartheidregime die Innenstadt okkupiert und diese von den Spuren kreolisierter Lebensformen »bereinigt«. Den Behörden, die Bevölkerung willkürlich und quer durch die Familien und Neighborhoods nach Hautfarben und Haarstruktur sortierend,⁹⁹ erscheinen viele Leute, die in der Nähe des ehemaligen Hafens wohnen, als schwer klassifizierbar. Coloured gerät zur offenkundig arbiträren Zwischenkategorie, zur Kategorie uneindeutiger Herkunft – im Unterschied zu Asian, Bantu oder White. Die sichtbaren Spuren von Kreolisierungsprozessen werden in Identitätszuschreibungen gewendet.¹⁰⁰ Darin schwingen nicht zuletzt rassistische Sexualisierungen mit; denn »Coloured« verweist auch auf die Effekte von illegalisierten Beziehungsweisen, von vermeintlicher Miscegenation.¹⁰¹

97 Zur Kritik der District Six-Nostalgie, ihrer identitätspolitischen Fallstricke und der konservativ kulturalistischen Mobilisierung von Hybridität im Kontext relativer Privilegien vgl. Adhikari, *Burdened by Race*, 2013 – insbesondere Trotter, Trauma, 2013; Adhikari, *Predicaments*, 2013; Erasmus, *Coloured by History*, 2001; Wicomb, *Shame*, 1998, *You Can't Get Lost*, 2000. Zum Zusammenhang von Moffie Community und Gang Culture, mithin auch zu immanenten Gewaltverhältnissen, vgl. Luyt, *Gay Language in Cape Town*, 2014: 23. Das Fairy Land Graffito mag sich auf die damalige Fairy Land Gang von District Six beziehen. Vgl. zur Ganggeschichte von Cape Town auch Pinnock, *Gang Town*, 2016.

98 Zur durch die Schreibweise markierten Unterscheidung des südafrikanischen »Coloured« und des US-amerikanischen »of Color« vgl. Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 20–21.

99 Zu Pencil Tests und Haarpolitik vgl. Erasmus, *Hair Politics*, 2000.

100 Im Population Registration Act No. 30 von 1950 ist Coloured als »not a white person or a native« definiert; siehe Erasmus' Einleitung zu *Coloured by History*, 2001: 13–28, hier: 18; *Race Otherwise*, 2017: 35. Siehe auch Davids' Einleitung zur *Safundi-Special Issue Sequins, Self & Struggle*, 2017: 113–114.

101 Zur Begriffskritik an »Miscegenation« vgl. Nyong'o, *Amalgamation Waltz*, 2009: 74; zur Kritik entsprechender Sexualisierungen von Colouredness vgl. mit Blick auf District Six Ramsden-Karelse, *Moving*, 2020: 421.

In diesem politischen Kontext entstehen Kewpies Drag-Fotos, die davon zeugen, wie sich gerade in der Gegend von District Six potenziell nichtidentitäre, kreolisierte performative Kulturtechniken herausbilden und Zitiertes ohne dessen Genealogisierung ›indigenisiert‹¹⁰² wird. Unter anderem Zimtri Erasmus oder Mohamed Adhikari schlagen vor, »Coloured« zu rehistorisieren – nicht in distinkten Kategorien, sondern in gesellschaftlichen Prozessen zu denken.¹⁰³ Kreolisierung sei, so betont etwa Erasmus, im Unterschied zu Hybriditätskonzepten durch die Analyse transkultureller Praktiken bestimmt, die aus der kolonialen Unterbrechung sozialer Gefüge hervorgingen.¹⁰⁴ Dadurch gerieten die Wandlungen von asymmetrischen Beziehungen, von komplexen Ungleichheitsverhältnissen, und auch die politischen Möglichkeiten mimetischer Bezugnahmen in den Blick. Glissants auf die Antillen bezogenes Denken in den südafrikanischen Kontext übersetzend, verweist Erasmus auf ebenso flexible wie heterogene Formen der Exklusion und des Widerstreits. Vom Kap aus bringt sie paradigmatisch die vermeintliche Dirtiness von historischen, sozialen Verbindungen und performativen Formen ins Spiel.

Creole, im iberischen Kolonialismus Umschreibung der Mestizaje, sei »thick with interrelated and travelling meanings.«¹⁰⁵ Im alten Sinn bedeutet *creole*, europäische ›Wurzeln‹ zu haben und in den Kolonien geboren zu sein. Von den Eliten wird der Begriff im Moment kolonialer ›Selbstindigenisierung‹

102 Vgl. Erasmus, *Caribbean Critical Thought*, 2025; Stuart Hall liest »creolization as the process of ›indigenization‹, which prevents any of the constitutive elements – either colonizing or colonized – from preserving their purity or authenticity«, 2015: 18. Gordon nennt das »newly indigenous« (*Creolizing Political Theory*, 2014: 170). Vgl. im Unterschied zu dieser praxeologischen Perspektive heutige, vermeintlich dekoloniale Projektionen auf Indigenität als Paradigma kosmischen Umgebungswissens – etwa von Weber, *Indigenialität*, 2018. Siehe demgegenüber Geschiere, *Perils of Belonging*, 2009.

103 Vgl. Adhikari, *Burdened by Race*, 2013; Erasmus, *Coloured by History*, 2001; Creolization, 2011.

104 Vgl. Erasmus, *Creolization*, 2011: 640. Zur historischen Nachträglichkeit rassifizierender Zuschreibungen, denen Kreolisierungsprozesse notwendig vorausgehen, vgl. Martin, D. C., *Jazz*, 2008: 11–116; zu kreolisierten Auftrittsförmungen, die die Bezugnahme auf andere Kontexte artikulieren, unter Bezugnahme auf Glissant Martin, D. C., *Imaginary Ocean*, 2008; *Sounding*, 2013.

105 Erasmus, *Creolization*, 2011: 645. Siehe auch *Coloured by History*, 2001: 16; *Race Otherwise*, 2017: 84–87. Über die spanische Etymologie wird auch die Präfiguration des biologistischen Kolonialrassismus in der antijudaistischen und antimuslimischen, gegen Konvertierte gerichteten Politik der *limpieza de sangre* lesbar, mithin der Propaganda der Blutreinheit ab dem 15. Jahrhundert im Zuge der Reconquista. Zum portugiesisch-iberischen Kolonialismus und der Einführung einer neuen, auf Versklavung basierenden Produktionsweise vgl. Gorender, *Colonial Slavery*, 2022.

und »postkolonialer« Unabhängigkeitsbestrebungen verworfen und auf jene Subalternen bezogen, denen – als *racially impure* – angeblich keine »eigenen« Kultur zukommt. Unter dem Label Coloured, das im Population Registration Act No. 30 von 1950 als »not a white person or a native«¹⁰⁶ definiert ist, subsumiert das Apartheidregime jene innerstädtische Bevölkerung, zu der Kewpie gehört, zwingt sie zum Umzug in nach Pigmentierung sortierten Townships und damit in unterschiedliche Level der Prekarisierung.

An den urbanen Kontaktzonen des Kap und ihrer vermeintlichen Bereinigung wird also die gewaltförmige Willkür des Klassifizierens besonders deutlich.¹⁰⁷ Dort, an der Spitze des afrikanischen Kontinents, berühren sich der indische und der atlantische Ozean. In der damaligen Hafengegend vermengen sich die widersprüchlichen, konkurrierenden Geschichten europäisch-kolonialer Expansion in den asiatischen Raum mit jenen der systematischen transatlantischen Versklavung, der massenweisen modernen Produktion »bloßer Arbeit« – Voraussetzung eines Weltsystems zunehmend industrialisierter kapitalistischer Vergesellschaftung.¹⁰⁸ Diese Geschichten nun sind verknüpft mit grundlegenden, von Zwangsmigrationen bestimmten Traumata, entsprechenden Lebensformen und notwendig arbiträren Verbindungen zwischen unterschiedlichsten Leuten, die den herrschenden Verhältnissen jeweils anders unterworfen sind. Aus diesen Verhältnissen resultieren zwangsläufig lokale performative Kulturtechniken, die – etwa von Kewpies Bildern aus – als Formen nichtgenealogischen, globalisierten Bezugnehmens lesbar sind.

Wie Katja Diefenbach mit Blick auf »den von Portugal und Spanien initiierten Dreieckshandel zwischen Europa, Westafrika und den beiden Amerikas« zeigt, verfestigt sich mithilfe der niederländischen Handelsgesellschaften »das Herzstück der kapitalistischen Akkumulation im 17. und 18. Jahrhundert (...). Die Niederlande bauen ein riesiges, über die Meere sich erstreckendes Gefüge ungleicher Handels-, Kapital- und Herrschaftsbeziehungen auf, das heterogene Hemisphären, Orte und Zeiten über den Sklavenhandel, die Planta-

106 Zit. n. Erasmus, *Coloured by History*, 2001: 18; vgl. auch Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 87–92; Reddy, *The Politics of Naming*, 2001: 74.

107 Zur wechselseitigen Bedingtheit von Kontaktzonen, die binaristische Entitätskonstruktionen infrage stellt, vgl. bereits Pratt, *Imperial Eyes*, 2008.

108 Zum Begriff der *bare labor*, der Benjamins Terminus »bloßes Leben« (*Zur Kritik der Gewalt*, II.1, 1991: 179–203) im Kontext des kolonialen Plantagensystems materialistisch präzisiert, vgl. Dillon, *New World Drama*, 2014: 133; »the distance between capitalist production and primitive accumulation should be viewed as spatial rather than temporal« (35). Vgl. aus globalgeschichtlicher Perspektive zu Bio- oder nacktem Kapital Zeuske, *Handbuch Geschichte der Sklaverei*, 2013: 613; siehe hierzu auch Torabully/Carter, *Coolitude*, 2002. Vgl. zum Plantagensystem Wolford, *The Plantationocene*, 2021; Beckert, *King Cotton*, 2014.

genwirtschaft, den Bergbau und die Schifffahrt in gewalttätigen Kontakt miteinander bringt und einen historisch ungekannten Kreolisierungsprozess auslöst.«¹⁰⁹ Dieser habe eine eminent politische, »immanente Transformation der Handlungsvermögen von unten« zur Folge und übersteige »den Bedeutungszusammenhang von Herkunft, Kultur und Religion«, verwandle sich in »Kräfte, die sich gegen die Sklaverei richten, ein universales, allen Menschen zukommendes Vermögen, im Bruch mit den eigenen Traditionen und Herkunft, Kulturen und Religionen eine rationalere und freiere Gesellschaft von unten aufbauen zu können. Sie zeigt die Fähigkeit der Menschen, zu einer immanenten Verwandlung ihrer Vermögen ohne transzendente Vermittlung zu kommen.«¹¹⁰

Am südafrikanischen Kap wird deutlich, dass diese Entwicklung über den Raum des von Paul Gilroy sogenannten *Black Atlantic* hinausgeht.¹¹¹ Sie bringt gerade im südatlantischen und pazifischen Raum ungekannte Kreolisierungsprozesse hervor. Mitte des 17. Jahrhunderts wird das Western Cape zum Zwischenstopp kommerzieller Schiffe der Dutch East India Company, der Vereinigten Oostindische Compagnie (VOC), auf dem Weg von Europa nach Batavia, dem heutigen Jakarta; mit dem Ausbau dieses Stützpunkts für die zukünftige Kolonie werden Leute am Kap, darunter viele politische Gefangene aus Südostasien, systematisch versklavt oder der Indentur, der temporären Versklavung, unterworfen.¹¹² Und auch wegen der Kolonialkonkurrenz vor Ort verschränken sich gerade am Kap unterschiedliche performative Praktiken in einer Weise, die die »Dirtiness« früher Globalisierung ins Gedächtnis rufen.

109 Diefenbach, *Spekulativer Materialismus*, 2018: 227 – zur historischen Ungleichzeitigkeit und Spezifik des niederländischen Akkumulationsregimes unter Bezug auf Wallersteins *Das moderne Weltsystem II* (1998: 37–80). Vgl. zur europäischen Expansion in den asiatischen Raum auch Osterhammel, *Die Entzauberung*, 1998.

110 Diefenbach, *Spekulativer Materialismus*, 2018: 290–291.

111 Vgl. Gilroy, *Black Atlantic*, 1993. Gilroys Konzept wird inzwischen in mehrfacher Hinsicht kritisiert – hinsichtlich seiner atlantischen Fokussierung, der geschlechterpolitischen Ausblendungen und auch der fehlenden Reflexion fluidere Formen des Othering und der Überausbeutung, der Indentur. Zur notwendigen systematischen Erweiterung mit Blick auf den Indischen Ozean und das transkontinentale Hafennetzwerk siehe Hofmeyr: »the Indian Ocean makes a difference to the question of ›who is a slave‹ (...), the Atlantic model has become invisibly normative.« (The *Black Atlantic*, 2007, hier 14); vgl. auch Tinsley, *Queer Atlantic*, 2008, sowie Avery/Richards, *Black Atlantic*, 2023; Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 2–6; Hawley, *India in Africa*, 2008; Ledent et al., *New Perspectives*, 2012.

112 Zur geschlechterpolitischen Signatur von *indentured labor* vgl. Hofmeyr, *The Black Atlantic*, 2007; zur Geschlechtergeschichte von Kolonialgewalt und ursprünglicher Akkumulation Federici, *Caliban*, 2004; *Re-enchanting the World*, 2019.

Die Gegend von Cape Town wird damals zunächst zur Refreshment Station für die europäischen Handelsschiffe von und nach Südostasien.¹¹³ Handelsrouten der beiden Ozeane verbindend, nimmt Cape Town eine strategische, von den konkurrierenden europäischen Kolonialmächten umkämpfte Position zwischen Ost und West ein – »resulting in one of the most culturally heterogeneous regions on earth between the early 1700s and late 1800s«,¹¹⁴ wie Nadia Davids schreibt. So wird die Hafengegend Kontaktzone für Leute aus den verschiedensten Winkeln der Welt. Dort treffen die lokale Kap-Bevölkerung der Khoikhoi, Verschleppte und Versklavte, Kolonialbeamte und Siedler:innen, Reisende, Schiffsleute und Geflüchtete aufeinander. Beschreibt Gilroy den *Black Atlantic* als transkulturelle, internationale Formation mit einer »rhizomorphic, fractal structure«,¹¹⁵ verschränkt sich dessen Geschichte am Kap sowohl mit der vorhergehenden kolonialen Expansionsgeschichte Europas in Asien als auch mit davon unabhängigen präkolonialen Handelskontakten zwischen Asien und Afrika. Das Kap erinnert letztlich daran, dass auch die Reichweite jener revoltierenden »vielköpfigen Hydra«, von der Peter Linebaugh und Marcus Rediker als Kehrseite kolonialer Expansion erzählen, über den Atlantik hinausgeht; erst zu etablierende Rassekonzepte unterlaufend, verkehrt sie in den Hafentavernen der Welt.¹¹⁶

Bis 1808 werden offiziell 63.000 Menschen in die Kapkolonie verschleppt, deren Sprachen und kulturelle Praktiken Spuren hinterlassen und die notgedrungen Beziehungsweisen entwickeln, in denen diesen Spuren eine neue Funktion zukommt. In ihrer Mehrzahl werden Leute aus Indonesien, Ceylon oder Indien, darüber hinaus aus den südlichen Philippinen, Persien, Macao und aus Madagaskar, aus Ostafrika und Mosambik deportiert. Die VOC greift in den südostasiatischen Kolonien auf bestehende Versklavungsformen zurück und aktualisiert diese am Kap ihren Interessen entsprechend. Um Cape Town als Hafenstadt aufzubauen und die Versorgung vor Ort überhaupt sicherzustellen, werden also Ausbeutungsverhältnisse transponiert und modernisiert – Verhältnisse, von denen die VOC im Indischen Ozean längst profitiert und die sie zur Kapitalisierung der Welt beitragen lassen.¹¹⁷ Im Dienst des Kolonialhandels wird zugleich vor allem im niederländischen und deutschen Kontext rekrutiert. Neben Schiffsleuten und Abenteurer:innen kommen Leute, die vor ihrer

113 Vgl. van de Geijn-Verhoeven et al., *Domestic Interiors*, 2002: 131-134 (From Asia to the Cape).

114 Davids, »It Is Us«, 2013: 90, Fn. 6.

115 Gilroy, *Black Atlantic*, 1993: 4.

116 Zur ihrem Wesen nach kooperativen Hafenarbeit und der Schwierigkeit, Hafengegenden zu kontrollieren, vgl. Linebaugh und Rediker, *Hydra* 2000: 181, 206.

117 Vgl. Dooling/Worden, *Slavery in South Africa*, 2017: 121.

Religionsverfolgung oder Hungersnöten aus Europa fliehen.¹¹⁸ Die unterschiedlichsten Prekarierten der Welt bilden allmählich eine neue, von der europäischen Expansionspolitik geprägte Klassengesellschaft mit oftmals fluiden Biografien, in der sich verschiedene Stränge von Kolonialgeschichte, Ausbeutung, Komplizität und Widerstreit überlagern.

Nun ist gerade die Geschichte des Kap von exemplarischer Relevanz für heutige Auseinandersetzungen um Critical Race Theories, weil sich hier auch die Messiness der kolonialen Verhältnisse so deutlich zeigt: Schon um 1800, als das britische Empire die Herrschaft der VOC ablöst und Cape Town zur Hauptstadt der Kap-Kolonie macht, differenziert sich der europäische Siedlerismus weiter aus; das südliche Afrika wird dabei immer mehr in die immanent widersprüchliche kapitalistische Globalökonomie des 19. Jahrhunderts integriert.¹¹⁹ In diesem unübersichtlichen Kontext etabliert sich schließlich eine damals neue, biologistische Ordnungsform des Rassismus mit entsprechenden Segregationsgesetzen. Klassenunterschiede werden zunehmend rassifiziert; Hautfarbe gerät zu einem zentralen Distinktionsmerkmal.¹²⁰ Die von der britischen Kolonialmacht eingeführte Unterteilung der Bevölkerung in schwarz und weiß aber wird schon 1904 durch die erstmalige Einführung von Coloured ergänzt, weil der arbiträre Binarismus das Nachleben der Indik und Atlantik verknüpfenden Versklavungsgeschichte offenkundig überhaupt nicht abbildet.¹²¹ Ohnehin sind sich viele Leute in Cape Town zumindest darin ähnlich, ethnischen Zuschreibungen nicht zu entsprechen.

They are neither English, nor French, nor Dutch. Nor do they form an original class as Africans, but a singular mix of all together which has not yet acquired a conscience, and is therefore almost impossible to be exactly represented.¹²²

So beschreibt der in Boston geborene und in England aufgewachsene Robert Semple 1803 in einem Reisebericht die Bevölkerung von Cape Town. Was ihm als Zurückgebliebenheit erscheint, lässt sich wiederum als spezifische Präfigu-

118 Zu den entsprechenden Migrationsströmen, ihren Ursachen und auch zu gemeinsamen Revolten von Versklavten und Schiffsleuten vgl. Bickford-Smith et al., *Cape Town*, 1999.

119 Vgl. Adhikari, *Predicaments*, 2013: x.

120 Vgl. Bickford-Smith et al., *Cape Town*, 1999: 112; Haron, *Early Cape Muslims*, 2017: 138; zur visuellen Technologie rassifizierender Differenzierung siehe auch Erasmus' Kapitel »The Look«, *Race Otherwise*, 2017: 49-75.

121 Vgl. Adhikari, *Predicaments*, 2013.

122 Robert Semple, *Walks*, 1805: 26; zit. n. Bickford-Smith et al., *Cape Town*, 1999: 89.

ration heutiger globaler Verflechtungen und Effekt unüberblickbarer, heterogener Kreolisierungsprozesse bestimmen, die herrschenden Regierungs- und Repräsentationspolitiken widerstreiten.

Mit der Überlagerung unterschiedlicher Kolonisierungs- und Migrationsbewegungen nämlich gehen soziale und kulturelle Beziehungsweisen einher, die die je konkreten Machtgefüge und Kategorisierungen potenziell sprengen. Tavern of the Seas wird Cape Town denn auch genannt, weil die Gegend – gerade District Six – wie eine transozeanische Kneipe in der Nähe des Hafens, später auch der Eisenbahnen, der Fisch- und anderer Fabriken, »lose Leute«, einen »buntscheckigen Haufen«, eine Art *motley crew*, versammelt.¹²³ Denis-Constant Martin beschreibt die lokale Bevölkerung mit Blick auf die Zeit vor den Zwangsräumungen von District Six als »extremely mixed including poor European migrants and African workers, American sailors and Asian shopkeepers, and of course a large number of coloured workers, traders and artisans. (...) most inhabitants shared the same pleasures and entertainments.«¹²⁴ Im von einem Sprachengemisch, unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten und kulturellen Praktiken, auch von Armut und Gewalt bestimmten »Fairy Land« wohnen mithin alle möglichen Leute durcheinander gewürfelt auf engstem Raum und leben oft Beziehungsweisen, Verwandtschaftsverhältnisse, die noch unter Apartheidbedingungen quer zu regierungspolitischen Unterscheidungen nach Hautfarben, Glaubensrichtungen, Herkunftsn verlaufen. Sie erinnern an die Hyperkomplexitäten kolonialer Geschichte, der schließlich auch das Apartheidregime Herr zu werden sucht.

»Apartheid flattened South Africa's complex entanglement with Indian and South Atlantic Ocean histories into a racial category – Coloured«,¹²⁵ so Erasmus' Fazit. In ihrem Buch *Race Otherwise* unterstreicht sie, wie eine differenzierte Perspektivierung kolonialer Entwicklungen in Südafrika unsere Vorstellungen von »Kolonialität«¹²⁶ und Rassismus verkompliziert:

123 Vgl. zur Tavern of the Seas Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 53; siehe auch Bickford-Smith, *The Origins*, 1990: 35–38; Corrigan/Marsden, *District Six*, 2020: 13. Zu den fluiden Topografien von Durchgangsorten wie Seehäfen und Vergnügungsvvenues vgl. Meynen, *Inseln und Meere*, 2020: 365–366; zu transatlantischen »motley crews« Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2000; zu umherziehenden Narren in der europäischen frühen Neuzeit, ihren Verwandten, zudem Amslinger et al., *Lose Leute*, 2019. Zum »buntscheckigen Haufen« siehe Marx, *Das Kapital I*, MEW 23, 1968: 268.

124 Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 92.

125 Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 6.

126 Siehe Quijano, »Coloniality«, 2007.

The Indian Ocean can be thought of as an emergent epistemic space – a domain of lived experience that is configured by interconnected histories; by the exchange and movement of people, things and ideas; and by the circulation of technologies, communities and institutions; it is a space that enables critical inquiry into the normative ways of knowing.¹²⁷

Gerade an den performativen Kulturtechniken zeigen sich die von Erasmus skizzierten heterogenen Fliehkräfte globalgeschichtlicher Fluchtlinien. Entsprechend unentwirrbare Amalgamationen zitierter Repertoires spielen dabei mit arbiträren Binarismen, um sie zu verflüssigen.¹²⁸ Das lässt sich exemplarisch am kreolisierten Karneval zeigen. Ging es bislang um Kewpies mit ihrem Alltag und ihrem existenziellen Überleben verbundenes Dragging, soll nun ein temporärer Ausnahmezustand in den Blick rücken, der seinerseits zum Labor eines *imagined elsewhere* gerät und zugleich queere Auftrittformen mobilisiert.

Karnevalisieren (Guys, Klopse, Atjas)

Um den 2. Januar, den *tweede nuwe jaar*, findet bis heute eine innerstädtische Karnevalsparade zwischen dem vorwiegend muslimischen, während der Apartheid ebenfalls als Coloured klassifizierten Bo-Kaap, dem früher sogenannten Malay Quarter, und dem District Six statt.¹²⁹ Sie stoppt vor christlichen Kirchen ebenso wie vor Moscheen und zeugt davon, wie auch die Religionszugehörigkeiten quer durch die Familien der Beteiligten gehen. Die Parade läutet eine zwei Monate dauernde Saison wöchentlicher Stadionwettbewerbe mit anschließenden Straßenpartys in den Townships ein, von denen im Unterschied zum offiziellen, im März stattfindenden Karneval weder etwas im Netz

127 Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 4; siehe auch Pearson, *Indian Ocean*, 2003.

128 Zu nichtbinären Formen des Gendering in Südostasien vgl. etwa mit Blick auf die Bissu der sulawesischen Bugis als »transgender spiritual advisors« Davies, *Gender Diversity*, 2011; Gender and Sexual Plurality, 2018, Islamic Identity, 2019; siehe auch Ismoyo, *Decolonizing Gender*, 2020. Zu den aus Batavia verschleppten und am Kap der Guten Hoffnung versklavten Bugis vgl. Zeuske, *Handbuch Geschichte der Sklaverei*, 2013: 626. Vgl. zudem zur vielfältigen Kritik an der Binarisierung »der anderen« etwa Lugones, *Coloniality of Gender*, 2023; Decolonial Feminism, 2010; Manchanda, *Queering the Pashtun*, 2014: 5.

129 Zur Geschichte des Karnevals am Kap vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999; The Famous, 2010; Oliphant, *Changing Faces*, 2013; zur Musik Gaulier/Martin, *Cape Town Harmonies*, 2017.

noch in der Touristikwerbung zu finden ist. Heute fungiert dieser Karneval als Raumnahme von Leuten, die in den Townships wohnen und von ihren Vereinen mit Bussen in die Innenstadt gebracht werden. Im *claiming the streets* ist der heutige Karneval mit Kewpies Trümmerserie verwandt.

Aus New Year Parades soll er angeblich schon in den 1820er-Jahren hervorgegangen sein. In den 1830er-Jahren, im Zuge der Abolition, der Transposition von Sklaverei in Indentur und in neue Formen der Überausbeutung, wird der Karneval assoziiert mit einem neuen, postkolonialen Kalender, in dem auch die Erinnerung an die Emancipation, die Abschaffung der Sklaverei, und auch an jene Revolten fortlebt, von denen es kaum Quellen gibt. Ihre Spuren finden sich in jenem Karnevalsrepertoire, das sich genealogischen Vorstellungen entzieht und stattdessen das Moment referenzieller Unterbrechung im Entwerden akzentuiert. Dieses Repertoire nun zeugt von einem kreolisierten Wissen um die verschränkte Zeitlichkeit und die Politizität des Zitierens und ist darin mit Kewpies *dirty Dragging* verwandt.

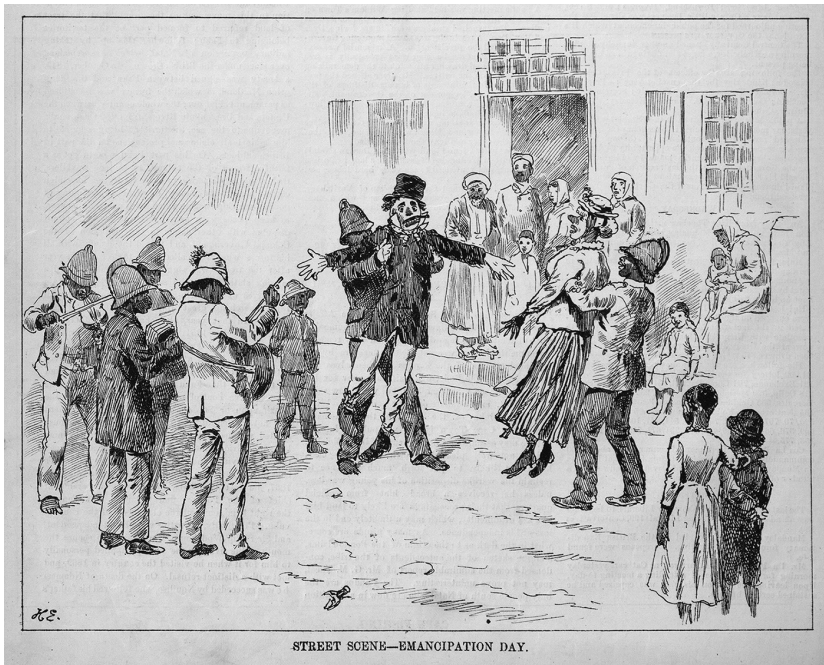


Abb. 6. Heinrich Egersdörfer: Street Scene – Emancipation Day. *South African Illustrated News* 1885: 580. National Library of South Africa, Cape Town.

Um das zu zeigen, möchte ich von einer Zeichnung aus der *South African Illustrated News* von 1885 ausgehen, die mit »Street Scene – Emancipation Day« untertitelt ist. Die Zeichnung stammt von Heinrich Egersdörfer. Sie

steht im Kontext der damaligen Verbreitung des Zeitungswesens auch in den urbanen Zentren der Kolonien und der Illustrierten als Vorboten einer neuen bildbasierten Massenkultur, die den Karneval seit den 1880er-Jahren verstärkt bestimmt. Der in Deutschland aufgewachsene Egersdörfer stellt Cape Town in seinen Straßenszenen als kreolisierte Kontaktzone dar. Gezeigt wird ein Spiel mit zwei lebensgroßen, weiß maskierten Puppen, die linke männlich, die rechte weiblich kostümiert. Während die grotesk entstellte Gesichtsmaske der linken Puppe an einen Totenkopf erinnert, deutet die Nase der rechten eher auf eine Clownsmaske hin – zusammengelesen ergeben sie eine Art Januskopf. Die Puppenspieler erscheinen als Feuerwehrleute kostümiert, ebenso wie die sie begleitende Band. Ihre Gesichter und die der umstehenden Kinder kontrastiert Egersdörfer mit den weißen Puppenmasken. Die lachende, muslimisch gekleidete Familie im Hintergrund vereint alle möglichen Schattierungen. So zeigt das Bild eine Art diverses *acting in concert* der Straße, deren Anlass die Konfrontation künstlicher Gesichter beziehungsweise komplementärer Figuren ist.

An Egersdörfers Bildunterschrift liest Martin eine Verbindung der Karnevalszeit zu politischen Revolten ab.¹³⁰ Denn diese Bildunterschrift schließt das Dargestellte mit der Abschaffung der Sklaverei kurz. Die prozessionsartigen Feiern zum Emancipation Day, am 1. Dezember 1834, die ihrerseits auf Paraden des Militärs oder Aufzüge der Heilsarmee zurückgreifen, gewinnen im Karneval – so bereits Martin – ein kreolisiertes Nachleben. Sie verknüpfen Puppenspiel, muslimische Tanzperformances, die Kalifa, und verkleidete Hausbesuche, wie man sie aus europäischen, ihrerseits karnevalisierten Winterbräuchen kennt.¹³¹ Dabei aber verschränken sich im zeitlich begrenzten, wiederkehrenden Rahmen nicht einfach unterschiedliche performative Kulturen einer globalisierten Crowd, sondern die Leute bringen eine spezifisch lokale, auf den politischen Kontext vor Ort bezogene Form des Versammelns hervor. Sie ›indigenisieren‹ das Zitierte, passen es den lokalen Verhältnissen an.

Egersdörfers Straßenszene wird nun von Martin mit dem traditionellen Beginn der Karnevalssaison von Cape Town am 5. November in Verbindung gebracht – dem in England und den britischen Kolonien gefeierten Guy Fawkes Day. Mit Puppenverbrennungen erinnert dieser Tag an die Niederschlagung eines Attentatversuchs gegen die Krone zu Beginn der britischen Expansion.¹³²

130 Vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 33.

131 Vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 31-34, 61-63, 89.

132 Zum Guy Fawkes Day, der Erinnerung an den Gunpowder Plot (1605) gegen den protestantischen König Jakob I. von England und Irland und die Niederschlagung dieser Revolte, sowie zur spezifischen Transposition der Puppen in den Karneval von Cape Town vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 31-35.

Die Guys, wie die Puppen in Cape Town genannt werden, sind in Egersdörfers Straßenszene allerdings zur Attraktion aller möglichen Leute umfunktioniert, ohne dass die historische Referenz eine besondere Rolle zu spielen scheint. Diejenigen, die die Guys mitschleppen, zitieren aus dieser Perspektive weniger Fawkes als historische Persona; sie überführen das Zitat der Revolte vielmehr in eine spielerische Auftrittform, der die ursprüngliche Verortung der Puppen offenbar egal ist. Die Guys können sowohl als Kolonial- als auch als rebellische Underdog-Figuren gelesen werden, über die die gesellschaftlichen Verhältnisse auf ambivalente Weise bearbeitbar erscheinen. So deutet die dargestellte Versamlungsform über das entleerte Zitat einer anderen Revolte auf die Verhandlung über das Uneingelöste politischer Versprechen vor Ort und zugleich auf die Feier neuer Bezugnahmen hin.



Abb. 7. Karneval, Athlone Stadium, Cape Flats, 2019. Foto: Evelyn Annuß.

Für 1886, das Jahr nach der Veröffentlichung von Egersdörfers Zeichnung, sind Riots und polizeiliche Maßnahmen gegen den Straßenkarneval überliefert.¹³³ Im 20. Jahrhundert wird er sukzessive organisiert und standardisiert. Von 1977 bis 1989, während öffentliches Auftreten zunehmend reglementiert wird, verbietet das Apartheidregime diesen Karneval in der Innenstadt durch

133 Vgl. Bickford-Smith, *Ethnic Pride*, 1995: 112-113.



Abb. 8. Atjas, Carnival, Hartleyvale Stadium, Observatory, Cape Town, undatiert. Kenny Misroll Private Collection (Cape Town).

den Riotous Assembly Act. Heute ist er in anderer Weise der Crowd Control unterworfen. Inzwischen werden die Straßen durch Absperrgitter gesichert, um die Interaktion zwischen Kostümierten und Umstehenden zu steuern. Die Kaapse Klopse, wie die Kap-Karnevalsvereine heißen, treten inzwischen in jeweils standardisierten Kostümen und mit farblich passenden Fahnen auf, die oft bestehende Nationalfarben entwenden und diesen zugleich ihre Bedeutung etziehen; während die Gesangs-, Sketch- oder Marschwettbewerbe in den Stadien der Townships lokale Angelegenheit bleiben, gerät die innerstädtische Parade allmählich zum Teil des City Marketing.¹³⁴ Verglichen mit alten Karnevalsfotos, auf denen Matadore, Gorillas, Teufel etc., mithin Gewimmel an Maskeraden, zu sehen sind,¹³⁵ wird der Auftritt der Klopse inzwischen also weitgehend durchdesignt.

134 Zur Kritik an der Standardisierung des Karnevals vgl. Davids, »It Is Us«, 2013.

135 Dank an Kenny Misroll und Angel Mustafa McCooper, die mir ihre private Sammlung an Fotografien von Gorillas, Indians, Teufeln und Matadoren und damit anderes Material als das in den Archiven gesammelte gezeigt haben. Zu den Bits and Pieces oder Odds and Ends, deren Namen aufs Dragging als Mitschleppen von Hetero-nem verweisen, vgl. Davids, »It Is Us«, 2013; Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 112.

Die Erinnerung an lose Haufen kostümiert umherziehender Leute lebt allerdings in den Auftritten von Drag Queens und anderen Nebenfiguren fort, die den Klopse sekundieren: periphere, kleinere Gruppen, bewaffnet und mit Federschmuck, die stereotype Amerindian-Bilder aufrufen und ihrerseits von roten Teufels- oder weißen Fellfiguren begleitet werden. Die Atjas¹³⁶ – möglicherweise die kreolisierte Abkürzung von Apaches – erinnern wie die Guys an den potenziellen Umschlag dieser Aufzüge in die Revolte und zitieren Figuren des Indigenen. Dieses *Playing Indian*¹³⁷ scheint der globalisierten modernen Massenkultur entnommen, also wie das Kolonialzitat der Guys wenig mit dem lokalen Kontext zu tun zu haben. Gerade dadurch aber sind die Atjas Gegenmodell zum kolonialen Siedlerismus und zu rassistischen Indigenitätsvorstellungen. Fiktive Bilder vom Aufstand andernorts aufrufend, erscheinen die Atjas als Komplement der glamourösen Drag Queens um Kewpie, die im Namen von Hollywoodschauspielerinnen wie Doris Day & Co. normierte Schönheitsideale weißer Weiblichkeit überaffirmieren und dadurch verflüssigen. Verwandt sind diese Darstellungsweisen darin, ein offenkundig neu erfundenes Anderswo zu imaginieren, um sich der Regierungsgewalt vor Ort zu widersetzen. Und diese Form performativen Transponierens ist auch mit der visuellen wie musikalischen Signatur des früher sogenannten Coon Carnival verknüpft – einer lokalen Ausformung von *dirty Facing*, die gängige Lesarten von *racialized Drag* durcheinanderbringt, diese in kreolisierter Weise karnevalisiert.

Dirty Facing (Jim Crow, Zip Coons)

In Cape Town wird offenbar schon Mitte der 1840er-Jahre T. D. Rices mit Blackface assoziierter Song *Jump Jim Crow* auf der Straße und in Bars gesungen. Als Entreacte des US-amerikanisierten, bereits kreolisiert-europäischen Volkstheaters geht Rices noch folkloristisch anmutendes, in den 1830er-Jahren entstehendes Gesangs- und Tanz-Solo der komischen Figur dem später grotesk standardisierten Genre der Minstrel Shows voraus, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über transkontinentale *theatrical trade routes* auch Cape Town erreichen und mit denen die Globalisierung der Unterhaltungskultur beginnt.¹³⁸ Gastspiele von Minstrel Shows, musiktheatrale Darstellungen in groteskem Blackface, etwa einer Gruppe der Christy's Minstrels, gehen

136 Zu den Atjas, die ab Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung treten, vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 93–94; *Imaginary Ocean*, 2008: 68–69.

137 So mit Blick auf den US-amerikanischen Indianismus Deloria, *Playing Indian*, 2022.

138 Vgl. Balme/Leonhardt, Introduction und Special Issue *Theatrical Trade Routes* in *Journal of Global Theater History* 1.1, 2016; siehe zudem die von Cole und Davis her-



Abb. 9. T. D. Rice als JIM CROW, 1830er-Jahre. Library of Congress, Washington, D.C. (2004669584).



Abb. 10. ZIP COON, Sheet Music, 1830er-Jahre. Library of Congress, Washington, D.C. (00650780).

ab den frühen 1860er-Jahren dem Unterhaltungskino voraus und globalisieren die US-amerikanische Massenkultur.¹³⁹ Im ausgehenden 19. Jahrhundert folgen Auftritte schwarzer US-Performer:innen wie der Virginia Jubilee Singers um Orpheus M. McAdoo, deren Repertoire zwar auch an Minstrel-Genres anknüpft, die aber offenbar nicht in Blackface erscheinen.¹⁴⁰

Blackface ist im US-amerikanischen Kontext zunächst eine rowdyhafte, (lumpen-)proletarische Theaterform des industrialisierten Nordens, die oft mit Plantagennostalgie – einem anderen, meist die gewaltförmige Überausbeutung der Versklavten ausblendenden *imagined elsewhere* – spielt. Sie ist eine genuin urbane Angelegenheit vor allem des weißen, männlichen Industrieproletariats und wird später zur Auftrittsmöglichkeit schwarzer Performer:innen unter Segregationsbedingungen. Als neu besetztes imaginäres Anderswo strahlt diese Darstellungsform schließlich über den Ozean aus. Der bauernschlaue, renitente und von der Plantage entlaufene JIM CROW, die kreolisierte

ausgegebene Special Issue *Routes of Blackface* (*The Drama Review* 57.2) sowie Cole, *Ghana's Concert Party Theatre*, 2001.

139 Zur Geschichte der Christy's Minstrels vgl. Davis, *I Long for my Home*, 2013.

140 Vgl. Erlmann, *A Feeling of Prejudice*, 1988.

komische Figur, die schon ab den 1830er-Jahren auch in London gefeiert wird, gewinnt schließlich am Kap Popularität.¹⁴¹ Rices Tramp wird zusammen mit seinem urbanen Pendant ZIP COON, der Minstrel-Figur des Black Dandy, offenbar als Trickster-Persona des Unregierbaren gelesen.¹⁴² Am Kap wird US-amerikanisches Blackface nicht nur vor weißem Publikum aufgeführt, sondern auch und gerade von jenem Teil der Bevölkerung entwendet, der in der rassistischen Hierarchie nicht eindeutig zuzuordnen ist. In diesem Kontext gerät Blackface zugleich zur Maske der Revolte.

Vermutlich zunächst über Sheet Music mit entsprechenden Coverdarstellungen oder über singende Schiffsleute eingeschleust, ist der populäre Gassenhauer *Jump Jim Crow* jedenfalls offenbar zumindest in der Hafengegend schon da, bevor die nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg zunehmend rassistischen Shows die etablierten Bühnen des Kap erreichen. JIM CROW und ZIP COON, die den dunkel maskierten ARLECCHINO des europäischen Volkstheaters und seine Nachfahren mit transatlantischen mimetischen Formen fusionieren, kommen denn auch in der ab 1867 District Six genannten Gegend bereits ein Jahrzehnt nach der Emancipation als schon kreolisierte Figuren an.¹⁴³ Zu diesem

141 Zu JIM CROW vgl. Lhamon, *Raising Cain*, 1998; *Jump Jim Crow*, 2003; zu dessen europäisch-volkstheatraler Vorgeschichte Rehin, *Harlequin Jim Crow*, 1975. Nyong'o nennt die Figur »darkened but clearly not African featured« (*Amalgamation Waltz*, 2009: 110). Zu Minstrel Shows und Blackface vgl. Bean et al., *Inside the Minstrel Mask*, 1996; Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006; Cockrell, *Demons*, 1997; Lott, *Love and Theft*, 1993; Meer, *Uncle Tom Mania*, 2005; Pickering, *The Blackface Clown*, 2003; Roediger, *Wages of Whiteness*, 1991; Taylor/Austen, *Darkest America*, 2012. Zum Zusammenhang von *female impersonation* und Blackface im Minstrel-Kontext vgl. Garber, *Vested Interests*, 1992: 267–303; Mahar, *Behind*, 1999: 343; Lott, *Love and Theft*, 1993; Strausbaugh, *Black Like You*, 2006. Siehe zur Formentwicklung auch Annuß, *Blackface*, 2014; Racisms, 2024. Die multisignifikante Maske (Cockrell, 82; Roediger, 116) steht im Gegensatz zur »Vergesichtigung« des bürgerlichen Theaters und seiner Bestimmung als Ausdrucksmedium; vgl. hierzu Belting, *Faces*, 2013: 63–83. Zur Kritik am »genre of the human« vgl. aus Perspektive US-amerikanischer Black Studies auch Jackson, *Becoming Human*, 2020: 23.

142 Zu ZIP COON und Black Dandyism vgl. Miller, *Slaves to Fashion*, 2009. Gibbs liest Jim Crow als in der Maske des HARLEKIN (198) präfigurierten »surrogate underdog« (211) und »minstrelsy as a transatlantic genre« und auch als »part of the performance of revolutionary utopianism« (179, 180), siehe *Temple of Liberty*, 2014 (v.a. »Spartacus, Jim Crow and the Black Jokes of Revolt«: 181–212). Zur frühen Verbindung von Blackface und *antislavery music* und der späteren Verbürgerlichung des Genres vgl. zudem Meer, *Uncle Tom Mania*, 2005, hier: 25.

143 Zur Korrespondenz von JIM CROW und dem karibischen JONKONNU vgl. Dillon, *New World Drama*, 2014: 218; Wynter, *Sambos*, 1979: 155; mit Blick aufs europäische Volkstheater und den ARLECCHINO der Commedia auch Rehin, *Harlequin Jim Crow*, 1975: 685. Die »flexibility of the form« betonend, kritisiert er das Fehlen komparativer Pers-

Zeitpunkt ist der Übergang zur Post-Slavery von Regularien gekennzeichnet, die den später sogenannten Jim-Crow-Verhältnissen in den USA, also einer der Apartheid vorausgehenden Form der Segregation, vergleichbar sind. In den 1840er-Jahren, als der Sound das Kap erreicht, werden offenbar gerade die Versammlungsformen zum Emancipation Day mit dem Karneval kurzgeschlossen. Blackface gerät zu dessen visueller Signatur, weil es mit *Jump Jim Crow* die transatlantisch-urbane Musik einer Neuen Welt begleitet und als Zeichen globalisierter massenkultureller Mobilität rezipiert wird. Unter den kolonialen Bedingungen vor Ort jedenfalls erscheint diese Musik als Sound der Revolte:

The frivolous coloured inhabitants of Cape Town, who take a holiday on the slightest pretext, indulged their peculiar notions in regard thereto by going about in large bodies dressed most fantastically, carrying »guys«, and headed by blowers of wind and players of stringed instruments, who evoked from their horrible monsters the most discordant and blatant noises that ever deafened human ears.¹⁴⁴

1886, im Jahr der Karneval-Riots, berichtet die *Cape Times* von kreolisierten Aufttrittsformen umherschweifender Haufen in allen möglichen Verkleidungen, die Puppen mit sich schleppen und ihre Umgebung lärmend terrorisieren. Hier resonieren Minstrel-Zitat und karnevaleskes Repertoire. An *Jump Jim Crow* ließe sich die Kreolisierung musikalischer Formen nachzeichnen. An der heterogenen medleyartigen Musik, deren Rhythmuswechsel die chorischen und tänzerischen Einlagen im Rahmen des Karnevals von Cape Town bestimmen, wird die Verschränkung unterschiedlicher Sounds und Moves umso deutlicher.¹⁴⁵ Marschbewegungen, beschleunigte polyrhythmisch eingesetzte Steps, gebeugte Knie, nach hinten verlagerte Hüften und isolierte Handstellungen amalgamieren Bewegungsmodi, die von den Körpern aus auf unterschiedliche Erdteile zugleich verweisen, ohne sich noch voneinander trennen zu las-

pektiven in der US-fixierten Forschung: »The blackface make-up (...) was also part of a folk tradition in which it had no racial connotation, a factor which may also help to account for widespread acceptance of minstrelsy.« (689) Zum metatheatralen Gebrauch früher Formen von Blackface vgl. auch Reed, P., *Rogue Performances*, 2009: 21.

144 *The Cape Times*, Montag, 4. Januar 1886.

145 Zur Spezifik kreolisierter (Karnevals-)Musik am Kap vgl. Gaulier/Martin, D. C., *Cape Town Harmonies*, 2017; Martin, D. C., *Sounding*, 2013, hier v.a.: 53-100. Zur Street Parade in der Innenstadt siehe unter anderem folgende Videoquellen: <https://www.youtube.com/watch?v=o1ltBWALzYc> (24. September 2024); zum Wettbewerb im Athlone Stadion <https://www.youtube.com/watch?v=ovjGp7nTFCc> (24. September 2024).

sen. Weniger in der Plantagennostalgie der Minstrel Shows also, denn in einem tanzbaren, kreolisierten Sound mag eine der zentralen Attraktionen jenes mit JIM CROW und ZIP COON assoziierten Musikimports in die Hafengegend von Cape Town bestehen.

Die neue Musik, die dort schon Mitte des 19. Jahrhunderts – noch vor Beginn des US-amerikanischen Bürgerkriegs und dem damit verknüpften, zunehmend offensiv rassistischen Form- und Funktionswandel von Blackface – zu hören ist, wird auch von Auftritten lokaler Musiker in *burnt cork* und grotesken Kostümen aufgegriffen und für die Unterhaltungsvenues in Hafennähe adaptiert.¹⁴⁶ Ab den späten 1880er-Jahren sind dann auch erste Karnevalsclubs dokumentiert, die mit der lokalen Musikszene zusammenhängen und den neuen Sound ihrerseits verwenden. Im schließlich sogenannten »Coon Carnival« wird das Zitat US-amerikanischer Massenkultur kollektiv durch die Straßen tanzend in entsprechender Verkleidung etabliert. Dabei verliert die rassistisch-zoomorphe Bezeichnung für schwarze komische Figuren am Kap ihre ursprüngliche Bedeutung.¹⁴⁷ Stattdessen mag sich deren Assoziation mit dreckiger Arbeit, mit rußbeschmierten Gesichtern hier unwillkürlich aktualisieren.¹⁴⁸

Auch in diesem Sinn ist das Kap-Blackface als Dragging lesbar. Martin skizziert das in seiner Studie des lokalen Karnevals und dessen Clubs, der Klopse, anhand der Begriffsgeschichte. Dabei macht er auch auf das kreolisierte Nachleben des europäischen Volkstheaters, des karnevalesken Straßentheaters der Subalternen, und entsprechende klassenspezifische Korrespondenzen aufmerksam:

Klopse refers to the origins of the troupes, when they were emanations of social and sports clubs; it seems therefore perfectly legitimate to recycle this word in the 21st century. Most of the revellers, however, when speaking in English about themselves and the troupes they affiliate with, will still use the word »Coons« and some will talk about »Minstrels«. (...) While it is true that »Coon«, an abbreviation of racoon, became, in the first half of the 19th Century, associated with blackface minstrelsy and was given a racist meaning, one should not forget that

146 Vgl. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 82.

147 Zur südafrikanischen Transposition von »coon«, the fashion-conscious, urban, emancipated black male«, im Kontext nicht nur des Karnevals, sondern auch der Urbanisierung von Zulu-sprechenden Wanderarbeitern vgl. Erlmann, *Spectatorial Lust*, 1999: 143.

148 Zum Zusammenhang von dunkler Harlekin-Maske und dreckiger Arbeit vgl. Riha, *Commedia dell'arte*, 1980: 29.

words may have a life of their own and that, when they travel, their meanings change. The signification a word has in the United States cannot and should not be considered as the only signification a word can have in English. In South Africa, the understanding of »Coon« was totally transformed and came to signify the main character and the main mask in the New Year festivals (...). As for »Minstrels«, those who object even to this word should be reminded that there were minstrels in Europe long before Europeans set foot in North America, and that they were jesters, jugglers, story tellers, singers and dancers whose »acts« were tightly intertwined with carnivalesque traditions ...¹⁴⁹

Aus Martins Perspektive eignet sich der Blackface-Import nicht als Karikatur der schwarzen Kap-Bevölkerung, zeugt vielmehr von der Möglichkeit, diese Maske neu zu besetzen. Tatsächlich gehört die offenkundig künstliche, groteske Schwärze nicht dem Genre performativer Imitatio an. Schließlich wird die Popularität von Blackface wie das Bild der Indians über das Kino aktualisiert. Spätestens mit Alan Crosslands 1929 erstmals in Cape Town gezeigtem frühen Tonfilm *The Jazz Singer*, der Al Jolson in Blackface präsentiert, wird die kreolisiert-diasporische karnevaleske Maske bestimmend für den Kap-Karneval.¹⁵⁰ Dragging als tanzendes Mitschleppen betrachtend, scheint sie hier auf ein imaginäres, globalisiertes Anderswo zu verweisen. »Through the mask of the Coon, they have located themselves within the Black Atlantic«,¹⁵¹ so Martin. Damit unterstreicht er, dass Blackface am Kap Trickster-Figuren einer US-amerikanischen, nichtweiß gelesenen Moderne zugeschrieben wird und damit Gilroys Befund auch für Cape Town stützt: »blackness can sometimes connote prestige rather than the unadorned inferiority of »bare life«.«¹⁵² Ans Kap transponiert, spiegelt Blackface zudem das Whiteface der Guys, der im Karneval mitgeführten, bereits etablierten Puppen. So wird es zum ambivalenten Zeichen des Widerstreits eines urbanen, nach Hautfarben so einfach nicht differenzierbaren zusammengewürfelten Haufens an Leuten, der sich potenziell gegen die lokal herrschenden kolonialrassistischen Verhältnisse richtet.

149 Martin, D. C., *Chronicle*, 2007: 2–3. Zur Begriffsverwendung vgl. auch Oliphant, *Changing Faces*, 2013: 68; Thelwell, *Exporting Jim Crow*, 2020: x.

150 Zur Rezeption von *The Jazz Singer* in Cape Town vgl. Martin, D. C., *Imaginary Ocean*, 2008: 69. Zum diasporischen Gebrauch von Blackface als Zeichen einer anderen, »non-white modernity« Brühwiler, *Blackface in America and Africa*, 2012, hier: 141; Martin, D. C., *Invincible Darkies*, 2010, hier: 439.

151 Martin, D. C., *Imaginary Ocean*, 2008: 72.

152 Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, 2005: 37.

Blackface am Kap kann auch anders gelesen werden. Zunächst von englischsprachigen Bühnendarstellungen im späten 19. Jahrhundert für ein britisches Kap-Publikum ausgehend, befindet Chinua Thelwell in *Exporting Jim Crow*: »Any intellectually responsible explanation for the popularity of blackface minstrelsy must acknowledge the highly racialized worldview of the Cape and Natal colonists.«¹⁵³ Doch die Verhältnisse sind komplexer als die während der Jim Crow-Ära in den USA zementierte Color Line. Bereits die niederländische Vorgeschichte kolonialer Expansion im asiatischen Raum vom Kap aus bringt die Schwarz-Weiß-Raster des britischen Empire durcheinander. Die von Thelwell als Indikator von Anti-Blackness begriffene Popularität der Minstrel-Gastspiele verkompliziert sich sowohl vor dem Hintergrund der Kolonialkonkurrenz als auch der kulturellen Verflechtungen der Subalternen. Es bedarf daher transozeanischer, quer zu den zeitgenössischen US-amerikanischen Verhältnissen verlaufender Perspektivierungen.

»Minstrelsy was globalized because of the increasing influence of American culture on nations such as imperial Britain (...). It was also globalized by the appropriation of the form by colonized black nations and communities eager to engage and construct a transatlantic conversation between and among different black populations«,¹⁵⁴ unterstreicht Chude-Sokei in *The Last »Darky«*. Und auch Dillon plädiert für die Reflexion transatlantischer Entanglements:

I would posit the temporal priority of an Atlantic performance tradition and argue that American minstrelsy overwrites a history of colonialism and anti-colonial revolt as well, replacing and erasing this broader geopolitical frame with one of nationalism and racism in which a white/black binary secures the force of white creole nationalism. Ironically, both nineteenth-century blackface minstrel performers and twentieth- and twenty-first century scholars of blackface minstrelsy have emphasized minstrelsy's status as one of the earliest *indigenous* American musical and theatrical forms.¹⁵⁵

153 Thelwell, *Exporting Jim Crow*, 2020: 35. Dillon hebt demgegenüber die Heterogenität des transatlantischen Publikums im kolonialen Kontext hervor: »ordinances notwithstanding, blacks were admitted to the theatre on a regular basis and made up an active part of the audience« (*New World Drama*, 2014: 141). Blackface im Cape Town-Karneval, so wiederum Martins Lesart, sei eher »an incarnation of modernity in the world of entertainment during the second half of the nineteenth century, as well as the personification of a form of cultural miscegenation shaped by relations of domination.« (*Coon Carnival*, 1999: 174)

154 Chude-Sokei, *The Last »Darky«*, 2006: 141.

155 Dillon, *New World Drama*, 2014: 248.



Abb. 11. Mr. Raw & Mr. Raw, Carnival, Athlone Stadium, Cape Flats, 2019. Foto: Evelyn Annuß.

Nun sind die kapkarnevalesken ›Coons‹ nicht in dem bürgerlich-kolonialen Theaterkontext situiert, den Thelwell untersucht. Als Zeichen eines urbanen, kreolisierten *imagined elsewhere* betrachtet, gerät anstelle der von Thelwell beschriebenen darstellungsrassistischen Repräsentationsfunktion die umgebungsbezogene, environmentale, Dimension des kreolisiert indigenisierten Blackface in den Blick. Dessen Gebrauch am Kap nämlich transponiert das Figurative ins Ornamentale.¹⁵⁶

Nach dem Zusammenbruch der Apartheid wird Blackface durch Glitzer-Make-ups ersetzt, die meist den ganzen Kopf bedecken. Im Bild von zwei D6 Raw-Supporters, aufgenommen während eines Karnevalswettbewerbs im Publikumsbereich des Athlone Stadium, demonstrieren sie die Zugehörigkeit zum Club und erinnern zugleich entfernt an die Verwandtschaft zum Glamour-Drag Kewpies. Die Metamorphose von Blackface in glitzernde Ornamente dekolonisiert nun nicht einfach eine überkommene Tradition, sondern liefert den Ausblick auf einen für den Blackface-Gebrauch in Cape Town bereits zuvor bestimmenden Formaspekt. Denn die ornamentalen, den Kopf umfassenden Glitzer-Make-ups akzentuieren anstelle des Gesichts die jeweiligen Outfit-

156 Zu lokalen, kreolisierten Formen der Ornamentalisierung vgl. mit Blick auf die Verwendung asiatischer Designs in Cape Town van de Geijn-Verhoeven et al., *Domestic Interiors*, 2002: 134.

Farben der Klopse, lassen es mithin im kollektiven Ensemble verschwinden; es geht also um die Bezugnahme auf die soziale Umgebung und nicht um die Gesichtsmaske in ihrer Repräsentations- beziehungsweise Entstellungsfunktion.¹⁵⁷ Als ›Second Skin‹ stellt die Schminke keine Person dar, verweist stattdessen auf die anderen Tanzenden im Schlepptau und macht so den Karneval zu einer Art performativem Commoning – das Recht, kollektiv aufzutreten, einklagend.¹⁵⁸ Darin korrespondieren die karnevalesken Straßenszenen mit dem Dragging von Kewpies Posse im zerstörten District Six.

Facialen Lesarten widerstreitend, wird am karnevalesken Glitter-Defacing jenes *andere* Theater ›minderer‹, nichtrepräsentativer Mimesis, das sich im alten Europa dem hegemonialen Darstellungsregime widersetzt und die Geschichte respektabler Bühnendarstellungen trotz der angeblichen Vertreibung des HARLEKIN weiterhin latent begleitet,¹⁵⁹ als entfernt verwandtes lesbar. Zwar wird es zunächst in den Minstrel Shows rassistisch entwendet. Vielleicht aber scheinen in dieser volkstheatralen, genealogisch unterbrochenen Unterströmung des Karnevals unabsehbare Allianzpotenziale *across time and space* auf. Denn das Kap-Blackface verleiht der klassenspezifisch konnotierten dunklen Maske des Komischen in der präkolonialen europäischen Commedia eine Art glamourös-kreolisierte *survie*.¹⁶⁰

Die ornamentalen Masken, die tänzerisch-musikalische Darstellungen begleiten, erinnern entsprechend an »eine tendenziell ordnungssprengende, exzessive Mimesis«¹⁶¹ und deren Formkonstanzen bedrohende Vervielfältigungen. So bestimmt zumindest Friedrich Balke, den Begriff des *Minderen* positiv

157 »Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche«, so Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 233.

158 Zur »zweiten Haut« als modernem Oberflächenphänomen, das den »key signifier of cultural and racial difference« vom Fleisch entkoppelt, vgl. – im Zusammenhang mit Josephine Baker – Cheng, *Second Skin*, 2013, hier: 7.

159 Vgl. für den europäischen Kontext Münz, *Das »andere« Theater*, 1979.

160 Zur performativen Transposition der ruralen komischen Figur, dem Bergamo-Dialekt sprechenden, verrußt-verdrehten ARLECCHINO, vgl. Rehin, *Harlequin Jim Crow*, 1975. Möglicherweise allerdings ruft die Bezeichnung der komischen Figur in der europäischen Commedia, des Zanni, auch den Namen schwarzer Sklaven im mittelalterlichen Islam (Zanj) auf.

161 Balke, *Mimesis zur Einführung*, 2018: 18; mit Blick auf die Reflexion ›tänzerisch-musikalischer Darstellung‹ bei Koller, *Die Mimesis der Antike*, 1954, hier: 120. Vgl. auch Benjamins Bestimmung des Mimetischen im Rekurs auf den Tanz (Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, II.1, 1991: 204-210). Zur Kritik an ethnografischen Fremdheitsproduktionen im Diskurs über exzessive Mimesis vgl. zum Collège de Sociologie, einem der Referenzpunkte von Balkes Mimesisdiskussion (Balke, »Ähnlichkeit und Entstellung«, 2015) allerdings Eidelpes, *Entgrenzung der Mimesis*, 2018, hier: 125. Zum Potenzial exzessiver Mimesis, dem Kolonialismus »das Rüstzeug mimetischen Ver-

konnotierend, Mimesis im performativen, generativen und somatischen Sinn und damit gerade nicht als Repräsentation, als petrifizierte Imitatio. Indem Balke die konstitutive ›Dirtiness‹ des Mimetischen betont, akzentuiert er den referenziellen Exzess und das Affektive von Darstellungsweisen, die die bürgerlich-anthropozentrische Begriffsprägung que(e)ren. Implizit greift Balke auf Gilles Deleuze' und Félix Guattaris Rede vom Minoritär- oder Nomandisch-Werden zurück, um unvorhersehbaren wie ›parasitären‹ Aneignungen von Darstellungsformen nachzugehen, die vermeintlich gesicherte Selbstverhältnisse in Frage stellen.¹⁶² Balke unterstreicht bereits die »Messiness«¹⁶³ solcher Bezugnahmen, das heißt, ihre letztlich unkontrollierbare referenzielle Multi-direktionalität.

Was hier als konstitutiv für mimetische Praktiken beschrieben wird, reflektiert der Karneval von Cape Town als kreolisierte Kulturtechnik, sich ähnlich zu machen.¹⁶⁴ Die karnevaleske Transposition von Blackface auf die Straßen einer kolonialen Hafenstadt wie Cape Town und deren Nachleben liefert somit den Ausblick auf die Fähigkeit der Leute, auf anderswo – über die unmittelbare Umgebung hinaus – Bezug zu nehmen und zugleich um die Differenz zum vorausgehenden Kontext zu wissen. Insofern sind Atjas wie Coons in Cape Town immer schon im reflexiven Sinn – im Wissen um die Uneinigkeit mit der Maske – indigenisiert. Nur bleibt diese dem Kap-Karneval inhärente Einsicht verstellt, wenn man von der generellen Repräsentationsfunktion der Maske ausgeht und ihre rassistische Aufladung im US-amerikanischen Kontext umstandslos auf anders situierte Gebrauchsformen projiziert.

Am *dirty Facing* dieses Karnevals, das ein Zitat globalisierter Massenkultur lokal entwendet und resignifiziert, zeigt sich so perspektiviert eine spezifische Rezeptionsdisposition. Das kreolisierte Blackface-Zitat sperrt sich gegen jenen

mögens abspenstig zu machen«, vgl. demgegenüber Taussig, *Mimesis und Alterität*, 2014: 326.

162 Vgl. zum Minoritär-Werden Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 396; hierzu Balke, »Ähnlichkeit und Entstellung«, 2015: 269.

163 Zur »essenziellen Messiness der Bezugnahmen auf das jeweils Andere einer Kultur« und ihrer autoritätsunterminierenden Funktion siehe Balke, *Mimesis zur Einführung*, 2018: 16; zu deren Kraft, im Ähnlichen ein Unähnliches zu erzeugen, auch, *Mimesis und Figura*, 2016: 37–44; hinsichtlich des entsprechenden Mimesisverbots für Subalterne in der griechischen Antike: »Ähnlichkeit« 2015: 265; zur ordnungssprengenden Dimension siehe zuletzt Balke/Linseisen, *Mimesis Expanded*, Einleitung: 2022: 12. Hierbei geht es mithin um mehr als die von Puar betonte »messiness of identity« (*Terrorist Assemblages*, 2007: 212).

164 Zum (>post-postkolonialen<) Ähnlichkeitsdenken siehe auch Kimmich, *Ins Ungefähre*, 2017: 141; Bhatti/Kimmich, *Ähnlichkeit*, 2015: 26 – im Bezug auf Samir Amins Forderung nach einem »right to be similar« (Amin, *Spectres of Capitalism*, 1998: 42).

»faceism«,¹⁶⁵ der die Maske notwendig anthropomorphisiert und das Groteske überhistorisch und unabhängig von seiner Umgebungsbezogenheit, von seinem Gebrauch, als immer gleiche rassistische Entstellung des »eigentlichen« Gesichts begreift. So stellt dieses spezifisch situierte Blackface-Zitat jene Lesarten infrage, die der hegemonialen Kontrolle der Referenzen eine Art Superpower zuschreiben. Es macht das Potenzial des »Reappropriierens« und damit die Verwandtschaft zu anderen Formen potenziell widerstreitenden Draggings deutlich.

Blackface, Moffies

1940, ein Jahr vor Kewpies Geburt, beschwert sich ein anonymes Leserbrief in der *Cape Standard* vom 9. Januar über die Drag Queens und den Karneval. »Moffies«, heißt es in diesem offenen Brief, »should be in a hospital or some similar place, away from the public«.¹⁶⁶ Das polizeiliche Plädoyer für deren Internierung wird so begründet: »They are sexually abnormal – hermaphroditic in a pitiable condition, physically and mentally; the very thought of them should be repulsive to all but the scientists.« Dabei werden sie – »almost sick with disgust« – mit dem innerstädtischen Straßenkarneval in Verbindung gebracht, der den Drag Queens als Vortänzerinnen eine besondere Rolle zuweist und an die Schnittstelle zwischen temporärem Ausnahmezustand und queeren Alltagspraktiken erinnert. Die lokale Bezeichnung Coon Carnival aufgreifend, wird nun im zitierten Brief auf Blackface als *racial* Drag und auf dessen Verwandtschaft zu Gender Bending verwiesen: Moffie Konzerts, also Drag Shows, und Coon Carnivals würden die angebliche Primitivität der Coloureds bestätigen und damit europäische Superiorität suggerieren.

Der Brief, gezeichnet von »Coloured Student« und damit als Sprachrohr der *educated classes* inszeniert, ist als Symptom puritanisch-bürgerlicher Anrufungen durch das Kolonialregime lesbar, sich respektabel zu repräsentieren. Mit der Abgrenzung von queeren, devianten Auftrittsförmigkeiten, die die bestehenden Klassifikationen durcheinanderbringen, wird zugleich das hegemoniale Darstellungsdispositiv affirmiert. Der Brief verdeutlicht nicht zuletzt die klassenspezifische Gewaltförmigkeit jener Episteme, die dem Beharren auf angemessener,

165 Weigel, »Das Gesicht als Artefakt«, 2013: 11. Zur benjaminschen Gedankenfigur entstellter Ähnlichkeit und Formen des Defacing vgl. auch Weigel, *Grammatologie der Bilder*, 2015, hier: 267; siehe zudem Macho, *Vorbilder*, 2011: 291–316.

166 Coloured Student: »Slashing Attack on Coloured Coons. I don't Like Them and Give My Reasons. »Disgusting and Degrading Festivals«, *Cape Standard*, 9. Januar 1940: 3; zit. n. Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999: 118.

respektabler (Selbst-)Darstellung zugrunde liegt. Es geht in diesem Brief nicht nur darum, sich von Darstellungen des vermeintlich Minderen abzugrenzen. Es geht um die Angst vor Auftrittsformen, die als »too slippery (...) to police«¹⁶⁷ erscheinen und einem unkontrollierbaren Haufen loser umherziehender Leute zugeschrieben werden, mit denen sich nicht ordentlich Politik machen lässt. So zeugt der Brief davon, wie das koloniale Teilen und Herrschen in das Darstellungsverständnis einwandert und in den Ruf nach der Polizei umschlägt.

Nun bleibt gerade die Forderung, die Drag Queens wegzuschließen, nicht unwidersprochen: »The information that Coloured Student gives about their sex is indeed enlightening (...) and it is apparent that he must have taken a lot of trouble to obtain information«.¹⁶⁸ Gegen den Strich gelesen, liefert die hier sarkastisch kommentierte Verschränkung von Gender Bending und Blackface, der öffentlichen Auftritte von vermeintlich *dirty bodies* und *dirty faces*, den Ausblick auf die Verwandtschaft von Queering und Kreolisierung. Was oft als gegensätzlich gehandelt wird – Drag als geschlechterpolitisches, gegenhegemoniales Empowerment und dekonstruktive Praxis, Blackface als hegemonial-rassistisches Defacement – erscheint mit Blick aufs Kap als verwandt. Darauf deutet die möglicherweise älteste Zeitungsquelle hin, die einen Drag Queen-Auftritt während des Kap-Karnevals beschreibt: »He is dressed in burlesque female attire, and carries a tiny parasol. His voice is carried away by the wind but his antics draw periodical bursts of delight from the spectators as he rolls his white eyeballs or prances up and down«,¹⁶⁹ heißt es in *Coloured Coons' Gay Carnival*, veröffentlicht in der *Cape Times* am 3. Januar 1930. Im Karnevalskontext situiert, verbinden sich darin Gender Bending und das ins Mimische übersetzte Zitat von Blackface. Insofern ist die von Coloured Student vorgenommene Verknüpfung nicht aus der Luft gegriffen; sie ist nur falsch, invektiv und identitär, besetzt.

Spätere Quellen machen die Verwandtschaft von Drag und Blackface explizit. »PHA 3155 CT Coons 005« lautet die Signatur eines Fotos, das sich in der National Library of South Africa in Cape Town findet und bisher wohl nie veröffentlicht worden ist. Die Signatur verweist auf die frühere Bezeichnung des ab dem 19. Jahrhundert so genannten lokalen »Coon Carnival«. Das Foto wiederum zeugt von einem queeren Umgang mit Blackface, der an Kewpies Drag-Szene erinnert. Aufgenommen wird das Bild von einem namenlosen Fotografen, angeblich am 4. Januar 1961, vor den Forced Removals. Auf der Höhe der heutigen St. George Mall zeigt es im Hintergrund die Wale Street, die District Six und das muslimisch geprägte Bo-Kaap verbindet – und damit

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

168 F. Robertson: »Our Readers' Views on Coons«, *Cape Standard*, 16. Januar 1940: 4. Vgl. Martins Zusammenstellung weiterer Quellen in *Chronicles*, 2007.

169 *Coloured Coons' Gay Carnival*, *Cape Times*, 3. Januar 1930.



Abb. 12. Carnival, Cape Town, Wale Street, Ecke St. George, frühe 1960er-Jahre, vermutlich Honolulu Dainty Darkies. National Library of South Africa, Cape Town (PHA 3155 CT Coons 005).

die von der Apartheid mehrheitlich als Coloured klassifizierte Bevölkerung der Innenstadt. Es handelt sich um ein Pressefoto für die *Cape Times*, die erste, seit 1876 existierende Tageszeitung im südlichen Afrika. Der Winkel scheint nicht ganz stimmig, weil er die Beziehung der Gezeigten verunklart. Offenbar denn auch unveröffentlicht geblieben, ist das Foto gewissermaßen als Abfall im Archiv gelandet. Es hat eine gänzlich andere Sammlungsgeschichte als die Bilder von Kewpie. Entsprechend fehlt das Wissen um die Leute, die das Foto zu sehen gibt. Dieser Mangel an Biografischem aber ermöglicht es gerade, von den Auftrittsformen, statt von unseren nachträglichen Projektionen auf die Abgebildeten auszugehen. Das Karnevalsbild rückt eine unbekannte Drag Queen in den Vordergrund, von der man nicht wissen kann, ob ihr Gender Bending wie bei Kewpie alltägliche Praxis oder auf den Karneval beschränkt ist, ob sie sich als queer identifiziert. Dieser »trouble to obtain information« verdeutlicht, dass die Grenzen zwischen Karneval und queerem Kap-Alltag nicht so klar zu ziehen sind.¹⁷⁰ Wenige Jahre vor Kewpies Foto aufgenommen, zeugt

¹⁷⁰ Vgl. demgegenüber die These vom Karneval als temporalem Ausnahmezustand bei Bachtin, *Rabelais*, 1995; Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, 1983.

der Bildausschnitt bereits von einer Form mimetisch-tänzerischen Mitschleppens – einer Form transgressiver, das Körperbild überschreitender Referenzbildungen. Die abgebildete Drag Queen scheint gewissermaßen den Zug der in Minstrel-Anzügen kostümiert Tanzenden mitzuziehen. Das Foto setzt mit hin auch in diesem Sinn Dragging als Mitschleppen in Szene, vielleicht weniger das Gravitationale als das Glück kollektiven Auftretens akzentuierend. Was die Drag Queen und die anderen Tanzenden im Schlepptau nun visuell verbindet, ist die ihnen *gemeinsame* Maske: eine spezifische Form von Blackface, das die Funktion des späteren Glamour-Make-ups vorwegnimmt. Das Bild verschränkt Dragging und Blackfacing vor dem Hintergrund der komplizierten Geschichte (post-)kolonialer Ausbeutung und sie begleitender Reinheitspolitiken des Teilens und Herrschens, die den kreolisierten Karneval von Cape Town bestimmt.

Ihr Körper ist im Moment der Aufnahme offenkundig in Bewegung. Man sieht nur das linke Bein. Das Kleid gibt ihre breiten Schultern und ihre muskulösen Arme zu sehen. Vor ihrem Bauch scheint sie, schräg aufgerichtet, das Gewicht aufs Standbein verlagernd, einen dunklen Tüllrock zu schwenken. Der Kopf ist mit einer Art Haube bedeckt. Ihr Outfit, das die recycelten Frauenkleider ins Glamouröse übersetzt, steht im Gegensatz zu den karnevalistischen Männeranzügen der schräg und mit etwas Abstand hinter ihr Tanzenden – einem offenbar gerade im Sprung begriffenen, ein Bein nach vorne werfenden Voorloper, einem Vortänzer, mit Top Hat und Dirigierstab, den Kindern mit ihren Sonnenschirmen und ein paar Erwachsenen dahinter. Zugleich korrespondiert ihr geschminktes Gesicht mit den Masken der anderen Tanzenden: Ihr rechtes Auge und der Mund sind in weiß überbetont; das linke Auge und die Nasenpartie wiederum sind schwarz übermalt. Doch die Referenz auf Hautfarbe, die die grotesken Masken in US-amerikanischen Minstrel Shows als verzerrendes, abwertendes De-facement bestimmt, wird hier durch einander berührende oder kreuzende Fluchtlinien im Foto und über dessen Rand hinaus ersetzt. Potenziell dezentrieren diese Fluchtlinien die Betrachtung und verbinden dabei die Drag Queen – trotz ihrer räumlichen Distanz – mit den ebenfalls geschminkten Leuten dahinter. Drag und Karneval sind hier auf spezifische Weise verknüpft: durch ornamentalisierte Gesichtsmasken, die Augen und Mund im Spiel mit weißer und schwarzer Schminke nicht einfach grotesk überbetonen, sondern sie in eine andere Konstellation jenseits stereotyper Darstellungsentstellungen übersetzen und die losen Verbindungen zwischen den Körpern exponieren. So tritt die von visuellen Gegensätzen wie Fluchtlinien und rhythmischen Resonanzen bestimmte Relation der Auftretenden deutlich hervor. Durch ihre spiegelverkehrte ornamentale Gesichtsbe-malung korrespondiert die Drag Queen im Bild von der Wale Street mit dem dahinter tanzenden Voorloper; die komplementäre Schminke lässt die beiden erscheinen, als ob sie den Rest der Tanzenden, mit denen sie den überbeton-

ten Mund gemeinsam haben, als losen Chor mitnehmen. Es ist, als habe der Sound, zu dem die Leute im Moment der Aufnahme getanzt haben und den wir beim Betrachten des Fotos nicht mehr hören können, in der Schminke eine Art visuelles Echo.

Gemeinsam stellen diese Leute das Spiel mit möglichen, auch asignifikanten Bezugnahmen dar.¹⁷¹ Ihre ins Bild gesetzte, über den einzelnen Körper hinausweisende und der Repräsentationsfunktion entzogene Auftrittsform exponiert das relationale, in die Umgebung ausstrahlende, das berührende Moment des Karnevals, der sich der Apartheid noch mittels Blackface potenziell widersetzt. Im Bild nämlich erscheinen die »lebenden Ornamente« eher als Affekttrigger massenweisen Versammelns, denn als Instrument abwertender, verzerrender Nachahmung.¹⁷² Und genau diese affektive Funktion allegorisiert die Figur der Drag Queen, an der sich die Verwandtschaft von queerer und kreolisierter Mimesis zeigt.¹⁷³

Geschlechtergeschichtlich betrachtet wird der Kap-Karneval eher als eine homosoziale Angelegenheit wahrgenommen; traditionell treten hier vor allem Männer in stereotypisierten Rollen auf, während Frauen, zumindest in der Überlieferung, lange Zeit primär für die Infrastruktur sorgen, mithin weitgehend unsichtbar bleiben.¹⁷⁴ Von der Karnevalshistoriografie werden die Drag Queens aus diesem Kontext oft fast gänzlich verdrängt und bestenfalls als schwule Randfiguren behandelt.¹⁷⁵ Aus gegensätzlicher Perspektive wiederum

171 Hier geht es also um eine gemeinsame Praxis und deren Politizität, nicht um die bloße Ontologisierung des Mitseins; vgl. demgegenüber Nancy, *Être singulier pluriel*, 2013.

172 Vgl. im Zusammenhang mit lebenden Ornamenten der Weimarer Zeit Kracauers These von der Wurzellosigkeit des Ornamentalen (*Das Ornament der Masse*, 1977 (*1927): 59).

173 Vgl. zur Prominenz der Drag Queens im Karneval *Moffie van Hanover Park*, ein populärer Karnevalssong (Pacey 2014: 111) in kreolisiertem Afrikaans – hervorgegangen aus Melahu, der transatlantischen »lingua franca« der Kolonialzeit (Willemse, Afrikaans, 2018), und am Kap zunächst auf Arabisch von deportierten südostasiatischen Intellektuellen verschriftlicht (Worden et al., *Cape Town*, 1998: 127; zur verwendeten Bugis-Schrift: Groenewald, *Slaves*, 2010). Zur queeren Kap-Variante Gayle vgl. Olivier, *From Ada*, 1995; siehe auch Luyt, *Gay Language in Cape Town*, 2014. Im Kap-Afrikaans klingen Wörter aus dem Malaysischen, dem lokalen Khoikhoi, isiXhosa, isiZulu etc. an und verschränken sich mit niederländischen, portugiesischen und englischen Brocken.

174 Zur Rolle von Frauen im lokalen Karneval vgl. Baxter, *Continuity and Change*, 2001; Oliphant, *Changing Faces*, 2013: 86–92; siehe zu den Drag Queens auch Pacey, *Emergence*, 2014: 118–122.

175 Vgl. hinsichtlich der weitgehenden Ausblendung der Karnevals-Drag Queens exemplarisch Martin, D. C., *Coon Carnival*, 1999; Thelwell, *Exporting Jim Crow*, 2020. Siehe demgegenüber Tucker, *Queer Visibilities*, 2009; Chetty, *A Drag*, 1995.

werden die im Karnevalskontext als *Moffies* bezeichneten Drag Queens oft allzu schnell der queeren Community-Geschichte subsumiert. So perspektiviert, geht entweder die Figur oder ihre Umgebung verloren. Durch alle Kritik am Karneval, an seiner Komplizität, seiner Homosozialität etc. hindurch aber scheint gerade mit dieser Figur das queere Potenzial kreolisierter Auftrittsförmlichkeiten auf. Das zeigt sich umso deutlicher in der Konfrontation mit kolonialapologetischen Formen essenialisierender Selbstrepräsentation und ihres genealogischen Anspruchs.

Reenacten

Die Geschichte propagandistischer, den Siedlungskolonialismus legitimierender Massenspiele beginnt in Südafrika 1910, zu jener Zeit, als der Straßenkarneval visuell bereits von *Blackface* bestimmt wird. In diesem Jahr wird die *South African Pageant of Union* mit über 5.000 Beteiligten aufgeführt.¹⁷⁶ Südafrika läutet das Zeitalter politischer Massenspiele also entsprechend früh ein. Präsentiert werden nostalgische Bilder der Kolonialgeschichte. Als Urszene dient Jan van Riebeecks Landung in der Tafelbucht 1652. Das Gros des Publikums mag eine Vorlage dieser niederländisch beflaggten Szene gekannt haben: ein historistisches Gemälde von Charles Davidson Bell aus dem Jahr 1851, auf dem van Riebeeck im Kreis seiner Soldaten zu einer im Bild weiter unten verorteten Gruppe ›Eingeborener‹ spricht. Jedenfalls basiert die szenische Beglaubigung des »Herrenvolks« und seines territorialen Anspruchs darauf, die koloniale Darstellung der Ankunft van Riebeecks am Kap durch die bildende Kunst nachträglich zu theatralisieren. Was als *Re-enactment* erscheint, ist performative Nachahmung repräsentativer Herrschaftsbilder – die physische Darstellung des kolonialen Imaginären.

An den kolonialaffirmativen Massenspielen mit ihrem wechselvollen politischen Hintergrund, der je nach Bedarf anders akzentuiert wird, zeigt sich das gänzlich andere Darstellungsregister des beschriebenen Kap-Karnevals umso deutlicher: die Differenz zwischen repräsentativen, vom Bild ausgehenden, propagandistischen Darstellungen einerseits, die das Performative latent halten sollen, und tänzerisch-mimetischen Auftrittsförmlichkeiten andererseits, die der herrschenden (Darstellungs-)Politik widerstreiten, potenziell in Revolten umschlagen. Davon zeugen die weiteren für Südafrikas politische Geschichte

¹⁷⁶ Zur Geschichte der südafrikanischen Pageants vgl. Kruger, *The Drama*, 1999: 23–47; mit Blick auf das van Riebeeck-Festival von 1952 und die latent gehaltenen Kolonialkonkurrenzen: Witz, *Apartheid's Festival*, 2003; siehe auch Witz, *Eventless History*, 2006, u. *History*, 2009.

so bestimmenden Reenactments und lebenden Bilder. 1938 wird die burische Massenmigration ins Landesinnere als Großer Trek in folkloristischen Kostümen prozessionsartig performt. 1952 findet unter Apartheidregie das van Riebeeck-Festival zur Feier der dreihundertjährigen Kolonialgeschichte von Cape Town statt, über das unterschiedliche Vergangenheiten verhandelt und vermittelt werden sollen. Das zeigt sich an der Darstellung der Cape Malay Community, wie der Commissioner of Coloured Affairs im Innenministerium I. D. du Plessis die muslimisch-kreolisierte Bevölkerung nennt. Als Subkategorie von Coloured bestimmt, wird ihnen eine regierungskonforme gemeinsame Gründungsgeschichte zugeschrieben, die mit der Ankunft von Sheikh Joseph 1694 am Kap beginnen und als Beglaubigung des inzwischen etablierten neuen Klassifikationssystems dienen soll. Die Pageant ist, wie an dieser Darstellung deutlich wird, Teil einer ebenso komplizierten wie erfundenen Brauchtumpflege, die vermeintliche kulturelle Wurzeln essenzialisiert und sortiert, um die Apartheidpolitik der Gegenwart zu legitimieren. Dabei sollen die ›Malays‹ als Surrogat Afrikaans-Brauchtumpflege leisten. »Together with their language the Cape Malays have lost any songs which their forefathers may have brought from the East«,¹⁷⁷ behauptet du Plessis bereits in seiner Studie *The Cape Malays* aus den 1940er-Jahren. In der Blütezeit der Apartheid greift er entsprechend auch in den lokalen Karneval ein, um ihn zum Instrument regierungspolitischer Kooptation zu machen. Die ›Malays‹ sollen das ›Cooning‹ der Straße durch die apartheidkonforme Darbietung von *nederlandse liedjes*, von ›althergebrachter‹ Afrikaans-Kultur, ersetzen.

Der zunehmend reglementierte Karneval wird so zur umkämpften Form kollektiven Auftretens. Gerade das kreolisiert-karnevaleske, mit Dragging verknüpfte Blackface, das sich weder genealogisch einpassen lässt noch referenziell kontrollierbar erscheint, gerät in Widerstreit zur Apartheidpolitik. Blackface wird vom Regime also nicht affirmiert, sondern möglicherweise gerade wegen der ›unheimlichen‹ Verwandtschaft von südafrikanischen Coloureds und US-amerikanischen Schwarzen – von kreolisierten Leuten mit relativen

177 du Plessis, *The Cape Malays*, 1972: 40, zur Abgrenzung von karnevalesken Auftrittsförmlichkeiten: 41. I. D. du Plessis ist an der Planung der Group Areas beteiligt, mit denen die als nichtweiß eingestufte Bevölkerung unter anderem aus District Six vertrieben wird, während das Bo-Kaap auch auf seine ›volkskundliche‹ Initiative hin als Malays Quarter bestehen bleibt; vgl. zur Kritik, Jeppie, *Historical Process*, 1986/87. Zu du Plessis' Rolle bei der Reglementierung des Karnevals während der Apartheid vgl. Gaulier/Martin, D. C., *Cape Town Harmonies*, 2017: 7–8; *Coon Carnival*, 1999: 120. Vgl. demgegenüber zu den ›Malays‹ und der muslimischen Geschichte des Kap Erasmus, *Race Otherwise*, 2017: 110–112; Haron, *Early Cape Muslims*, 2017; zur Historizität und Fluidität der Klassifikationen auch Jeppie, *Reclassifications*, 2001; Jephta, *On Familiar Roads*, 2015.

Privilegien innerhalb der Kap-Hierarchie beziehungsweise im globalen Zusammenhang – abgelehnt.

Später bringt die Maske in der Tat die Rezeption der offiziellen Propagandaspiele durcheinander. Am 3. Februar 1988, wenige Jahre vor seinem Zusammenbruch, versucht das Apartheidregime südafrikanische Kolonialgeschichte in der Kapprovinz zu reinszenieren. Am für Blankes, also sogenannte Weiße, reservierten Strand von Mossel Bay wird nun anstatt der Ankunft van Riebeecks die 500-Jahrfeier der Landung von Bartolomeu Dias – mithin der portugiesischen, bereits vor der VOC am Kap gelandeten Kolonialmacht – aufgeführt und in ein Tableau vivant übersetzt. Im von Marie Hamman konzipierten Spektakel werden intrakoloniale Spannungen kurz vor dem Ende der Apartheid noch einmal neu ausgetragen und eingeeht. Leslie Witz beschreibt, »what made spectators gasp in astonishment«:¹⁷⁸ Angesichts des inzwischen breiten Boykotts durch die von der Apartheid ausgegrenzte Bevölkerung und der politischen Reibereien im Vorfeld der Veranstaltung wird die Rolle der von Vanessa Kruger inszenierten »Khoi Group« notgedrungen von weißen Darstellenden nachgespielt – ausgestattet mit Afroperücken, Lederkleidung und dunkler Schminke.¹⁷⁹ So trifft die Dias-Figur bei ihrer Ankunft an der Küste auf Khoikhoi-Impersonators, die an karnevaleskes Blackface erinnern. In dem historischen Moment, in dem »die anderen« im Repräsentationsspektakel der Apartheid nicht mehr mitspielen, gerät das Schwärzen des Gesichts, Notlösung der Herrschenden, zum Irritationsmoment. Das Darstellungsdispositiv vorhergehender Reenactments, die seit den 1910er-Jahren weiße Vorherrschaft in Massenspektakeln demonstrieren, ist damit infrage gestellt. Denn die offenkundig arbiträre Maske, mit dem sogenannten Coon Carnival der »Coloureds« assoziiert, unterläuft im Reenactment die szenisch erfundene Gründungsgeschichte der Apartheid – den Gestus, es sei so gewesen und müsse auch so weitergehen.

Unfreiwillig erscheint das als Reenactment geframte lebende Bild bei aller Formdifferenz verwandt mit jenen grotesk-ornamentalen Maskenformen, die im kreolisierten, die US-amerikanische Massenkultur zitierenden Karneval der Brauchtumsfolklore und ihrem kolonialen Imaginären mit einem allegorisierten, offenkundig künstlichen *imagined elsewhere* begegnen. Hier zeigt sich zugleich ein grundlegender Unterschied zwischen minderer Mimesis und den Erfordernissen propagandistischer Repräsentation: Queere, kreolisierte Auftrittformen wissen um die Gemachtheit der Darstellung und um die Möglich-

178 Witz, *History*, 2009: 151. Vgl. auch Witz, *Eventless History*, 2006.

179 Siehe die inzwischen im Bartolomeu Dias Museum, einer Dependence der Western Cape Archives, aufgetauchten und mit Bildbeschriftungen versehenen Fotoserie der Pageant von 1988. Als Khoi Group sind verzeichnet: Debby und Penny Kruger, Emile Scheepers, Albert Brand, Niels Marx und Corrie Coetzee.



Abb. 13. Mogamat Kafunta Benjamin (r.) und unbekannte Person, Carnival, Nähe Green Point Track, Cape Town, undatiert, um 1990. Melvyn Matthews Private Collection (Cape Town).

keit anderen, potenziell uneinhegbaren Bezugnehmens – um das, was das propagandistische Reenactment verdrängt. Entsprechend eignet sich die regimekonforme Darstellungsweise 1988 nicht, um ›Ureinwohner:innen‹ essenziellistisch ins Bild zu setzen und das koloniale Legitimationsnarrativ zu bestätigen. Kurz vor dem überfälligen Zusammenbruch der Apartheid haben vermeintliche Nachstellungen, die die Geschichte von der kolonialen Landung bis zum Sieg der National Party als straighten Erfolg repräsentieren sollen, ohnehin ausgedient; die Form der Darstellung aber kann die propagandistische Funktion auch deshalb nicht erfüllen, weil der antifolkloristische Straßenkarneval am Kap mit seinem ornamentalisierten Blackface nicht einfach temporärer, die Herrschaftsverhältnisse aber letztlich zementierender Ausnahmezustand ist. 1988 zeugen die verkleideten Blankes mit geschminkten Gesichtern und entsprechenden Perücken vielmehr noch davon, dass auch die Brauchtumsfolklore der Apartheid letztlich kreolisiertes Dragging ist. Demgegenüber stellen die Carnival Coons ebenso wie die Carnival Moffies – so auch ein Bild aus den frühen 1990er-Jahren von Mogamat Kafunta Benjamin¹⁸⁰ in harlekinesker

180 Zu Mogamat Benjamin vgl. Smith, *Remembering Kafunta*, 2024; als *moffie voorloper*, als Karnevalsvertänzerin in Drag, vgl. Oliphant, *Changing Faces*, 2013: 36. Siehe auch Mogamat Benjamin Collection (Ben.180), District Six Museum Archive.

Begleitung auf dem Weg zum Karneval – die Arbitrarität von Klassifikationen performativ aus.

*

Nun geben weder die beschriebenen Karnevals- noch Kewpies Drag-Szenen Ausblick auf eine andere Form politischer, gar revolutionärer Organisation; aber diese queeren, kreolisierten Auftrittsformen zeugen immerhin von der Möglichkeit, einander anders als identitär zu begegnen. Die Welt kreolisiere sich, »le monde se créolise«,¹⁸¹ so Glissant in den 1990er-Jahren auf die *longue durée* kolonialer Gewaltzusammenhänge antwortend. Seinen Befund von der Kreolisierung der Welt bringt er nach dem Ende des Kalten Kriegs mit dem Zusammenbruch der Apartheid in Verbindung. In Südafrika ruft er entsprechend, wie gezeigt, produktive Fortschritten hervor. Glissant selbst versieht diesen Befund damals mit einer dringlichen, heute schmerzhaft aktuell erscheinenden und auch anderswo brauchbaren Warnung vor dem politischen Zerstörungspotenzial des Identitären. Wenn es dem ANC nicht gelänge, dass Zulus, Schwarze, Coloureds (»les Métis«), Inder:innen und Weiße in Südafrika friedlich zusammenlebten, werde etwas für unser 21. Jahrhundert bedroht oder gar verloren sein, »de notre avenir, avenir des humanités que nous représentons« – »für unsere Zukunft als menschliche Gemeinschaften«.¹⁸² Sich auf den politischen Umbruch und die Niederlage des Apartheidregimes in Südafrika beziehend, warnt Glissant angesichts anhaltender gewaltförmiger Ungleichheitsverhältnisse und des Auseinanderdriftens von Partikularinteressen im Zuge weltweiter Neoliberalisierung nach dem Kalten Krieg bereits in den 1990er-Jahren vor einer »Wiederkehr des Identitären«.¹⁸³

181 Glissant, *Introduction*, 1996: 15; vgl. auch *Kultur und Identität*, 2005: 11. Zur retrospektiven Problematisierung siehe bereits Erasmus: »I disagree that ›the world is creolising‹ (...). In my reading, Glissant suggests the world might be a better place were its inhabitants to consider themselves in Relation.« (Creolization, 2011: 649) Mbembe greift Glissants These mit Blick auf die Lebensbedingungen von Prekarisierten auf und reformuliert sie: Die Welt werde schwarz (*Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014: 11).

182 Glissant, *Introduction*, 1996: 24; *Kultur und Identität*, 2005: 21.

183 Glissant, *Kultur und Identität*, 2005: 51. Siehe zur Kritik an den uneingelösten Versprechen der Rainbow Nation durch die Freeborn, etwa Chikane, *Breaking a Rainbow*, 2018; Wa Azania, *Rainbow Nation*, 2014, *New South Africa*, 2018; zu generationalen Differenzen auch Newman/DeLannoy, *After Freedom*, 2014: 69–91. Zum Ende der Apartheid und der Ankunft des Neoliberalismus vgl. Godsell, *Colour of Capital*, 2018, hier: 53; Houston et al., *Paradise Lost*, 2022.

Heute scheint die Symbolpolitik der Herrschenden nicht nur globaler ›Dekreolisierung‹ zu dienen, sondern die Welt sich erneut zu faschisieren. Der vielerorts rechte Backlash und die autoritäre Transformation kontrollgesellschaftlichen Regierens lassen das Polizeiliche, neue Nationalismen, Rassismen und ›anti-genderistische‹ Sexualpolitiken¹⁸⁴ proliferieren. Dazu bedienen sich die genannten Symbolpolitiken ihrerseits des Karnevalesken. Um die Problematik des Identitären genauer in den Blick zu nehmen, möchte ich im folgenden Kapitel den historischen Schauplatz wechseln und NS-Propaganda als Paradigma und Präfiguration moderner Trennungspolitiken und autoritärer Reinheitsfantasien ausleuchten. Denn diese Politiken und die sie begleitenden Fantasien reagieren bereits in spezifischer Weise auf das, was Glissant die Kreolisierung der Welt nennt. Mein Ausgangspunkt ist zunächst eine Kewpies Auftritt und den skizzierten Karnevalsbildern komplementäre, im Atelier aufgenommene Drag-Szene.

184 Zur Kritik vgl. Butler, *Who's Afraid*, 2024. Zum Begriff der Kontrollgesellschaft vgl. Deleuze, *Postskriptum*, 1993.



Abb. 14. Eva Braun, vermutlich im Atelier Heinrich Hoffmann, ca. 1928/29. Abfotografie aus Brauns Privatalbum. Nachlass Heinrich Hoffmann, Bayerische Staatsbibliothek, München (hoff-333).

II. NS

Entbarbarisieren

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

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

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

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

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

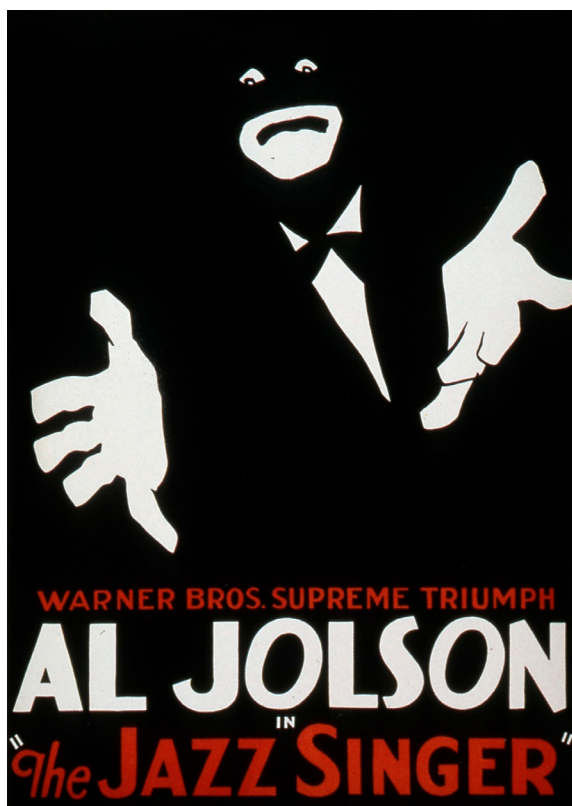


Abb. 15. Werbeplakat, *The Jazz Singer*, 1927. William Auerbach-Levy, Bridgeman Images.

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

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

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

Braun

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dekreolisieren (Baker, Krenek)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

248 Vgl. Dümling, Jonny, 2004: 191.

Oddkinships I (Benjamin, Kafka)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

264 Menke, *Zerstreuungsbewegungen*, 2019: 249.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exotisieren (Revue)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

281 Vgl. Annuß, Astramentum, 2022.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

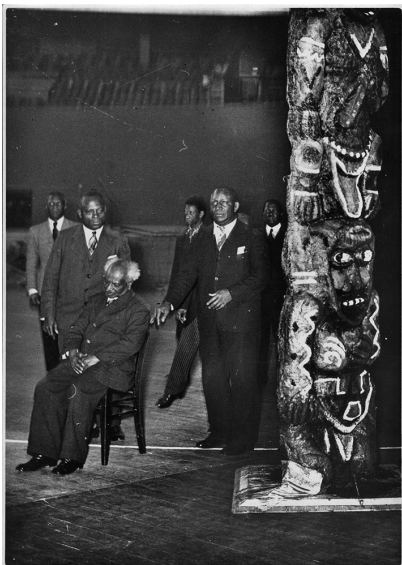


Abb. 25. Afrika-Darstellende, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

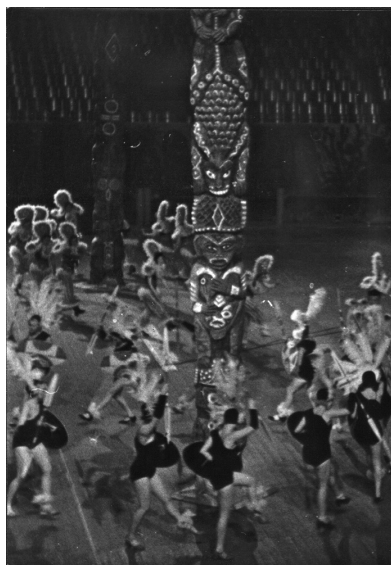


Abb. 26. Revue Girls, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Indigenisieren

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

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

nung der Volksgemeinschaft. Die Volkskunde wiederum flankiert diese performative Fiktion mit retrospektiv erfundenem männerbündischem Brauchtum und liefert die genealogische Legitimation zeitgenössischer Territorialpolitik. Theater und Wissenschaft mobilisieren jeweils bewegte Körper im Sinn der NS-Propaganda – als Instrumente der Dekreolisierung und der Austreibung vermeintlicher Dirtiness. Zugleich ließen sich diese Mobilisierungen selbst als eine Form von *racialized Dragging* lesen: als Fingieren eines Volkskörpers.

Thing (Euringer, Heynicke)

Bei den Thingspielen, einer theaterwissenschaftlichen Erfindung für die NS-Propaganda während der Umbruchphase nach der Machtergreifung, handelt es sich entsprechend ihrer altgermanischen Volksetymologie um Gerichtsspiele, die eine eigene ›Antike‹ auf moderne Weise aktualisieren sollen.³⁰⁶ Tatsächlich wird das vermeintlich altgermanische Label dazu genutzt, moderne Bewegungs- und Sprechchorästhetiken der Weimarer Zeit fortzuentwickeln, um die Figur der Volksgemeinschaft in entsprechenden Massenspielen performativ hervorzurufen, also ihr Werden als Erfüllung vorbestimmter Natur darzustellen. In von den Kommunen in Zusammenarbeit mit der NS-Propaganda gebauten Freilufttheatern, sogenannten Thingstätten, bewegen sich aufmarschierende Kolonnen aus dafür rekrutierten Verbänden durchs Publikum hindurch. Sich vermeintlich selbst spielend, sollen sie eine territorial eingehegte Form des Partizipierens suggerieren. Im Bewegungsrepertoire leben anfangs noch die vom Ausdruckstanz geprägten klassisch-modernen Avantgardeexperimente der frühen Zwischenkriegszeit fort. Das Thingspiel soll nun vergemeinschaftende Ersatzerfahrungen in geteilter Atmosphäre ermöglichen. Während etwa Joseph Roachs *Cities of the Dead* vor dem Hintergrund kolonialer Traumata Surrogation als kreolisierte Signatur der von ihm so genannten *circum-Atlantic world* bestimmt,³⁰⁷ verhandeln die Thingspiele die von Benjamin in *Erfahrung und Armut* geschilderten Weltkriegstraumata und werden so ihrerseits zum nationalsozialistischen Erfahrungssurrogat.

306 Vgl. zum Thingspiel u. a. Annuß, *Volksschule*, 2019 (der hier enthaltene Abschnitt zu Kurt Heynicks *Der Weg ins Reich* ist Fortschritt eines längeren Kapitels: 266–278); Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, 1985. Der Thingbegriff, Umschreibung von *concilium*, stammt aus zeitgenössischen Tacitus-Übersetzungen und dient dem germanisierten Branding der NS-Massenspiele.

307 Vgl. Roach, *Cities*, 1996.

Die chorischen Auftritte, die vor allem vom Reichsarbeitsdienst und von Gliederungen der Partei übernommen werden, vergegenwärtigen die vermeintliche NS-Revolution. Sie werden als Reenactments präsentiert. Gerade der prominente Thingautor Richard Euringer nimmt seine Stücke zum Ausgangspunkt einer eigenen Abrechnung. Sein erstes, von Goebbels prämiertes Thingspiel *Deutsche Passion* 1933, das die Niederlage im Ersten Weltkrieg in eine Passionsgeschichte übersetzt, dient als Modell propagandistischer Masseninszenierungen.³⁰⁸ Ich möchte hier stattdessen sein weitgehend unbekanntes, offenbar nie aufgeführtes Thingspiel *Totentanz* genauer untersuchen, das ebenfalls die Zeit von der Niederlage im Ersten Weltkrieg bis zur Machtergreifung als soldatische Auferstehungsgeschichte erzählt. Denn deutlicher als die anderen Thingspiele zeugt dieses aus fünf Szenen bestehende Totentanz-Stück, das sich brutal vom kreolisierten Jazz Age abgrenzt, vom symptomatischen Terrorpotenzial einer territorialen Bezogenheit auf den Boden. Kurt Heynickes *Der Weg ins Reich* wiederum, von der Zeit nach der Machtergreifung erzählend, verdeutlicht, wie sich die in *Totentanz* dargestellte Brutalität in die chorische Inszenierung struktureller Gewalt transformiert. Volksgemeinschaft wird nun formiert, stillgestellt und als Umgebungsfigur präsentiert.

»Jazzen! Jazzen! Jazzen!/Bis die Därme platzen! (...) Tanzen! Tanzen! Tanzen!/Freßt die Völkerwanzen!«,³⁰⁹ so DER TOTE MANN, die Erlöserfigur, in Euringers chorischem, 1935 veröffentlichtem Gerichtsspiel *Totentanz. Ein Tanz der lebendig Toten und der erweckten Muskoten*. Das Stück zitiert mittelalterliche allegorische Darstellungen und groteske Nummernrevuen. Wie kein anderes Thingspiel offenbart es, welche Gewaltförmigkeit dem Phantasma Volksgemeinschaft in Abgrenzung von einer zeitgenössisch globalisierten Massenkultur zukommt. Es deutet auf den sozozidalen Umschlag der NS-Politik voraus. *Totentanz* zielt darauf, soldatische Männlichkeit wiederzugewinnen. Es gehört zu jener »Flut der Kriegsbücher«, die Benjamin zufolge zeigt, wie aus ihnen »alles andere« spricht als eine »Erfahrung, die vom Mund zum Ohr«³¹⁰ strömt. *Totentanz* exponiert, wie die Traumata des Ersten Weltkriegs in nationalistische Selbstviktimsierung und schließlich in politische Gewalt umschlagen. Euringers gespenstisches Chorspiel fingiert entsprechend die Selbstjustiz der Toten gegenüber allen möglichen, grotesk dargestellten Figurationen vermeintlicher Dirtiness. So heißt es in den *Leitsätzen zur Spielgestaltung*, die der Druckfassung vorangestellt sind:

308 Vgl. Annuß, *Quoting Passion Aesthetics*, 2023.

309 Euringer, *Totentanz*, 1935: 28. Zu *Totentanz* siehe bereits Annuß, *Environnement et communauté nationale*, 2024.

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

Bei der Aufführung als *Tanzwerk* treten die Schieber der Lebewelt – ausschließlich der Goldnen Puppe – in hölzernen Gesichtsmasken auf, die den Charakter typisieren. Man spare nicht an Spukgewändern! Typen wie der *Weltvampir* sind ins Phantastische zu steigern, Typen wie das *Schnaps Gesicht*, der *Spießbürger* und der *Präsident* ins Groteske zu übertreiben, da und dort nicht ohne Humor.

Die toten Muskoten dagegen erscheinen grau und ernst, vertraut und menschlich. Die Uniformen der Nationen, auf das Schlichteste stilisiert, kennzeichnen den Träger etwa. Dem internationalen Spuk setzen sie den Mannschaftskorpsgeist jeglicher Nation entgegen.

Die Scharen des Volkes erscheinen bäuerlich, was nicht besagt, es dürften die Stände der Schaffenden nicht irgendwie erkenntlich sein. Nur tritt der Halbwelt der *Metropole* hier die andere Welt entgegen.³¹¹

Auch Euringers Spiel, das an dem genretypischen Problem krankt, dass die Darstellung der »Lebewelt« szenisch viel eindrücklicher funktioniert, nimmt untergründig auf die Weimarer Rezeption einer neuen transozeanischen Massenkultur Bezug. Entsprechend bilden gespenstische Figuren eine Art Äquivalenzkette dessen, was es zur Herstellung der Volksgemeinschaft auszuschalten gilt. »Gauner, Schieber, Spekulanten/Volksverhetzer, Intriganten,/Bankbanditen, Parasiten,/Literaten, Trustmagnaten/und geheime Diplomaten,/legitime Präsidenten,/Emigranten, Putschagenten,/Haßkapläne, Landzerstückler,/Raub- und Räterepubliker«,³¹² tanzen, so der Spielansager in der ersten Szene, spukhaft um eine nackte PUPPE: »das vergeilte Weibsgesicht«. ³¹³ Dann setzt zunächst »Frechstes Jazzgeplärr«³¹⁴ ein. In der zweiten Szene wandelt sich die Musik des Leipziger Komponisten Siegfried Walther Müller den Didaskalien zufolge in tollstem Tempo, »im Tanztakt gestampft«, zur »Carmagnole der Schieber- und der Lebewelt um die Goldne Gliederpuppe«. ³¹⁵ Euringer vermengt das Totentanzmotiv mit Anleihen bei Max Reinhardts Salzburger *Jedermann*, dem Auftritt der goldenen MAMMON-Figur. Die nackte, goldene PUPPE, die sich auch als Anspielung auf die von Baker personifizierte kreolisierte, braune Massenkultur lesen lässt, ruft im Stück zum Tanz auf: »Die Kugel rollt, die Welt ist rund/und kreiselt um die Pole. (...) tanzt die Carmagnole!«³¹⁶ Dabei setzt das Thingspiel dort ein, wo Kreneks *Jonny spielt auf* endet – mit dem Tanz

311 Euringer, »Leitsätze der Spielgestaltung« in *Totentanz*, 1935: 6.

312 Euringer, *Totentanz*, 1935: 15-16.

313 Euringer, *Totentanz*, 1935: 16.

314 Euringer, *Totentanz*, 1935: 16.

315 Euringer, *Totentanz*, 1935: 16.

316 Euringer, *Totentanz*, 1935: 16.

um die Welt. Die PUPPE, die später auch zum Färben des Gesichts aufruft,³¹⁷ wird hier zum Äquivalent der Jazz Republic und ihrer unkontrollierbaren, transozeanisch-nomadischen Massenkultur. Dieser setzt Euringer in der dritten Szene Chöre der Gefallenen aller Weltkriegsfraktionen und Marschmusik entgegen. Aus der Tiefe, aus ihren Gräbern kommend, lässt Euringer dabei auch gefallene Kolonialsoldaten aus der französischen Armee auftreten. Das Stück ist von der Komplexität des alteuropäischen Rassismus bestimmt; denn dieser muss die Angst vor vermeintlicher Miscegenation mit imperialistischen Territorialansprüchen vermitteln und die Kolonisierten als Indigene von kreolisierte Massenkultur scheiden:

TOTE SENEGALNEGER: Schleppten uns, weiß nicht, wohin.

Wußten nie, warum, wieso,
und zittern und frieren noch immer so.
Sind erbärmlich aufgewacht;
treibt ihr uns wieder in die Schlacht?!

DER TOTE MANN: Arme Luder! Macht nach Haus!
Fechten's wohl alleine aus.³¹⁸

Anders als die goldene, später wie Porzellan zersplitternde, hohle PUPPE erscheinen die Kolonialsoldaten im Dienst der französischen Armee daher als Teil der wiederkehrenden Toten.³¹⁹ Die Chorfigur senegalesischer Soldaten allerdings verdeutlicht auch, wie ambivalent das Verhältnis zum afrikanischen Kontinent gezeichnet wird. Der Logik von *Totentanz* zufolge gilt es, sie als Opfer des französischen Imperialismus nach Afrika, in ihre Heimat, zurückzuschicken. Denn das Stück hat vor allem eine internationalisierte Massenkultur im Visier, die – etwa in Referenz auf den Salzburger *Jedermann* – auch antisemitisch aufgeladen wird. Ihr Anhang, die Schieber- und Lebewelt, so Euringers Umschreibung, wird schließlich vom TOTEN MANN, der an Hitler erinnernden Figur des namenlosen Soldaten, in eine »Massengrub«³²⁰ zu Tode getanzt. Entsprechend

317 Vgl. Euringer, *Totentanz*, 1935: 18.

318 Euringer, *Totentanz*, 1935: 23. Sobald es um die Kolonialsoldaten geht, lässt Euringer das Metrum stolpern, während er den deutschen Gefallenen einen marschmäßigen Rhythmus zuschreibt.

319 Euringer folgt also der gängigen Unterscheidung zwischen der Figur des »treuen Askari« und der Personifikation der »schwarzen Schmach« nicht; vgl. hierzu Lewenz, *Die Deutsche Afrika-Schau*, 2006: 132–136. Das Gegenmodell zum revisionistischen Kolonialdiskurs liefert im deutschsprachigen Theater der Weimarer Zeit noch Bruno Schönlink, *Der gesplante Mensch*, 1927.

320 Euringer, *Totentanz*, 1935: 32; zur Figur des namenlosen Soldaten: 27. Siehe hierzu auch Euringers *Deutsche Passion*, 1934.

geht der »Höllensabbat der Orgie«³²¹ in der letzten Szene über in einen »Tanz des Grauens«, der sich »heldisch« zur Marschmusik strafft und dann als Totenklage verklingt. Das Spiel zielt auf ein nekropolitische Angebot nationalsozialistischer Männlichkeit nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg. Im Stück dient das Totentanz-Massaker dem Schutz einer dorfähnlichen Gemeinschaft aus Frauen, Kindern und Alten. Es bedient zeitgenössisch retrotopische Reinheitsfantasien und transponiert die traumatisierenden Gewalterfahrungen der Veteranen in die fiktionalisierte Vernichtung »der anderen«. Wie schon bei Krennek wird Schwärze dabei nicht nur mit Hautfarbe, sondern im alteuropäischen Sinn mit dem Tod, mit dem Ungesichtlichen assoziiert – mit den Kolonialsoldaten im besonderen, mit den Gefallenen im allgemeinen. So zeugt Euringers Thingspiel, das Totentanzmotiv, Kolonialdiskurs, modernen Rassismus und antikreolische Ressentiments gegenüber dem Nomadischen vermischt, auch davon, wie sich das Verwendete gegen seine Darstellungsintention sperrt.

Die performative soldatische Ermächtigung über den Gang der Geschichte jedenfalls bedarf in den ersten Jahren nach der Machtergreifung offenbar der ständigen Erneuerung und Transformation, um überhaupt ein Massenpublikum zu erreichen. Der Versuch, sich vom Kreolisiert-Karnevalesken abzugrenzen, der sich an Euringers Totentanz deutlich zeigt, wird dabei Mitte der 1930er-Jahre, kurz vor dem Ende der Thingspiel-Produktion, übersetzt in die Vertreibung der komischen Figur. Im Jahr der Nürnberger Gesetze wird Kurt Heynicks *Der Weg ins Reich* auf der gerade fertiggestellten Heidelberger Thingstätte uraufgeführt.³²² Die Inszenierung von 1935 übersetzt die Theaterarchitektur in die Choreografie der Körper. In dieser von Lothar Müthel als Regisseur und – wiederum – Traugott Müller als Raumdesigner besorgten Modellinszenierung wird das Bild der Volksgemeinschaft geometrisiert; der soldatische Chor erscheint nun selbst als lebende Kulisse, wie eine Mauer, und wird zur szenischen Voraussetzung für den Ausschluss der komischen Figur. *Der Weg ins Reich* zielt auf eine Propagandaästhetik, die die kreolisierte Massenkultur zusammen mit allzu ambivalenten volkstheatralen Elementen dadurch zu bannen versucht, dass sie die Volksgemeinschaft ornamentalisiert. Man sieht es an den überlieferten Aufführungsfotos, in denen der Chor die architektonische Form in Reih und Glied potenziert.

Der für *Totentanz* prominente massenweise Angriff auf »die anderen« wird dabei nur mehr anhand zweier exemplarischer Figuren angedeutet: dem an

321 Euringer, *Totentanz*, 1935: 25.

322 Vgl. bereits ausführlicher Annuß, *Volksschule*, 2019: 251–280. Die zukunftsfige Figur der Volksgemeinschaft soll aus je 90 Kämpfenden und Frauen, 450 Hauptchoreuten und 30 Mitläufern bestehen (Heynicke, *Der Weg ins Reich*, 1935: 5). Vgl. zur Rezeption Braumüller, Kurt Heynicke, 1935.



Abb. 28. *Der Weg ins Reich*, Thingstätte Heiligenberg, Reichsfestspiele Heidelberg, 1935. Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

MEPHISTO aus Goethes *Faust* erinnernden, später vertriebenen ABTRÜNNIGEN, der einen Chor der MITTLÄUFER – Gegenchor zu den Gruppen der KÄMPFENDEN – mit sich schleppt, und einem ›geckenhaft gekleideten‹³²³ SCHWANKENDEN, der es nicht schafft, in die geschlossenen Reihen des Chors vorzustößen. Von dem später auch in *Ki sua heli* auftretenden Hans Hessling gespielt, wird er schließlich von der Bühne gejagt. Müthel und Müller adaptieren die Vertreibung des HARLEKINS für die Nazis und nehmen mit der komischen Figur auch das assoziierte Genre ins Visier: das alteuropäische Volkstheater und sein Spiel mit referenzieller Verwirrung. Euringers grobschlächtige Gewaltdarstellungen sind in die Raumanordnung übersetzt, also zur chorisches hergestellten Umgebung – zur lebenden Mauer – geworden.

Auch diese Form der Darstellung dient letztlich der Austreibung der nomadischen Figur. Die Haken schlagende und später nur mehr humpelnde Persona mit Stock, weißen Gamaschen und auffälligem Hut kann dabei auch als angedeutetes Minstrel-Zitat, als Zitat von *Jump Jim Crow & Co.*, gelesen werden; nur kommt dieses Zitat ohne die Anspielung auf das schwarze Gesicht aus. Müllers Kostümskizze zeigt den SCHWANKENDEN in einem gelben Long-Tail-Dandy-Jackett mit entsprechender Kopfbedeckung und gestreiften Hosen samt Gamaschen, erinnert also entfernt an Darstellungen von ZIP COON. Vom

323 So Heynicke, *Der Weg ins Reich*, 1935: 13. Vgl. Ihering, *Auf der Thingstätte*, 1935.

Publikum angeblich als ›Jud‹ ausgemacht,³²⁴ wird diese harlekineske, minstrel-artige Figur als nur ›halber Mann‹, mithin wie eine Drag-Figur vorgeführt. Damit bedient sie zeitgenössische antisemitische und homophobe Stereotype. Sie steht für all das, was dem statuarischen Bild einer zunftmäßig, durchaus selbst farbenfroh inszenierten, aber geordneten Volksgemeinschaft widerspricht. Doch die Konstitution der Volksgemeinschaft bleibt auch in *Der Weg ins Reich* prekär: Nicht nur der ›geckenhafte‹ SCHWANKENDE, weder als ›ganzer Mann‹ noch als ›richtiger Deutscher‹ auftretend, wird als Figuration minderer Mimesis eingeführt. Auch die ›ihr Kleid und ihr Wort umdrehenden‹³²⁵ MITLÄUFER versuchen zunächst maskiert, den volksgemeinschaftlichen HAUPTCHOR zu infiltrieren, werden dann aber vom Sound der Volksgemeinschaft mitgezogen



Abb. 29. DER SCHWANKENDE, Kostüm-skizze: Traugott Müller, 1938 (Aus-schnitt). Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

324 Siehe Röhr, *Reichsfestspiele Heidelberg*, 1935.

325 Siehe Heynicke, *Der Weg ins Reich*, 1935: 12.

und gleichen sich schließlich dieser an, indem sie ihr Kostüm umkehren.³²⁶ Die chorische Szene setzt also gewissermaßen die kollektive Rücknahme von »Drag« in Szene – stellt sie als Besinnung aufs Eigentliche vor Augen.

Der Kolonialdiskurs wiederum ist hier in die Darstellung einer Landnahme auf heimischem Boden transponiert. Als Ingenieur, der in der Fremde »geschafft,/Geschuftet, verloren, gewonnen, errafft«³²⁷ hat, wird die Figur des HEIMKEHRERS präsentiert. Im neuen Deutschland trägt er nun dazu bei, einen Damm zu bauen – Natur zu unterwerfen. Gerade wegen seiner Auslandserfahrungen vertritt er im Stück ein modernes, biologisch fundiertes Stammesbewusstsein. Zugleich steht er für den Blick aufs Ganze, für die Führerperspektive. Dem wird im Spiel ein völkisch-familialer Ahnenkult gegenübergestellt, figuriert als bäuerliche alte Frau, die zunächst ihr Land dem volksgemeinschaftlichen Fortschritt nicht opfern will und sich schließlich doch integriert. Auf dieser Grundlage schließlich kulminiert das Thingspiel im ornamentalisierten Feuerspektakel, um moderne Technik und archaisch anmutende Kultik in Einklang zu bringen. Es steht an der Schwelle zwischen den frühen Vergemeinschaftungs- und den späteren nationalsozialistischen Festspielen, die zunehmend auf spektakuläre Unterhaltung setzen und sich dadurch stärker vom Volksgemeinschaftskitsch absetzen. Die Thingspiele sind Zeugnis dafür, wie die Nazis im Zuge der Konsolidierung ihrer Herrschaft Blut und Boden über die chorische Figur der Volksgemeinschaft performativ essenzialisieren; zugleich macht ihr abruptes Ende schon Mitte der 1930er-Jahre deutlich, wie schnell propagandistische Instrumente offenbar ihre Wirkmacht auch wieder verlieren.³²⁸ Später werden bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs neben Revuen wie *Ki sua heli* stattdessen ornamentale, auf politische Externalisierung angelegte Festspiele dargeboten, die offenbar nicht mehr darauf angewiesen sind, Teilhabe durch chorische Darstellungen zu suggerieren.³²⁹ Denn die Volksge-

326 »Der Schluß des Abmarschliedes rauscht noch einmal zwingend auf. Wie von ihm gezogen, marschieren die Mitläufer dem Hauptchor nach,« so Heynicke, *Der Weg ins Reich*, 1935: 38.

327 Heynicke, *Der Weg ins Reich*, 1935: 15. Die Figur des heimkehrenden Ingenieurs ist ein aktualisiertes *Faust II*-Zitat. Heynicke wendet Goethes Plot ins Happy End und verstärkt die darin bereits untergründige Kolonialreferenz; vgl. zu Faust als Unternehmer und Kolonisator Hegemann, *Mit welcher Freude*, 2017; Jäger, *Fausts Kolonie*, 2011; Goethes »*Faust*«, 2021.

328 Vgl. zum Abschied vom Kultischen Hitlers Kulturrede (*Ansichten über Kultur und Kunst*) im Rahmen des Nürnberger Reichsparteitags am 6. September 1938, zit. in Domarus, *Hitler*, 1988, I: 892–894.

329 Zum Externalisierungsbegriff vgl. Lessenich, *Neben uns*, 2016. Zur Aneignung der Massenornamente durch die Nazis, die sie nun nicht als Repräsentation der Volks-

meinschaft erscheint, wie sich schon an *Der Weg ins Reich* zeigt, inzwischen zur Umgebungsfigur formiert, wird mithin als zweite Natur figuriert.

Zu Zeiten der Weimarer Republik glaubt Siegfried Kracauer, Ornamente der Massen würden als moderne »Leerform des Kults«³³⁰ ein rationales Verständnis sozialer Beziehungen und die Einsicht in deren kollektive Herstellung hervorrufen, weil sie nicht als Repräsentationen von organischen Gruppenfiguren taugen. Vielmehr würden sie sich als Effekt kollektiven performativen Könnens erweisen und seien daher nicht rückführbar auf Blut- und Boden-Ideologien. Die Thingspiele jedoch besetzen das Ornamentale quasi kontrollgesellschaftlich, als Territorialfigur und performativ gewordene Ausschlussdrohung. Sie bringen die fingierte Volksgemeinschaft in Form und transformieren sie von einer Figur, die den Aufstand der Toten vor Augen stellt (*Totentanz*), in domestizierte, von Dragging befreite Umgebung (*Der Weg ins Reich*). Von der Volkskunde hingegen wird die Figuration der Volksgemeinschaft mit Blick auf karnevaleske Maskenaufzüge wissenschaftlich begleitet. Aber auch hier geht es dezidiert darum, massenkulturelle Bezüge und Anleihen bei globalisierten mimetischen Formen zu bannen, die Volksgemeinschaft soldatisch-männlich zu codieren und die Reflexion über das Auftreten als Modus des Als-ob zu bannen.

Volkskunde (Wolfram, Perchten)

Es ist ein spukhaftes, auf den ersten Blick kaum entzifferbares Gewimmel an umherziehenden, verkleideten Leuten – einige Figuren kommen einzeln, andere paarweise, wiederum andere in Meuten. Zunächst erscheinen merkwürdige Gestalten in Anzügen aus Tannenzweigen oder -zapfen, die an einem Haus hochklettern und durchs Fenster steigen. Sie haben einen Mann mit rußigem Gesicht im Schlepptau. Danach taucht jemand in einem Flickenkostüm auf – einer Art harlekineskem rotweißem Overall, mit weißer Gesichtsmaske und einem spitz zulaufenden, ebenfalls flickenbesetzten Hut, der eine Art Puppe an einer Leine schwenkt. Irgendwann knallt jemand in Uniform und mit einem Spielzeugpferd zwischen den Beinen mit einer Peitsche. Schließlich ist eine Art Prozession zu sehen, in der ältere Männer mit fantastischen, spiegelnden und mit bunten Blumen dekorierten, zum Teil meterhohen Kopfaufsätzen neben jungen Männern in Dirndl herlaufen. Begleitet wird dieses Cross Dressing von spektakulär-monströsen Erscheinungen: Einer trägt ein

gemeinschaft, sondern zur ideologischen Vergemeinschaftung der Vogel- als vermeintlicher Führerperspektive nutzen, siehe Annuß, *Volksschule*, 2019: 416–437.

330 Kracauer, *Ornament der Masse*, 1977: 50–63, hier: 61.

Fellkostüm mit Kuhglocken, einige andere schreckliche Gesichtsmasken aus Holz mit Hörnern. Manche haben auch nur ein schwarzes, rotes oder weißes Tuch mit ausgeschnittenen Augenlöchern vor ihren Gesichtern. Manche sind orientalisiert maskiert. Einer zum Beispiel trägt einen Turban, ein anderer einen angeklebten Bart und einen Fez, wiederum ein anderer hat sein Gesicht schwarz geschminkt und sieht wie ein Sternsinger aus. Dann taucht erneut jemand mit Spielzeugpferd und Peitsche auf. Irgendwann tanzen die älteren Herren mit ihren komischen Riesenkappen paarweise hüpfend, das eine Knie hochgezogen, manche den Arm in die Hüfte gestemmt – ein wenig an *Jump Jim Crow* und die Bilder vom tanzenden T. D. Rice erinnernd – mit den jungen Dirndlträgern ...

Nachdem das karnevaleske Figurenarsenal vorgestellt ist, gibt die Kamera noch einmal einen Überblick über die fantastisch gekleidete Prozession und zoomt nach einem Schnitt wieder ins Geschehen. Einige drehen sich hüpfend um die eigene Achse, einige tanzen oder raufen paarweise miteinander. Irgendwann verneigen sich die Männer mit ihrem meterhohen Kopfschmuck – unterstützt von den als Mädchen verkleideten jungen Männern. Frauen tauchen nur ab und zu auf, unmaskiert, den Zug begleitend ... Dazwischen sieht man immer wieder die verschneite Berglandschaft. Die Figuren werden durch die visuelle Dramaturgie an die idyllische Umgebung gebunden. Nach einem harten Schnitt sind sie nur mehr in Schwarz-Weiß aus wechselnden Perspektiven zu sehen. Manche sehen wie Hexenfiguren mit Besen aus. Einmal scheint man eine Gerichtsszene mit Urteilsverkündung zu sehen ...

Der Film hat eine körnige Materialität und kommt ohne Sound, ohne kommentierende Stimme aus. Offenbar sollen die Bilder für sich sprechen. Um den Jahreswechsel 1940 entsteht dieser ethnografische 16-Millimeter-Dokumentarfilm vom »Gasteiner Perchtenlauf« – einem alle vier Jahre stattfindenden, von Haus zu Haus ziehenden und heute zum UNESCO-Weltkulturerbe gehörenden Maskenaufzug mit stehenden Figuren im alpinen Raum.³³¹ Das knapp 12-minütige Dokument wird 1984 vom Österreichischen Bundesinstitut für den wissenschaftlichen Film Wien mit einem Copyright versehen und ist heute auf

331 Zur synonymen Verwendung von Perchten und Masken in historischen Quellen vgl. Kammerhofer-Aggermann, Perchtenlaufen, 2002. Zur Übersicht über das heutige Figurenarsenal siehe die Website der Gasteiner Perchten: www.gasteinerperchten.com (12. September 2024). Perchtenläufe werden zunächst im 19. Jahrhundert im Kontext damaliger Landflucht und dann wiederum ab den 1960er-Jahren im Zuge massentouristischer Entwicklungen in urbanen Räumen aktualisiert beziehungsweise neu erfunden; zur Funktion dieser *Invention of Tradition* (Hobsbawm, 1996) vgl. Kammerhofer-Aggermann, Kramperl, 2002; Prozess, 2002; Köstlin, Bräuche, 2002. Vgl. auch die Beschreibungen von Adrian, Perchtenlauf, 2002 (*1948), Andrée-Eysn, Die Perchten, 1905.

der Seite der Österreichischen Mediathek, dem Audiovisuellen Archiv des Wiener Technischen Museums, online zugänglich.³³² Der Film scheint vermeintlich ursprüngliches Brauchtum festzuhalten.³³³ Entsprechend rahmt und fokussiert die Kamera das Geschehen und klammert möglichst aus, was an die Gegenwart und an die Aufnahmesituation erinnert. Die Einblendungen der verschneiten Landschaft vermeiden es denn auch tunlichst, vor Augen zu stellen, dass gerade Gastein zur Zeit der Aufnahme längst touristische Destination mit entsprechender Infrastruktur ist.³³⁴ Offenbar sollen die Masken und Figuren samt ihrem Bewegungsrepertoire erscheinen, als ob hier unberührte, von alters tradierte Ritualformen weiter existierten. Auf den ersten Blick scheint das mit den Thingspielen nichts zu tun zu haben. Schnittstelle allerdings ist ein Verständnis der Masken, dass diese nicht als Drag, sondern – so wird sich zeigen – als magische Verbindung zu den Toten einer überhistorischen Gemeinschaftsfigur deutet.

Weder der Film noch die begleitend aufgenommenen idyllischen Fotos vom Perchtenzug in verschneiter Landschaft sind einfach Dokumente uralten Brauchtums; eher zeugen sie von seiner nationalsozialistischen Erfindung. Sie entstehen vor dem Hintergrund des Anschlusses von Österreich an den NS-Staat und gehören zum Forschungsprojekt von Richard Wolfram, der als Begründer der österreichischen Volkskunde gilt.³³⁵ Bereits seit 1936 macht

332 Die Aufnahmen sind auf den 7. Januar 1940 datiert. Als Autor und Kameramann benennt der nachträglich hinzugefügte Vorspann des Bundesinstituts für den wissenschaftlichen Film Wien Richard Wolfram, der nach seiner offiziellen Entnazifizierung dieser »starken Tradition« der Perchten einen nur mehr deskriptiven Kommentar widmet (<https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/?pool=BWEB&uid=018AA5A1-1B9-01FCE-00000484-0189A3E5&cHash=cc97945d539ffa82f91c86a988dd308f; 11:39, C 1984> Bearbeitung Lisl Waltner, Österreichische Mediathek, Technisches Museum Wien; 12. September 2024).

333 Zur Fiktionalität des Dokumentarischen vgl. Sontag, *Fascinating Fascism*, 1981; Balke et al., *Durchbrochene Ordnungen*, 2020.

334 Zur Geschichte Gasteins, das an einem alpinen, nach Venedig führenden Saumweg liegt und durch den Bergbau sowie seine Rolle als Heilbad schon über Jahrhunderte weiträumig vernetzt ist, vgl. Gruber, *Über 1000 Jahre*, 2020. Heutige Genuntersuchungen an Knochenfunden deuten auf frühgeschichtliche Wanderungsbewegungen aus dem Iran über die südrussische Steppe nach Gastein hin: 8.

335 Zur Fachgeschichte der deutsch-österreichischen Volkskunde und zur Rolle Wolframs vgl. Bockhorn, *Brauchtumsaufnahme*, 2002; Von Ritualen, 1994; Höck, Richard Wolfram, 2019; Jöhler, Richard Wolfram, 2021; Ottenbacher, Richard Wolfram, 1989. Der Nachlass befindet sich – offenbar von Wolfram hinsichtlich der meisten NS-Spuren bereinigt – im Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (SLIVK, NRW); vgl. hierzu Kammerhofer-Aggermann, *Mythen*, 2020, hier: 120. Im Nachlass ist auch das



Abb. 30. Perchtenzug, Gasteiner Tal, 1940. Nachlass Richard Wolfram, Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (NSLA, rw_48-2).

Wolfram Fotoaufnahmen vom Gasteiner Perchtenlauf und dokumentiert diesen 1940, 1944 und dann 1962 möglichst umfassend.³³⁶ In seiner 1936 und 1937 beim deutschen Bärenreiter-Verlag teilveröffentlichten Habilitationsschrift *Schwerttanz und Männerbund* geht er davon aus, dass am Perchtenzug mit seinen Sprüngen und Stampftänzen der Aufführungscharakter alter Mythen von der Wilden Jagd ablesbar sei, der Zug gewissermaßen als Reenactment statt als Maskenspiel gelesen werden könne. Der Perchtenzug, behauptet er, erinnere an ein vom Germanengott Wotan angeführtes Geisterheer gefallener Krieger. »Das Perchtentoben ist ein magischer Bewegungsritus«, ³³⁷ so Wolfram, das Performative und zugleich das Genealogische betonend. Aus seiner Sicht werden die altgermanischen Sagen immer schon aufgeführt. In diesen »Erscheinungen des lebendigen Brauchtums«³³⁸ würden die Toten wiederbelebt. Ihre schwarze Bemalung würde schließlich auch die Perchten als Tote, mithin als

Gesamtmanuskript der nur teilveröffentlichten Habilitationsschrift *Schwerttanz und Männerbund* zu finden (SILVK, NRW, Manuskripte 1998-N, 2000-N, Bl. 1-350 von 639).

336 Zu den nicht systematisierten, zahlreichen Aufnahmen vgl. Greger, Zum Bildnachlass von Richard Wolfram, 2022; Bleyer, Perchtenaufnahmen, 2002; Bockhorn, Brauchtumsaufnahme, 2002.

337 Wolfram, *Männerbund*, 1936-38: 290. Zur späteren Perchtenrezeption, deren behauptete germanische Genealogie nur noch andeutend, vgl. Wolfram, Percht und Perchtengestalten, 1979.

338 Wolfram, *Männerbund*, 1936-38: 258.

etwas anderes denn theatrale Fiktionen kennzeichnen.³³⁹ Damit wendet er sich nicht nur gegen frühere Lesarten von Perchtenläufen, die darin oft als vegetations- oder fruchtbarkeitskultisches vorchristliches Erbe interpretiert werden,³⁴⁰ sondern auch gegen die zeitgenössische Verortbarkeit geschwärzter Gesichter im Kontext globalisierter Massenkultur – gegen die Deutung der Masken als *racialized Drag*.

Im Rekurs auf ethnologische Männerbundtheorien dient das Schwärzen des Gesichts ihm zufolge stattdessen dazu, Identifizierbarkeit auszulöschen und dadurch in eine überhistorische kriegerische Gemeinschaft einzutreten.³⁴¹ Sowohl die zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Blackface als auch um deutsche Kolonialansprüche dezidiert ausblendend, wird die schwarze Maske zur Signatur des germanischen Kriegerkults und seines geheimbündischen Nachlebens. Die geschwärzten Gesichter auch der zeitgenössischen Perchtenzüge werden also in einen von der Moderne nicht tangierten Traditionszusammenhang gestellt.³⁴² In Ermangelung germanischer Quellen beruft sich Wolfram auf Tacitus, der die Germanen als *indigen* bezeichnet und dessen zeitgenössischer deutscher Übersetzung auch der Thingbegriff entnommen ist.³⁴³ Ohne sie jemals selbst in Augenschein zu nehmen, bezieht Tacitus nämlich die germanischen Harier mit ihren im Krieg geschwärzten Körpern bereits auf die Vorstellung vom Totenheer. Wolframs Zeitgenosse Herbert Ronge übersetzt die entscheidende Stelle der *Germania* aus dem Lateinischen so:

Übrigens sind die Harier abgesehen von der Stärke ihres Heerbannes, durch die sie den eben genannten Stämmen weit überlegen sind, an sich schon grimmig. Ihrer angeborenen Wildheit helfen sie noch durch künstliche Mittel nach; auch wählen sie für ihre Unternehmungen besonders wirksame Zeiten. Mit schwarzen Schilden und schwarz-bemalten Körpern ziehen sie in den Kampf, immer in dunkler Nacht. Sie jagen schon deswegen den Feinden Schrecken ein, weil sie infolge der Dunkelheit und ihres schrecklichen Aussehens den Eindruck eines Geisterheeres machen. Kein Feind hält solchen unheimlichen

339 Vgl. Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 291.

340 Vgl. etwa Adrian, *Von Salzburger Sitt' und Brauch*, 1924.

341 Vgl. Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 104.

342 Die an Minstrel Shows erinnernden Krampus- bzw. Perchtenexponate im Salzburger Weihnachtsmuseum aus der Zeit um 1900 zeugen vom Gegenteil; siehe etwa die abgebildeten Perchtenfigurinen mit Afro in Gockerell, *Weihnachtszeit*, 2000: 59, 63.

343 Zu den »Germanos indigenas« siehe Tacitus, *Germania*, 1932: 14; hinsichtlich des Thingbegriffs in der Übersetzung Ronges: 23. Die heutigen Fallstricke des Indigenitätsdenkens beschreibt Geschiere, *Perils of Belonging*, 2009.

Kämpfern stand, die gleichsam dem unterirdischen Reich der Hel entstiegen sind. Denn in allen Kämpfen erliegen zuerst die Augen dem Eindruck, den ein schrecklicher Anblick auf sie macht.³⁴⁴

Das Schwärzen der Haut dient in Wolframs ›stammeskundlicher‹ Rezeption dazu, die Ahnen nicht zu spielen, sondern mimetisch zu beleben. Entsprechend werden auch anderswo lokalisierte Quellen gedeutet: »Ferner saßen auf den Bahren Menschen, so klein wie Zwerge, aber mit großen Köpfen; auch hielten sie große Körbe. Sogar ein mächtiger Marterpfahl wurde von zwei Äthiopiern einhergeschleppt«, ³⁴⁵ zitiert Wolfram das XIII. Buch der *Historia Ecclesiastica* von Ordericus Vitalis, einem normannischen Chronisten aus dem 12. Jahrhundert. Wolfram schlägt vor, dessen Erzählungen vom nächtlichen Zug einer ›bewaffneten Schar‹ nicht als Fantasiebilder, sondern als Beweis für die ›mimische Versinnlichung‹³⁴⁶ der Wilden Jagd zu begreifen. Zugleich schützt er das von ihm behauptete Repertoire vor der Frage nach transkontinentalen Bezügen. Entsprechend ›indigenisiert‹ Wolfram jene Bezeichnung, die als zeitgenössische Umschreibung dunkler Haut gilt:

Solche »Äthiopier« haben sich bis in die Gegenwart bei diesen Bräuchen erhalten, etwa in den Mohrenspritzern des Imster Schemenlaufens, Mohr und Mohrin der Gasteiner Perchten (auch die Mohrin ist ein verkleideter Bursch) oder den Mohren des Schiffswagenumzuges in Unterwössen usw. Eine deutliche Erinnerung an das schwarze Heer. Zu Negern wurden sie freilich erst durch ein Mißverständnis. Wir erinnern uns der Morristänzer, aber auch des Charivaris im Roman du Fauvel, bei dem alle Personen, die keine Masken trugen, mit geschwärzten Gesichtern abgebildet sind. Bis zum Bunde der »Schwarzhäupter« in Riga (...) und den bulgarischen »Arapı« treffen wir diese Vorstellung immer wieder an (...).³⁴⁷

344 Tacitus, *Germania*, 1932: 75. Im Original: »ceterum Harii super vires, quibus enumeratus paulo ante populos antecedunt, truces insitiae feritati arte ac tempore lenocinantur. nigra scuta, tincta corpora. atras ad proelia noctes legunt ipsaque formidine atque umbra feralis exercitus terrorem inferunt nullo hostium sustinente novum ac velut infernum aspectum. nam primi in omnibus proeliis oculi vincuntur.« (74)

345 Vitalis, *Ecclesiaesticae*, 1855; zit. n. Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 256.

346 Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 258.

347 Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 259. Korrespondierende Ansätze finden sich bei dem österreichischen Mediävisten Otto Höfler, der während des NS an deutschen Unis lehrt, für die SS-Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe tätig ist und mit dem Wolfram Feldforschungen unternimmt (*Kultische Geheimbünde*, 1934, hier: 45); in der Theaterwissenschaft auch bei Robert Stumpfl, *Kultspiele*, 1936.

Wolfram grenzt sich dezidiert gegen potenzielle kulturelle Verflechtungen und koloniale Referenzen ab, die noch in der gängigen Rede von Minstrels in Blackface als Ethiopians fortgeschrieben werden. Die schwarzen Masken werden dabei männerbündisch eingehegt und thanatopolitisch besetzt. Entsprechend wird auch das offenkundige Cross Dressing junger Männer in Gastein ausgeblendet – der sogenannten Gesellinnen, die in Dirndl die Kappenträger im Perchtenzug begleiten. »Die Perchten sind zweifellos eine Darstellung des umziehenden Totenheeres,«³⁴⁸ so Wolframs Fazit – die Maskenaufzüge ausschließlich mit kriegerischen Tänzen in Verbindung bringend. Indem Wolfram Untote und deren Kriegstanz beschwört, erweist sich seine volkskundliche Perspektive als mit Euringers *Totentanz* verwandt.³⁴⁹ Statt der performativen Fleischwerdung der Volksgemeinschaft im fiktionalisierten Reenactment aber wird ›das Brauchtum‹ selbst als Wiederbelebung der Toten gelesen. Werden mithin die Thingspiele von der Propaganda eingesetzt, um Volksgemeinschaft theatral zu figurieren, so behauptet Wolfram im Namen der Volkskunde, zeitgenössische alpine Bräuche seien Beweis für die germanischen Ursprünge deutscher Kultur. Wie die Thingspiele, so operiert die nationalsozialistische Volkskunde als Gegenentwurf zu Drag und dessen Inkorporation in karnevalleske Auftrittsformen.

Und auch Wolframs von der Tanzforschung bestimmte volkskundliche Erfindung zeitlosen Brauchtums ist genuin modern.³⁵⁰ Hatte der Wiener Germanist und Altertumsforscher Rudolf Much in seinem einflussreichen Buch *Deutsche Stammeskunde* um die Jahrhundertwende das ›deutsche Volk‹ im Rekurs auf Linguistik, Archäologie und antike Literatur von den Germanen hergeleitet,³⁵¹ so gibt Wolfram dieser Behauptung gewissermaßen eine performative Wendung. Wolfram transponiert mithin die deutschnationalen Perchten-Mythisierungen des 19. Jahrhunderts und die damalige Männerbundforschung ins 20. Jahrhundert.³⁵² Diese Perspektivenverschiebung korrespondiert mit der zeitgleichen Institutionalisierung der ebenfalls aus der

348 Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 278.

349 Wie Euringer bereits in seinem *Totentanz* wird Wolfram in seinen Forschungen auch nach dem NS Jazz als chaotisch-entfesselten Gegenpol zur eigenen Tanztradition attackieren; vgl. *Volkstänze*, 1951. Den Schwerttanz, einen von Männern aufgeführten Volkstanz mit Waffen, liest Wolfram schon während des NS als ländlich-bur-schenschaftliches »urältestes« kultisches Brauchtum (*Männerbund*, 1936/37: 45; zum Totentanz als germanischem Erbe: 112).

350 Hinsichtlich der performativitätsfokussierten Korrespondenzen zwischen NS-Theaterwissenschaft und Performance Studies vgl. Annuß, *Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft*, 2016.

351 Vgl. Much, *Stammeskunde*, 1900.

352 Vgl. Jöhler, Richard Wolfram, 2021.

Germanistik hervorgehenden, performativitätsorientierten NS-Theaterwissenschaft, die sich im Kontext der Thingentwicklung dem Propagandaministerium andient.³⁵³ Vom Musikalisch-Tänzerischen ausgehend, nimmt Wolfram ebenso wie die zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Thingstudien, den *performative turn* der neueren kulturwissenschaftlichen Forschung vorweg.³⁵⁴ Nur wird dieser Paradigmenwechsel im Gegensatz zu heutigen Ansätzen genutzt, um von der homosozialen, militaristischen Belegung der Toten zu fabulieren.³⁵⁵ Die maskierten Körper der Tanzenden und ihr Bewegungsrepertoire deutet Wolfram denn auch als *anderes*, auf Blut und Boden rückführbares ›Archiv‹ der Wilden Jagd.

Wolfram mobilisiert das spekulative Denken im Umgang mit fehlendem Archivmaterial, um das Maskenrepertoire über die volkskundliche Tanzforschung zu ›dekreolisieren‹. Was heute als wissenschaftlich nicht haltbare Germano-Fiktion erscheint, als ziemlich wilde Paarung von Leuten und Landschaft, steht im Zusammenhang zeitgenössischer Gewaltverhältnisse. Wolframs Umgang mit dem Material ist von seiner politischen Umgebung bestimmt und zeugt paradigmatisch von der Instrumentalisierbarkeit volkskundlich validierter Ursprungsgeschichten. Wird seine Habilitationsschrift noch zu Zeiten der Illegalität der österreichischen NSDAP in Deutschland veröffentlicht, steht Wolframs Film offiziell im Dienst der NS-Regierungspolitik. Die ›Dokumentation‹ des Perchtenlaufs durchs Gasteiner Tal im österreichisch-alpinen Pongau entsteht zwei Jahre nach dem Anschluss Österreichs an den NS-Staat und ein Jahr nach dem Trachtenverbot für die jüdische Bevölkerung.³⁵⁶ So ist der eingangs beschriebene Film denn auch Teil einer groß angelegten volkskund-

353 1955 hält Wolfram denn auch einen Vortrag über *Schwerttanz und Männerbund* an der Universität Köln, wo der Initiator der Thingpropaganda Carl Niessen als Leiter des Theaterwissenschaftlichen Instituts und der ethnologisch ausgerichteten Theaterwissenschaftlichen Sammlung tätig ist. Er soll offenbar zu Wolframs Rehabilitation beitragen; zur Verbindung zwischen Wolfram und Niessen vgl. Höck, Richard Wolfram, 2019: 515. Zu Niessen vgl. Probst, *Objekte*, 2023.

354 Vgl. zur Mimesis Balke, *Ähnlichkeit und Entstellung*, 2015; *Mimesis und Figura*, 2016; *Mimesis zur Einführung*, 2018; Balke/Linseisen, *Mimesis Expanded*, 2022; zum Bewegungsrepertoire Schneider, *Performance Remains Again*, 2012; Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 2003.

355 Von »einer ungeheuren Fabulierarbeit« spricht Mbembe schon mit Blick auf die europäische Aufklärung und deren koloniale Kehrseite: »Die Erweiterung des räumlichen Horizonts Europas geht also einher mit einer Einteilung und Verengung seiner kulturellen und historischen Vorstellungskraft und gelegentlich sogar mit einer relativen Abschließung des Geistes« (*Kritik der schwarzen Vernunft*, 2014: 40–41).

356 Zum antisemitischen NS-Trachtenverbot von 1938 vgl. Kerschbaumer, *Organisiertes Heimatbrauchtum*, 1996: 126; *Rekonstruktion*, 1996: 294; zur postfolkloristischen Transformation der Tracht in ein volkskundlich legitimes NS-Kampfmittel der

lichen Feldforschung zum Brauchtum im Salzburger Land, die dem Reichsführer-SS Heinrich Himmler untersteht und in Zusammenarbeit mit der Polizei durchgeführt wird. Die Gegend, der alpine Raum an der deutsch-österreichischen Grenze, ist von besonderer Relevanz für die propagandistische Behauptung eines gemeinsamen Erbes. Diese wiederum richtet sich auch gegen die bis 1938 vorherrschende klerikalfaschistische Politik des österreichischen Ständestaats. Denn die katholische Kirche hatte die Perchtenläufe lange Zeit als heidnische Umtriebe gebrandmarkt und dadurch den potenziellen Umschlag von Maskenaufzügen in Bauernaufstände zu reglementieren versucht. Wolfram macht seine Forschung also für die antiklerikale, auf den österreichischen Konkurrenzfaschismus zielende NS-Politik nutzbar.³⁵⁷ Wolframs Dokumentation scheint nach dem Anschluss den Beweis dafür zu liefern, dass Auftrittsform und Boden von alters her zusammengehören.

Der Perchtenfilm entsteht im Kontext der 1938 in Salzburg gegründeten Lehr- und Forschungsstätte für Germanisch-Deutsche Volkskunde – im Kontext der SS-Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbes.³⁵⁸ Wolfram, seit 1932 Parteimitglied und schon während der Illegalität der österreichischen NSDAP bis 1938 entsprechend vernetzt, wird nach dem Anschluss als Leiter der Lehr- und Forschungsstätte eingesetzt; er wird entsprechend finanziell unterstützt und seine Arbeit als kriegswichtig eingestuft. 1939 steigt er zum Professor an der Universität Wien auf. Im Rahmen seiner Tätigkeit für das SS-Ahnenerbe gewinnt auch seine Habilitationsschrift retrospektiv zusätzliche Signifikanz. Denn die ideologische Aufladung geschwärtzer Körper in *Schwerttanz und Männerbund* verweist so betrachtet auch auf die schwarzen SS-Uniformen mit ihren Totenkopffemblemen.³⁵⁹ Vor dem Hintergrund der Faschismuskonkurrenz

Ausgrenzung vgl. Nikitsch, Tracht, 2019. Schurtz liest Trachten im 19. Jahrhundert als »Abzeichen des Geschlechts und des Standes« (*Philosophie der Tracht*, 1891: 5).

357 Vgl. Talós, *Austrofaschismus*, 2005, u. *Das austrofaschistische Herrschaftssystem*, 2013. Werden die Perchtenläufe von der katholischen Kirche immer wieder verboten, lassen sie sich nach 1938 mit der Vertreibung der protestantischen Bevölkerung aus dem Salzburger Land vom 16. bis ins 18. Jahrhundert in Verbindung bringen und so für die NS-Propaganda mobilisieren. Vgl. zur entsprechenden, die Bauernaufstände ideologisch appropriierenden Propaganda auch Eberhard Wolfgang Möllers *Frankenburger Würfelspiel*, uraufgeführt 1936 im Rahmen des Kulturprogramms, das die Olympischen Spiele in Berlin begleitet; siehe hierzu Annuf, *Volksschule*, 2019: 345–388. Zur differierenden Thing-Rezeption nach dem Anschluss: Thingspielen in Österreich, 2017.

358 Vgl. Jöhler, Richard Wolfram, 2021: 1312, 1317. Zum SS-Ahnenerbe, unter dessen Dach sich alle möglichen obskuren und okkulten Positionen tummeln, vgl. Kater, *Das »Ahnenerbe«*, 2006.

359 Zur Geschichte der SS-Uniformen und deren Zitat paramilitaristischer Freikorps vgl. die Kapitel 8 und 9 in Diehl, *Macht*, 2005; Ruda, *Totenkopf*, 2023: 327–415.

Mitte der 1930er-Jahre hält Wolframs Habilitationsschrift die Interpretation der SS als moderne Fortsetzung des schwarzen Heers zwar latent, erweist sich aber offenkundig für die mörderischste der NS-Organisationen später als anschlussfähig. Dass Wolfram ältere deutschsprachige Männerbundtheorien der Jahrhundertwende reformuliert und ethnografische, zunächst auf die Tropen bezogene Vorstellungen germanisiert, mithin »indigenisiert«, gewinnt entsprechend eine spezifische politische Funktion.³⁶⁰ *En passant* enterotisiert er dabei noch homosoziale Gemeinschaftsmythen und bringt diese in Einklang mit dem Bild von der sogenannten Schutzstaffel als *straighter* paramilitärischer Eliteorganisation, die die ganze Volksgemeinschaft absichern und beschützen soll.³⁶¹ Wolframs Wissenschaft, die die Auftrittsformen der Perchten vom zeitgenössischen Drag, von Gender Bending und Blackface, abgrenzt, gerät mithin auf unterschiedlichen Ebenen zur Waffe.

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die Volkskunde auch darüber hinaus in den Terror der Nazis verstrickt ist. Während die Perchten als Nachfahren der alten Germanen beschrieben werden und sich kurz vor dem Zusammenbruch des NS-Regimes schwarz maskierte »Schiachperchten vor dem Gauleiter auf den Boden«³⁶² werfen, ist der 1954 bereits wieder rehabilitierte Wolfram offenbar selbst sowohl in Kunstraube und Umsiedlungsaktionen als auch in die mörderische Politik der SS verstrickt: Als er an der Umerziehung Osloer Studierender im elsässischen Schulungslager Sennheim scheitert, lässt er sie ins KZ Buchenwald deportieren, wo an 50 von ihnen medizinische Versuche vorgenommen und Gefangene durch schwerste Zwangsarbeit umgebracht werden.³⁶³ Hier zeigt sich die brutale Kehrseite von Wolframs wissenschaftlicher Affiliation mit der SS, deren Totenkopfstandarten mit der Organisation

360 Hinsichtlich der ethnologischen Erfindung von Männerbünden um 1900 siehe Schurtz, *Altersklassen*, 1902: 261, 264; *Urgeschichte*, 1900: 110-115; im österreichischen Forschungskontext Much, *Deutsche Stammeskunde*, 1900. Zur Kritik der Männerbundforschung als Symptom sich wandelnder Geschlechterverhältnisse um die Jahrhundertwende vgl. Brunotte, *Zwischen Eros*, 2004; Bruns, *Politik des Eros*, 2008/Politics of Eros, 2011; Treiblmayr, *Männerbünde*, 2010; Völger/von Welck, *Männerbände*, 1990.

361 Dies etwa im Unterschied zu Alfred Bäumler im Kontext des Amts Rosenberg. Vgl. zu Himmlers Position Winter, *Sippengemeinschaft*, 2013; zur Ausdifferenzierung und Wandelbarkeit nationalsozialistischer Männlichkeiten und der Rolle der Gewalt für Maskulinitätskonstruktionen Connell, *Masculinity and Nazism*, 2013, sowie den Überblickstext zu Perspektiven der NS-Männlichkeitsforschung von Dietrich/Heise in ihrem Band *Männlichkeitskonstruktionen*, 2013 – anknüpfend an Connell, *Masculinities*, 2005. Zu Homophobie im NS siehe auch zur Nieden, *Homosexualität*, 2005.

362 So zum 9. Januar 1944 Kerschbaumer, *Organisiertes Heimatbrauchtum*, 1996: 127.

363 Vgl. Kater, *Das »Ahnenerbe«*, 2006: 185-186; Ottenbacher, Richard Wolfram, 1989.

von Konzentrations- und Vernichtungslagern sowie der dort vorgenommenen Menschenversuche betraut sind. Als Fallbeispiel gelesen, zeugt Wolframs Arbeit in unheimlicher Weise von der potenziellen Politizität wissenschaftlich flankierter Indigenitätsphantasmen.

Deutlich wird diese auch an Wolframs Rechtfertigung irregulärer Gerichtsbarkeit, wie sie die Thingspiele ebenfalls kennzeichnet. *Schwerttanz und Männerbund* unterstreicht den Zusammenhang von Maskenaufzügen und Gerichtsinszenierungen. Die Perchten, ebenso wie die alpinen Krampusläufe am 6. Dezember, in denen adoleszente Männer in dunklen Holzmasken und Fellkostümen von Haus zu Haus ziehen, bringt er mit ländlichen, lärmenden Rügegerichten bäuerlicher Geheimbünde in Verbindung. Obwohl er die Thingspiele der Propaganda ebenso wenig erwähnt wie die SS, wird hier in der Tat eine Relation seiner Forschung zum permanenten Ausnahmezustand des NS und dessen Begleitinszenierungen lesbar.³⁶⁴ Wolfram legitimiert über die Volkskunde extralegale Gerichtsbarkeiten und damit letztlich die zeitgenössische Maßnahmenpolitik.

Der von ihm so genannte »unberechenbare Januscharakter«³⁶⁵ der skizzierten Bräuche kommt in *Schwerttanz und Männerbund* durchaus zur Sprache. Wolfram beschreibt etwa das Stehlrecht bei Heischegängen, die in spielerischer Form im Perchtenlauf und in Charivaris fortleben – auch, wie in deren Rahmen Männermeuten in Häuser einbrechen und Beteiligte »als Jude verkleidet« etwas mitgehen lassen oder sich in »blutige Raufereien«³⁶⁶ verwickeln. Er liest das als überkommene Sittengerichte. Performative Sauberkeitsprüfungen heimgesuchter Häuser seien eben keine »Privatrache oder lokale Lynchjustiz« unter dem Schutz verummter Lärmaufzüge, sondern dienten dazu, lokale Moralvorstellungen durchzusetzen. Entsprechend rückt er diese Aufzüge in den Kontext politischer Aufstände für die lokale Ordnung. Am Haberfeldtreiben im bayerischen Miesbach – einem bäuerlich-geheimbündischen Rügegericht von 1863, das einige noch 1919 erneut aufleben lassen wollen, ebenso wie an den Gasteiner Perchten beschreibt Wolfram, »ein Hinübergreifen ins Politisch-Soziale«;³⁶⁷ unabhängig vom katholischen Kalender stattfindend, hätten

364 Zur These vom permanenten Ausnahmezustand faschistischer Maßnahmenpolitik vgl. die geschichtsphilosophischen Thesen Benjamins, Über den Begriff der Geschichte, 1991, I.2: 691-704.

365 Wolfram, *Männerbund*, 1936-38: 292.

366 Wolfram, *Männerbund*, 1936-38: 151 (im ungarischen Kontext), 281 (bei den Perchten). Zur Geschichte tödlicher Auseinandersetzungen zwischen gegnerischen Gruppen, sogenannten Passen, vgl. bereits Zimburg, Der Perchtenlauf in der Gastein, 1947: 40.

367 Wolfram, *Männerbund*, 1936-38: 239, zum Haberfeldtreiben: 226-236. Siehe zu dessen Funktion als Sittengericht auch Queri, *Bauererotik*, 1911.

sich diese maskierten Aufläufe auch gegen die Korruption der Herrschenden gerichtet. »Die bäuerliche Geheimorganisation war für die Behörde völlig ungreifbar, solange der Brauch mit der alten Strenge geübt wurde«,³⁶⁸ so Wolfram zum Haberefeldtreiben.

Nun nimmt auch der von ihm gefilmte Gasteiner Perchtenlauf Anleihen bei Gerichtsspielen. Bei genauerem Hinsehen aber erweisen sich diese Anleihen als Spuren karnevalesker Transpositionen, die Wolframs Lesart widersprechen. Herodes mit Frau, römischen Soldaten und Fanfarenbläsern – von Wolfram gefilmte Figuren des Gasteiner Maskenlaufs – gelten heute als »Vermengung von altüberliefertem Nikolausspiel und Faschingbrief«,³⁶⁹ Auch die Gasteiner Krampusläufe stehen in diesem Zusammenhang. Hier besuchen maskierte junge Männer die Leute im Dorf, um sie zu belehren, Geschenke zu verteilen und im Gegenzug Schnaps einzufordern. Am Ende dieser an Nikolausspiele erinnernden Rituale, in denen das Christkind traditionell und noch bis vor Kurzem von Männern als junges Mädchen dargestellt wurde, werden schließlich die an Ketten mitgeführten Kramperl, also zunehmend angetrunkene Teufelsfiguren in Fellkostümen und mit grotesken dunklen Holzmasken ausgestattet, auf die Hausgemeinschaft losgelassen. So schleppen diese mit Winterbräuchen in den ›toten‹, im Mondkalender außerhalb der Zeit liegenden Rauh- oder Glöcklernächten assoziierten Läufe die Parodie herrschender Justiz mit sich. Als karnevaleske Auftrittformen erinnern sie in der Tat an selbstständigte Gerichtsbarkeiten, die im Schutz der Masken oft der gewaltförmigen Durchsetzung traditioneller Normen und Rechtsauffassungen dienen.³⁷⁰ Dabei erinnern solche Spielformen zum einen an frühere Revolten gegen die Regierenden, zum anderen an jene sozialen, manchmal terroristischen Disziplinierungen, die historisch mit männlich-adoleszenten Umzügen verknüpft werden – gerichtet gegen junge Mädchen oder ›gefallene‹ Frauen und mancherorts gegen die jüdische oder die protestantische Bevölkerung.³⁷¹

Gerade am Gasteiner Perchtenlauf zeigt sich auch, was Wolframs Lesart maskierter Ausnahmezustände dezidiert verdrängt: die migrationsbedingte Verflechtung unterschiedlicher performativer Techniken, deren Herkunftse sich nicht so einfach bestimmen lassen, wie es *Schwerttanz und Männerbund* suggeriert. Die Perchten nämlich zeugen in ihrer regionalen, den lokalen Gegebenheiten immer wieder neu angepassten Auftrittsform von Fernhandelsrouten und Vernetzungen über die alten, bis nach Venedig führenden Saumwege

368 Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 231.

369 Wierer et al., *Gasteiner Perchten*, 2001: 69.

370 Vgl. zum lokalen ›Thing‹ Gruber, *Über 1000 Jahre*, 2020: 267–269.

371 Zur antijudaistischen Codierung der hier zitierten Teufelsfigur vgl. DiNola, *Der Teufel*, 1990: 371–375.

und Passstraßen, von Flucht und Vertreibung, von der bäuerlich-karnevalesschen Parodie höfischer Spektakel und zudem vom Zitat moderner Massenkultur. Sie sind weniger Figurationen des Heimischen als nomadische Figuren.



Abb. 31. Pinzgauer Tresterer, undatiert. Österreichisches Volkskundemuseum, Wien (CC PDM 1.0).

Im Fall der benachbarten Pinzgauer Tresterer, einer Variante des Perchtenzugs mit Federkrone und Kopfschmuck aus langen Bändern, kommt neben Karnevalelementen, wie sie gerade die vor dem NS aufgenommenen Bilder deutlich zeigen, sogar die Formkorrespondenz mit indianistischen Stereotypen des 19. Jahrhunderts ins Spiel:³⁷² »ihre Kleidung und Tanz erinnerte mich lebhaft an die Tänze der Indianer, wie ich sie in Bildern sah«, beschreibt sie Ignaz Kürsinger 1841. Dabei unterstreicht er ihre Nähe zum HARLEKIN:

Sie ziehen von Pfarre zu Pfarre, begrüßen die besseren Häuser, so ihnen die Mühe des Tanzes mit Branntwein und Brod gelohnt wird, und kehren dann friedlich wieder zu ihren Arbeiten zurück. Alt und Jung, Groß und Klein läuft diesem uralten Volks-Schauspiele zu, weidet sich fröhlich an den Sprüngen der Tresterer, freuet sich über die Berchten und belachtet den Hanswurst.³⁷³

³⁷² Vgl. zu den indianistischen Lesarten der Pinzgauer Tresterer Kleindorfer-Marx, Jetzt kommen gar Indianer, 2018. Siehe zu den Tresterern auch Kammerhofer-Aggermann, Matthias tanzt, 2017; Salzburger Tresterer, 2018; Malkiewicz Schönperchten, 2020.

³⁷³ Kürsinger, Ober-Pinzgau, 1841: 166.

Die Perchten zitieren denn auch ein Amalgam vorangegangener Auftrittsfornen, das von Wolfram überschrieben wird – das Wissen um performative Entanglements verblendend. Demgegenüber konstatiert der Wiener Ethnograf Wilhelm Hein bereits im 19. Jahrhundert:

Die große Aehnlichkeit dieser Masken in Form und Auffassung mit den Tanz-, Beschwörungs- und Teufelslarven verschiedener Völker, verleiht ihnen nicht bloß österreichische und mitteleuropäische volkskundliche Bedeutung, sondern stellt sie in eine Linie mit jenen Erzeugnissen, in welchen sich allerorts der Menschengestalt in gleicher Weise offenbart; sie bilden daher ein unentbehrliches Glied in der Gesamtheit der Volksvermummungen, wie sie bei allen Völkern des Erdballs geübt werden.³⁷⁴

Und selbst in Wolframs ursprünglichem Buchmanuskript, das sich in seinem Nachlass im Salzburger Institut für Volkskunde findet, klingen immer wieder Korrespondenzen zwischen seinem vermeintlich germanischen Forschungsfeld und der afrikanischen Ethnologie an; noch in der in drei Lieferungen veröffentlichten Version, die aus ungeklärten Gründen mitten im Text abbricht, ohne dass der Rest später publiziert würde, fühlt er sich beim Schwerttanz dann doch »an das Steppen«³⁷⁵ afrikanischer Tänze erinnert.

Das Repertoire der Perchten führt die heutige Forschung auf mittelalterliche Springprozessionen, Requisitentänze von Handwerkern oder auch auf höfische Moriskentänze zurück und verweist auf vergleichbare Grundelemente im gesamten europäischen Raum.³⁷⁶ Das gilt insbesondere für die sogenannten Schönperchten mit ihren Riesenkapen: ältere Männer assistiert von ihren »Gesellinnen« – als Mädchen gekleidete Jungen, die als sekundierende Nachtänzer bezeichnet werden. Wie in Wolframs eingangs beschriebenem Film

374 Hein, *Zeitschrift für Volkskunde* (Berlin); zit. n. Wenger, *Gasteiner Perchtentanz*, 1911: 15. Hein gründet 1894 einen Verein, eine Zeitschrift und ein Museum für Volkskunde und betreibt damit bereits die zeitgenössische Institutionalisierung des Fachgebiets in Österreich. Zitiert wird sein in der Berliner Zeitschrift für Volkskunde veröffentlichter Befund hier nach einem 1911 erschienen Band über den *Gasteiner Perchtentanz* von Iwo Arnold Wenger. Er wiederum unterstreicht, dass »bei diesen Umzügen Teufelsfratzen und Tiermasken zur Verwendung gelangen, wie sie in ähnlich abschreckender Häßlichkeit und Bizzarie über die ganze Welt hin zerstreut bei Naturvölkern vorgefunden werden.« (Wenger, *Gasteiner Perchtentanz*, 1911: 15.) Wenger zufolge umschwärmen diese fratzenhaften Figuren »regellos den paarweise geordneten« Gasteiner »Zug der Tafelperchten mit ihren G'sellinnen« (5).

375 Wolfram, *Männerbund*, 1936–38: 68.

376 Vgl. Wierer et al., *Gasteiner Perchten*, 2001: 11.

gezeigt, verneigen sie sich vor den jeweiligen Häusern, an denen sie vorbeiziehen, um ihre »Referenz« zu erweisen. Zitiert werden hier Auftrittsformen des Salzburger Hofs, an dem wiederum der venezianische, um 1600 international rezipierte Karneval als Teil spektakulär-barocker urbaner Kulturpolitik unter anderem zur Kanalisierung des Straßenfaschings gefeiert wird.³⁷⁷ Astrid Kusser beschreibt am Cake Walk, wie alteuropäische Gesellschaftstänze durch afroamerikanische Versklavte im Plantagenkontext auf schräge Weise parodiert werden.³⁷⁸ Der bäuerliche Umgang mit Tänzen, karnevalesken Maskenfesten und Commedia-Aufführungen am Salzburger Hof, deren Überführung ins Kinästhetische, ins Sprungrepertoire der Perchten, kann als entfernt verwandt gelesen werden.³⁷⁹ Auf die Karnevalisierung höfischer und liturgischer Auftrittsformen von unten deuten noch die Maskenverbote und Gerichtsakten des 17. und 18. Jahrhunderts hin, die sich nicht zuletzt gegen Cross Dressing, gegen die Karnevalisierung von Geschlecht, wenden.

Zugleich erinnert die Verflechtungsgeschichte performativen Zitierens an vergessene lokale Gewaltzusammenhänge. Einige Figuren und Masken, vor allem aber die ins Riesenhafte aufgepumpten Tafelkappen der Schönperchten werden heute auf Tiroler Bräuche zurückgeführt. Dass sie ins Gasteiner Tal migriert sind, ist der Vertreibung der protestantischen Bevölkerung aus dem Salzburger Land durch die katholische Kirche im 17. Jahrhundert geschuldet; denn das so »gesäuberte« Gasteiner Tal wird daraufhin von katholischen Arbeitskräften aus Tirol neu besiedelt, die die Perchtenkappen mitbringen und

377 Die neuere Perchtenhistoriografie betont die Karnevalsbezüge anstelle des vermeintlich Kultischen; vgl. v.a. Kammerhofer-Aggermann, *Salzburger Karneval*, 2014/15. Siehe auch Hutter, *Salzburger*, 2002; Rest/Seiser, *Wild und schön*, 2016; Rumpf, *Perchten*, 1991; Schuhladen, *Zur Geschichte*, 1992 (Diskontinuitäten betonend: 45); Wierer, *Gasteiner Perchtengeschichte*, 2002; Wierer et al., *Gasteiner Passeten*, 2002; *Gasteiner Perchten*, 2001. Der venezianische Karneval findet zeitweise um den Jahreswechsel statt und zeugt so von der Nähe vermeintlich germanischer Winterbräuche zu karnevalesken Maskenzügen. Zur Geschichte der Reglementierung entsprechender Auftrittsformen, nicht zuletzt von Cross Dressing, und deren Zusammenhang mit der Ausgrenzung und Vertreibung von Protestant:innen vgl. anhand von Gerichtsakten auch Dohle/Kammerhofer-Aggermann, *Maskenverbote*, 2002: Zur Abstellung nächtlicher Tänze in Gastein vgl. das Mandat des Salzburger Landesherren von 1756 (Pfarrarchiv Taxenbach, Repertorium; zit. in Gruber, *Über 1000 Jahre*, 2020: 423).

378 Vgl. Kusser, *Körper in Schiefelage*, 2013, hier: 33. Zur unvorhersehbaren, eigensinnigen Rezeption kolonialer Repertoires vgl. auch Kusser, *Visuelle Präsentationen*, 2007; *Deutscher Karneval im Black Atlantic*, 2009.

379 Vgl. Kammerhofer-Aggermann, *Salzburger Karneval*, 2014/15; Wierer et al., *Gasteiner Perchten*, 2001, hier: 11.



Abb. 32. Krampuslauf, Gastein 2022, Bassetti-Pass. Foto: Evelyn Annuß.

allmählich in Riesenformate übersetzen.³⁸⁰ Frau Perchta und die sogenannten Schnabelperchten wiederum lassen sich als entfernte Erinnerung an die Pestgeschichte lesen; die aus dem 14. Jahrhundert überlieferte »lange Nas« der Perchta zitiert, heute kaum mehr lesbar, auch die medizinischen Masken der behandelnden Ärzte. Transponiert ins Kostümarsenal des venezianischen Karnevals, gelangen sie an den Salzburger Hof und von dort aus offenbar in die ländlichen Winteraufzüge.³⁸¹ Noch die Hexenfiguren verweisen letztlich auf mit der Pestgeschichte verknüpfte, oftmals geschlechterspezifische Verfolgungen.³⁸² Entsprechend sind mit den Masken, die Wolframs Film zeigt, frühere wie zeitgenössische Gewaltzusammenhänge assoziierbar.

Im Kontext von Wolframs SS-Geschichte jedenfalls werden die germanisierten und militarisierten Perchten als staatlicher Kontrolle und Regulierung entzogene Rügegerichte aus der Vorzeit des NS begriffen. So wird ver-

380 Vgl. Wierer et al., *Gasteiner Perchten*, 2001: 22.

381 Zur Gasteiner Pestgeschichte vgl. auch Gruber, *Über 1000 Jahre*, 2020: 152–160, 399.

382 Zu Hexenverfolgungen in Gastein vgl. Gruber, *Über 1000 Jahre*, 2020: 382–387. Zur Transposition der Hexenjagd in koloniale Gewaltformen vgl. Federici, *Caliban*, 2004. Siehe zum Terror der Hexenverbrennungen im 17. Jahrhundert entsprechend auch Linebaugh/Rediker, *Hydra*, 2008 (*2000).

sucht, ihnen zugleich die komisch-karnevalesken Elemente und damit gewissermaßen den HARLEKIN, das Dragging auszutreiben. Wolframs Perchten sind denn auch im Zusammenhang seiner Salzburger Tätigkeit für das SS-Ahnenerbe latente, genealogisierende Legitimation des 1945 zusammenbrechenden NS-Staatsterrorismus und ethnonationalistisch indigenisierte Gegenfigur zum Nomadischen. Gegen den Strich gelesen, unterstreicht diese Funktionalisierung der Perchten auch das mikrofaschistische³⁸³ Potenzial karnevalesker Aufttrittsformen, das heute andernorts zutage tritt. Durch die volkskundliche NS-Rezeption der Perchten hindurch also gerät das Terrorpotenzial maskierter, anonymisierter Aufzüge ins Blickfeld – nicht als Ausdruck althergebrachter Gerichtsbarkeit, des Thing gewissermaßen, sondern als Kehrseite karnevalesker Transgression. Exemplarisch aufgerufen ist damit – trotz des durchaus existenten regionalen Widerstands gegen die Nazis³⁸⁴ – die Frage nach einer anderen, politischen Dirtiness des Mimetischen.

*

Die zunächst spielerisch erprobte, von genealogischen Fabulationen begleitete Verurteilung des Nomadischen in Propaganda, Kunst und Wissenschaft legitimiert ab 1941 noch die industrielle Vernichtung derer, die zuvor als *without a tribe*, als *dirty* und ohne primordiale Identität, gewissermaßen als uneigentlich und damit immer schon in Drag, gelabelt werden. Auch vor dem Hintergrund gegenwärtig oft konkurrierender Auseinandersetzungen um die Kritik des Antisemitismus und des Kolonialrassismus ging es in diesem Kapitel darum, die gewaltförmigen Äquivalenzierungen der Figur der anderen nachzuzeichnen. Vom NS ausgehend werden die Fallstricke essenzialisierenden, territorialisierenden Denkens deutlich. Eva Brauns antisemitisch aufgeladenes Foto in Blackface-Drag, der Exotismus von *Ki sua heli*, die performative Erfindung der Volksgemeinschaft im Propagandaspiel und die Apologie des ›Thing‹ in der Volkskunde – das in diesem Kapitel versammelte Nazi-Material – zeugt von heterogenen Versuchen faschistischer Dekreolisierung, von fingiertem ›De-Dragging‹ gewissermaßen, das die Volksfigur erst hervorruft. Neben dem antisemitisch aufgeladenen Blackface, seiner Lesart als moderner Globalisierungsfigur, dienen im NS Darstellungen afrikanischer ›Eingeborener‹ dazu, die zeitgenössische Kreolisierung der Welt, das Nomadische, durch deutsches ›Entbarbarisieren‹ zu bannen. Hier werden sowohl differente Formen des Darstellungsrassismus und ihre

383 Zum Zusammenhang von umherziehenden Meuten und »Mikro-Faschismen« vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992: 481-585, hier: 521; zur »Verkehrung der Fluchtlinie in eine« faschistische »Destruktionslinie«: 316.

384 Vgl. zum NS-Widerstand Felber et al., *Politisches Salzkammergut*, 2024.

komplementäre Funktion für die Ideologisierung von Blut und Boden bestimmbar als auch deren Kehrseite: die ethnonationalistische Besetzung des Autochthonen durch volksgemeinschaftliche Figurationen im Thingspiel und die Apologie extralegalen, vermeintlich indigener Gerichtsbarkeit in der volkskundlichen Austreibung des Karnevals. Nun gehen diese keineswegs so eindeutig wirkmächtigen Propagandaformen spätestens mit dem Ende des Regimes unter; ihnen inhärente Gedankenfiguren aber tauchen in veränderter Gestalt immer wieder anderswo auf.

So wird gerade am NS auch deutlich, welche Gedankenfiguren entfernter Bezugnahmen es heute stattdessen zu versammeln gilt und inwiefern die Auseinandersetzung mit mimetischer Messiness genauer zu führen wäre. Die erstarkende Rechte trägt immer mehr dazu bei, Völker- wie Asylrecht – nach 1945 Konsequenz aus dem Naziterror – unter Berufung auf majoritäre Identitätspolitik zu zerstören. Im Umkehrschluss dient dieses Kapitel dazu, an entfernte Verwandtschaften des Widerstreits zu erinnern und damit auch zwischen zunehmend getrennten, von den gegenwärtigen Kriegsverbrechen überlagerten Antisemitismus- und Kolonialdebatten zu vermitteln. An Bakers Tanz sowie am Sprachverständnis Benjamins und Kafkas ließ sich entsprechend exemplarisch die Gedankenfigur nomadischen Mitschleppens in Korrespondenz zu kreolisierten, queeren Kulturtechniken ins Gedächtnis rufen – als Figur des *dirty Dragging*, die trotz alledem den Ausblick auf potenzielle Allianzen ermöglichen kann.³⁸⁵

385 Vgl. hinsichtlich entsprechender Allianzpotenziale im Widerstreit gegen Antisemitismus und Kolonialrassismus Bruns: *Antisemitism and Colonial Racisms*, 2022: 47; Rothberg, *Multidirectional Memory*, 2009.



Abb. 33. Lynching Memorial, National Memorial for Peace and Justice, Montgomery, 2018. Foto: Alan Karchmer.

III. Jim Crow

Vexieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Terrorisieren (Ku Klux Klan)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kontrollieren (Comus)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

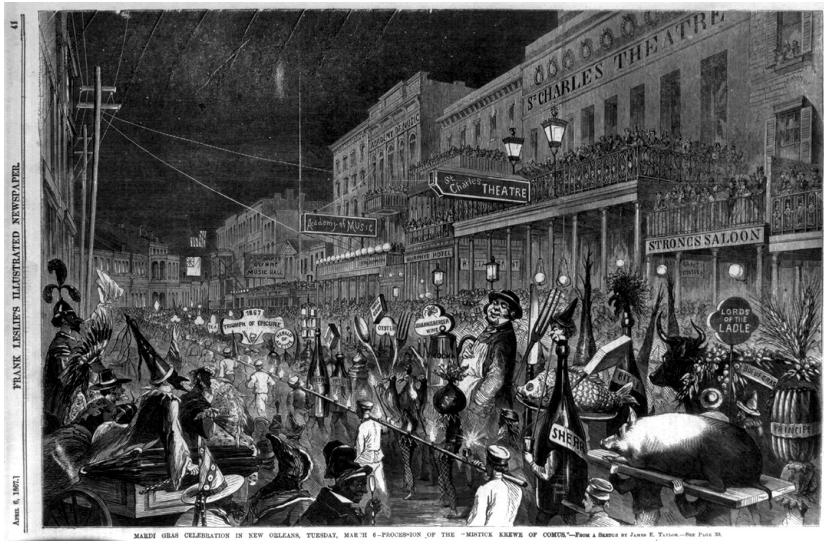


Abb. 37. Mistick Krewe of Comus, Mardi Gras Parade, New Orleans, 1867. Frank Lesley's Illustrated Newspaper, April 6, 1867: 41. Library of Congress, Washington, D.C. (99614058).

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

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

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

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

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

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

424 Milton, *Comus*, 1921: 10;

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

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

426 Vgl. Eco, *Frames*, 1984.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Komplizieren (Tramps)

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

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

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



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

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

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

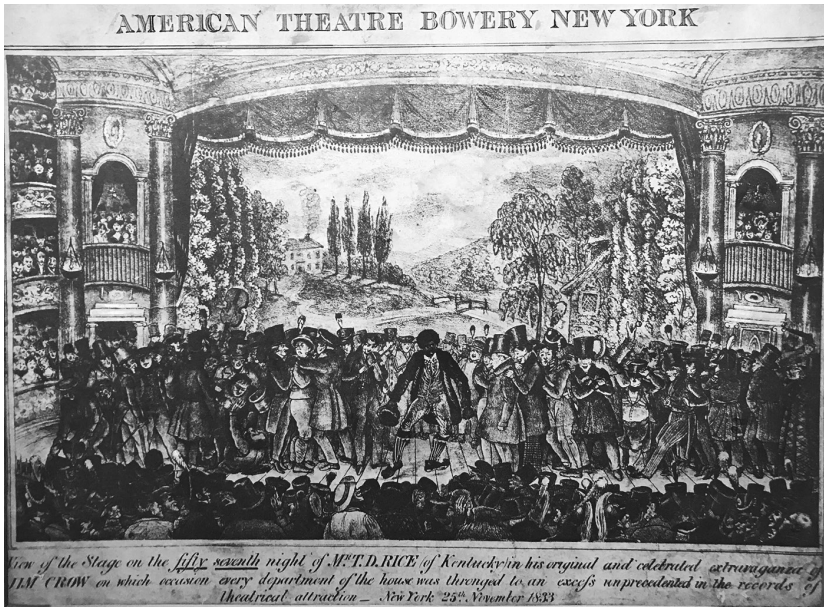


Abb. 42. T. D. Rice als JIM CROW, mit Publikum auf der Bühne des American Theatre, Bowery, New York, 1833. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).

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

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

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

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

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

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

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

449 Vgl. Annuß, *Blackface*, 2014.

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

451 Dank an Heather Green von THNOC.

452 Milton, *Comus*, 1921: 28.

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

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

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

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

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

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

Second Lining

Auf den Back Streets von New Orleans werden die bislang diskutierten modernen Macht- und Herrschaftsdemonstrationen »in Drag«, die auf unterschiedliche Weise Perchten, höfische Spektakel und Minstrel-Blackface zitieren, spätestens im frühen 20. Jahrhundert von Auftrittsformen wechselvollen Widerstreits konterkariert. Fotografisch auch in den folgenden Jahrzehnten kaum dokumentiert, heute visuell überpräsent, gibt dieser Karneval, der wiederum vom Auftreten bewegter Meuten bestimmt wird, den Ausblick auf die Möglichkeit nichtausschließender Bezugnahmen. Dessen Auftrittsformen sind zwar nicht davor gefeit, im Zuge sich wandelnder gesellschaftlicher Verhältnisse kooptiert und hypervisibilisiert zu werden. Und dennoch erzählen die Spuren dieses Mardi Gras von der Möglichkeit, andere Verhältnisse zu performen. Die wechselvolle Geschichte des lange übersehenen subalternen Mardi Gras abseits offizieller 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://theneworleantribune.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 keinsten Weise um »symbols of white supremacy«, sondern um eine Hommage an afrikanische Zulu Tribes. Obwohl das Zulu-Blackface – der bislang kolportierten Geschichte des Clubs entsprechend – offenkundig als grotesk überzeichnetes Minstrel-Zitat erkennbar ist, wird versucht, den Skandal durch diese Reinterpretation einzudämmen. Im Grunde genommen bedient auch der Zulu Club, der nun die Tradition der südafrikanischen Zulus für die verwendeten Baststücke und die groteske Schminke beansprucht, das Repräsentationsverständnis der Aktivist:innen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Der Zulu King sei am Tag nach Weihnachten von Cape Town aus losgefahren, um nach New Orleans zu kommen, so ein Mardi Gras-Narrativ der 1930er-Jahre. Die Erzählung scheint unter anderem die Geschichte des per Schiff aus Spanien nach Holland kommenden Zwarte Piet, des Blackface-Begleiters vom niederländischen Sinterklaas, zu kreolisieren und diese, in den südlichen Atlantik transponiert, neu zu erzählen.⁴⁸⁹ Sie deutet damit aber auch auf entfernte, inzwischen transformierte Verwandtschaftsverhältnisse hin, die von erfundenen Herkunftsgeschichten überlagert oder blockiert werden. Vermutlich geraten transatlantisch geprägte, kreolisiert-karnevaleske Auftrittsformen 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).

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. Táíwò, *Against Decolonization*, 2022.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

»Time and again, scholars narrowly reduced anti-colonial resistance to the attachment to pre-colonial traditions and failed to understand that, in many cases, the appropriation and reinvention of the idiom of the colonizer was a much more effective strategy in dealing with colonial aggression«, ⁵³⁷ so Dewulf in *Black Brotherhoods*. Die auf den zweiten Blick orientalisiert erscheinenden Kostüme und der Federschmuck auf dem ersten überlieferten Mardi-Gras-Foto der Indians in der *Times Democrat* und auch die geschlechterpolitische Dimension dieser von Männern dominierten tänzerisch-musikalischen Form der Maskerade mögen diese These auf unerwartete Weise stützen. Dewulf akzentuiert also andere Fluchtlinien mimetischen Amalgamierens. Das untergräbt noch jene Vorstellungen von Kreolisierung, die von präkolonial unberührten Territorien in Afrika und Europa ausgehen. Transkontinentale Kontakte und Verflechtungen, so wird hier deutlich, sind nicht einfach von europäischer Kolonialhegemonie bestimmt. Entsprechend widerstreitet das kreolisierte Nachleben einer möglichen zentralafrikanischen ›Appropriation‹ europäischer, maskulin besetzter theatraler Genres auch den kulturalistisch-retrotopischen Dekolonisierungsnarrativen, die im musealen Marketing der Indians mobilisiert werden. Was in Paris als lange erkämpfte Anerkennung jener Auftrittformen 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 Raumspende und dem temporären singulären Hervortanzen aus der Umgebung, das das lose kollektive Erscheinen ins jeweilige Repertoire übersetzt, in das je besondere Zusammen- und Widerspiel der Bewegung einzelner Körperteile. Auf unkontrollierbare Weise tauchen sie bei kollektiven Ansammlungen auf und wieder ab, um zu tanzen und in synkopierten Jumps die Moves aller möglichen Spezies zu zitieren und über den Kreis der Anwesenden hinaus Bezug zu nehmen. Wenn sie beim Tanzen immer wieder die Straße berühren, akzentuieren sie entsprechend auch ihre Umgebungsbezogenheit. Inzwischen adressieren sie zugleich die Handyskameras ihres Laufpublikums und verweisen so auf die Passagen zwischen On and Off, eine Verbindung zwischen Hier und Jetzt und Anderswo herstellend. Über den lokalen Horizont der Straße hinaus machen sie das Glück offenen Versammelns erfahrbar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

So lässt sich von den Baby Dolls aus freilich an alle möglichen Formen des Dragging als »sprunghaftes Mitschleppen« erinnern. Das betrifft noch die Verwandtschaftsbeziehungen zu den alteuropäischen Perchtenaufzügen. Im österreichischen Gastein werden die Perchten von einem Hanswurstpaar begleitet. Den venezianischen Karneval aufrufend, haben die sogenannten Bajazzl jeweils eine »Poppin« an der Leine – eine angeblich Fruchtbarkeit bringende Puppe, mit der junge Mädchen beworfen werden.⁵⁷⁸ Die »unruly bodies« der Baby Dolls mögen solche maskulinistischen Sexualisierungen von Karnevals-*throws*, von Kamelle, parodierend ins Gedächtnis rufen, erinnern damit aber eben auch an das mimetische Potenzial, Auftrittsformen 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.

Postscriptum

»Wir bitten Sie (...) dafür Sorge zu tragen, dass keine gestalterische Annäherung an den ikonischen Schriftzug der Marke ... unserer Mandantin erfolgt.« Die ursprüngliche, das Zitieren ohne Anführungszeichen reflektierende Covergestaltung von Oliver Brentzel fiel, als die erste Fahne schon vorlag, dem gegenwärtigen Crackdown on Queering und der bürokratisierten Instrumentalisierung des Copyrights zum Opfer. Keep on Dragging ...

Anhang

Archive

BARTOLOMEU DIAS MUSEUM. Mossel Bay.

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. München.

Fotoarchiv Heinrich Hoffmann; Musikalischer Nachlass Siegfried Walther Müller.

BUNDESARCHIV. Berlin.

DEUTSCHES BUNDESARCHIV. Berlin.

DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM. Berlin.

DISTRICT SIX MUSEUM. Johannesburg.

GALA QUEER ARCHIVE. Johannesburg.

Kewpie Photographic Collection.

GASTEINER MUSEUM. Bad Gastein.

HARVARD UNIVERSITY, HOUGHTON LIBRARY. Cambridge, Massachusetts.

Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833-1906.

IZIKO SOCIAL HISTORY CENTRE. Cape Town.

LIBRARY OF CONGRESS. Washington, D.C.

NATIONAL LIBRARY OF SOUTH AFRICA. Cape Town.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY, SMITHSONIAN INSTITUTION. Washington, D.C.

Nachlass Paul Colin.

NEW ORLEANS PUBLIC LIBRARY. New Orleans, Louisiana.

ÖSTERREICHISCHE MEDIATHEK, AUDIOVISUELLES ARCHIV. TECHNISCHES MUSEUM WIEN. Wien.

ÖSTERREICHISCHES VOLKSKUNDEMUSEUM. Wien.

PERCHTENMUSEUM. Bad Gastein.

PRIVATARCHIV KENNY MISROLL. Cape Town.

PRIVATARCHIV L. J. GOLDSTEIN. New Orleans.

PRIVATARCHIV MELVYN MATTHEWS. Cape Town.

SALZBURGER LANDESINSTITUT FÜR VOLKSKUNDE. Salzburg.

Nachlass Richard Wolfram.

SALZBURGER WEIHNACHTSMUSEUM. Salzburg.

THE PRESBYTÈRE, LOUISIANA STATE MUSEUMS. New Orleans.

THEATERHISTORISCHE SAMMLUNGEN DES INSTITUTS FÜR THEATERWISSENSCHAFT AN DER FREIEN
UNIVERSITÄT BERLIN. Berlin.

Nachlass Traugott Müller.

THEATERWISSENSCHAFTLICHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN. Schloss Wahn.

Sammlung Thingspiel.

THE HISTORIC NEW ORLEANS COLLECTION (THNOC). New Orleans, Louisiana.

THE LEGACY MUSEUM. Montgomery, Alabama.

TULANE UNIVERSITY LIBRARIES. New Orleans, Louisiana.

Special Collections. Carnival Collection.

UNIVERSITY OF CAPE TOWN.

Digital Collections, Special Collections.

WESTERN CAPE ARCHIVES. Cape Town.

Literatur

A

- Abrahams, Roger D. 2017. »Conflict Displays in the Black Atlantic«. In Santino, Jack (Hg.). *Public Performances. Studies in the Carnivalesque and Ritualesque*. Logan: Utah State University Press: 49–65.
- Adamczak, Bini. 2017. *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Berlin: Suhrkamp.
- Adams, Thomas Jessen, Sue Mobley und Matt Sakakeeny. 2019. »Introduction: What Lies Beyond Histories of Exceptionalism and Cultures of Authenticity«. In Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny (Hg.). *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press: 1–32.
- Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny (Hg.). 2019. *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press.
- Adams, Vincanne. 2019. »Neoliberal Futures. Post-Katrina New Orleans, Volunteers, and the Ongoing Allure of Exceptionalism«. In Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny (Hg.). *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press: 288–306.
- Adhikari, Mohamed (Hg.). 2013. *Burdened by Race. Coloured Identities in Southern Africa*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Adhikari, Mohamed. 2013. »Predicaments of Marginality. Cultural Creativity and Political Adaptation in Southern Africa's Coloured Communities«. In ders. (Hg.). *Burdened by Race. Coloured Identities in Southern Africa*. Cape Town: University of Cape Town Press: viii–xxxii.
- Adorno, Theodor W. 1995. *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer. 1969. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Adrian, Karl. 1924. *Von Salzburger Sitt' und Brauch*. Wien: Österreichischer Schulbücherverlag.
- Adrian, Karl. 2002. »Perchtenlauf und Perchtentanz«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch06s09.html>: 1–5.
- Agnew, Vanessa, Jonathan Lamb und Daniel Spoth (Hg.). 2009. *Settler and Creole Reenactment*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aitken, Robbie John Macvicar und Eve Rosenhaft. 2013. *Black Germany. The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alexander, Michelle. 2012. *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: New Press. Revised Edition.
- Allen, James und John Littlefield. 2000. *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Santa Fe: Twin Palms Publishers.
- Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). 2004. *Zwischen Charleston und Stechschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz.
- Altvater, Elmar. 2017. »Kapital und Anthropozän«. In Mathias Greffrath (Hg.). *Re. Das Kapital. Politische Ökonomie im 21. Jahrhundert*. München: Antje Kunstmann: 53–69.
- Amin, Samir. 1998. *Spectres of Capitalism. A Critique of Current Intellectual Trends*. New York: Monthly Review Press.
- Amlinger, Carolin und Oliver Nachtwey. 2022. *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Amslinger, Julia, Franz Fromholzer und Jörg Wesche (Hg.). 2019. *Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Andreassen, Rikke. 2015. *Human Exhibitions. Race, Gender and Sexuality in Ethnic Displays*. London/New York: Routledge.
- Andrée-Eysn, Marie. 1905. *Die Perchten im Salzburgerischen*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.
- Annuß, Evelyn. 1996. »Umbruch und Krise der Geschlechterforschung. Judith Butler als Symptom«. *Das Argument* 216: 505–524.
- Annuß, Evelyn. 1998. »The Butler-Boom. Queer Theory's Impact on Women's/Gender Studies«. In Lorey, Christoph und John L. Plews (Hg.). *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia: Camden House: 73–86.
- Annuß, Evelyn. 2005. *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink.
- Annuß, Evelyn (Hg.). 2009. *Stagings Made in Namibia. Postkoloniale Fotografie/Postcolonial Photography?* Berlin: b_books.
- Annuß, Evelyn. 2011. »Für immer unser Afrika. Zur neokolonialen Modernisierung des deutschen Heimatfilms«. In Gutjahr, Ortrud und Stefan Hermes (Hg.). *Maskeraden des (Post-) Kolonialismus. Inszenierte Unter-Repräsentationen der Anderen in der deutschsprachigen Literatur und im Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 323–345.

- Annuß, Evelyn. 2011. »Visual Afterlives of Colonialism. Images of Namibia on Contemporary German Television«. *Journal of Namibian Studies* 9 (2011): 7–16.
- Annuß, Evelyn (Hg.). 2013. *Forum Modernes Theater*. Special Issue: *kollektiv auftreten* 28.1.
- Annuß, Evelyn. 2014. »Blackface and Critique«. *Forum Modernes Theater* 29, 1.2: 64–72.
- Annuß, Evelyn (Hg.). 2014. *Maske und Kothurn*. Special Issue: *Volksfiguren* 60.2.
- Annuß, Evelyn. 2015. »Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Thingspiel und Medienentwicklung«. In Benz, Wolfgang und Stiftung Topographie des Terrors (Hg.). *Kunst im NS-Staat. Ideologie – Ästhetik – Protagonisten*. Berlin: Metropolis: 191–206.
- Annuß, Evelyn. 2016. »Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft? Raumdiskurse und Gründungsnarrative«. In Cairo, Milena, Moritz Hannemann, Ulrike Hass und Judith Schäfer (Hg.). *Episteme des Theaters. Theaterwissenschaftliche Gesellschaft, Ausgewählte Beiträge der Jahrestagung 2014*. Bielefeld: transcript: 635–647.
- Annuß, Evelyn. 2017. »Thingspielen in Österreich«. In Dallinger, Brigitte, Stefan Hulfeld und Veronika Zangl (Hg.). *Theater unter NS-Herrschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/Vienna University Press: 239–256.
- Annuß, Evelyn. 2019. *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Annuß, Evelyn. 2022. »Astramentum ex machina. Zum Queering kolonialer Schaukultur«. In Menke, Bettine und Wolfgang Struck (Hg.). *Theatermaschinen – Maschinentheater. Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln*. Bielefeld: transcript: 349–368.
- Annuß, Evelyn. 2022. »Dirty Dragging... Mixed up in Projects that Do... Harm...«. In Thalmer, Franz (Hg.). *Mixed up with Others Before We Even Begin*. Ausstellungskatalog. mumok Wien. Köln: Walther und Franz König: 30–35 (dt.), 78–83 (en.).
- Annuß, Evelyn. 2023. »Affekt und Gefolgschaft.« In Ganzert, Anne, Philip Hauser und Otto Isabell (Hg.). *Following. Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens*. Berlin: de Gruyter: 251–261.
- Annuß, Evelyn. 2023. »Alienating Choruses in German-Speaking Performing Arts«. *The Germanic Review* 98.2: 158–169.
- Annuß, Evelyn. 2023. »Quoting Passion Aesthetics. On Oberammergau and its Nazi Afterlife«. In Mohr, Jan und Julia Stenzel (Hg.). *Politics of the Oberammergau Passion Play. Tradition as Trade Mark*. New York: Routledge: 92–107.
- Annuß, Evelyn. 2024. »Environnement et communauté nationale. Le théâtre choral de la propagande nazie«. *Études Germaniques* 79.4: 643–658.

- Annuß, Evelyn. 2024. »In the Air. Shell Shock Theater and Ornamental Girls in Nazi Propaganda«. In Heinrich, Anselm und Ann-Christin Simke (Hg.). *Dramaturgies of War*. Cham: Palgrave Macmillan: 195–209.
- Annuß, Evelyn. 2024. »Populismus und Kritik.« In dies., Ralf von Appen, Sarah Chaker, Silke Felber, Andrea Glauser, Therese Kaufmann und Susanne Lettow (Hg.). *Populismus kritisieren. Kunst – Politik – Geschlecht*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 23–39.
- Annuß, Evelyn. 2024. »Racisms and Representation. Staging Defacement in Germany Contextualized«. In Layne, Priscilla und Lily Tonger-Erk (Hg.). *Staging Blackness. Representations of Race in German-Speaking Drama and Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 174–194.
- Annuß, Evelyn. 2025. »Notes on Facing Drag«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 11–23.
- Annuß, Evelyn, Sebastian Kirsch und Fatima Naqvi (Hg.). 2023. *The Germanic Review*. Special Issue: *Choral Figurations*, 98.2.
- Annuß, Evelyn, Ralf von Appen, Sarah Chaker, Silke Felber, Andrea Glauser, Therese Kaufmann und Susanne Lettow (Hg.). 2024. *Populismus kritisieren. Kunst – Politik – Geschlecht*. Wien/Bielefeld: mdwPress.
- Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). 2025. *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Apel, Dora. 2004. *Imagery of Lynching. Black Men, White Women, and the Mob*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- Arendt, Hannah. 1986 (*1955). *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper.
- Arendt, Hannah. 2017 (*1951). *The Origins of Totalitarianism*. UK: Penguin Books.
- Armstrong, Louis. 1954. *Satchmo: My Life in New Orleans*. New York: Prentice-Hall.
- Atkins, Jennifer. 2018. »From the Bamboula to the Baby Dolls. Improvisation, Agency, and African American Dancing in New Orleans.« In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 89–108.
- Avery, Victoria und Jake Subryan Richards (Hg.). 2023. *Black Atlantic. Power, People, Resistance*. London/Dublin: Philip Wilson Publishers.
- Axster, Felix. 2014. *Koloniales Spektakel in 9 x 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*. Bielefeld: transcript.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. *Potential History. Unlearning Imperialism*. London: Verso.

B

- Bachtin, Michail. 1995. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baker, Jean-Claude und Chris Chase. 2001. *Josephine. The Hungry Heart*. New York: Cooper Square Press.
- Bal, Mieke. 1999. »Zwarte Piet's Bal Masque«. In dies. und Anna Fox (Hg.). 1999. *Zwarte Piet*. London: Black Dog: v–xvii.
- Bal, Mieke und Anna Fox (Hg.). 1999. *Zwarte Piet*. London: Black Dog.
- Bala, Scruti und Ashley Tellis. 2015. »Introduction: The Global Careers of Queerness«. In dies. (Hg.). *The Global Trajectories of Queerness. Re-Thinking Same-Sex Politics in the Global South*. Reihe *Thamyris / Intersecting: Place, Sex and Race*, Band: 30. Leiden: Brill: 13–27.
- Balibar, Étienne. 2011. »Toward a Diasporic Citizen? From Internationalism to Cosmopolitics«. In Lionnet, Françoise und Shu-mei Shih (Hg.). *The Creolization of Theory*. Durham: Duke University Press: 207–225.
- Balke, Friedrich. 2015. »Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin.« *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 7.2: 261–283.
- Balke, Friedrich. 2016. »Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus.« In ders. und Hanna Engelmeier (Hg.). *Mimesis und Figura*. Paderborn: Wilhelm Fink: 13–88.
- Balke, Friedrich. 2018. *Mimesis zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Balke, Friedrich, Oliver Fahle und Annette Urban. 2020. *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Balke, Friedrich und Elisa Linseisen. 2022. *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Balme, Christopher. 2014. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balme, Christopher und Nic Leonhardt. 2016. »Introduction: Theatrical Trade Routes«. *Journal of Global Theater History* 1.1: 1–9.
- Balme, Christopher und Nic Leonhardt. 2016. *Theatrical Trade Routes. Journal of Global Theater History*, Special Issue, 1.1.
- Balzer, Jens. 2022. *Ethik der Appropriation*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Barad, Karen. 2020. »Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness. Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable«. In Fritsch, Matthias und Philippe Lynes, David Wood (Hg.). *Eco-Deconstruction*. New York: Fordham University Press: 206–48.
- Barnes, Bruce Sunpie. 2022. »Les squelettes sont en marche. Le gang du Northside Skull and Bone«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 184–189.

- Barnett, Victoria J. 1999. *Bystanders: Conscience and Complicity During the Holocaust*. Westport: Greenwood Press.
- Baroni, Monica. 2012 (*2006). »Drag«. In Gerstner, David A. *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. New York: Routledge: 191.
- Barthes, Roland. 1972. »The Great Family of Man«. In ders. *Mythologies*. Übersetzt von Annette Lavers. New York: Hill & Wang: 100–102.
- Barthes, Roland. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Basso, Hamilton. 1948. »Boom Town, Dream Town. New Orleans Retains Its Old-World Charm, but Its Biggest Effort Today Is to Become a No. 1 Seaport«. *Holiday* 3.2: 26–41 und 124–126.
- Bate, David. 2003. »Fotografie und der koloniale Blick.« In Wolf, Herta (Hg.). *Diskurse über die Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 115–132.
- Bauer, Richard, Hans Günter Hockerts, Brigitte Schütz, Wolfgang Till und Walter Ziegler (Hg.). 2002. *München – »Hauptstadt der Bewegung«. Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus*. Münchner Stadtmuseum. Neuauflage. Wolfratshausen: Minerva.
- Bauman, Zygmunt. 2017. *Retrotopia*. Cambridge: Polity.
- Baxter, Lisa. 2001. »Continuity and Change in Cape Town's Coon Carnival: The 1960s and 1970s«. *African Studies* 60.1: 105–87.
- Bay, Hansjörg. 2010. »Transkulturelle Stockungen. Verhaftung und Verwandlung bei Kafka und Tawada«. In Heimböckel, Dieter, Irmgard Honnef-Becker, Georg Mein und Heinz Sieburg (Hg.). *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München: Wilhelm Fink: 251–275.
- Bean, Annemarie, James V. Hatch und Brooks McNamara (Hg.). 1996. *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Beckert, Sven. 2014. *King Cotton. Eine Globalgeschichte des Kapitalismus*. München: Beck.
- Becks-Malorny, Ulrike. 2016. *James Ensor: 1860–1949. Masks, Death, and the Sea*. Köln: Taschen.
- Behrend, Heike und Tobias Wendl. 1998. *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*. München/London/New York: Prestel.
- Belting, Hans. 2013. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck.
- Benjamin, Walter. 1991. *Das Passagen-Werk*. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band V in zwei Teilbänden. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter. 1991. »Erfahrung und Armut«. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band II/1. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 213–219.
- Benjamin, Walter. 1991. »Lehre vom Ähnlichen«. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band II/1. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 204–210.
- Benjamin, Walter. 1991. »Über das mimetische Vermögen«. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band II/1. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 210–213.
- Benjamin, Walter. 1991. »Über den Begriff der Geschichte«. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band I/2. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 690–708.
- Benjamin, Walter. 1991. »Zur Kritik der Gewalt«. In ders. *Gesammelte Schriften*. Band II/1. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 179–203.
- Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benthien, Claudia. 2001. *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Originalausgabe, 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Berry, Jason. 2021. *City of a Million Dreams. New Orleans at the Year 300*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bhabha, Homi K. 2012. Über kulturelle Hybridität. *Tradition und Übersetzung*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. 2015. »Einleitung«. In dies. (Hg.). *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press: 7–31.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hg.). 2015. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Bickford-Smith, Vivian. 1990. »The Origins and Early History of District Six to 1910«. In Jeppie, Shamil und Crain Soudien (Hg.). *The Struggle of District Six. Past and Present*. Cape Town: Buchu Books: 33–43.
- Bickford-Smith, Vivian. 1995. *Ethnic Pride and Racial Prejudice in Victorian Cape Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bickford-Smith, Vivian und Nigel Worden, Elisabeth van Heyningen (Hg.). 1999. *Cape Town in the Twentieth Century. An Illustrated History*. Cape Town: David Philip.
- Bleyer, Andrea. 2002. »Perchtenaufnahmen im Nachlass von Richard Wolfram«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg

- (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s06.html>: 1–9.
- Bockhorn, Olaf. 1994. »Von Ritualen, Mythen und Lebenskreisen. Volkskunde im Umfeld der Universität Wien«. In Jacobeit, Wolfgang, Hannjost Lixfeld und Olaf Bockhorn (Hg.). *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Helmut Paul Fielhauer gewidmet. Wien: Böhlau: 477–526.
- Bockhorn, Olaf. 2002. »Richard Wolframs Salzburger »Brauchtumsaufnahme««. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s25.html>: 1–17.
- Bollmus, Reinhard. 1970. *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Boudry, Pauline und Renate Lorenz. 2011. *Temporal Drag*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bourget, Steve. 2022. »Victor Harris ou l'art d'être un Big Chief«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 136–153.
- Bowditch, Rachel und Pegge Vissicaro (Hg.). 2018. *Performing Utopia*. Enactments Series. Chicago: Seagull Books.
- Bowersox, Jeff. 2024. »Blackface and Black Faces on German and Austrian Stages, 1847–1914«. In Layne, Priscilla und Lily Tonger-Erk (Hg.). *Staging Blackness. Representations of Race in German-Speaking Drama and Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 147–173.
- Bowes, John P. 2016. *Land Too Good for Indians: Northern Indian Removal*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Brah, Avtar. 2003. »Diaspora, Border and Transnational Identities«. In Lewis, Reina und Sara Mills (Hg.). *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press: 613–634.
- Braidotti, Rosi. 2006. *Transpositions. On Nomadic Ethic*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bratcher, Melanie. 2018. »Operationalizing »Baby« for Our Good. A Critical Cultural Commentary on Early Twentieth-Century Songs about Women as Baby and Baby Doll«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 75–87.
- Braumüller, Wolf. 1935. »Kurt Heynicke. Der Weg ins Reich«. *Deutsche Bühnenkorrespondenz* 58: 1–3.

- Brecht, Bertolt 1997 (*1939/40). »Über die Theatralik des Faschismus«. In ders. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 10. Stücke 10. Stückfragmente und Stückprojekte*. Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 561–569.
- Brecht, Bertolt 1997. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 10. Stücke 10. Stückfragmente und Stückprojekte*. Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Breunlin, Rachel (Hg.). 2018. *Fire in the Hole. The Spirit Work of Fi Yi Yi and the Mandingo Warriors*. New Orleans, LA: The Neighborhood Story Project with the University of New Orleans Press.
- Breunlin, Rachel, Ronald W. Lewis und Helen A. Regis. 2009. *The House of Dance and Feathers. A Museum by Ronald W. Lewis*. New Orleans: UNO Press.
- Brock, Jerry. 2018. »Baby Doll Addendum and Mardi Gras '49«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 189–193.
- Bröckling, Ulrich, Thomas Lemke und Susanne Krasmann. 2000. »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung«. In Bröckling, Ulrich, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hg.). *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 7–40.
- Brook, Daniel. 2019. *The Accident of Color. A Story of Race in Reconstruction*. New York: W. W. Norton and Company.
- Brühwiler, Benjamin. 2012. »Blackface in America and Africa. Popular Arts and Diaspora Consciousness in Cape Town and the Gold Coast«. In Falola, Toyin und Tyler Fleming (Hg.). *Music, Performance, and African Identities*. New York: Routledge: 125–143.
- Brunotte, Ulrike. 2004. *Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne*. Berlin: Wagenbach.
- Bruns, Claudia. 2008. *Politik des Eros. Der Männerbund in Wissenschaft, Politik und Jugendkultur (1880–1934)*. Köln/Wien: Böhlau.
- Bruns, Claudia. 2011. »The Politics of Eros. The German Männerbund between Anti-Feminism and Anti-Semitism in the Early Twentieth Century«. In Faull, Katherine M. (Hg.). *Masculinity, Senses, Spirit*. Maryland: Bucknell University Press: 153–190.
- Bruns, Claudia. 2022. »Antisemitism and Colonial Racisms. Genealogical Perspectives«. In Vogt, Stefan (Hg.). *Colonialism and the Jews in German History*. London: Bloomsbury Publishing: 25–55.
- Büchmann, Georg. 1961 (*1864). *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. Gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. Fortgesetzt von Werner Rust und Gunther Haupt. Berlin: Haude & Spener.

- Bukkakis, Olympia. 2020. »Gender Euphoria. Trans and Non-Binary Identities in Drag«. Edward, Mark und Stephen Farrier (Hg.). *Contemporary Drag Practices and Performers. Drag in a Changing Scene. Volume 1*. London: Methuen Drama: 133–144.
- Burt, Ramsay. 1998. *Alien Bodies. Representations of Modernity, »Race« and Nation in Early Modern Dance*. London/New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1999 (*1990). »Preface (1999)«. In dies. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge: vii–xxvi.
- Butler, Judith. 1999 (*1990). »Preface (1990)«. In dies. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge: xxvii–xxxiii.
- Butler, Judith. 2009. »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend.« In Jaeggi, Rahel und Tilo Wesche (Hg.). *Was ist Kritik?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 221–246.
- Butler, Judith. 2016. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Butler, Judith. 2017. »When Gesture Becomes Event«. In Street, Anna, Julien Alliot und Magnolia Pauker (Hg.). *Inter Views in Performance Philosophy. Crossings and Conversations*. London: Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith. 2021. »Bodies That Still Matter«. In Halsema, Annemie, Katja Kwastek und Roel van den Oever (Hg.). *Bodies That Still Matter. Resonances of the Work of Judith Butler*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 177–193.
- Butler, Judith. 2024. *Who's Afraid of Gender?* London: Penguin Books.g

C

- Cabello, Cristeva und Jorge Diaz. 2023. »Die Straße wird queer. Performance und Protest der LGBTQIA+ Szene in Chile.« *Theater der Zeit Spezial* 09/2023: Chile: 15–19: <https://tdz.de/artikel/593b6dfb-a0eb-48a5-a772-5ba3d88a4f2c>.
- Cable, George Washington. 1886. »Creole Slave Songs«. *The Century Magazine* XXXI.6: 807–828.
- Cameron, Edwin und Mark Gevisser (Hg.). 1995. *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*. New York/London: Routledge.
- Campanella, Richard. 2008. *Bienville's Dilemma. A Historical Geography of New Orleans*. Lafayette: Center for Louisiana Studies.
- Campanella, Richard. 2017. *Cityscapes of New Orleans*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

- Campt, Tina. 2004. *Other Germans. Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Canetti, Elias. 1980 (*1960). *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Carolin, Andy. 2021. *Post-Apartheid Same-Sex Sexualities. Restless Identities in Literary and Visual Culture*. London/New York: Routledge.
- Carrico, Rachel. 2018. »Reinvention. Miss Antoinette K-Doe and Her Baby Dolls«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 203–211.
- Casale, Rita. 2014. »Subjekt feministisch gedacht. Zur Verwechslung von Subjekt und Identität in den Gender Studies«. In: Fleig, Anne (Hg.). *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a. M./New York: Campus: 76–96.
- Casimir, Jean, Cosmin Costinaș, Lénablou, Vladimir Lucien und Eric Otieno Sumba. 2023. *O Quilombismo. Von Widerstand und Beharren. Von Flucht als Angriff. Von alternativen demokratisch-egalitären politischen Philosophien*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Celestan, Karen. 2022. »Social Aid and Pleasure Clubs de La Nouvelle-Orléans africaine-américaine. Un mouvement de culture et de résistance«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 100–118.
- Chakrabarty, Dipesh. 2007 (*2000). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Chase, Cynthia. 1986. *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cheng, Anne Anlin. 2013. *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford University Press.
- Chetty, Dhianaraj. 1995. »A Drag at Madame Costello's. Cape Moffie Life and the Popular Press in the 1950s and 1960s«. In Cameron, Edwin und Mark Gevisser (Hg.). *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*. New York/London: Routledge: 115–127. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315021782>.
- Chikane, Rekgotsofetse. 2018. *Breaking a Rainbow, Building a Nation. The Politics Behind #MustFall Movements*. Johannesburg: Picador Africa.
- Chude-Sokei, Louis. 2006. *The Last »Darky«. Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy and the African Diaspora*. Durham: Duke University Press.
- Cockrell, Dale. 1996. »Jim Crow, Demon of Disorder«. *American Music* 14.2: 161–184. DOI: <https://doi.org/10.2307/3052351>.
- Cockrell, Dale. 1997. *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Cole, Catherine M. 2001. *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

- Cole, Catherine M. und Tracy C. Davis. 2013. »Routes of Blackface.« *TDR: Drama Review* 57.2.: 7–12.
- Cole, Catherine M. und Tracy C. Davis (Hg.). 2013. *TDR: Drama Review*. Special Issue: *Routes of Blackface* 57.2.
- Colin, Paul. 1957. *La Croûte (Souvenirs)*. Paris: La Table Ronde.
- Comaroff, Jean und John L. Comaroff. 2012. »Theory from the South. Or, How Euro-America Is Evolving Toward Africa«. *Anthropological Forum* 22.2: 113–131. DOI: <https://doi.org/10.1080/00664677.2012.694169>.
- Connell, Raewyn. 2005. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, Raewyn. 2013. »Masculinity and Nazism«. In Dietrich, Anette und Ljiljana Heise (Hg.). *Männlichkeitskonstruktionen im Nationalsozialismus: Formen, Funktionen und Wirkungsmacht von Geschlechterkonstruktionen im Nationalsozialismus und ihre Reflexion in der pädagogischen Praxis*. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang: 37–41.
- Conrad, Sebastian. 2013. *Globalgeschichte. Eine Einführung*. München: Beck.
- Conrad, Sebastian. 2016. *What Is Global History?* Princeton Oxford: Princeton University Press.
- Corrigall, Malcolm und Jenny Marsden. 2020. »District Six is Really My Gay Vicinity«. *The Kewpie Photographic Collection*. *African Arts* 53.2: 10–27.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«. *University of Chicago Legal Forum* 1989.1: 139–167.
- Crichlow, Michaeline und Patricia Marie Northover. 2009. *Globalization and the Post-Creole Imagination. Notes on Fleeing the Plantation*. Durham: Duke University Press.

D

- Därmann, Iris. 2020. *Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Dalton, Karen C. C. und Henry Louis Gates (Hg.). 1998. *Josephine Baker and LA Revue Negre. Paul Colin's Lithographs of Le Tumulte Noir in Paris, 1927*. New York: Harry N. Abrams.
- Darian-Smith, Eve. 2022. *Global Burning. Rising Antidemocracy and the Climate Crisis*. Stanford: Stanford University Press.
- Dauids, Nadia. 2013. »It Is Us«. An Exploration of »Race« and Place in the Cape Town Minstrel Carnival«. *The Drama Review* 57.2: 86–101.
- Dauids, Nadia. 2017. »Sequins, Self & Struggle: An Introduction to the Special Issue«. *Safundi – The Journal of South African and American Studies* 18.2: 109–116.
- Davies, Sharyn Graham. 2011. *Gender Diversity in Indonesia. Sexuality, Islam and Queer Selves*. London/New York: Routledge.

- Davies, Sharyn Graham. 2018. »Gender and Sexual Plurality in Indonesia: Past and Present«. In Hefner, Robert W. (Hg.). *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*. London/New York: Routledge: 322–334.
- Davies, Sharyn Graham. 2019. »Islamic Identity and Sexuality in Indonesia«. In Ratuva, Steven (Hg.). *The Palgrave Handbook of Ethnicity*. Singapore: Palgrave Macmillan: 1063–1076.
- Davis, Susan G. 1988. *Parades and Power. Street Theatre in Nineteenth-Century Philadelphia*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Davis, Tracy C. 2013. »I Long for My Home in Kentuck: Christy's Minstrels in Mid-19th-Century Britain«. *TDR: Drama Review* 57.2.: 38–65.
- Dayal, Samir. 2012. »Blackness as Symptom: Josephine Baker and European Identity«. In Raphael-Hernandez, Heike (Hg.). *Blackening Europe. The African American Presence*. Hoboken: Routledge: 35–52.
- Deleuze, Gilles. 1973. »Pensée nomade«. In François Châtelet, Michel Foucault, und Gilles Deleuze (Hg.): *Nietzsche aujourd'hui?*, Paris: Union Générale d'Éditions: 149–176.
- Deleuze, Gilles. 1993 (1990). »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In ders. *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 243–262.
- Deleuze, Gilles. 1997 (*1983). *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1976. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1992 (*1980). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Deloria, Philip J. 2022. *Playing Indian*. New Haven/London: Yale University Press.
- de Man, Paul. 1979. »Autobiography as De-Facement«. *MLN* 94.5: 919–930.
- de Man, Paul. 1982. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven/London: Yale University Press.
- De Souza Lima, Livia, Edith Otero Quezada und Julia Roth (Hg.). 2023. *Feminisms in Movement. Theories and Practices from the Americas*. Bielefeld: transcript.
- Deuber-Mankowsky, Astrid 2007. *Praktiken der Illusion. Immanuel Kant bis Donna Haraway*. Berlin: Vorwerk 8.
- Deuber-Mankowsky, Astrid 2011. »Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens.« *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4.1: 83–91.
- Dewulf, Jeroen. 2015. »Black Brotherhoods in North America. Afro-Iberian and West-Central African Influences«. *African Studies Quarterly* 15.3: 19–38.
- Dewulf, Jeroen. 2015. »From Moors to Indians. The Mardi Gras Indians and the Three Transformations of St. James«. *Louisiana History* 56.1: 5–41.

- Dewulf, Jeroen. 2017. *From the Kingdom of Kongo to Congo Square. Kongo Dances and the Origins of the Mardi Gras Indians*. Lafayette: Louisiana University.
- Dewulf, Jeroen. 2018. »From the Calendas to the Calenda. On the Afro-Iberian Substratum in Black Performance Culture in the Americas«. *The Journal of American Folklore* 131.519: 3–29. DOI: <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.131.519.0003>.
- Diefenbach, Katja. 2018. *Spekulativer Materialismus. Spinoza in der postmarxistischen Philosophie*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Diehl, Paula. 2005. *Macht, Mythos, Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer*. Berlin: Akademie.
- Dietrich, Anette und Ljiljana Heise (Hg.). 2013. *Männlichkeitskonstruktionen im Nationalsozialismus. Formen, Funktionen und Wirkungsmacht von Geschlechterkonstruktionen im Nationalsozialismus und ihre Reflexion in der pädagogischen Praxis*. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang.
- Dietrich, Anette und Ljiljana Heise. 2013. »Perspektiven einer kritischen Männlichkeitsforschung zum Nationalsozialismus. Eine theoretische und pädagogische Annäherung«. In dies. (Hg.). *Männlichkeitskonstruktionen im Nationalsozialismus. Formen, Funktionen und Wirkungsmacht von Geschlechterkonstruktionen im Nationalsozialismus und ihre Reflexion in der pädagogischen Praxis*. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang: 7–35.
- Dietze, Gabriele. 2019. *Sexueller Exzeptionalismus. Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus*. Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele und Julia Roth (Hg.). 2020. *Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond*. Bielefeld: transcript.
- Dillon, Elizabeth Maddock. 2014. *New World Drama. The Performative Commons in the Atlantic World, 1694–1849*. Durham: Duke University Press.
- DiNola, Alfonso Maria. 1990. *Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte*. Übersetzung von Dagmar Türck-Wagner. München: Diederichs.
- Dinshaw, Carolyn. 1999. *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham/London: Duke University Press.
- Dinshaw, Carolyn, Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher Nealon und Nguyen Tan Hoang. 2007. »Theorizing Queer Temporalities. A Roundtable Discussion«. *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13.2–3: 177–195.
- Ditschke, Stephan, Daniel Stein und Katerina Kroucheva. 2009. »Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium«. In dies. (Hg.). *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript.
- Dohle, Gerda und Ulrike Kammerhofer-Aggermann. 2002. »Maskenverbote im 17. und 18. Jahrhundert«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia

- Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s04.html>: 1–24.
- Domarus, Max. 1988. *Hitler, Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*. Leonberg: Pamminger und Partner.
- Dooling, Wayne und Nigel Worden. 2017. »Slavery in South Africa«. In Gosselink, Martine, Maria Holtrop und Robert Ross (Hg.). *Good Hope. South Africa and the Netherlands from 1600*. Amsterdam: Rijksmuseum Uitgeverij Vantilt: 119–136.
- Doonan, Simon. 2019. *Drag. The Complete Story*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Dorgerloh, Annette. 2004. »Josephine Baker. Zwischen Bananenröckchen und »neuer Frau« der zwanziger Jahre«. In Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stehschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 287–291.
- Dorlin, Elsa. 2020. *Selbstverteidigung. Eine Philosophie der Gewalt*. Berlin: Suhrkamp.
- Dow, Katharine und Janelle Lamoreaux. 2020. »Situated Kinmaking and the Population »Problem«. *Environmental Humanities* 12.2: 475–91.
- DuComb, Christian. 2018. »The Wenches of the Philadelphia Mummers Parade. A Performance Genealogy«. In Bowditch, Rachel und Pegge Vissicaro (Hg.). *Performing Utopia*. London: Seagull Books: 155–191.
- Dümling, Albrecht. 2004. »Ernst Kreneks Oper »Jonny spielt auf« als Hassobjekt der nationalsozialistischen Kulturpolitik«. In Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stehschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 312–315.
- Dümling, Albrecht. 2011. »»Ein wahrer Hexensabbat«. Die Ausstellung Entartete Musik im Widerstreit«. In Seemann, Hellmut Th. und Thorsten Valk (Hg.). *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*. Göttingen: Wallstein: 189–206.
- Dümling, Albrecht. 2015. *Das verdächtige Saxophon. »Entartete Musik« im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*. 5. Auflage. Regensburg: ConBrio.
- Dümling, Albrecht und Peter Girth (Hg.). 1988. *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. Düsseldorf: Kreitz, Werkstatt für Fotosatz.
- du Plessis, I. D. 1972. *The Cape Malays. History, Religion, Traditions, Folk Tales. The Malay Quarter*. Cape Town: A. A. Balkema.
- Dyer, Richard 1996: »Into the Light. The Whiteness of the South in The Birth of a Nation«. In King, Richard H. und Helen Taylor (Hg.). *Dixie Debates*.

Perspectives on Southern Culture. New York: New York University Press: 165–176.

Dyer, Richard. 2017. *White*. Twentieth Anniversary Edition. New York: Routledge.

E

Echeverri, Tuan Alvaro. 2005. »Territory as Body and Territory as Nature. Intercultural Dialogue?« In Surrallés, Alexandre und Pedro García Hierro (Hg.). *The Land Within: Indigenous Territory and the Perception of Environment*. Copenhagen: IWGIA: 234–250.

Eco, Umberto. 1984. »The Frames of Comic ›Freedom‹«. In Eco, Umberto, Vjačeslav Ivanov, Mônica Rector und Thomas Albert Sebeok. (Hg.). *Carnival!* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers: 1–9.

Eco, Umberto, Vjačeslav Ivanov, Mônica Rector und Thomas Albert Sebeok (Hg.). 1984. *Carnival!* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers.

Edelman, Lee. 2004. *No Future. Queer Theory and Death Drive*. Durham: Duke University Press.

Edwards, Norval. 2001. »Talking About a Little Culture«: Sylvia Wynter's Early Essays«. *Journal of West Indian Literature*. 10.1/2: 12–38.

Ehrentraut, Sam. 2025. »Transtemporal Making Out – On ›Temporal Drag‹ in Jessie Dunn Rovinelli's *So Pretty* (2019)«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 37–53.

Eidelpes, Rosa. 2018. *Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris*. Berlin: Kadmos.

Elam, Diane. 1994. *Feminism and Deconstruction. Ms. en Abyeme*. London: Routledge.

Eng, David L. und Jasbir K. Puar (Hg.). 2020. »Introduction: Left of Queer«. *Social Text* 145, 38.4: 1–24.

Enwezor, Okwui (Hg.). 2003. *Democracy Unrealized. Documenta11_Platform1*. Kassel: Hatje Cantz.

Erasmus, Zimitri. 2000. »Hair Politics«. In Nuttall, Sarah und Cheryl Ann Michael (Hg.). *Senses of Culture. South African Cultural Studies*. Cape Town: Oxford University Press Southern Africa: 380–392.

Erasmus, Zimitri. 2001. »Introduction: Re-Imagining Coloured Identities in Post-Apartheid South-Africa«. In dies. (Hg.). *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books: 13–28.

Erasmus, Zimitri (Hg.). 2001. *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books.

Erasmus, Zimitri. 2010. »Contact Theory: Too Timid for ›Race‹ and Racism«. *Journal of Social Issues* 66.2: 387–400.

- Erasmus, Zimitri. 2011. »Creolization, Colonial Citizenship(s) and Degeneracy. A Critique of Selected Histories of Sierra Leone and South Africa«. *Current Sociology* 59.5: 635–654.
- Erasmus, Zimitri. 2012. »Apartheid Race Categories. Daring to Question Their Continued Use«. *Transformation* 79: 1–11.
- Erasmus, Zimitri. 2015. »The Nation, Its Populations and Their Re-Calibration. South African Affirmative Action in a Neoliberal Age«. *Cultural Dynamics* 27.1: 99–115.
- Erasmus, Zimitri. 2017. *Race Otherwise. Forging a New Humanism for South Africa*. Braamfontein/Johannisburg: Wits University Press.
- Erasmus, Zimitri. 2018. »Race« and Its Articulation With »The Human«. In Jablonski, Nina G. und Gerhard Maré (Hg.). *The Effects of Race*. Stellenbosch: African Sun Media: 53–67.
- Erasmus, Zimitri. 2020. »Who Was Here First?« or »Who Lives Here Now?«. Indigeneity, a Difference Like No Other«. In Jablonski, Nina G. (Hg.). *Persistence of Race*. Stellenbosch: African Sun Media: 155–165.
- Erasmus, Zimitri. 2025. »Caribbean Critical Thought and »Drag« Performances of Indigenisation«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 23–55.
- Erlmann, Veit. 1988. »A Feeling of Prejudice«. Orpheus M. McAdoo and the Virginia Jubilee Singers in South Africa 1890–1898«. *Journal of Southern African Studies* 14.3: 331–350. <http://www.jstor.org/stable/2636480>.
- Erlmann, Veit. 1999. »Spectatorial Lust«. The African Choir in England, 1891–1893«. In Lindfors, Bernth (Hg.). *Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business*. Bloomington/Indianapolis/Cape Town: Indiana University Press/David Philip: 107–134.
- Erwig, Andrea und Johannes Ungelenk (Hg.). 2021. *Berühren Denken*. Berlin: Kadmos.
- Esposito, Fernando. 2011. *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*. München: Oldenbourg.
- Euringer, Richard. 1934. *Deutsche Passion 1933*. Berlin: Volkschaft.
- Euringer, Richard. 1935. *Totentanz. Ein Tanz der lebendigen Toten und der erweckten Muskoten*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.

F

- Falola, Toyin und Fleming Tyler (Hg.). 2012. *Music, Performance and African Identities*. New York: Routledge.
- Farrier, Stephen. 2015. »Playing with Time. Gay Intergenerational Performance Work and the Productive Possibilities of Queer Temporalities«. *Journal of Homosexuality* 62: 1398–1418.

- Farris, Sara R. 2017. *In the Name of Women's Rights. The Rise of Femonationalism*. Durham/London: Duke University Press.
- Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- Federici, Silvia. 2019. *Re-Enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.
- Felber, Ulrike, Wolfgang Quatember und Susanne Rolinek. 2024. *Politisches Salzkammergut – Republiksgeschichte 1918–1938 und 1945–1955*. Ebensee: Zeitgeschichte Museum Ebensee.
- Ferguson, Roderick A. 2004. *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*. Critical American Studies Series. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferguson, Roderick A. 2015. »Queer of Color Critique and the Question of the Global South«. In Tellis, Ashley und Sruti Bala (Hg.). *The Global Trajectories of Queerness. Re-Thinking Same-Sex Politics in the Global South*. Reihe Thamyris / Intersecting: Place, Sex and Race, Band: 30. Leiden: Brill: 49–56.
- Fischer-Lichte, Erika, Torsten Jost und Saskya Iris Jain (Hg.). 2014. *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. Oxford: Taylor & Francis Group.
- Florence, Rob. 2018. »The World That Antoinette K-Doe Made«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 213–221.
- Foellmer, Susanne. 2017. »What Remains of the Witness? Testimony as Epistemological Category. Schlepping the Trace«. In Franko, Mark (Hg.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press: 269–284.
- Förstemann, Ernst. 1852. »Über Deutsche Volksetymologie«. *Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete des Deutschen, Griechischen und Lateinischen* 1.1: 1–25.
- Foucault, Michel. 1974 (*1966). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 1977. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2002. »Die photogene Malerei.« In ders. *Dits et Ecrits. Schriften* 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 871–882.
- Foucault, Michel. 2004. *Geschichte der Gouvernementalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2004. *Die Geburt der Biopolitik*. In ders. *Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2010. *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp.

- Foucault, Michel. 2010 (*1978). »Was ist Kritik?« In ders. *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp: 237–257.
- Foucault, Michel. 2014. *Die Regierung der Lebenden. Vorlesungen am Collège de France 1979–1980*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frahm, Ole. 2010. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Franco, Pamela R. 2018. »Women Maskers. Critics of Social Issues«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 61–74.
- Frantz Parsons, Elaine. 2005. »Midnight Rangers. Costume and Performance in the Reconstruction-Era Ku Klux Klan.« *The Journal of American History* 92.3: 811–836.
- Frantz Parsons, Elaine. 2015. *Ku-Klux. The Birth of the Klan During Reconstruction*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Frantz, Elaine S. 2025. »Reading the Blackened Faces of the Ku-Klux Klan in the Reconstruction-Era United States«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 89–103.
- Fraser, Nancy. 2016. »Progressive Neoliberalism Versus Reactionary Populism: A Choice that Feminists Should Refuse«. *Nora – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 24.4: 281–284.
- Fredrickson, George M. 1981. *White Supremacy. A Comparative Study in American and South African History*. New York: Oxford University Press.
- Freeman, Elizabeth. 2005. »Time Binds, or, Erotohistoriography«. *Social Text* 23.3–4: 57–68.
- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Frey, Isabel. 2021. »Gegen Antisemitismus und seine Instrumentalisierung«. *Jacobin*, 11. Juni 2021: <https://www.jacobin.de/artikel/antisemitismus-instrumentalisierung-nahostkonflikt-isreal-palastina>.
- Frey, Isabel. 2024. *Vocal Yiddishkeit: Postvernacular Transmission and Performance of Yiddish Folksong*. Dissertation. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – mdw.
- Frisinghelli, Christine, Maren Lübcke-Tidow und Manfred Willmann (Hg.). 2007. *I Am Not Afraid. The Market Photo Workshop, Johannesburg*. Special Issue. *Camera Austria International* 100. Graz.

G

- Gago, Verónica. 2020. *Feminist International. How to Change Everything*. Übersetzt von Liz Mason-Deese. London/New York: Verso.
- Gago, Verónica, María Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper, Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli, Marie Bardet, Suely Rolnik, Michael

- Grieder, Gerald Raunig und Isabell Lorey. 2018. *8M – Der große feministische Streik. Konstellationen des 8. März*. Wien/Linz/Berlin/London/Zürich: transversal texts.
- GALA/District Six Museum. 2019. *Kewpie. Daughter of District Six*. Braamfontein/Cape Town: GALA/District Six Museum.
- Garber, Marjorie. 1992. *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Gates, Henry Louis, Jr. 1989. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Gaulier, Armelle und Denis-Constant Martin. 2017. *Cape Town Harmonies. Memory, Humour & Resilience*. Cape Town: African Minds.
- Gerstner, Frederike. 2017. *Inszenierte Inbesitznahme. Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Geschiere, Peter. 2009. *The Perils of Belonging. Autochthony, Citizenship, and Exclusion in Africa and Europe*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Gess, Nicola. 2021. *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Gibbs, Jenna M. 2014. *Performing the Temple of Liberty. Slavery, Theater, and Popular Culture in London and Philadelphia, 1760–1850*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gill, James. 1997. *Lords of Misrule. Mardi Gras and the Politics of Race in New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gilmore, Ruth Wilson. 2007. *Golden Gulag. Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Gilmore, Ruth Wilson. 2022. *Abolition Geography. Essays Towards Liberation*. New York: Verso Books.
- Gilroy, Paul. 1995. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard. 1997 (*1990). *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Glissant, Édouard. 2005. *Kultur und Identität. Essays. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg: Wunderborn.

- Gockerell, Nina. 2000. *Weihnachtszeit. Feste zwischen Advent und Neujahr in Süddeutschland und Österreich 1840–1940*; Katalog anlässlich der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München vom 22. November 2000 bis –04. Februar 2001; Sammlung Ursula Kloiber. München: Prestel.
- Godet, Aurélie. 2016. »Playing with Race«. *Mise en scène des identités raciales au carnaval de la Nouvelle-Orléans*. In: Prum, Michel (Hg.). *Imaginaire racial et oppositions identitaires (aire anglophone)*. Paris: L'Harmattan.
- Godet, Aurélie. 2017. »Multiple Representations of Mardi Gras in Treme«. In Gendrin, Dominique M., Catherine Dessinges und Shearon Roberts (Hg.). *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis. The Mediated Rebirth of New Orleans*. Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books: 225–256.
- Godet, Aurélie. 2020. »Behind the Masks. The Politics of Carnival«. *Journal of Festive Studies* 2.1: 1–30. DOI: <https://doi.org/10.33823/jfs.2020.2.1.89>.
- Godet, Aurélie. 2022. »La recherche sur les Black Indians de La Nouvelle-Orléans. État de l'art et perspectives«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 119–135.
- Godet, Aurélie. 2024. *From Anger to Joy. Contribution to the History of Collective Emotions in the United States*. Habilitationsschrift. Université de Toulouse.
- Godet, Aurélie. 2025. »Gender Bending in the Southern Babylon. Black ›Female Impersonators‹ in 1940s–1960s New Orleans«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 105–135.
- Godsell, Bobby. 2018. »The Colour of Capital«. In MISTRA (Hg.). *Whiteness Afrikaans Afrikaners. Addressing Post-Apartheid Legacies, Privileges and Burdens*. Johannesburg: Mapungubwe Institute for Strategic Reflection (MISTRA): 51–56.
- Görtemaker, Heike B. 2010. *Eva Braun. Leben mit Hitler*. München: Beck.
- Gordon, Jane Anna. 2014. *Creolizing Political Theory. Reading Rousseau Through Fanon*. New York: Fordham University Press.
- Gorender, Jacob. 2022. *Colonial Slavery. An Abridged Translation*. Herausgegeben von Bernd Reiter. New York/London: Routledge.
- Gosselink, Martine, Maria Holtrop und Robert Ross (Hg.). 2017. *Good Hope. South Africa and The Netherlands from 1600*. Amsterdam: Rijksmuseum Uitgeverij Vantilt.
- Gotham, Kevin Fox. 2007. *Authentic New Orleans. Tourism, Culture, and Race in the Big Easy*. New York: New York University Press.
- Govrin, Jule. 2022. *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Gqola, Pumla Dineo. 2010. *What is Slavery to Me? Postcolonial / Slave Memory in Post-Apartheid South Africa*. Johannesburg: Wits University Press.

- Greger, Michael J. 2022. »Rund 45.000 wissenschaftliche Photoaufnahmen? Zum Bildnachlass von Richard Wolfram (1901 bis 1995)«. In Kulbe, Nadine, Theresa Jacobs, Ines Keller, Nathalie Knöhr, Marsina Noll und Ira Spieker (Hg.). *Bildarchive. Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale*. Dresden: Institut für Sächsische Geschichte und Landeskunde: 82–115.
- Gregg, Melissa und Gregory J. Seigworth. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press.
- Groenewald, Gerald. 2010. »Slaves and Free Blacks in VOC Cape Town, 1652–1795«. *History Compass* 8.9: 964–983.
- Gruber, Fritz. 2020. Über 1000 Jahre Gastein. *Mosaiksteine zur Geschichte Gasteins II*. Gastein: Rotary Club Gastein.
- Guattari, Félix. 2012. *Die drei Ökologien*. Wien: Passagen.
- Gubar, Susan. 1997. *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Guelzo, Allen C. 2012. *Fateful Lightning. A New History of the Civil War & Reconstruction*. New York: Oxford University Press.
- Gunning, Tom. 1994. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación. 2015. »Archipelago Europe. On Creolizing Conviviality«. In Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Shirley Anne Tate (Hg.). *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*. Liverpool: Liverpool University Press: 80–99.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Shirley Anne Tate. 2015. »Introduction: Creolizing Europe: Legacies and Transformations«. In dies. (Hg.). *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*. Liverpool: Liverpool University Press: 1–11.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Shirley Anne Tate (Hg.). 2015. *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*. Liverpool: Liverpool University Press.

H

- Hacker, Hanna. 2018. »Queere Zeitlichkeit, internationale Assemblagen und Transfeminismus für Historiker*innen«. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 29.2: 19–35. DOI: <https://doi.org/10.25365/oezg-2018-29-2-2>
- Halberstam, Judith. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Jack. 2018. *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press.

- Hall, Stuart. 1985. »Authoritarian Populism. A Reply to Jessop et al.« *New Left Review* 1.151, Mai-Juni: 115–124.
- Hall, Stuart. 2003. »Rekonstruktion«. In Wolf, Herta (Hg.). *Diskurse über die Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 75–91.
- Hall, Stuart. 2015. »Créolité and the Process of Creolization«. In Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Shirley Anne Tate (Hg.). *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*. Liverpool: Liverpool University Press: 12–25.
- Hamacher, Werner. 1988. »Unlesbarkeit.« In de Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Herausgegeben von Hamacher, Werner und Peter Krumme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 7–26.
- Hamilton, Carolyn, Robert Ross und Bernard K. Mbenga (Hg.). 2009. *The Cambridge History of South Africa. Volume 1. From Early Times to 1885*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanstein, Ulrike. 2021. »Revue und Recherche. Jade Montserrats Performance ›Shadowing Josephine‹ (2013)«. *MAP – Media | Archive | Performance* 11.1: 1–19. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/22279>.
- Haraway, Donna. 1988. »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«. *Feminist Studies* 14.3: 575–599.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Experimental Futures*. New York: Academic Press.
- Harcourt, Felix. 2019. *Ku Klux Culture. America and the Klan in the 1920s*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harney, David und Fred Moten. 2016. *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*. London: Minor Compositions.
- Haron, Muhammed. 2017. »The Early Cape Muslims (circa 1653 to 1834)«. In Gosselink, Martine, Maria Holtrop und Robert Ross (Hg.). *Good Hope. South Africa and the Netherlands from 1600*. Amsterdam: Rijksmuseum Uitgeverij Vantilt: 137–145.
- Harrasser, Karin. 2025. »Borrowed Plumes, Jesuit Drag, and Costumes as Uncontrollable Residuals«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 171–189.
- Hartman, Saidiya. 1997. *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. New York: Oxford University Press.
- Hartman, Saidiya. 2008. *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Hartman, Saidiya. 2008. »Venus in Two Acts«. *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 12.2: 1–14.

- Hartman, Saidiya. 2018. »The Anarchy of Colored Girls Assembled in a Riotous Manner«. *The South Atlantic Quarterly* 117.3: 465–490.
- Hartman, Saidiya. 2020. *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*. New York: W.W. Norton & Company.
- Haß, Ulrike. 2012. »Woher kommt der Chor«. *Maske & Kothurn*, herausgegeben von Genia Enzelberger, Monika Meister und Stefanie Schmitt, 58.1: 13–30.
- Haß, Ulrike. 2020. *Kraftfeld Chor*. Berlin: Theater der Zeit.
- Haß, Ulrike. 2023. »Without Beginning or End1«. *The Germanic Review* 98.2: 143–157.
- Hawley, John C. 2008. *India in Africa, Africa in India. Indian Ocean Cosmopolitanisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hecker, Hans-Joachim. 2002. »Die Kunststadt München im Nationalsozialismus«. In Bauer, Richard, Hans Günter Hockerts, Brigitte Schütz, Wolfgang Till und Walter Ziegler (Hg.). *München – »Hauptstadt der Bewegung«. Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus*. Münchner Stadtmuseum. Neuauflage. Wolfratshausen: Minerva: 310–317.
- Heeg, Günther. 1999. »Szenen«. In Bosse, Heinrich und Ursula Renner (Hg.). *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg im Breisgau: Rombach: 251–269.
- Heeg, Günther. 2000. *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Bd. 12. Reihe: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 Neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegemann, Carl. 2017. »Mit welcher Freude, welchem Nutzen willst du den Cursum durchschmarutzen«. In *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* (Hg.). *Wie man ein Arschloch wird. Kapitalismus und Kolonisierung*. Berlin: Alexander: 8–13.
- Heidenreich, Nana. 2025. »»Whose Portrait?« Fabulations and Triangulations in Shirley Clarkes Portrait of Jason (1967)«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 55–70.
- Heller, Meredith. 2020. *Queering Drag. Redefining the Discourse of Gender-Bending*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hendricks, Cheryl. 2001. »»Ominous« Liaisons. Tracing the Interface between »Race« and Sex at the Cape«. Erasmus, Zimitri (Hg.). *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books: 29–44.

- Henrichsen, Dag und Andreas Selmeci. 1995. *Das Schwarzkommando. Thomas Pynchon und die Geschichte der Herero*. Bielefeld: Aisthesis.
- Herz, Rudolf. 1994. *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Heyden, Ulrich van der (Hg.). 2007. *Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland*. Erfurt: Sutton.
- Heynicke, Kurt. 1935. *Der Weg ins Reich*. Berlin: Volkschaft.
- Hill, Errol. 1972. *The Trinidad Carnival. Mandate for a National Theatre*. Austin: University of Texas Press.
- Hoad, Neville. 2015. »Back in the Mythology of the Missionary Position. Queer Theory as Neoliberal Symptom and Critique«. In Tellis, Ashley und Sruti Bala (Hg.). *The Global Trajectories of Queerness. Re-Thinking Same-Sex Politics in the Global South*. Reihe *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race*, Band 30. Leiden: Brill: 29–47.
- Hoad, Neville, Karen Martin und Graeme Reid (Hg.). 2005. *Sex and Politics in South Africa*. Cape Town: Double Storey.
- Hoberman, James und Jeffrey Shandler (Hg.). 2003. *Entertaining America. Jews, Movies, and Broadcasting*. New York/Princeton: Princeton University Press.
- Hobsbawm, Eric J. 1996. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hochschild, Arlie. 2016. *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*. New York/London: Verso.
- Höck, Alfred Werner. 2019. »Richard Wolfram (1901–1995). »Wir haben einen Stern, dem wir gefolgt sind««. In Hruza, Karel (Hg.). *Österreichische Historiker: Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*. Band 3. Wien/Köln/Weimar: Böhlau: 479–526.
- Höfler, Otto. 1934. *Kultische Geheimbünde der Germanen*. Frankfurt a. M.: Diesterweg.
- Hörl, Erich. 2018. »The Environmentalitarian Situation«. Übersetzt von Nils F. Schott. *Cultural Politics* 14.2: 153–73.
- Hofmeyr, Isabel. 2007. »The Black Atlantic Meets the Indian Ocean. Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives«. *Social Dynamics* 33.2: 3–32. DOI: <https://doi.org/10.1080/02533950708628759>.
- Honora, DeriAnne Meilleur. 2018. »Dancing Women of New Orleans. Mardi Gras Baby Dolls«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 195–201.
- hooks, bell. 1995. »In Our Glory. Photography and Black Life.« In dies. *Art on My Mind. Visual Politics*. New York: New Press: 54–64.

- Horncastle, Mona. 2020. *Josephine Baker. Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone. Die Biografie*. Wien/Graz: Molden.
- Houston, Gregory F., Modimowabarwa Kanyane und Yul Derek Davids (Hg.). 2022. *Paradise Lost. Race and Racism in Post-Apartheid South Africa*. Leiden/Boston: Brill.
- Hund, Wulf D. 2017. *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*. Stuttgart: Metzler.
- Hutter, Ernestine. 2002. »Salzburger Perchten- und Krampuspassen heute«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s02.html>: 1–32.

I

- Ibrahim, Aida, Juliane Karakayalı, Serhat Karakayalı und Vassilis S. Tsianos. 2012. »Decolorise it!«. *ak – analyse und kritik. Zeitung für linke Debatte & Praxis* 575. <https://www.akweb.de/bewegung/diskussion-um-critical-whiteness-und-antirassismus-decolorise-it/>.
- Ihering, Herbert. 1935. »Auf der Thingstätte des Heiligen Berges. Der Weg ins Reich. Kurt Heynickers Aufbau-Spiel der Zehntausend«. *Berliner Tageblatt* (Morgenausgabe) vom 22. Juli 1935.
- Illouz, Eva und Dana Kaplan. 2021. *Was ist sexuelles Kapital?* Berlin: Suhrkamp.
- Ismoyo, Petsy Jessy. 2020. »Decolonizing Gender Identities in Indonesia. A Study of Bissu ›The Trans-Religious Reader‹ in Bugis People«. *Paradigma Jurnal Kajian Budaya* 10.3: 277–288.

J

- Jackson, Zakiyyah Iman. 2013. »Animal. New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism.« *Feminist Studies* 39.3: 669–685. DOI: doi:10.1353/fem.2013.0024.
- Jackson, Zakiyya Iman. 2020. *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiblack World*. New York: New York University Press.
- Jäger, Michael. 2011. *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Jäger, Michael. 2021. *Goethes »Faust«*. *Das Drama der Moderne*. München: Beck.
- James, C. L. R. 2022 (*1938). *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. Dublin: Penguin Classics.
- James, C. L. R. 2022. *Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. London: Penguin Books.

- James, Wilmot. 2017. *Class, Caste and Color. A Social and Economic History of the South African Western Cape*. Milton: Taylor and Francis.
- Jephta, Amy. 2015. »On Familiar Roads. The Fluidity of Cape Coloured Experiences and Expressions of Migration and Reclamation in the Performances of the Kaapse Klopse in Cape Town«. In Fleishman, Mark (Hg.). *Performing Migrancy and Mobility in Africa. Cape of Flows*. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 164–179.
- Jeppie, Shamil. 1986/87. *Historical Process and the Constitution of Subjects*. I.D. du Plessis and the Reinvention of the »Malay«. Bachelor-Arbeit in African Studies. University of Cape Town.
- Jeppie, Shamil. 2001. »Reclassifications. Coloured, Malay, Muslim«. In Erasmus, Zimitri (Hg.). *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books: 80–96.
- Joeden-Forgey, Elisa von. 2004. »Die ›Deutsche Afrika-Schau‹ und der NS-Staat«. In Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stechschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 451–475.
- Johler, Richard. 2021. »Richard Wolfram und das ›Ahnenerbe‹. Institutionalisierung der universitären Volkskunde und ihr Verhältnis zur Völkerkunde«. In Gingrich, Andre und Peter Rohrbacher (Hg.). *Völkerkunde zur NS-Zeit aus Wien (1938–1945). Institutionen, Biographien und Praktiken in Netzwerken*. Band 3. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 1303–1336.
- Johnson, Jessica Marie. 2018. »Fighting for Freedom. Free Women of African Descent in New Orleans and Beyond«. In Vaz-Deville, Kim (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 21–30.
- Johnson, Stephen 2009: »Gender Trumps Race? Cross-Dressing Juba in Early Blackface Minstrelsy«. In Fisher, Jennifer (Hg.). *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford: Oxford University Press: 220–247.
- Joubert, Hélène. 2022. »Igba ayé: dans la ›calebasse du cosmos‹, brève illustration de la vision du monde yoruba«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 1174–183.
- Jour Fixe Initiative Berlin (Hg.). 2023. *Kreolische Konstellationen. Kolonialismus Imperialismus Internationalismus*. Berlin: edition assemblage.
- Jules-Rosette, Bennetta. 2007. *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

K

- Kaes, Anton. 2009. *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.

- Kafka, Franz. 1993. »Einleitungsvortrag über Jargon«. In ders. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Franz Kafka, Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer: 188–193.
- Kafka, Franz. 1996 (*1913). »Wunsch, Indianer zu werden«. In ders. *Drucke zu Lebzeiten. Franz Kafka, Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: S. Fischer: 33.
- Kalm, Sara, and Anna Meeuwisse. 2023. »Transcalar Activism Contesting the Liberal International Order. The Case of the World Congress of Families«. *Social Politics. International Studies in Gender, State & Society* 30.2: 556–579.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2002. »Ein Prozess sinnstiftender Identität. Regionale (Salzburger) Bräuche«. In dies. und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, https://brauch.at/folge01/ch05.html#CD1ch05_01: 1–14.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2002. »Kramperl, Perchten u.a. Drohgestalten«. In dies. und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s03.html>: 1–5.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2002. »Perchtenlaufen zwischen Mythos und Karneval. Woher stammen die Unkenker Tresterer und Stelzentänzer wirklich?«. In dies. und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s05.html>: 1–10.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2002. »Sankt Nikolaus, der Erzheilige«. In dies. und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch04s04.html>: 1–19.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2014/15. »Salzburger Karneval unter Erzbischof Markus Sittikus – ein Gesamtkunstwerk. Die Faschingsfeste am Salzburger Hof 1613–1619«. *Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (MGSLK)* 154/155: 241–277.

- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2017. *Matthias tanzt – Salzburger Tresterer on stage: Kunst und Wissenschaft im Dialog*. Wien/Salzburg: Österreichisches Museum für Volkskunde, Salzburger Landesinstitut für Volkskunde.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike (Hg.). 2018. *Salzburger Tresterer – aufgefunden und dokumentiert*. Salzburg: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2020. »Mythen, Magie und Männerbund – Richard Wolframs Brauchtumsideologie und kein Ende?« In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks* Bd. 69: 107–125.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). 2002. *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <http://www.brauch.at/folge01>.
- Kastner, Jens und Lea Susemichel. 2021. »Unbedingte Solidarität«. In dies. (Hg.). *Unbedingte Solidarität*. Münster: Unrast: 13–48.
- Kater, Michael H. 2006. *Das »Ahnenerbe« der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*. Berlin/Boston: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Kein, Sybil. 2000. *Creole. The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Kelman, Ari V. 2006. »The Acoustic Culture of Yiddish«. *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25.1: 127–151.
- Kerschbaumer, Gert. 1996. »Organisiertes Heimatbrauchtum in Salzburg«. In Haas, Walburga (Hg.). *Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Referate, Diskussionen, Archivmaterial. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz. Salzburger Beiträge zur Volkskunde 8*. Salzburg: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde: 121–132.
- Kerschbaumer, Gert. 1996. »Rekonstruktion und Dokumentation. »Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus in Salzburg««. In Haas, Walburga (Hg.). *Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Referate, Diskussionen, Archivmaterial. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz. Salzburger Beiträge zur Volkskunde 8*. Salzburg: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde: 255–358.
- Khubchandani, Kareem. 2023. *Decolonize Drag (Decolonize That!)*. QR Books.
- Kilcher, Andreas B. 2007. »Sprachendiskurse im jüdischen Prag um 1900«. In Nekula, Marek, Ingrid Fleischmann und Albrecht Greule (Hg.). *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau: 61–86.

- Kimmel, Michael. 2013. *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books.
- Kimmich, Dorothee. 2017. Ins *Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Paderborn: Konstanzer University Press.
- Kinney, Alison. 2016. *Hood*. New York: Bloomsbury Academic.
- Kinney, Alison. 2016. »How the Klan Got Its Hood«. *The New Republic* vom 8. Januar 2016, <https://newrepublic.com/article/127242/klan-got-hood>.
- Kinser, Sam. 1990. *Carnival, American Style. Mardi Gras at New Orleans and Mobile*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kirsch, Sebastian. 2016. »Fatzers Aggregate. Am Nullpunkt des Jahrhunderts«. In Naumann, Matthias und Florian Thamer (Hg.). *Krieg. Mülheimer Fatzerbücher 4*. Berlin: Neofelis: 34–48.
- Kirsch, Sebastian. 2020. *Chor-Denken. Sorge – Wahrheit – Technik*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Kittler, Friedrich A. 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.
- Ki sua heli. Mit 300 Std/km durch die Tropen. *Revue*, 19. Februar – 6. März 1938, Deutschlandhalle. Programmheft. Berlin: Selbstverlag Deutschlandhalle Berlin.
- Klein, Naomi. 2007. *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt and Company.
- Kleindorfer-Marx, Bärbel. 2018. »Jetzt kommen gar Indianer«. Das mediale Echo auf den Auftritt der Pinzgauer Berchtentänzer beim Historisch-Bayerischen Volkstrachten-Fest in München 1895«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike (Hg.). *Salzburger Tresterer – aufgefunden und dokumentiert*. Salzburg: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde: 59–86.
- Klinger, Cornelia. 2014. »Gender in Troubled Times. Zur Koinzidenz von Feminismus und Neoliberalismus.« In Fleig, Anne (Hg.). *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a. M./New York: Campus: 126–160.
- Knauff, Bruce M. 2007. »Provincializing America. Imperialism, Capitalism, and Counterhegemony in the Twenty-First Century«. *Current Anthropology* 48.6: 781–805.
- Koch, Lars, Tobias Nanz und Christina Rogers. 2020. *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Stuttgart: Metzler.
- Köppert, Katrin. 2021. *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung. Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren*. Berlin: Neofelis.
- Köppert, Katrin. 2025. »Digital Blackface and Memetic Affects«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 139–152.

- Koller, Hermann. 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: A. Francke.
- Korngold, Julius. 1928. »Operntheater (>Jonny spielt auf< von Ernst Krenek)«. *Neue Freie Presse*, 1. Januar 1928, Nr. 22734: 1–5.
- Köstlin, Konrad. 2002. »Bräuche und Identitätsstiftung«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, https://brauch.at/folge01/ch01.html#CD1ch01_02: 1–8.
- Koschorke, Albrecht. 2015. »Ähnlichkeit. Valenzen eines post-postkolonialen Konzepts«. In Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hg.). *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press: 35–45.
- Kracauer, Siegfried. 1977 (*1927). *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Krauss, Rosalind. 1998 (*1990). *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhelm Fink.
- Krenek, Ernst. 1926. *Jonny spielt auf: Oper in zwei Teilen*, op. 45. Wien/Leipzig: Universal Edition.
- Kreutzer, Guido. 1921. *Die schwarze Schmach. Der Roman des geschändeten Deutschland*. Leipzig: Leipziger Graph. Werke.
- Kruger, Loren. 1999. *The Drama of South Africa. Plays, Pageants and Publics Since 1910*. London: Routledge.
- Kum'a N'Dumbe III, Alexandre. 2007. *Nationalsozialismus und Apartheid. Rassenideologie und Geldgeschäfte in den Nord-Süd-Beziehungen 1933–1973. Gesammelte deutschsprachige Werke in elf Bänden 11*. Douala/Berlin: AfricAvenir/Exchange & Dialogue.
- Kürsinger, Ignaz. 1841. *Ober-Pinzgau, oder: Der Bezirk Mittersill. Eine geschichtlich, topographisch, statistisch, naturhistorische Skizze*. Salzburg Mittersill: Oberer in Kommission bey Johann Hacksteiner.
- Kusser, Astrid. 2007. »Eigensinniges >Material<. Visuelle Präsentationen einer kolonialen Welt und ihre ambivalenten Effekte«. In Heyden, Ulrich van der und Joachim Zeller (Hg.). *Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland*. Erfurt: Sutton: 309–316.
- Kusser, Astrid. 2009. »Deutscher Karneval im Black Atlantic. German Carnival in the Black Atlantic«. In Annuß, Evelyn (Hg.). *Stagings Made in Namibia: Postkoloniale Fotografie*. Berlin: b_books: 246–254.
- Kusser, Astrid. 2013. *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld: transcript.

L

- Laborde, Errol. 2013. *Mardi Gras. Chronicles of the New Orleans Carnival*. Gretna: Pelican Publishing Company.
- Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. London/New York: Verso.
- Lahs-Gonzales, Olivia (Hg.). 2006. *Josephine Baker. Image and Icon*. St. Louis: Sheldon Art Galleries/Reedy Press.
- Lalu, Premesh. 2022. *Undoing Apartheid*. Cambridge: Polity Press.
- Laufenberg, Mike. 2022. *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Layne, Priscilla und Lily Tonger-Erk (Hg.). 2024. *Staging Blackness. Representations of Race in German-Speaking Drama and Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lease, Bryce. 2017. »Dragging Rights, Queering Publics. Publics, Realness, Self-Fashioning and the Miss Gay Western Cape Pageant«. *Safundi – The Journal of South African and American Studies* 18.2: 131–146.
- Lease, Bryce und Mark Gevisser. 2017. »LGBTQI Rights in South Africa«. *Safundi – The Journal of South African and American Studies* 18.2: 156–160.
- Leathem, Karen Trahan. 1994. »A Carnival According to Their Own Desires«. *Gender and Mardi Gras in New Orleans, 1870–1941*. Dissertation. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lebovic, Nitzan. 2019. »Introduction: Complicity and Dissent, or Why We Need Solidarity Between Struggles«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 21.3: 2–9. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3544>.
- Lecount Samaké, Cynthia. 2004. »Dancing for the Virgin and the Devil. Carnival in Oruro, Bolivia«. In Mauldin, Barbara (Hg.). *¡Carnival!* Seattle: University of Washington Press: 173–201.
- Ledent, Bénédicte und Pilar Cuder-Domínguez. 2012. *New Perspectives on the Black Atlantic. Definitions, Readings, Practices, Dialogues*. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang.
- Legassick, Martin und Robert Ross. 2009. »From Slave Economy to Settler Capitalism. The Cape Colony and Its Extensions, 1800–1854«. In Hamilton, Carolyn, Bernard K. Mbenga und Robert Ross (Hg.). *The Cambridge History of South Africa. Volume 1. From Early Times to 1885*. Cambridge: Cambridge University Press: 253–318.
- Lessenich, Stephan. 2016. *Neben uns die Sintflut. Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis*. München: Hanser Berlin.
- Lester, John C. und Daniel Love Wilson. 1905. *Ku Klux Klan. Its Origin, Growth and Disbandment*. Mit einem Vorwort von Walter L. Fleming. New York/Washington: The Neale Publishing Company.
- Lewerenz, Susann. 2006. *Die Deutsche Afrika-Schau (1935–1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im*

- nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang.
- Lewerenz, Susann. 2017. *Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920–1960*. Köln: Böhlau.
- Lewis, Jack und François Loots. 1995. »Moffies en Manvroue«. *Gay and Lesbian Life Histories in Contemporary Cape Town*. In Cameron, Edwin und Mark Gevisser (Hg.). *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*. New York/London: Routledge: 140–157.
- Lhamon Jr., W. T. 1998. *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Lhamon Jr., W. T. 2003. *Jump Jim Crow. Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the First Atlantic Popular Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lief, Shane T. 2011. *Staging New Orleans. The Contested Space of Congo Square*. Master Thesis (Musicology). Tulane University, ProQuest Dissertations & Theses.
- Lief, Shane und John J. McCusker. 2019. *Jockomo. The Native Roots of Mardi Gras Indians*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Linebaugh, Peter und Marcus Rediker. 2000. *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Boston: Beacon Press.
- Lionnet, Françoise und Shu-mei Shih (Hg.). 2011. *The Creolization of Theory*. Durham/London: Duke University Press.
- Lipsitz, George. 1988. »Mardi Gras Indians. Carnival and Counter-Narrative in Black New Orleans«. *Cultural Critique* 10, Herbst: 99–121.
- Lipsitz, George. 2011. »New Orleans in the World and the World in New Orleans«. *Black Music Research Journal* 31.2: 261–290.
- Lorber, Judith. 2004. »Preface«. In Schacht, Steven P. und Lisa Underwood (Hg.). *The Drag Queen Anthology. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Harrington Park Press: xv–xvi.
- Lorey, Isabell. 2011. »Von den Kämpfen aus. Eine Problematisierung grundlegender Kategorien«. In Hess, Sabine, Nikola Langreiter und Elisabeth Timm (Hg.): *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*. Bielefeld: transcript: 101–116.
- Lorey, Isabell. 2021. *Demokratie im Präsens. Eine Theorie der politischen Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Lott, Eric. 1993. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Lott, Eric. 2017. *Black Mirror. The Cultural Contradictions of American Racism*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Lott, Eric. 2025. »Blackface from Time to Time«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 73–87.
- Lugones, Maria. 2010. »Toward a Decolonial Feminism«. *Hypatia* 25.4: 742–759. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2010.01137.x>.
- Lugones, María. 2023 (*2007). »The Coloniality of Gender«. In: De Souza Lima, Livia, Edith Otero Quezada und Julia Roth (Hg.). *Feminisms in Movement. Theories and Practices from the Americas*. Bielefeld: transcript: 35–58.
- Lusane, Clarence. 2003. *Hitler's Black Victims. The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans, and African Americans in the Nazi Era*. New York: Routledge.
- Luyt, Kathryn. 2014. *Gay Language in Cape Town: A Study of Gayle – Attitudes, History and Usage*. Master Thesis. University of Cape Town.

M

- Macho, Thomas. 2011. *Vorbilder*. München: Wilhelm Fink.
- Mahar, William J. 1999. *Behind the Burnt Cork Mask. Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Malkiewicz, Michael. 2020. *Schönperchten – Pinzgauer Tresterer. Dokumentation eines Brauches in Geschichte und Gegenwart*. Neukirchen am Großvenediger: TAURISKA.
- Malm, Andreas. 2020. *How to Blow Up a Pipeline*. London/New York: Verso.
- Malm, Andreas. 2022. *Corona, Climate, Chronic Emergency. War Communism in the Twenty-First Century*. London/New York: Verso.
- Malm, Andreas und Alf Hornborg. 2014. »The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative«. *The Anthropocene Review* 1.1: 62–69.
- Manchanda, Nivi. 2014. »Queering the Pashtun. Afghan Sexuality in the Homo-Nationalist Imaginary«. *Third World Quarterly* 36.1: 130–146.
- Marshall, Emily Zobel. 2021. »Who Going to Take Care of the Baby?« Diasporic Baby Dolls and Carnival Activism«. *The International Journal of Carnival Arts* 4, Dezember: 26–38.
- Martin, Denis-Constant. 1999. *Coon Carnival. New Year in Cape Town, Past and Present*. Cape Town: David Philip.
- Martin, Denis-Constant. 2007. *Chronicles of the Kaapse Klopse – With Some Documents in the Sources of Their Music*. Centre d'études et de recherches internationales. Paris.
- Martin, Denis-Constant. 2008. »Can Jazz Be Rid of the Racial Imagination? Creolization, Racial Discourses, and Semiology of Music«. *Black Music Research Journal* 28.2: 105–123.

- Martin, Denis-Constant. 2010. »The Famous Invincible Darkies«. In Bernard Bel, Jan Brouwer, Biswajit Das, Vibodh Parthasarathi und Guy Poitevin. (Hg.). *Communication, Culture and Confrontation. Communication Processes*. Los Angeles: Sage Publications: 421–460.
- Martin, Denis-Constant. 2008. »An Imaginary Ocean. Carnival in Cape Town and the Black Atlantic«. In Sansone, Livio, Elisée Soumonni, and Boubacar Barry. (Hg.). *Africa, Brazil and the Construction of Trans Atlantic Black Identities*. Trenton: Africa World Press: 63–79.
- Martin, Denis-Constant. 2013. *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*. Cape Town: African Minds.
- Marx, Karl. 1960 (*1852). »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«. Marx-Engels- Werke (MEW) 8. Berlin: Dietz: 111–207.
- Marx, Karl. 1968 (*1867). *Das Kapital*. Band 1: Kritik der politischen Ökonomie. Marx-Engels-Werke (MEW) 23. Berlin: Dietz.
- Massumi, Brian. 2015. *Politics of Affect*. Cambridge/Malden: Polity.
- Masur, Louis P. 2020. *The U.S. Civil War. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Matala de Mazza, Ethel. 2018. *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Matzke, Annemarie, Ulf Otto und Jens Roselt. 2015. *Auftritte: Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript.
- Mauldin, Barbara (Hg.). 2004. *¡Carnival!* Seattle: University of Washington Press.
- Mauldin, Barbara. 2004. »Introduction: Carnival in Europe and the Americas«. In dies. (Hg.). *¡Carnival!* Seattle: University of Washington Press: 3–18.
- Maxson, J. David. 2020. »»Second Line to Bury White Supremacy«: Take 'Em Down Nola, Monument Removal, and Residual Memory«. *Quarterly Journal of Speech* 106.1: 48–71.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Mbembe, Achille. 2014. *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin: Suhrkamp.
- Mbembe, Achille. 2018. »Closing Remarks«. In MISTRA (Hg.). *Whiteness Afrikaans Afrikaners. Addressing Post-Apartheid Legacies, Privileges and Burdens*. Johannesburg: Mapungubwe Institute for Strategic Reflection (MISTRA): 139–145.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*. New York/London: Routledge.
- McGlotten, Shaka. 2021. *Dragging. Or, in the Drag of a Queer Life*. New York/London: Routledge.
- McIntyre, Amanda T. 2021. »The Baby Doll. Memory, Myths and Mas«. *Tout Moun* 6.1: 2–16.

- McQueeney, Kevin. 2018. »Zulu: A transnational History of a New Orleans Mardi Gras Krewe«. *Safundi* 19.2: 139–163.
- Meer, Sarah. 2005. *Uncle Tom Mania. Slavery, Minstrelsy, and Transatlantic Culture in the 1850s*. Athens: University of Georgia Press.
- Menke, Bettine. 1991. »Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte«. In Haverkamp, Anselm und Renate Lachmann (Hg.). *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 74–110.
- Menke, Bettine. 1991. *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Wilhelm Fink.
- Menke, Bettine. 2000. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Wilhelm Fink.
- Menke, Bettine. 2014. »ON/OFF«. In Vogel, Juliane und Christopher J. Wild (Hg.). *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit: 180–188.
- Menke, Bettine. 2016. »im auftreten/verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo.« *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* 7.1: 185–200.
- Menke, Bettine. 2019. »Zerstreuungsbewegungen. Entortetes Schreiben.« In Höhne, Steffen und Manfred Weinberg (Hg.). *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln: Böhlau: 229–262.
- Menke, Bettine. 2021. *Einfälle, Zufälle, Ausfälle – Der Witz der Sprache*. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink.
- Menke, Bettine. 2023. »Der Komische Chor – das Chorisches der »komischen Person««. *The Germanic Review* 98.2: 170–183.
- Menke, Bettine. 2024. »hidden, besides, behind (Willie emerging)«. In Diekmann, Stefanie und Dennis Göttel (Hg.). *Nebenfiguren*. Berlin: Theater der Zeit: 55–78.
- Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.). 2018. *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit.
- Merish, Lori. 1996. »Cuteness and Commodity Aesthetics. Tom Thumb and Shirley Temple«. In Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.). *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York/London: New York University Press: 185–203.
- Meynen, Gloria. 2020. *Inseln und Meere: Zur Geschichte und Geografie fluiden Grenzen*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Mezger, Werner. 1981. *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Michael, Theodor. 2013. *Deutsch sein und schwarz dazu. Erinnerungen eines Afro-Deutschen*. München: DTV.
- Midlo Hall, Gwendolyn. 1992. *Africans in Colonial Louisiana. The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press.

- Mignolo, Walter D. 2021. *The Politics of Decolonial Investigations*. Durham: Duke University Press.
- Miller, Monica L. 2009. *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham: Duke University Press.
- Milton, John. 1921 (*1637). *Comus*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von William Bell. London: Macmillan and Co.
- Möller, Eberhard Wolfgang. 1936. *Das Frankfurter Würfelspiel*. Berlin: Theaterverlag Albert Langen und Georg Müller.
- Mokre, Monika. 2021. »Solidarität als Übersetzung«. In Susemichel, Lea und Jens Kastner (Hg.). *Unbedingte Solidarität*. Münster: Unrast: 193–206.
- Mokre, Monika. 2024. »Leere Signifikanten und kulturpolitische Herausforderungen«. In Annuß, Evelyn, Ralf von Appen, Sarah Chaker, Silke Felber, Andrea Glauser, Therese Kaufmann und Susanne Lettow (Hg.). *Populismus kritisieren. Kunst – Politik – Geschlecht*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 41–52.
- Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London/New York: Verso.
- Moten, Fred. 2003. *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Much, Rudolf. 1900. *Deutsche Stammeskunde*. Leipzig/Berlin: Göschen.
- Müller, Gesine und Natasche Ueckmann. 2013. »Einleitung: Kreolisierung als weltweites Kulturmodell?« In dies. (Hg.). *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript: 7–42.
- Müller, Gesine und Natasche Ueckmann (Hg.). 2013. *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript.
- Münz, Rudolf. 1979. *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschel.
- Münz, Rudolf. 1998. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Musée du quai Branly – Jacques Chirac. 2022. *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud.

N

- Nachtwey, Oliver, Robert Schäfer und Nadine Frei. 2020. »Politische Soziologie der Corona-Proteste«. SocArXiv. Online-Dokument. Dezember 2020. Basel: Universität Basel: 65 Seiten. DOI: <https://doi.org/10.31235/osf.io/zyp3f>.
- Nagl, Tobias. 2004. »Sieh mal den schwarzen Mann da!« Komparsen afrikanischer Herkunft im deutschsprachigen Kino vor 1945«. In Alonzo,

- Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stechschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 81–101.
- Nagl, Tobias. 2005. »Louis Brody and the Black Presence in German Film Before 1945«. In Mazón, Patricia M. und Reinhild Steingröver (Hg.). *Not So Plain as Black and White. Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester: University of Rochester Press: 109–135.
- Nagle, Angela. 2017. *Kill All Normies. Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt Right*. Winchester: Zero Books.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *Être singulier pluriel*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Galilée.
- Nattrass, Gail. 2017. *A Short History of South Africa*. Johannesburg/Cape Town: Jonathan Ball.
- Naumann, Christine. 2004. »Euphorie – Ernüchterung – Enttäuschung. Paul Robeson und Deutschland in den dreißiger Jahren«. In Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stechschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 317–321.
- Newman, Katherine S. und Ariane DeLannoy. 2014. *After Freedom. The Rise of the Post-Apartheid Generation in Democratic South Africa*. Boston: Beacon Press.
- Newton, Esther. 1979. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Niezen, Ronald. 2003. *The Origins of Indigenism. Human Rights and the Politics of Identity*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Nikitsch, Herbert. 2019. »Tracht in der ›Volks-Kunde«. Zur Mimesis einer Disziplin und ihrer Scientific Community«. In Etzemüller, Thomas (Hg.). *Der Auftritt. Performanz in der Wissenschaft*. Bielefeld: transcript: 255–272.
- Nyong'o, Tavia. 2009. *The Amalgamation Waltz. Race, Performance, and the Ruses of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nyong'o, Tavia. 2018. *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press.

○

- Oliphant, Chanell. 2013. *The Changing Faces of the Klopse. Performing the Rainbow Nation During the Cape Town Carnival*. Master Thesis. Cape Town: University of the Western Cape.
- Olivier, Gerrit. 1995. »From Ada to Zelda. Notes on Gay and Language in South Africa«. In Cameron, Edwin und Mark Gevisser (Hg.). *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*. New York/London: Routledge: 219–224.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Durham/London: Duke University Press.

- Osterhammel, Jürgen. 1998. *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München: Beck.
- Osterhammel, Jürgen. 2020. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck.
- Ottenbacher, Albert. 1989. »Richard Wolfram«. *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*. Online-Dokument, 12 Seiten: <https://www.doew.at/cms/download/56kp4/wolfram.pdf&lang=de>.

P

- Pacey, Bett. 2014. »The Emergence and Recognition of Moffies as Popular Entertainers in the Cape Minstrel Carnival«. *South African Theatre Journal* 27.2: 111–124.
- Palmer, Vernon V. 2012. *Through the Codes Darkly. Slave Law and Civil Law in Louisiana*. Clark: The Lawbook Exchange.
- Pearson, Michael N. 2003. *The Indian Ocean*. London/New York: Routledge.
- Pickering, Michael. 2003. »The Blackface Clown«. In Holbrook Gerzina, Gretchen (Hg.). *Black Victorians/Black Victoriana*. New Brunswick/London: Rutgers University Press: 159–174.
- Pinnock, Don. 2016. *Gang Town*. Cape Town: Tafelberg.
- Plath, Nils. 2017. *Hier und anderswo. Zum Stellenlesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida*. Berlin: Kadmos.
- Pommerin, Reiner. 2004. »Die Sterilisierung der »Rheinlandbastarde««. In Alonzo, Christine und Peter Martin (Hg.). *Zwischen Charleston und Stechschritt*. Hamburg: Dölling und Galitz: 532–547.
- Posel, Deborah. 2011. »The Apartheid Project, 1948–1970«. In Ross, Robert, Anne Kelk Mager und Bill Nasson (Hg.). *The Cambridge History of South Africa. Volume 2. 1885–1994*. Cambridge: Cambridge University Press: 319–368.
- Powell, Lawrence N. 2012. *The Accidental City. Improvising New Orleans*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Prager, Julia. 2021. »ver-sammeln und ver-rändern. Zur Theatralität der Bürgerbühne«. In Otto, Ulf und Johanna Zorn (Hg.). *Ästhetische Interventionen. Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit: 61–75.
- Pratt, Mary Louise. 2008 (*1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge.
- Pratt Guterl, Matthew. 2014. *Josephine Baker and the Rainbow Tribe*. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Preciado, Paul B. 2013. *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

- Preciado, Paul B. 2018: »Letter from a Trans Man to the Old Sexual Regime«. Online-Dokument in *Texte zur Kunst*: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/letter-trans-man-old-sexual-regime-paul-b-preciado/>.
- Preciado, Paul B. 2020. *An Apartment on Uranus. Chronicles of the Crossing*. South Pasadena: Semiotext(e).
- Preciado, Paul B. 2020. »Learning From the Virus«. Online-Dokument in *Artforum*: <https://michel-foucault.com/2020/06/04/paul-b-preciado-learning-from-the-virus-2020/>.
- Prieberg, Fred K. 1989. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Probst, Nora. 2023. *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Next Wave. Durham: Duke University Press.

Q

- Queri, Georg. 1911. *Bauernerotik und Bauernfehde in Oberbayern*. München: Piper.
- Quijano, Aníbal. 2007. »Coloniality and Modernity/Rationality«. *Cultural Studies* 21.1: 168–178.

R

- Ramsden-Karelse, Ruth. 2020. »Moving and Moved. Reading Kewpie's District Six«. *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 26.3: 405–438.
- Ramsden-Karelse, Ruth. 2023. »A Precarious Archive. Using Photography to Enable Liveable Lives in District Six, Cape Town«. *Gender, Place & Culture. A Journal of Feminist Geography* 2023.2: 1–21.
- Ramsden-Karelse, Ruth (Hg.). 2024. *Salon Kewpie. 2024: Visibility*. Johannesburg: MaThoko's Books and the District Six Museum.
- Rang, Florens Christian. 1983. *Historische Psychologie des Karnevals*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Rasmussen, Daniel. 2011. *American Uprising. The Untold Story of America's Largest Slave Revolt*. New York: Harper Collins.
- Reddy, Thiven. 2001. »The Politics of Naming. The Constitution of Coloured Subjects in South Africa«. In Erasmus, Zimitri (Hg.). *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books: 64–79.
- Redecker, Eva von. 2023. *Bleibefreiheit*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Reed, Adolph. 2018. »Antiracism. A Neoliberal Alternative to a Left«. *Dialectical Anthropology* 42: 105–115.
- Reed, Adolph. 2019. »The Myth of Authenticity and Its Impact on Politics – in New Orleans and Beyond«. In Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny

- (Hg.). *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press: 307–326.
- Reed, Adolph. 2022. *The South. Jim Crow and Its Afterlives*. London/New York: Verso.
- Reed, Peter. 2009. *Rogue Performances. Staging the Underclasses in Early American Theatre Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Regis, Helen A. 1999. »Second Lines, Minstrelsy, and the Contested Landscapes of New Orleans Afro-Creole Festivals«. *Cultural Anthropology* 14.4: 472–504.
- Regis, Helen A. 2001. »Blackness and the Politics of Memory in the New Orleans Second Line«. *American Ethnologist* 28.4: 752–777.
- Regis, Helen A. 2019. »Local, Native, Creole, Black. Claiming Belonging, Producing Autochthony«. In Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny (Hg.). *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press: 138–162.
- Rehin, George F. 1975. »Harlequin Jim Crow. Continuity and Convergence in Blackface Clowning«. *Journal of Popular Culture* 9.3: 682–701.
- Reichardt, Sven (Hg.). 2021. *Die Misstrauensgemeinschaft der »Querdenker«*. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Rest, Matthäus, and Gertraud Seiser. 2016. *Wild und schön. Der Krampus im Salzburger Land*. Wien: LIT.
- Riha, Karl. 1980. *Commedia dell'Arte. Mit den Figuren Maurice Sands*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Roach, Joseph R. 1996. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press.
- Roediger, David R. 1991. *The Wages of Whiteness. Race and the Making of the American Working Class*. London: Verso.
- Röhr. 1935. »Reichsfestspiele Heidelberg. Der Weg ins Reich auf dem Thingplatz«. *Der Führer* vom 22. Juli.
- Rogge, Wolfgang. 1970. *Ernst Kreneks Opern. Spiegel der Zwanziger Jahre*. Wolfenbüttel/Hamburg: Mösseler/Vera.
- Rogin, Michael Paul. 1996. *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: University of California Press.
- Roldán Mendivil, Eleonora und Bafta Sarbo. 2022. *Die Diversität der Ausbeutung. Zur Kritik des herrschenden Antirassismus*. Berlin: Dietz Berlin.
- Rose, Al. 1978. *Storyville, New Orleans. Being an Authentic, Illustrated Account of the Notorious Red-Light District*. Alabama: University of Alabama Press.
- Ross, Kristin. 2021 (*2015). *Luxus für alle. Die politische Gedankenwelt der Pariser Commune*. Übersetzt von Felix Kurz. Berlin: Matthes & Seitz.
- Ross, Robert. 2008. *A Concise History of South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ross, Robert, Anne Kelk Mager und Bill Nasson (Hg.). 2011. *The Cambridge History of South Africa. Volume 2. 1885–1994*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Ruda, Adrian. 2023. *Der Totenkopf als Motiv. Eine historisch-kulturanthropologische Analyse zwischen Militär und Moden*. Wien/Köln: Böhlau.
- Rumpf, Marianne. 1991. *Perchten. Populäre Glaubensgestalten zwischen Mythos und Katechese*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ruprecht, Lucia. 2019. *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Russell, Thaddeus. 2008. »The Color of Discipline. Civil Rights and Black Sexuality«. *American Quarterly* 60.1: 101–128.
- Ryan, Mary P. 1990. *Women in Public. Between Banners and Ballots, 1825–1880*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

S

- Sánchez Cedillo, Raúl. 2023. *Dieser Krieg endet nicht in der Ukraine. Argumente für einen konstituierenden Frieden*. Mit Vorworten von Pablo Iglesias Turrión und Katja Maurer, medico international. Wien: transversal.
- Sands, Rosita M. 1991. »Carnival Celebrations in Africa and the New World. Junkanoo and the Black Indians of Mardi Gras«. *Black Music Research Journal* 11.1: 75–92. DOI: <https://doi.org/10.2307/779245>.
- Santino, Jack (Hg.). 2017. *Public Performances. Studies in the Carnavalesque and Ritualesque*. Logan: Utah State University Press.
- Saunders, Christopher. 2000. »Cape Town and New Orleans. Some Comparisons«. *Safundi* 1.1: 1–6. DOI: [doi:10.1080/17533170000101101](https://doi.org/10.1080/17533170000101101).
- Scafidi, Susan. 2005. *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Schacht, Steven P. und Lisa Underwood (Hg.). 2004. *The Drag Queen Anthology. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Harrington Park Press.
- Schade, Julia. 2020. *Widerständigkeiten in der Zeit. Zum Denken von Zeitlichkeiten in künstlerischen Arbeiten von William Kentridge, Rabih Mroué, andpartnesincrimine und Eva Meyer-Keller*. Dissertation, Goethe-Universität Frankfurt: Frankfurt a. M.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Schneider, Rebecca. 2012. »Performance Remains Again«. In Giannachi, Gabriella, Nick Kaye und Micheal Shanks (Hg.). *Archaeologies of Presence*.

- Art, *Performance and the Persistence of Being*. London/New York: Routledge: 64–81.
- Schönlink, Bruno. 1927. *Der gespaltene Mensch. Spiel für bewegten Sprechchor*. Berlin: Volksbühne.
- Schrödl, Jenny und Samu/elle Striewski (Hg.). 2025. *Drag hier und heute! Theoretische und ästhetische Positionen zu einer queeren Praxis der Gegenwart*. Berlin: Neofelis.
- Schuhladen, Hans. 1992. »Zur Geschichte von Perchtenbräuchen in Salzburg und Nachbargebieten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Traditionen im Wandel und Ablösung«. In Hutter, Ernestine (Hg.). *Salzburger Perchtenbrauch: Tagungsband zum Salzburger Perchten-Symposium Maske, Mystik, Brauch – Burg Hohenwerfen, 13. bis 15. November 1992*, Landesverband Salzburger Volkskultur, Salzburg: Salzburger Volkskultur: 22–48 u. 64–70.
- Schurtz, Heinrich. 1891. *Grundzüge einer Philosophie der Tracht (mit besonderer Berücksichtigung der Negertrachten)*. Stuttgart: Cotta.
- Schurtz, Heinrich. 1900. *Urgeschichte der Kultur*. Leipzig: Bibliogr. Inst.
- Schurtz, Heinrich. 1902. *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*. Berlin: Reimer.
- Scott, David. 2000. »The Re-Enchantment of Humanism. An Interview with Sylvia Wynter«. *Small Axe* 8, September: 119–207.
- Semple, Robert. 1805. *Walks and Sketches at the Cape of Good Hope. To Which Is Subjoined a Journey from Cape Town to Blettenberg's Bay*. London: Baldwin.
- Senelick, Laurence. 2000. *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*. New York: Routledge.
- Sharpe, Christina Elizabeth. 2016. *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- Sieg, Katrin. 2002. *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Simões De Araújo, Caio. 2023. »Carnival, Power, and Queer Joy. Chrono-Normativity, Carnavalesque Transgressions, and the Spectacle of Gender in Lourenço Marques, Mozambique (ca. 1950–1975)«. *Nordic Journal of African Studies* 32.3: 185–205. DOI: <https://doi.org/10.53228/njas.v32i3.1085>.
- Slobin, Mark. 2003. »Putting Blackface in Its Place«. In Hoberman, James und Jeffrey Shandler (Hg.). *Entertaining America. Jews, Movies, and Broadcasting*. New York/Princeton: Princeton University Press: 93–100.
- Sloterdijk, Peter. 2002. *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Smith, Felipe. 2013. »Things You'd Imagine Zulu Tribes to Do«. The Zulu Parade in New Orleans Carnival«. *African Arts* 46.2: 22–35. DOI: https://doi.org/10.1162/AFAR_a_00063.
- Smith, Felipe. 2019. »Things You'd Imagine Zulu Tribes to Do«. The Zulu Parade in New Orleans Carnival«. In Adams, Thomas Jessen und Matt Sakakeeny (Hg.). *Remaking New Orleans. Beyond Exceptionalism and Authenticity*. Durham: Duke University Press: 93–116.
- Smith, Michael P. 1994. *Mardi Gras Indians*. Gretna: Pelican.
- Smith, Tina. 2024. »The Sounds of His Own Drummer. Remembering Kafunta«. In Ramsden-Karelse, Ruth (Hg.). *Salon Kewpie. 2024: Visibility*. Johannesburg: MaThoko's Books and the District Six Museum: 45–48.
- Smith, Tina und Jenny Marsden. 2021. »Photographs and Memory Making. Curating Kewpie: Daughter of District Six.« In Newbury, Darren, Lorena Rizzo und Kylie Thomas (Hg.). *Women and Photography in Africa. Creative Practices and Feminist Challenges*. London/New York: Routledge: 163–189.
- Smith-Rosenberg, Caroll. 2010. *This Violent Empire. The Birth of an American National Identity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Soiland, Tove. 2012. »Die Verhältnisse gingen und die Kategorien kamen. Intersectionality oder Vom Unbehagen an der amerikanischen Theorie«. *Portal Intersektionalität*: <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/soiland/>.
- Solomon-Godeau, Abigail. 2003. »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie.« In Wolf, Herta (Hg.). *Diskurse über die Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 53–74.
- Sonderegger, Ruth. 2019. *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus.
- Sontag, Susan. 1981. »Fascinating Fascism«. In dies. (Hg.). *Under the Sign of Saturn*. London: Vintage: 73–105.
- Snyder, Timothy. 2016. *Black Earth. The Holocaust as History and Warning*. London: Vintage.
- Sprenger, Florian. 2019. *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*. Bielefeld: transcript.
- Stam, Robert und Ella Shohat. 2012. *Race in Translation. Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York/London: New York University Press.
- Stiegler, Bernd. 2006. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink.
- Stoeckl, Kristina. 2020. »The Rise of the Russian Christian Right. The Case of the World Congress of Families«. *Religion, State & Society* 48.4: 223–238.
- Stokoe, Kayte. 2020. *Reframing Drag. Beyond Subversion and the Status Quo*. Abingdon/New York: Routledge.

- Stommer, Rainer. 1985. *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die »Thing-Bewegung« im Dritten Reich*. Marburg: Jonas.
- Strausbaugh, John. 2006. *Black Like You. Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin Group.
- Struck, Wolfgang. 2022. *Flaschenpost. Ferne Botschaften, frühe Vermessungen, und ein legendäres Experiment*. Hamburg: mare.
- Stryker, Susan. 2006. »(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies«. In dies. und Stephen Whittle (Hg.). *The Transgender Studies Reader*. New York/London: Routledge: 1–17.
- Stryker, Susan und Stephen Whittle (Hg.). 2006. *The Transgender Studies Reader*. New York/London: Routledge.
- Stumpfl, Robert. 1936. *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin: Junker & Dünhaupt.
- Sublette, Ned. 2008. *The World that Made New Orleans. From Spanish Gold to Congo Square*. Chicago: Lawrence Hill.

T

- Tacitus, Cornelius. 1932. *Germania und die wichtigsten antiken Stellen über Deutschland: lateinisch und deutsch*. Übersetzt und bearbeitet von Herbert Ronge. München: Heimeran.
- Táíwò, Olúfẹ́mí. 2022. *Against Decolonisation. Taking African Agency Seriously*. London: Hurst & Company.
- Taussig, Michael. 2014 (*1993). *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Yuval und Jake Austen. 2012. *Darkest America. Black Minstrelsy from Slavery to Hip-Hop*. New York: W. W. Norton.
- Thelwell, Chinua. 2020. *Exporting Jim Crow. Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Thomas, Greg. 2018. »Afro-Blue Notes. The Death of Afro-Pessimism (2.0)?« *Theory & Event* 21.1: 282–317.
- Tinsley, Omise'eke Natasha. 2008. »Black Atlantic, Queer Atlantic. Queer Imaginings of the Middle Passage«. *GLQ* 14.2–3: 191–215.
- Torabully, Khal und Marina Carter. 2002. *Coolitude. An Anthology of the Indian Labour Diaspora*. London: Anthem Press.
- Toscano, Alberto. 2023. *Late Fascism. Race, Capitalism, and the Politics of Crisis*. London: Verso.
- Treiblmayr, Christopher. 2010. »Männerbünde und Schwulenbewegung im 20. Jahrhundert«. *Europäische Geschichte Online (EGO)*, herausgegeben vom

- Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 3. Dezember 2010. <https://www.ieg-ego.eu/treiblmayrc--2010-de>, URN: urn:nbn:de:0159-2010101110.
- Triffterer, Otto. 1995. »Bestandsaufnahme zum Völkerstrafrecht«. In Hankel, Gerd und Gerhard Stuby (Hg.). *Strafgerichte gegen Menschheitsverbrechen. Zum Völkerstrafrecht 50 Jahre nach den Nürnberger Prozessen*. Hamburg: Hamburg Edition: 169–269.
- Trillin, Calvin. 1964. »A Reporter at Large. The Zulus«. *The New Yorker* 1964: 91–119.
- Trotter, Henry. 2013. »Trauma and Memory. The Impact of Apartheid-Era Forced Removals on Coloured Identity in Cape Town«. In Adhikari, Mohamed (Hg.). *Burdened by Race. Coloured Identities in Southern Africa*. Cape Town: University of Cape Town Press: 49–78.
- Tuck, Eve und K. Wayne Yang. 2012. »Decolonization Is Not a Metaphor.« *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* 1.1: 1–40. DOI: doi:10.25058/20112742.n38.04.
- Tucker, Andrew. 2009. *Queer Visibilities. Space, Identity and Interaction in Cape Town*. Oxford: Wiley-Blackwell.

U

- Ullrich, Peter, Sina Arnold, Anna Danilina, Klaus Holz, Uffa Jensen, Ingolf Seidel und Jan Weyand (Hg.). 2024. *Was ist Antisemitismus? Begriffe und Definitionen von Judenfeindschaft*. Göttingen: Wallstein.
- Ungelenk, Johannes. 2021. »Was heißt Berühren Denken?« In Erwig, Andrea und Johannes Ungelenk (Hg.). *Berühren Denken*. Berlin: Kadmos: 17–45.

V

- van de Geijn-Verhoeven, Monique, Antonia Malan, Karel Schoeman, Jan Veenendaal, Deon Viljoen, Nigel Worden und Titus M. Eliëns (Hg.). 2002. *Domestic Interiors at the Cape and in Batavia, 1602-1795*. Zwolle: Fernwood Press.
- van Eikels, Kai. 2013. *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Vaz, Kim. 2013. *The »Baby Dolls«. Breaking the Race and Gender Barriers of the New Orleans Mardi Gras*. Baton Rouge: LSU Press.
- Vaz-Deville, Kim. 2018. »How the Baby Dolls Became an Iconic Part of Mardi Gras«. In dies. (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 141–165.
- Vaz-Deville, Kim. 2018. »Is the Unruly Woman Masker Still Relevant?« In dies. (Hg.). *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi: 109–137.
- Vaz-Deville, Kim (Hg.). 2018. *Walking Raddy. The Baby Dolls of New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Vaz-Deville, Kim. 2022. »Les Baby Dolls de La Nouvelle-Orléans. Une tradition de Mardi gras devenue iconique«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 190–201.
- Vaz-Deville, Kim. 2022. »Les Black Masking Indians«. In Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Hg.). *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*. Arles: Actes Sud: 154–173.
- Vergès, Françoise. 2015. »Creolization and Resistance«. In Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Shirley Anne Tate (Hg.). *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*. Liverpool: Liverpool University Press: 38–56.
- Vidal, Cécile (Hg.). 2014. *Louisiana. Crossroads of the Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Vidal, Cécile. 2019. *Caribbean New Orleans. Empire, Race, and the Making of a Slave Society*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Vitalis, Ordericus. 1855. »Historia Ecclesiastica. Libri XIII«. In Migne, Jacques Paul (Hg.). *Patrologia Latina CLXXXVIII*. Paris: Garnier Frères.
- Völger, Gisela und Karin von Welck (Hg.). 1990. *Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich*. Band 1 und 2. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum Köln.
- Vogel, Juliane. 2018. *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*.
- Vogel, Juliane und Christopher Wild (Hg.). 2014. *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit.
- Vogl, Joseph. 2020. *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München: C. H. Beck.

W

- Wa Azania, Malaika. 2014. *Memoirs of a Born Free. Reflections on the Rainbow Nation*. Auckland Park: Jacana Media.
- Wa Azania, Malaika. 2018. *Memoirs of a Born Free. Reflections on the New South Africa by a Member of the Post-Apartheid Generation*. New York/Oakland/London: Seven Stories Press.
- Wade, Leslie A., Robin Roberts und Frank de Caro. 2019. *Downtown Mardi Gras. New Carnival Practices in Post-Katrina New Orleans*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. 1998. *Das moderne Weltsystem II – der Merkantilismus. Europa zwischen 1600 und 1750*. Wien: Promedia.
- Warstat, Matthias. 2018. *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Weber, Andreas. 2018. *Indigenalität*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Weigel, Sigrid. 2013. »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«. In dies. (Hg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche*

- Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen. Unter Mitarbeit von Tine Kutschbach. München: Wilhelm Fink: 7–29.
- Weigel, Sigrid. 2015. *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp.
- Weiner, Raz. 2019. *Out of Line. Performing Drag and Archive in Settler Culture*. Doctoral Thesis. London: Royal Holloway, University of London.
- Weiner, Raz. 2025. »On Arab Masquerades and Necropolitics: Invisibilisation and Hypervisibilisation in Israeli Popular Culture«. In Annuß, Evelyn und Raz Weiner (Hg.). *Facing Drag. Gender Bending and Racialized Masking in Performing Arts and Popular Culture*. Wien/Bielefeld: mdwPress: 153–167.
- Wenger, Iwo Arnold. 1911. *Gasteiner Perchtentanz*. Gastein.
- Wicomb, Zoë. 1998. »Shame and Identity. The Case of the Coloured in South Africa«. In Attridge, Derek und Rosemary Jolly (Hg.). *Writing South Africa. Literature, Apartheid, and Democracy, 1970–1995*. Cambridge: Cambridge University Press: 91–107.
- Wicomb, Zoë. 2000. *You Can't Get Lost in Cape Town*. New York: The Feminist Press.
- Wiedemann, Charlotte. 2022. *Den Schmerz der Anderen begreifen. Holocaust und Weltgedächtnis*. Berlin: Propyläen.
- Wielowiejski, Patrick. 2020. »Identitarian Gays and Threatening Queers, Or: How the Far Right Constructs New Chains of Equivalence«. In Dietze, Gabriele und Julia Roth (Hg.). *Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond*. Bielefeld: transcript: 135–146.
- Wierer, Horst. 2002. »Die Gasteiner Perchtengeschichte«. In Kammerhofer-Aggermann, Ulrike und Lucia Luidold (Hg.). *Im Winter und zur Weihnachtszeit. Bräuche im Salzburger Land 01. Zeitgeist | Lebenskonzepte | Rituale | Trends | Alternativen*. 1. Ausgabe Salzburg (Salzburger Beiträge zur Volkskunde 13), elektr. Neuausgabe 2014, <https://brauch.at/folge01/ch05s07.html>: 1–7.
- Wierer, Horst, Ulrike Kammerhofer-Aggermann und Werner Reinbacher. 2001. *Die Gasteiner Perchten*. St. Johann: Hochwarter.
- Wierer, Horst und Ulrike Kammerhofer-Aggermann. 2002. *Die Gasteiner Passen*. St. Johann: Franz Hochwarter.
- Wilderson III, Frank B. 2015. *Incognegro. A Memoir of Exile and Apartheid*. Durham: Duke University Press.
- Wilderson III, Frank B. 2020. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Willemse, Hein. 2018. »The Hidden Histories of Afrikaans«. In MISTRA (Hg.). *Whiteness Afrikaans Afrikaners. Addressing Post-Apartheid Legacies, Privileges and Burdens*. Johannesburg: Mapungubwe Institute for Strategic Reflection (MISTRA): 115–129.

- Winter, Sebastian. 2013. »Sippengemeinschaft statt Männerbund. Über die historische Genese der Männlichkeitsentwürfe in der SS und die ihnen unterliegende Psychodynamik«. In Dietrich, Anette und Ljiljana Heise (Hg.). *Männlichkeitskonstruktionen im Nationalsozialismus. Formen, Funktionen und Wirkungsmacht von Geschlechterkonstruktionen im Nationalsozialismus und ihre Reflexion in der pädagogischen Praxis*. Frankfurt a. M./New York/Wien: Peter Lang: 65–81.
- Wipplinger, Jonathan O. 2012. »Performing Race in Ernst Krenek's *Jonny spielt auf*«. In Andre, Naomi, Karen M. Bryan und Eric Saylor (Hg.). *Blackness in Opera*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press: 236–259.
- Wipplinger, Jonathan O. 2017. *The Jazz Republic. Music, Race and American Culture in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Witz, Leslie. 2003. *Apartheid's Festival. Contesting South Africa's National Pasts*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Witz, Leslie. 2006. »Eventless History at the End of Apartheid. The Making of the 1988 Dias Festival«. *Kronos* 32.1: 161–192.
- Witz, Leslie. 2009. »History Below the Water Line. The Making of Apartheid's Last Festival«. In Agnew, Vanessa, Jonathan Lamb und Daniel Spoth (Hg.). *Settler and Creole Reenactment*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan: 138–155.
- Wolf, Herta. 2002. »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*«. In dies. und Susanne Holschbach (Hg.). 2002. *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 89–107.
- Wolf, Herta (Hg.). 2002. *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wolf, Herta (Hg.). 2003. *Diskurse über die Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wolford, Wendy. 2021. »The Plantationocene. A Lusotropical Contribution to the Theory«. *Annals of the American Association of Geographers* 111.6: 1622–1639. DOI: <https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1850231>.
- Wolfram, Richard. 1936–38. *Schwerttanz und Männerbund*. 1.–3. Lieferung. Kassel: Bärenreiter.
- Wolfram, Richard. 1951. *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. Salzburg: Müller.
- Wolfram, Richard. 1968. »Percht und Perchtengestalten«. In Burgstaller, Ernst, Ingrid Kretschmer, Adolf Helbok, Richard Wolfram und Österreichische Akademie der Wissenschaften Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich (Hg.). *Österreichischer Volkskundeatlas. Kommentar* 6/2. Wien/Graz: Böhlau: 1–122.

Worden, Nigel, Elizabeth van Heyningen und Vivian Bickford-Smith. 1998. *Cape Town. The Making of a City. An Illustrated Social History*. Cape Town: David Philip.

Wynter, Sylvia. 1979. »Sambos and Minstrels«. *Social Text* 1: 149–156.

DOI: <https://doi.org/10.2307/466410>.

Wynter, Sylvia. 1995. »1492. A New World View«. In Hyatt, Vera L. und Rex Nettleford (Hg.). *Race, Discourse, and the Origin of the Americas. A New World View*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press: 5–57.

Y

Young, Harvey. 2005. »The Black Body as Souvenir in American Lynching«. *Theatre Journal* 57.4: 639–657.

Young, Perry. 1939. *Carnival and Mardi-Gras in New Orleans*. New Orleans: Harmanson's.

Young, Perry. 1969 (*1931). *The Mistick Krewe. Chronicles of Comus and His Kin*. New Orleans: Louisiana Heritage Press.

Z

Zaritt, Saul. 2021. »A Taytsh Manifesto. Yiddish, Translation, and the Making of Modern Jewish Culture«. *Jewish Social Studies* 26.3: 186–222.

DOI: <https://doi.org/10.2979/JEWISOCISTUD.26.3.07>

Zehetmayer, Sophie. *Rhythmic Relations. Transitions of Musical and Social Rhythm*. Laufendes mdw-Dissertationsprojekt. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Zeuske, Michael. 2013. *Handbuch Geschichte der Sklaverei. Eine Globalgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin/Boston: de Gruyter Oldenbourg.

Ziegler, Hans Severus. 1970. *Wer war Hitler? Beiträge zur Hitler-Forschung*. Tübingen: Verlag der Deutschen Hochschullehrer-Zeitung/Grabert.

Ziegler, Hans Severus. 1988 (*1938). *Entartete Musik. Eine Abrechnung*. Wiederabdruck in Dümling, Albrecht und Peter Girth (Hg.). *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. Düsseldorf: Kreitz, Werkstatt für Fotosatz: 127–143.

Zimburg, Heinrich von. 1947. *Der Perchtenlauf in der Gastein*. Wien: Wilhelm Braumüller.

Zimmerer, Jürgen und Joachim Zeller (Hg.). 2003. *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg 1904–1908 in Namibia und seine Folgen*. Berlin: Links.

zur Nieden, Susanne. 2005. *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Frankfurt am Main: Campus.

Filme

- All on a Mardi Gras Day*. 2003. Royce Osborn. USA.
- The Apprentice*. 2004–2015. TV-Serie. Produktion: Mark Burnett, Donald Trump. USA.
- Bert Williams: Lime Kiln Field Day*. 1913. Edwin Middleton und T. Hayes Hunter. USA.
- The Birth of a Nation*. 1915. David Wark Griffith. USA.
- By Invitation Only*. 2006. Rebecca Snedeker. USA.
- Carl Peters*. 1941. Herbert Selpin. Deutschland.
- Dragging at the Roots: The Life and Times of Kewpie of District Six*. 1997. Jack Lewis. South Africa.
- Gastein – Perchtenlaufen*. 1940. Wissenschaftlicher Verfasser: Richard Wolfram; Produzent: Österreichisches Bundesinstitut für den Wissenschaftlichen Film. Bearbeitung durch Dr. Lisl Waltner, 1984. Österreichische Mediathek, Technisches Museum Wien: 11:39. <https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/?pool=BWEB&uid=018AA5A1-1B9-01FCE-00000484-0189A3E5&cHash=cc97945d539ffa82f91c86a988dd308f> (gesehen am 12.9.2024).
- Germanin*. 1943. Max W. Kimmich. Deutschland.
- The Jazz Singer*. 1927. Alan Crosland. USA.
- Jud Süß*. 1940. Veit Harlan. Deutschland.
- A Normal Daughter. The Life and Times of Kewpie of District Six*. 2006. Jack Lewis. South Africa.
- Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. 1922. Friedrich Wilhelm Murnau. Deutschland.
- Ohm Krüger*. 1941. Hans Steinhoff. Deutschland.
- Quax in Afrika*. 1953. Helmut Weiss. Deutschland.
- Sanders of the River*. 1935. Zoltan Korda. Großbritannien.
- La Sirène des tropiques*. 1927. Henri Etiévant, Mario Nalpas. Frankreich.
- Treme*. 2010–2013. Regie: David Simon und Eric Overmyer. USA.

Abbildungen

1. Kewpie, District Six, bei Invery Place, Cape Town, späte 1960er-Jahre. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/127).
2. Mogamat Kafunta Benjamin, »Salted Earth« zeigend, District Six, Cape Town, 2019. Foto: Evelyn Annuß.
3. Kewpie und Sodja Osman (l.), Marie Antoinette Ball, Ambassador Club, Sir Lowry Road, Cape Town, 1967. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/81.3).
4. Kewpie, Brigitte und die Seapoint girls, District Six, bei Invery Place, Cape Town, späte 1960er-Jahre. Kewpie Collection, GALA Queer Archive, Johannesburg, South Africa (AM2886/116.4).
5. District Six vor den Zwangsräumungen, undatiertes Zeitungsausschnitt. National Library of South Africa, Cape Town (PHA 3709 Coons).
6. Heinrich Egersdörfer: Street Scene – Emancipation Day. *South African Illustrated News* 1885: 580. National Library of South Africa, Cape Town.
7. Karneval, Athlone Stadium, Cape Flats, 2019. Foto: Evelyn Annuß.
8. Atjas, Carnival, Hartleyvale Stadium, Observatory, Cape Town, undatiert. Kenny Misroll Private Collection (Cape Town).
9. T. D. Rice als JIM CROW, 1830er-Jahre. Library of Congress, Washington, D.C. (2004669584).
10. ZIP COON, Sheet Music, 1830er-Jahre. Library of Congress, Washington, D.C. (00650780).
11. Mr. Raw & Mr. Raw, Carnival, Athlone Stadium, Cape Flats, 2019. Foto: Evelyn Annuß.
12. Carnival, Cape Town, Wale Street, Ecke St. George, frühe 1960er-Jahre, vermutlich Honolulu Dainty Darkies. National Library of South Africa, Cape Town (PHA 3155 CT Coons 005).
13. Mogamat Kafunta Benjamin (r.) und unbekannte Person, Carnival, Nähe Green Point Track, Cape Town, undatiert, um 1990. Melvyn Matthews Private Collection (Cape Town).
14. Eva Braun, vermutlich im Atelier Heinrich Hoffmann, ca. 1928/29. Abfotografie aus Brauns Privatalbum. Nachlass Heinrich Hoffmann, Bayerische Staatsbibliothek, München (hoff-333).
15. Werbeplakat, *The Jazz Singer*, 1927. William Auerbach-Levy, Bridgeman Images.
16. Virginia Serenaders, Sheet Music Cover, 1844. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).
17. Billy Van, Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee. Werbeplakat, 1900. Library of Congress, Washington, D.C. (2014637077).

18. Lilian Gish als ELSIE STONEMAN in D. W. Griffiths *Birth of a Nation*, 1915 (Screenshot).
19. Josephine Baker, Portrait, Paris, 1927. Foto: Lucien Waléry.
20. Paul Colin, *La revue nègre au Music-hall des Champs Elysees*, 1925. Josephine Baker-Lithografie. Stefano Bianchetti/Bridgeman Images. © Bildrecht, Wien 2025.
21. Paul Colin, *Le Tumulte noir*, 1927. Josephine Baker-Lithografie. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution (NPG.91.199.20A).
22. Ernst Krenek. *Jonny spielt auf* (Partitur, Titel), 1927. Universal-Edition.
23. Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik. Eine Abrechnung* (Titel), 1939. Deutsches Historisches Museum, Berlin. bpk-Bildagentur.
24. Hanna Reitsch, durch die Deutschlandhalle fliegend. *Ki sua heli*, Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
25. Afrika-Darstellende, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
26. Revue Girls, Probenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
27. Pausenfoto, *Ki sua heli*, Deutschlandhalle Berlin, 1938. Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
28. *Der Weg ins Reich*, Thingstätte Heiligenberg, Reichsfestspiele Heidelberg, 1935. Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
29. DER SCHWANKENDE, Kostümskizze: Traugott Müller, 1938 (Ausschnitt). Nachlass Traugott Müller, Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der FU Berlin.
30. Perchtenzug, Gasteiner Tal, 1940. Nachlass Richard Wolfram, Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (NSLA, rw_48-2).
31. Pinzgauer Tresterer, undatiert. Österreichisches Volkskundemuseum, Wien (CC PDM 1.0).
32. Krampuslauf, Gastein 2022, Foto: Evelyn Annuß.
33. Lynching Memorial, National Memorial for Peace and Justice, Montgomery, 2018. Foto: Alan Karchmer.
34. Supermarkt, San Diego, Kalifornien, Social Media Post, 2020 (Screenshot).
35. Supermarkt, Hillenburg, Südthüringen, Social Media Post, 2020 (Screenshot).
36. Ku Klux Klan-Maske von Joseph Boyce Stewart, 1870er, Lincoln County, Tennessee. Chicago History Museum (ICHI-062420).

37. Mistick Krewe of Comus, Mardi Gras Parade, New Orleans, 1867. Frank Lesley's Illustrated Newspaper, April 6, 1867: 41. Library of Congress, Washington, D.C. (99614058).
38. »Meeting of the Courts«, Comus, Rex, Mardi Gras 1941, New Orleans. Foto: John N. Teunisson. The Historical New Orleans Collection (THNOC 1985.233.1).
39. Gorilla or The Missing Link, Wasserzeichnung für die Mistick Krewe of Comus Parade 1873, New Orleans, Charles Briton. Tulane University, Carnival Collection.
40. Demoiselle Fly, Wasserzeichnung für die Mistick Krewe of Comus Parade 1873, New Orleans, Charles Briton. Tulane University, Carnival Collection.
41. Tramps Band Local 23, Mardi Gras, New Orleans, 1907. The Historical New Orleans Collection (THNOC 1981.261.58, 12.2.1907).
42. T. D. Rice als JIM CROW, mit Publikum auf der Bühne des American Theatre, Bowery, New York, 1833. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).
43. Bert Williams, undatiert. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).
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).
45. Lee Circle, Mardi Gras, New Orleans, 2024. Foto: Evelyn Annuß.
46. Zulu Parade, Mardi Gras, New Orleans, 2020. Foto: Evelyn Annuß.
47. L. J. Goldstein und Mia Sarena, Mardi Gras, New Orleans, 2020. L. J. Goldstein Private Collection (New Orleans).
48. Krewe du Jieux, Mardi Gras 2006, nach Hurricane Katrina. L. J. Goldstein Private Collection (New Orleans).
49. *Times Democrat*, 25. Februar 1903: 7. New Orleans Public Library.
50. Band of Mardi Gras Indians, *Times Democrat* vom 25. Februar 1903, Seite 7 (Ausschnitt). New Orleans Public Library.
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.
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.
53. Spy Boys, Meeting of the Tribes, Mardi Gras, Tremé, I-10 Bridge. New Orleans, 2020. Foto: Evelyn Annuß.
54. *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 2022.

55. Le Pavillon Hotel, Poydras Street, New Orleans, Postkarte. © Le Pavillon Hotel.
56. Ausstellung *Black Indians de la Nouvelle-Orléans*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 2022. Foto: Evelyn Annuß.
57. Baby Dolls, New Orleans, 1944. The Historical New Orleans Collection (THNOC MSS 536.33.3.1). Foto: Bradley Smith.
58. Marika Antifascista, La Legua, Chile, 2021. Foto: Elianira Riveros Piro.
59. Baby Dolls, »under the bridge«, Tremé, New Orleans, 2024. Foto: Aurélie Godet.

Register

A

- Abolition, 19, 59, 93–95, 158, 169, 171, 178, 183, 199, 211f, 229, 241
- Adamczak, Bini, 31
- Adams, Thomas, 173, 175, 202, 217, 236
- Adhikari, Mohamed, 38, 51f, 56
- Adorno, Theodor W., 87, 155
- Affekt, 21f, 48, 72, 77, 90, 97f, 115, 155, 200, 211, 230, 241
- Affektbild, 97
- African National Congress (ANC), 82
- Afrikaans, 77, 79
- Afropessimismus, 200
- Afrozentrismus, 188, 192, 196, 216f, 223
- Ahnen, 134, 140–144, 151, 165
- Ähnlichkeit, 23, 30, 71–73, 90, 103, 109, 142, 170, 202
- Aitken, Robbie, 123f
- Akkumulation, 53f, 163, 172, 223
- Alexander, Michelle, 179, 198f
- Alfonso I., 223
- Allegorie, 28, 48, 77, 80, 100, 103, 128, 171f, 186, 229, 240
- Allen, Journey, 195
- Allianzen, 27, 31, 43, 71, 116f, 152, 175, 198, 202, 216
- Alpen, 16, 22, 135–151, 165f, 174
- Alt Facts, 155–157, 160–165
- Alterität, 23, 71, 98, 123
- Amalgamation, 51, 58, 101
- American Theatre, Bowery (New York), 183f
- Amerindian, 63, 205, 215f, 209, 224
- Amin, Samir, 23, 72
- Amt Rosenberg, 106, 144
- Aneignung, 30, 40, 69, 70, 72f, 88, 90f, 113–115, 134, 143, 208f, 211, 218, 223–225, 235f
- Anerkennung, 218, 221, 224, 226
- Angeli, Jake, 155
- Anglo Zulu War, 187, 193
- Anschluss (Österreich), 137, 142, 143
- Anthropomorph, s. auch Faceism, 73, 99f
- Antijudaismus, 52, 89, 90, 113, 146
- Antike, 72, 112, 127, 141
- Antisemitismus, 22–27, 30, 87–92, 98, 108, 116f, 121, 126, 130, 133, 142, 151f, 158, 202, 204, 226
- Antisodomitengesetzgebung, 37, 43, 106
- Anzaldúa, Gloria, 49
- Apartheid (Rechtskategorie), 28, 212, 227, 231, 235, 240
- Apartheidregime, 22f, 29, 30, 35–83, 86, 93, 168f, 172, 192, 195, 199, 202
- Apartheid Museum (Johannesburg), 162
- The Apprentice*, 156
- Appropriation, s. Aneignung
- Äquivalenzkette, 30, 87, 129
- Arbeit, 46, 53–55, 67, 115, 144, 215, 221–223, 229, 231f, 235, 240
- Archiv, 24, 28, 42, 75, 88, 142, 177, 227
- Arendt, Hannah, 124
- ARLECCHINO, s. auch BAJAZZL, HANSWURST, HARLEKIN, HELLEQUIN, 65, 71, 189, 207
- Armstrong, Louis, 188, 215
- Aschermittwoch, 93, 103, 173, 184f, 205, 215
- Asiatisch, 51–58, 69f, 77
- Assemblage, 36, 237
- Asyl, 152
- Äthiopier, s. auch Blackface, 101, 140f
- Athlone Stadium (Cape Town), 61, 66, 70
- Atjas, 58, 62f, 72, 211, 238
- Atlantisch, 29, 32, 53–57, 65–69, 77, 100, 107, 111, 116f, 127, 149, 170, 177, 182, 188f, 192f, 195, 200–202, 208, 211, 225, 240
- Aufmerksamkeitsökonomie, 21, 156, 158, 160, 167, 198
- Aufstand, 55f, 59, 60f, 63, 65f, 69, 78, 135, 143, 145f, 156, 158, 162, 181, 184, 187, 195f, 198, 209–211, 217f, 221, 225, 227, 229, 236, 240
- Auftrittsform, 19–31, 34–37, 40, 44f, 48, 50, 52, 58, 61f, 66f, 73–79, 80, 82, 87, 90, 93, 99, 101, 103, 127, 132, 135, 141, 144, 146–151, 156, 158–163, 165–169, 173–183, 186, 191–196, 201f, 207, 211f, 215, 221–240
- Ausnahmezustand, 58, 73, 75, 81, 145f, 157, 165, 233
- Ausstellung, 43, 46, 106, 117–119, 126, 218–221, 226, 229
- Authentizität, 46, 52, 96, 103, 122, 170, 174, 193, 195f, 202, 217, 219
- Autobiografisch, 27f, 85, 125, 188

Autoritarismus, 21, 72, 82f, 155f, 159, 237
Autos sacramentales, 223, 236
Avantgarde, 127
Axster, Felix, 28
Azoulay, Ariella, 28

B

Baby Dolls, 159, 170, 226–241
Bachtin, Michail, 75, 115, 157
Back Streets, 31, 159, 185f, 190, 197–
201, 207, 211, 215, 223, 227, 229, 231–235
Backlash, 21, 82, 157, 168, 185
Backstage, 85, 89, 92–94, 98, 125
Backstreet Cultural Museum (New
Orleans), 195, 218, 229
Bad Gastein, s. Gastein
BAJAZZL, s. auch ARLECCHINO, HANSWURST,
HARLEKIN, HELLEQUIN, 238
Baker, Josephine, 71, 99–111, 129, 152,
187, 189
Bal, Mieke, 201
Bala, Sruti, 20
Balibar, Etienne, 38
Balke, Friedrich, 21, 30, 46, 71f, 137, 142, 155
Ballett, 44, 48, 122
Ballkultur, 44, 158, 171, 175–179, 199,
227, 232
Balme, Christopher, 63, 103, 202
Balzer, Jens, 114, 209
Bar, 216, 233
Barbarentum, 109–112, 116f, 151, 210
Barnes, Bruce Sunpie, 229
Barock, 149, 173
Baroni, Monica, 19
Barthes, Roland, 41, 207
Bassetti Pass (Gastein), 150
Bäumler, Alfred, 144
Bayerische Staatsbibliothek
(München), 84, 88
Bell, Charles Davidson, 78
Benjamin, Mogamat Kafunta, 39, 81
Benjamin, Walter, 29f, 53, 71, 73, 100,
109–117, 127f, 145, 152, 210, 238
Berlin, 23, 103, 117–125, 132f, 143, 148,
158, 162, 218
Berühren, 28f, 48, 77, 159, 228, 238, 240
Bewegung, 19, 25, 28–40, 44, 48, 50,
57, 66, 76, 98, 101–107, 113, 115f,
126f, 137f, 142, 159, 171, 179, 184, 186,
196, 215, 228–241

Beziehungsweisen, 31f, 37f, 46, 51, 55,
57, 126, 205, 218, 225, 230, 240
Bhabha, Homi K., 49
Big Chief, 213–216, 222f, 227, 229, 233
Bildbeschriftung, 46, 60, 80, 85–92,
98f, 207, 233
Biopolitik, s. auch
Gouvernementalität, 20, 23, 27, 38, 117
The Birth of a Nation, 96f, 121, 160, 187
Black Atlantic, 54f, 68, 116f, 149, 170, 200
Black Brotherhoods, 223f, 236
Black Dandy, 65, 187
Black Indians, 205, 211–221, 225f, 239
Black Indians de la Nouvelle-Orléans
(Ausstellung), 219, 226
The Black Indians of New Orleans, 216
Black Lives Matter, 196, 221
Black Panther, 195
Black, Cinnamon Brazil, 233
Blackface, 21f, 30, 63–83, 85–98,
101–108, 111–117, 124–126, 139, 140f,
145, 151, 155–159, 166–168, 173, 177,
181–202, 207, 209, 215, 235f
Blut und Boden, 103, 126, 134f, 142, 152
Bo-Kaap (Cape Town), 58, 74, 79
Bordell, 229
BOSAMBO, 121
Boston Tea Party, 209
Boudry, Pauline, 29
Bourbon Street (New Orleans), 202
Bourget, Steve, 217, 225
Bowersox, Jeff, 105
Boykott, 80, 117, 192
Braidotti, Rosi, 24f, 27, 112
Brauchtum, 79, 80f, 127, 137f, 141–144,
192, 196
Braun, 90, 103, 129
Braun, Eva, 84, 87–93, 98f, 101–103,
108, 111, 126, 151, 165
Brecht, Bertolt, 88, 107, 110
Breunlin, Rachel, 205, 211, 217
Briton, Charles, 176–178
Brody, Louis, 121
Brunotte, Ulrike, 144
Bruns, Claudia, 27, 144, 152
Buchenwald, 144
Buffalo Bill Show, 215f
Buffalo Soldiers, 215f
Bugis, 58, 77
Bühne, 21f, 35, 48, 65, 68, 71, 93–95,
123–125, 132, 183f, 187, 227f, 231, 238

Bukkakis, Olympia, 48
 Bürgerkrieg, s. Civil War, 23, 65, 67,
 95, 158, 160, 162, 167–171, 175, 177,
 196, 198, 205, 210, 215
 Butler, Judith, 20, 43, 49, 83, 99, 117, 230
By Invitation Only, 171, 178, 199

C

Cake Walk, 89, 103, 149
 Campt, Tina, 123
 Canal Street (New Orleans), 198
 Canetti, Elias, 31, 162
Cape Standard, 73f
Cape Times, 66, 74f
 Cape Town, 22, 28, 30, 34, 37–63,
 66–83, 85, 89, 111, 170, 189, 193, 195,
 199, 201f, 211, 215, 235, 238
 Capitol, 155, 158, 180
Carl Peters, 121
 Casale, Rita, 27
 Chakrabarty, Dipesh, 49
 Charivari, 109, 140, 145, 163, 166–168,
 171, 238
 Charleston, 103, 121
 Cheng, Anne Anlin, 71, 99–101
 Chetty, Dhianaraj, 42, 78
 Chor, 25, 66, 77, 105, 126–134, 183–
 185, 227–241
 Christentum, 43, 58, 109, 146, 223
 Christy's Minstrels, 63f
 Chude-Sokei, Louis, 21, 65, 69, 85,
 101, 187f, 191, 236
 Civil Rights Movement, 192, 236
 Civil War (USA), 23, 65, 67, 94, 158,
 160, 162, 167–171, 175, 177, 196, 198,
 205, 210, 215
 Clown, 21, 60, 65, 94, 101, 105, 185, 191,
 207, 236
 Cockrell, Dale, 65, 101, 167f, 171, 186,
 191, 200
Code Noir, 177
 Cole, Catherine, 63
 Colin, Paul, 99, 104, 107
 Color Line, 45, 69, 91, 169f, 177, 187, 212, 225
 Coloured, 51–53, 56–58, 73–75, 79f,
 82, 202
 Coloured Student, 73f
 Commedia, 65, 67, 71, 93, 149
 Commons, 188, 211f, 230
 COMUS (Figur), 169–181, 205, 217, 220
 Comus, s. Mistick Krewe of Comus

conditio nigra, 182, 231
 Congo Square (New Orleans), 215, 223
 Connell, Raewyn, 144
 Cook, C. C., 184
 Coons (Cape Town), 50, 63, 67, 69,
 72–75, 81
 Copyright, 218, 243
 Corona, s. Pandemie
 Corrigan, Malcolm, 40, 42f, 45f, 57
 COVID-19, s. Pandemie
 Creole, 52, 69, 159, 213
 Critical Race Theory, 56
 Critical Whiteness, 91f
 Cross Dressing, s. auch Gender
 Bending, 21, 40, 89–91, 98, 135, 141,
 149, 168, 173, 189, 236
 Crowd Control, 61, 169, 181, 192, 206

D

D6 Raw (Cape Town, Carnival), 70
Daily Picayune, 176, 184f, 212
 Dampfschiffahrt, 169
 Därmann, Iris, 163, 213
 Darstellungsdispositiv, 73, 80, 93, 196
 Darstellungspolitik, 20f, 97, 126, 172
 Darwin, Charles, 177f
 Davids, Nadia, 51, 55, 62
 Davidstern, 108
 Davis, Tracy, 63f
 de Man, Paul, 27f, 85
 Debütantin, 197, 190, 232
 Defacing, s. Entstellung
 Dekolonisierung, 26, 30, 40, 43, 52,
 70, 218–221, 224
 Dekonstruktion, 24, 35, 40, 48, 50, 74,
 98, 115, 191f, 194f, 204
 Dekreolisierung, 24, 82, 99–108, 127,
 142, 151, 172
 Deleuze, Gilles, 25, 31, 36, 42, 71f, 83,
 97, 112, 115f, 151, 180f
 Deloria, Philip J., 63, 209, 216
Demoiselle Fly, 177f
 Denkmal, 154, 162, 197–200
 Deportation, 55, 77, 123f, 144
Der gespaltene Mensch, 130
Der Weg ins Reich, 127–135
 Deterritorialisierung, 25, 112–117, 233, 239f
 Deuber-Mankowsky, Astrid, 36
 Deutsche Afrika-Schau, 103, 123f, 130
Deutsche Passion 1933, 128

Deutschland, 44, 55, 60, 89, 121–126,
134, 142, 156
Deutschlandhalle (Berlin), 117–125
Deutsch-Südwest (heutiges Namibia), 24
Dewulf, Jeroen, 211, 213, 223f, 236
Diablitas, 239
Dias, Bartolomeu, 80
Diaspora, 37f, 50, 68, 113f, 170, 227, 237, 239
Diebstahl, s. Aneignung, 92, 95
Diefenbach, Katja, 53f
Dietze, Gabriele, 87
Dillon, Elizabeth Maddock, 29, 53, 65,
69, 208, 211, 231, 239
Dinshaw, Carolyn, 28f, 159
Dirndl, 135f, 141
Dirtiness, 19–23, 30, 35–40, 52, 54,
59, 63, 72, 74, 87, 90, 92, 98, 112,
126–128, 151f, 158, 165, 205, 225–
227, 230f, 233, 235, 238, 240
Dirty Hands, Dirty Face, 92
Disney, Walt, 110f
District Six (Cape Town), 37–52, 57f,
65, 71, 74, 79, 93, 239, 241
District Six Museum, 42f, 46f, 81
Dokumentarisches, 42, 46, 136–138, 142f
Dorlin, Elsa, 158
Douglass, Frederick, 101
Downtown (New Orleans), 205, 221f
Drag Queen, 22, 35f, 43f, 62f, 73–78
Dragging, 19–25, 28–41, 48f, 59, 72,
76, 80–82, 88, 99, 112f, 127, 151f,
157f, 204f, 226
*Dragging at the Roots: The Life and
Times of Kewpie of District Six*, 42
du Plessis, I. D., 79
Duke, David, 196–198
Düsseldorf, 106f

E

Eco, Umberto, 173
Edelman, Less, 29
Egersdörfer, Heinrich, 59–61
Ehrentraut, Sam, 29
Eidelpes, Rosa, 71
Eisler, Hanns, 107
Emancipation, 59f, 65f, 195
Empowerment, 74, 235
England, 56, 60
Ensor, James, 109
Entartete Kunst (Ausstellung), 106

Entartete Musik (Ausstellung), 106–
108, 119, 126
Entstellung, 21, 30, 60, 71, 73f, 76, 91,
96f, 119, 185
Environmentalität, s. auch
Umgebung, 24f, 29f, 36, 38, 41f, 70,
77, 110, 115, 122, 128, 132, 135, 184,
223, 227f, 230, 233
Episteme, 41, 49, 73, 99, 221, 230
Erasmus, Zimitri, 25, 40, 52, 57f, 82
Erlmann, Veit, 64, 67
Erste Große Deutsche
Kunstausstellung, 106
Erster Weltkrieg, 89, 100f, 105, 109f,
111, 113, 116, 118f, 128, 131
Esu, 191f
Ethnologische Sammlung, 142, 219
Euringer, Richard, 127–132, 141, 167
Eurozentrismus, 100, 191, 221
Evah Darkey Is a King, 187
Exotisierung, 24, 30, 87, 99, 103–105,
117–121, 123–126, 151, 210
Exzeptionalismus, 27, 87, 200, 202, 236
Exzess, 20f, 30, 71f, 100, 103, 173

F

Fabulation, 30, 49, 142, 151, 160, 163f, 227
Faceism, 73, 95, 99f
Fairy Land, 51, 57, 241
Farrier, Stephen, 29
Farris, Sara, 21
Fasching, s. auch Karneval, 88, 146,
149, 192, 206
Faschingsdienstag, 175
Faschismus, 21f, 27, 30, 82, 88, 109,
119, 143, 145, 151, 181, 237
Fastnachtspiele, 105
Faust, 132, 134
Federici, Silvia, 54, 150, 231
Federschmuck, s. auch Suits, 63, 122,
220, 224
Fellkostüm, 136, 145f
Feministisch, 27, 44, 226, 228, 236f
Ferguson, Roderick A., 29
Fernsehen, 156, 175, 181
Festspiel, 132–134
Film, 68, 85–98, 100, 110f, 114, 118–
121, 136f, 142f, 146–148, 155, 178, 187,
210, 216
First and Last Stop Bar (New Orleans), 216
First Nations, s. Amerindians

Fischer-Lichte, Erika, 20
flambeaux carriers, 177, 188
 Flaschenpost, 35
 Flucht, 25, 116, 136, 147
 Fluchtlinie, 25, 29, 31, 36, 38, 58, 76,
 87, 111, 115, 151, 188, 201f, 208, 223f, 237
 Foellmer, Susanne, 28
 Folklore, 63, 79–81, 142, 192, 195, 202
 Forced Removals, s. auch
 Zwangsvertreibung, 22, 37f, 43, 48,
 74, 199
 Förstermann, Ernst, 19
 Fotografie, 22, 28, 41–46, 74, 88, 99,
 124, 156, 163, 175, 181, 186, 207f, 220, 227
 Foucault, Michel, 23, 27, 45, 230
 Francis, Sylvester, 195, 218, 229
 Französisch, 89, 130, 170, 220
 Frantz, Elaine, 160f, 163, 167f, 180
 Fraser, Nancy, 27
 Fraternal, s. auch Black Brotherhoods
 u. Männerbund, 22, 158, 165f, 169,
 171, 179f, 189f, 224
 Freeman, Elizabeth, 29, 50, 97, 240
 Freiheit, 38, 44, 118, 155, 158, 224, 240
 Freilufttheater, 127
 French Quarter (New Orleans), 196, 198
 Frey, Isabel, 26, 113
 Führer, 88f, 119, 130, 134f
 Fi Yi Yi (Black Indian Tribe, New
 Orleans), 233

G

Gago, Verónica, 28, 237
 GALA Queer Archive
 (Johannesburg), 34, 42, 44, 47
 Gangs, 51, 131, 229
 Garber, Marjorie, 65, 99, 188
 Gastein, 28, 136–150, 238
Gastein – Perchtenlauf, 135–138
 Gates, Henry Louis Jr., 99, 107, 191
 Gayle, s. auch Sprache, 77
 Gebrauchswert, 235
 Gegengeschichtsschreibung, 230
 Geheimbund, 139f, 145, 162, 165
 Gender Bending, 19, 21, 35, 40, 45,
 73–75, 87, 89–91, 98f, 135, 141, 144,
 149, 166, 168, 173, 189f, 235f
 Genealogie, 19, 25, 30, 59, 78f, 112,
 115f, 127, 138, 151, 159, 165, 167, 202,
 211, 218, 221, 223, 232, 238f
 Genozid, s. Sozialid
 Genre, 63–65, 68, 93f, 129, 132, 163,
 167, 172, 187, 189, 194, 196, 224
gens de couleur libre, 170
 Gentlemen Club (New Orleans), 174, 188
 Gentrification, 23, 38, 190, 197, 199f,
 213, 215, 221, 233, 235
 Gerichtsspiel, 127f, 146, 156
 Germanen, 138f, 141, 144
Germania, 139f, 156
Germanin, 121
 Gerstner, Frederike, 105
 Gert, Valeska, 107
 Geschiere, Peter, 52, 139
 Gesellinnen, 141, 148
 Gill, James, 169–171, 174f, 178, 186, 196,
 198, 212, 216
 Gilmore, Ruth Wilson, 19, 199, 212, 241
 Gilroy, Paul, 23, 54f, 68, 200
 Gish, Lilian, 97
 Glamour, 43, 63, 70f, 76, 112, 174, 176
 Glissant, Edouard, 23, 25, 29, 49, 52,
 82f, 109, 115–117, 126, 159, 228
 Glitzer, 70, 195, 215
 Globalgeschichte, 20, 31, 53, 58, 225
 Globalisierung, 21, 23, 27, 49, 53f, 56f,
 60, 63, 66, 68f, 72, 87, 99, 103f, 110,
 118, 128, 135f, 151, 156f, 202, 213, 220,
 223, 225f, 233, 237
 Glöckler, 146, 166f
 Glück, 159, 228, 230, 232
 Godet, Aurélie, 21, 161, 169, 211, 215,
 218, 220, 235, 241
 Goebbels, Joseph, 106, 128
 Goldblatt, David, 42
 Goldstein, L. J., 15f, 202–204
 Golf von Mexiko, 169, 201
 Gorilla, 62, 177f, 179
 Göring, Hermann, 106
 Gouvernamentalität, 23, 27, 169
 Govrin, Jule, 237
 Gqola, Pumla Dineo, 41
 Griffith, David Wark, 96f
 Grimaldi, Joseph, 207
 Großer Trek (Südafrika), 79
 Groteske, 21, 63, 67f, 73, 76, 80, 88, 91,
 111, 128, 146, 148, 179, 181, 183, 185, 188f
 Guattari, Félix, 24f, 31, 36, 42, 71f, 97,
 112, 115f, 151, 180f
 Gubar, Susan, 21, 96
 Gutiérrez Rodríguez, Encarnación, 23, 88
 Guy Fawkes Day, 60

Guys, s. Puppen, 61, 63, 66, 68

H

Haberfeldtreiben, 145f

Hacker, Hanna, 29

Hafen, 30f, 37, 51, 53–55, 57, 65, 67,
72, 169f, 189, 193, 201f, 230

Hagenbeck, 121, 124

Halberstam, Jack, 20, 178

Hall, Stuart, 23, 44, 52

Hamas, 26

Hanstein, Ulrike, 99

HANSWURST, s. auch ARLECCHINO, BAJAZZL,

HARLEKIN, HELLEQUIN, 147, 238

Haraway, Donna, 25, 32, 116f

Harlan, Veit, 121

HARLEKIN, s. auch ARLECCHINO, BAJAZZL,
HANSWURST, HELLEQUIN, 65, 67, 71, 81,
93, 101, 132–135, 147, 151, 183, 207,
211, 238

Harris, Victor, 217, 233

Hartman, Saidiya, 28, 32, 48, 188, 200,
212, 225, 227, 229f

Haß, Ulrike, 25

Haus der Kulturen der Welt (Berlin), 218

Hautfarbe, 51, 56f, 68, 76, 92, 100, 131, 189

Hebräisch, s. auch Sprache, 114, 161

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 126

Hegemann, Carl, 134

Heidelberg, 131–133

Heidenreich, Nanna, 164

Heiligenberg, 132

Hein, Wilhelm, 148

Heischegang, 145, 239

HELLEQUIN, s. auch ARLECCHINO, BAJAZZL,

HANSWURST, HARLEKIN, 238

Heller, Meredith, 19f, 41

Henrichsen, Dag, 24

Herrenvolk, 78, 125

Hessling, Hans, 119, 132

Hexen, 106, 136, 150

Heynicke, Kurt, 127f, 131–134

High Society, 158f, 172, 179f, 188–190,
206, 227f, 239

Himmler, Heinrich, 143f

Hindemith, Paul, 107

Historiografie, 28f, 42, 88, 1158, 185,
189, 227, 236

Historismus, 78, 87, 139, 221, 239

Hitler, Adolf, 88f, 104, 107, 123, 130, 134

Hoax, 164, 168

Hobsbawm, Eric J., 136

Hoffmann, Heinrich, 84, 88–93, 104

Höfisch, 147–149, 158f, 171f, 174f, 186,
205, 215

Höfler, Otto, 140

Holiday Magazine, 232f

Holland, s. Niederländisch

Hollywood, 43, 64, 94, 232

Holocaust, 155

Holocaust-Mahnmal (Berlin), 162

Homosexualitätsverbot, 43, 106

Homosozialität, 77f, 142, 144

Honolulu Dainty Darkies (Cape Town,
Carnival), 75

hooks, bell, 45

Horkheimer, Max, 87

House of Dance and Feathers (New
Orleans), 205, 211, 218

Hurricane Katrina, 193, 203–205, 222, 234

Hussels, Jupp, 119

Hybridität, 49, 51f, 101

Hydra, 32, 55, 57, 150, 177f, 207–209,
227, 230, 240

Hygiene, 38, 155, 233

Hypervisibilisierung, 28, 125f, 179, 186,
188, 231, 235

I

I-10 (New Orleans), 215, 217, 233

Identitär, 21, 30, 32, 40f, 49, 52, 74,
82f, 87, 101, 103, 106, 112f, 116f, 159,
181, 240

Identität, 23f, 27, 41, 48f, 51, 82, 115,
117, 151f, 159, 174, 217

Ideologiekritik, 200

Ikonoklasmus, 196, 198, 200, 205

Illouz, Eva, 235

Illusion, 36, 94, 96, 119

imagined elsewhere, 58, 64, 70, 80,
115, 183f, 188

Indentur, 54, 59

Indian Red, 213, 215

Indianismus, 63, 114, 147, 155, 298,
209–211, 215, 221, 223, 225, 236

Indigenisieren, 30, 40, 52f, 60, 70, 72,

126, 140, 144, 151, 167, 205, 210

Indigenität, 30, 52, 63, 100, 115, 122,
139, 145, 182, 211, 221f

Indischer Ozean, 53–55

Industrialisierung, 53, 64, 100, 117, 170, 209

Industrieausstellung, 118

Infrastruktur, 21, 77, 137, 178, 193, 233
 Inscriptio, 45, 80, 99
 Internationale Automobilausstellung
 1938, 117
 Islamophobie, 52
 Israel, 26

J

Jackson Memorial (New Orleans), 196–198
 Jackson, Zakkiyah Iman, 65, 100
 Jahrmarkt, 94
 James, C. L. R., 49
 Januskopf, 60, 94, 172
 Jazz Age, 104, 107, 128, 232
 Jazz Funeral, 229, 235
The Jazz Singer, 68, 85f, 88, 91–93,
 96, 105, 116, 124
 Jedermann, 129f
 Jephtha, Amy, 79
 Jerger, Alfred, 104, 108
 Jiddisch, s. auch Sprache, 113–115
 JIM CROW (Figur), 64f, 67, 93, 111, 182–
 187, 199
 Jim Crow-Ära, 23, 31, 66, 69, 98, 155–
 159, 167–169, 178f, 185, 188f, 198f,
 205, 207, 211–213, 216, 227, 229f, 235
 Johannesburg, 34, 42–44, 47, 162
 Jolson, Al, 68, 85f, 89–93, 98, 101, 108,
 121, 165
 JONKONNU, 65, 239
Jonny spielt auf, 103–108, 117, 129
Jud Süß, 121
 Judentum, 86, 89, 99, 106, 108, 117
 Jüdisch, 88–92, 98, 107, 109, 124, 142,
 146, 175, 203
Jump Jim Crow, 63, 65f, 74, 93, 132,
 136, 184, 199, 238
 Jump, s. auch Sprung, 76, 93, 101, 138,
 147, 149, 228, 235, 238

K

Kafka, Franz, 42, 109, 113–117, 152, 210, 212
 Kalender, 59, 145, 165, 170, 181
 Kammerhofer-Aggermann,
 Ulrike, 136f, 147, 149, 165
 Kanak Attak, 91
 Kap (Südafrika), 29, 31, 37, 51–58, 62,
 65–81, 117, 201, 202, 235
 Kapitalismus, 53, 55f, 169, 174, 209,
 231f, 233
 Kappen, 136, 141, 148f, 161, 166

Karibik, 25, 31, 49, 201, 237
 Karneval, 21f, 30f, 58–83, 115, 149–
 151, 169–241
 Karnevalesk, 22, 31, 85, 89, 98f, 105,
 109, 131, 136, 141, 146–151, 155–160,
 167–169, 180f
 Kastensystem, 169f, 225
 Kastner, Jens, 117
 Katholisch, 106, 143, 145, 149, 161, 170,
 177, 223f, 236
 K-Doe, Antoinette, 215, 233–235
 Kewpie (Eugene Fritz), 41–53, 58f, 63,
 70–75, 82f, 86, 93, 159, 239, 245
Kewpie: Daughter of District Six
 (Ausstellung), 42f, 46
 Khoikhoi, 55, 77, 80
 Khubchandani, Kareem, 19
Ki sua heli. Mit 300 Std/km durch die
Tropen, Revue, 117–126, 132, 134, 151
 Kimmich, Dorothee, 23, 72
 Kinder, 60, 76, 100, 125f, 131, 231f, 239
 King Rex, 175
 Kino, 63, 69, 119
 Kirche, 58, 143, 149
 Kirsch, Sebastian, 25, 110, 183, 233
 Klasse, 37–39, 56, 67, 71, 73, 177, 179,
 185, 197, 199, 221f, 225, 228
 Klassifikation, 20, 24, 38, 41, 48f, 73,
 79, 82, 170, 199
 Klein, Naomi, 21
 Klinger, Cornelia, 27
 Klischee, 91, 100f, 220
 Klopse (Cape Town, Carnival), 58, 62,
 67, 70
 Kolonialismus, 22–31, 37–43, 52–82,
 89f, 103, 116–131, 151, 171–173, 188f,
 199, 202, 209f, 218–221, 223–226,
 231, 236
 Komische Figur, 63f, 67, 71, 101, 105,
 131f, 183–188, 236, 238
 Kommodifizierung, 21, 116, 217, 231, 235
 Komplizität, 22, 24, 29, 49, 51, 56, 78,
 91, 179, 181, 184f, 189, 216, 228
 Konföderierte, 163, 167, 174, 196–198, 205
 Kongo, 223, 225
 Konstellation, 23, 25f, 28, 76, 126, 207, 228
 Kontaktzone, 53, 55, 60, 201, 204
 Kontrollgesellschaft, 38, 82f, 135, 233
 Kopf, 35f, 55, 60, 70f, 76, 114, 135f, 140,
 143f, 147, 161, 167, 177, 215, 227, 235–237
 Köppert, Katrin, 42, 46, 155

- Korda, Zoltan, 121
 Korngold, Julius, 104
 Körper, 19, 24, 29f, 34–36, 38, 48, 66,
 71, 76f, 85, 101, 103, 110, 115, 119, 127,
 131, 142, 143, 159, 167, 171, 215, 221,
 228, 229, 231f, 235, 237, 239, 241
 Körperbild, 36, 76, 89, 93
 Koschorke, Albrecht, 23
 Kostüm, 19, 60, 62, 67, 76, 79, 88, 90,
 94, 122, 132–136, 145f, 150, 155, 161,
 166, 177, 188, 196, 201, 207f, 224, 226, 237
 Kracauer, Siegfried, 77, 118, 135
 Krampus, 139, 165–167
 Krampuslauf, 145f, 150
 Krenek, Ernst, 99, 103–108, 117, 129, 131
 Krealisierung, 22–25, 29–31, 48–117,
 126, 151, 156, 158f, 170, 172, 189, 211–
 213, 221, 223–230, 236–239
 Kreutzer, Guido, 89
 Krewe, 173f, 177, 179–181, 189–191,
 203, 224, 228
 Krewe du Jieus (New Orleans), 202, 204f
 Krewe of Choctaw (New Orleans), 199
 Krewe of Comus, s. Mistic Krewe of
 Comus (New Orleans), 171–175, 177f,
 180, 220
 Krewe of Julu (New Orleans), 202, 204
 Krewe of Momus (New Orleans), 174, 178
 Krewe of Proteus (New Orleans), 174, 178
 Krieg, 21, 43, 65, 82, 89, 95, 101, 105,
 107, 109–113, 116–121, 123, 127f, 134,
 139, 141, 152, 162, 167–171, 179, 187,
 193, 198
 Kriegsmaschine, 179
 Kriegstanz, 141, 215, 223f, 236
 Kriegsverbrechen, 152
 Kruger, Loren, 78, 193
 Ku Klux Klan, 22, 96f, 156, 158, 160–
 163, 166f, 175, 196
 Kulturbolschewismus, 106–108, 117, 124
 Kulturkampf, 103, 111
 Kulturtechnik, 22, 31, 48, 52f, 58, 72,
 103, 114, 116, 152, 157–159, 218, 221,
 229, 236
 Kunstraub, 144
 Kürsinger, Ignaz, 147
 Kusser, Astrid, 103, 149
- L**
 La Legua (Chile), 237
 Laborde, Errol, 169, 175, 179
 Lachen, 46, 60, 85f, 90, 97, 99, 111, 157,
 191, 204, 208
 Laclau, Ernesto, 87, 90f
 Lager, 124, 144f
 Lalu, Premesh, 38, 169
 Landschaft, 37, 110, 115, 136f, 142, 213
 Laufenberg, Mike, 20
 Le Pavillon Hotel (New Orleans), 222f, 228
 Lease, Bryce, 37, 141
 Leathem, Karen Trahan, 177, 179, 189f
 Lebovic, Nitzan, 22
 Lee Circle (New Orleans), 197f, 228
 Lee Memorial (New Orleans), 199f
 Lee, Robert Edward, 198
 Lehr- und Forschungsstätte für
 Germanisch-Deutsche Volkskunde
 (Salzburg), 143
 Lewerenz, Susann, 103, 118f, 123f
 Lewis, Jack, 42
 Lewis, Ronald, 205, 218
 Lhamon Jr., W. T., 65, 74, 85, 91–93,
 98, 161, 184, 199, 238
 Lief, Shane, 159, 177, 211f, 216, 221f, 224
 Lime Kiln Fields, 187
limpieza de sangre, 52
lineage, 103, 169, 179, 225, 232
 Linebaugh, Peter, 55, 57, 150, 177, 207,
 209, 230, 240
 Long Street (Cape Town), 202
 Lorber, Judith, 19
 Lorenz, Renate, 29
 Lorey, Isabell, 20, 27, 237
 Lott, Eric, 21, 65, 90, 92, 94, 97, 99,
 101, 157, 199
 Louis Armstrong Park (New
 Orleans), 188, 215
 Lower Manhattan (New York), 85
 Lugones, Maria, 58
 Lumpen, 64, 92, 112f, 177, 181, 238
 Lusane, Clarence, 123
 Lynching, 97, 153, 162f, 180
- M**
 Machtergreifung, 86, 98, 105, 121f,
 126–128, 131
 Mädchenkomplex, 118
 Make-up, 65, 70f, 76f, 80f, 94, 96, 98,
 104, 136, 155, 188–183, 188, 191, 195,
 207f, 220, 235
 Malays, 79
 Männerbund, 30, 127, 138–148, 156, 165

- Männlichkeit, 98, 128, 131, 144, 156, 163, 167f, 209, 212, 230
- Marika Antifascista (La Legua), 237f
- Marketing, 62, 159, 169, 171, 174, 219, 221, 224
- Maroons, 213, 215, 221, 224
- Marsden, Jenny, 40, 42–46, 57
- Martin, Denis-Constant, 52, 57f, 60, 62f, 66–68, 73, 77, 79, 213
- Martinez, Maurice M., 216
- Marx, Karl, 57
- A Maske Presented at Ludlow Castle, 1634: *On Michaelmasse night, before the Right Honorable, John Earle of Bridgewater, Viscount Brackly, Lord President of Wales, And one of His Majesties most honorable Privie Counsell* (Milton), 171–173
- Maskenpflicht, 155f, 236
- Maskenverbot, 149, 177
- Massenkultur, 21, 30f, 43, 60, 63f, 66f, 72, 80, 86–91, 95, 98, 100f, 103f, 108–112, 114, 116, 119, 126, 128–131, 135, 139, 147, 164, 189, 191, 202, 210, 213
- Massenspiel, 30, 78–80, 126–135, 137, 141, 145, 152, 196
- Matala de Mazza, Ethel, 118
- Matthews, Melvyn, 81
- Mbembe, Achille, 49, 82, 119, 142, 157, 168, 182, 200, 217, 231f
- McAdoo, Orpheus M., 64
- McCusker, John J., 177, 211–213, 216, 221f, 224
- McGlotten, Shaka, 19
- McQueeney, Kevin, 188, 192–194, 201f
- Medialität, 87, 155–161, 227
- Medienpolitik, 158, 160, 175
- Meeting of the Courts (New Orleans), 175f
- Meeting of the Tribes (New Orleans), 217
- Memphis, 166, 180
- Menke, Bettine, 25, 85, 87, 112–114, 160, 183, 207, 226
- Messiness, 21, 56, 72, 105, 152
- Mestizaje, 49, 52
- Metalepse, 94
- Metamorphose, 24, 70, 94, 99, 157, 169, 179, 240
- Meute, 31, 135, 145, 151, 158f, 161f, 180f, 183–186, 189, 198, 200, 204, 207, 211, 215, 227, 229, 231, 233, 240
- Mickey Mouse, 110f
- Middle Passage, 116, 220, 223–225
- Miesbach, 145
- Mikrofaschismus, s. auch Faschismus, 151, 181
- Militär, 24, 60, 100, 110, 126, 130, 142–144, 150, 160, 167–169, 174, 176, 193, 198, 212f, 216
- Milton, John, 171–174, 177, 184
- Mimesis, 21–23, 30, 36, 52, 65, 71f, 76–78, 80, 87, 90f, 100f, 103, 110, 114, 133, 135, 142, 151f, 155, 158f, 196, 205, 210, 216, 218, 221, 223f, 230, 238
- Mimikry, 90, 216
- Minder, 19, 30, 71, 74, 80, 87, 99, 109, 133, 159, 230, 237
- Minstrel Carnival (Cape Town), 58–78
- Minstrelsy, 21, 63–66, 69, 71, 76, 88, 90–95, 100f, 104f, 107f, 111, 116f, 132f, 139, 141, 163, 167f, 177, 181–183, 186–189, 191, 195f, 199f, 209, 220
- Miscegenation, 49, 51, 69, 90, 130
- Misroll, Kenny, 62
- Mississippi, 169, 201, 208
- Mistick Krewe of Comus (New Orleans), 169–181, 206, 217, 220
- Mitschleppen, 19, 22, 28, 31, 61f, 68, 76, 112f, 152, 157, 159, 231, 238
- Mittelklasse, 37, 192, 197, 228, 236
- Mobile, 169, 171
- Moffie, 42, 44, 47f, 51, 73, 78, 81, 235
- Moffie Konsert, 73
- Moffie van Hanover Park, 77
- Mokofeng, Santu, 42
- Mokre, Monika, 117
- Möller, Eberhard Wolfgang, 143
- Monogram Hunters (Black Indian Tribe, New Orleans), 216
- Monster, 66, 135, 173, 177, 184
- Montana, Allison Tootie, 214, 222
- Montana, Darryl, 223
- Montgomery, 154, 162
- Moriskentanz, 148
- Moschee, 58
- Mossel Bay, 80
- Moten, Fred, 207, 212
- Mother in Law Lounge (New Orleans), 233f
- motley crew, 57
- Movie Snaps Studio, 45
- Much, Rudolf, 141, 144

Müller, Siegfried Walter, 129
Müller, Traugott, 117, 119–125, 131–133
Müller-Marein, J., 118, 123
Mummenschanz, s. auch
Charivari, 109, 163, 166–168
München, 84, 88, 103f, 106
Muñoz, José Esteban, 20, 29, 40
Münz, Rudolf, 71, 93, 101, 238
Murnau, Friedrich Wilhelm, 89
Musée du quai Branly – Jacques
Chirac (Paris), 211, 218–221, 226
Museum, 43, 47, 80, 137, 139, 143, 148,
162, 165f, 187, 195, 198, 205, 211,
218–221, 226, 229
Musik, 44, 63–71, 85f, 90, 92–96,
105–108, 117, 119, 124, 126, 129–131,
142, 181, 185, 187f, 209, 224, 234
Muslimisch, 52, 58, 60, 71, 74, 79
Müthel, Lothar, 131f
Mutual Aid Clubs, 188, 200, 205, 212,
224, 227, 230, 233

N

NAACP, s. Civil Rights Movement
Nachleben, 26, 28f, 31, 38, 43, 56, 60,
67, 72, 116, 139, 158, 167, 178, 188, 199,
202, 207, 210, 212, 224, 229–231, 240
Nacktheit, 53, 68, 99, 122, 129, 229, 231f
Name, 28, 35, 43f, 63, 84, 89–92, 98f,
121f, 124, 130, 160–167, 227f, 231, 239
Namibia, 24
National Library of South Africa
(Cape Town), 50, 59, 74f
National Memorial for Peace and
Justice (Montgomery), 154, 162
National Party (Südafrika), 38, 81
Nationalsozialismus, 23f, 26, 30,
85–154, 165, 167, 196f
Native Americans, s. Amerindians
Nebenfiguren, 62, 177, 226f, 232
Neoliberalismus, 21, 27, 82, 157, 199,
205, 235, 237
Neue Welt, 105, 192
New Jim Crow, 179, 186, 199, 235
New Materialism, 36
New Orleans, 22, 28, 31, 159, 166, 169–241
New York, 86, 183f, 187f, 195f
New York Times, 195f
Newton, Esther, 20
Niederländisch, 53–55, 201
Niessen, Carl, 142

Niezen, Ronald, 115
Nikolausspiele, 146
Nomadisch, 19, 25, 112–118, 126, 130–
132, 147, 151f, 165, 183, 188, 205, 207,
211f, 215, 227, 230, 238
Nordstaaten, 163, 166, 169f, 174, 209, 212
*A Normal Daughter. The Life and
Times of Kewpie of District Six*, 42
Northside Skull and Bone Gang, 229
Nosferatu – Eine Symphonie des
Grauens, 89
Nostalgie, 51, 64, 66, 78, 97, 110, 124,
131, 183, 223f, 232
NSDAP, 92, 106, 142f
Nürnberger Gesetze, 123, 131, 134
Nyong'o, Tavia, 21, 29, 49, 51, 65, 94,
101, 163, 188, 192, 231

O

Obersalzberg, 91
Oddkinship, s. auch
Verwandschaft, 32, 109, 117, 202
Ohm Krüger, 121
Old Liner, 174, 180, 190f, 217, 224, 228, 239
O'Neill, Rose, 44
Operette, 118f
Oral History, 230
Ornament, 70f, 76f, 80f, 100, 118, 131,
134f, 202, 215, 221, 235
Ostafrika, 55, 118, 121
Österreich, 104, 106, 123, 136f, 140,
142–144, 147f, 209, 215, 238
Othering, 103, 189
Outfit, s. auch Perchten u. Suits, 36,
44, 70, 76, 135–151, 155, 161, 165f,
186, 188, 216, 229, 231, 238

P

Pageant, 78f, 80, 176, 185
Palästina, 26
Pandemie, 155–157, 165, 236
Parade, 58–60, 62, 66, 171f, 176, 178f,
184f, 189, 191–195, 198, 200f, 204,
215, 227, 233, 235
Paris, 50, 102f, 112, 219–221, 224, 226
Partei, 38, 81, 98, 106, 119, 127, 143
Patriarchal, 22, 178, 179, 189, 200, 226,
232, 239
Perchten, 135–151, 155, 161, 165, 166,
186, 216, 238
performative turn, 142

Performativität, 20, 22, 24, 30–32, 35, 48, 52–54, 58, 63, 71f, 78, 99, 103, 112f, 126, 127, 131, 135, 138, 141f, 146, 148f, 156–158, 160, 186, 189, 192, 202, 204f, 211, 218, 226, 230, 234, 236, 239, 241

Persona, 47, 61, 65, 132, 183, 187, 210, 238

Perspektive, 96, 119, 134–136, 175

Pest, 150

Philadelphia, 166, 169

Pinzgau, 147, 215

Plains Indians, s. auch Amerindians, 209, 216

Plakat, 85f, 89, 92–94, 96, 107, 220f

Plantage, 23f, 53f, 64, 66, 96, 101, 149, 163, 167, 170, 173, 183, 189, 198f, 212, 225, 229f, 232

Playing Indian, 63, 209, 211, 236

Pogrom, 117

Polizei, s. auch Gewalt, 41, 61, 73f, 83, 143, 157f, 177, 179, 192, 199, 215, 222, 225, 235

Pongau, 142

Popkultur, s. auch Massenkultur, 24, 107, 215, 221, 239

Population Registration Act (Südafrika), 51, 53

Portugal, 52f, 77, 80

Postkolonial, 23, 31, 53, 59, 72, 116, 168, 172, 189, 226

Poydras Street (New Orleans), 222f

Praxeologisch, 25, 29, 49, 52

Preciado, Paul, 20, 48

Pressefoto, 75, 211

Produktionsweise, 52, 231

Profitmaximierung, 170

Propaganda, 21, 24, 30, 52, 78, 80f, 83, 87f, 98, 105–107, 109, 111, 119–121, 124–128, 131, 134, 141–143, 145, 151f, 167, 197

Prosopopoiia, 85

Protagonistisch, 91, 97, 105, 121

Protest, 155f, 165, 178, 181, 195, 198, 200, 209, 222, 234f, 237

Protestantisch, 60, 143, 146, 149, 171

Puar, Jasbir K., 21, 36, 40, 72

Publikum, 65, 69f, 78, 118f, 127, 131f, 171, 175, 183f, 228

Pulaski, 160f, 163f, 166f, 169, 180

Pulaski Citizen, 160f, 163f, 166f, 180

Pun, 98f, 238

Puppe, 44, 60f, 66, 68, 129f, 135, 229, 234, 238–240

Pythian Temple (New Orleans), 186–188

Q

QAnon, 163

Quijano, Aníbal, 57

Quax in Afrika, 120

Queer Theory, 19–41

Queering, 20–23, 29, 35, 36, 41, 46, 50, 58, 74

R

Ragtime, 86, 92, 227

Ramsden-Karelse, Ruth, 42–45, 52

Rassismus, 21–27, 30, 37–39, 45f, 51f, 56f, 63, 65, 67–74, 83, 87, 89, 91f, 94–97, 100–103, 105, 116f, 123f, 130f, 151f, 156–158, 162, 167f, 173f, 176f, 179f, 182, 184–186, 188f, 191, 198–200, 204, 209, 213, 215, 220, 232

Raumspende, 25, 228, 230

Rayford, Corey, 216

Recht, 21, 26, 37f, 46, 71f, 112, 115f, 121, 123f, 136, 145f, 152, 160, 162, 168, 170, 179, 192, 195, 209, 211f, 218, 222, 225, 236, 240

Reconstruction, 160, 168, 170, 174, 180, 198, 210–212, 224, 227

Redecker, Eva von, 38

Rediker, Marcus, 32, 55, 57, 150, 207, 209, 230, 240

Reed, Adolphe Jr., 168, 195, 199f

Reenactment, 78–83, 126, 128, 138, 141, 195f, 212

Referenz, 20, 22, 35, 50, 59, 61, 71–73, 76, 79, 90, 92, 94, 98f, 101, 113, 115, 130, 132, 134, 140f, 149, 156–158, 161, 165, 167f, 172f, 177, 196, 199, 204, 206–208

Refugium, 22, 46, 212, 235

Regierung, 22, 27, 31, 40f, 57, 63, 65, 79, 83, 99, 118, 123, 142, 146, 157, 159f, 162, 165, 168f, 177–179, 181, 195, 205, 230

Regierungspolitik, 31, 38, 40, 57, 79, 123, 142, 165, 168

Regis, Helen A., 26, 159, 200

Reichsmusiktage, 106

Reichspogromnacht, 117

Reichstag, 158

Reinhardt, Max, 129
 Reitsch, Hanna, 119f, 122
 Religion, 43, 54f, 57f, 85, 113
 Repertoire, 24, 28, 29, 35, 36, 40, 58,
 59, 64, 66, 85, 103, 127, 137, 140, 142,
 148, 149, 159, 175, 202, 209, 213, 215,
 218, 228, 229, 232, 238
 Repräsentation, 30, 41, 42, 49, 57,
 70–72, 77, 78, 80, 89, 93–98, 103,
 134, 135, 195–200, 205, 235
 Respektabilität, 163, 192, 198, 234, 236
 Ressentiment, 21, 87, 88, 90, 92, 131,
 156, 158, 179
 Retrotopie, s. Nostalgie
 Revolte, s. auch Aufstand, 56, 59–61,
 63, 65f, 78, 146, 181, 184, 196, 198,
 210f, 217f, 221, 225, 227
 Revolution, 19, 49, 65, 82, 128, 170, 192,
 209, 211, 240
 Revue, 35, 48, 99f, 103f, 107, 117–126,
 128, 134, 215, 226
La Revue nègre, 99, 104
 Rex Parade (New Orleans), 184f, 189,
 194, 200
 Rhizom, 31, 55, 115, 123, 236
 Rhodes Must Fall Movement, 200
 Rhythmus, 48, 66, 76, 130, 234
 Rice, Thomas D., 63–65, 93, 98, 136,
 158, 168, 183–185, 188
 Riefenstahl, Leni, 119
 Riotous Assembly Act (Südafrika), 61
 Rixner, Joe, 117
 Roach, Joseph, 127, 170, 172, 174, 178f,
 191f, 194, 196, 202, 229f
 Robertson, Baley, 190
 Robeson, Paul, 121
 Roediger, David R., 65
 Rogin, Michael Paul, 85, 91f, 124
 Roldán Mendivil, Eleonora, 27
 Rosenberg, Alfred, 106, 144
 Rosenhaft, Eve, 123f
 Ross, Kristin, 50
 Roth, Julia, 87
 Rothberg, Michael, 27, 117, 152, 226
 Rowdies, 64, 93, 174, 181, 184, 189
 Rühmann, Heinz, 120
 Ruinen, 36f, 40, 48, 93
 Ruprecht, Lucia, 35
 Ruß, 67, 71, 135, 174, 181, 238

S

SA, 104, 196
 Sakakeeny, Matt, 173, 175, 202, 217, 236
 Salomon, Lewis, 175
 Salted Earth (Cape Town), 37, 39
 Salzburg, 129f, 137–139, 143, 147–151, 238
 Sánchez Cedillo, Raúl, 24
Sanders of the River, 121
 Sarbo, Bafta, 27
 Satchmo, s. Louis Armstrong, 188
 Saxofon, 105, 107f
 Scafidi, Susan, 114
 Schacht, Steven P., 22
 Schadeberg, Jürgen, 42
 Schatten, 36, 38, 40, 60, 85, 89f
 Schminke, s. auch Make-up, 71, 76f,
 80f, 94, 96, 98, 136, 155, 180f, 183,
 188, 191, 195, 220
 Schneider, Rebecca, 142
 Schönberg, Arnold, 107
 Schönlink, Bruno, 130
 Schrödl, Jenny, 19
 Schuhplatteln, 103
 Schwarze-Schmach-Kampagne, 89, 121
 Scott, Dred, 171, 196
 Second Lining, 159, 186, 196, 200, 240
 Second Skin, 71, 99–101
 Securitization, s. auch
 Versicherheitlichung, 23
 Segregation, 23f, 26, 31f, 45, 56, 64,
 66, 111, 123, 158, 168, 170, 178, 181,
 183, 184–186, 188–190, 192, 194,
 196, 198f, 210–212, 221, 223, 227f, 232
 Semple, Robert, 56
 Senelick, Laurence, 19, 93
 Sexarbeit, 170, 228–231, 235
 Sexualisierung, 51, 238
 Sharpe, Christina, 179
 Sheikh Joseph, 79
 Shell Shock, 101, 110
 Siedlerismus, 55f, 63, 209
 Sieg, Katrin, 21, 114, 209
 Signifikant, leerer, 77, 90f, 117
 Sinterklaas, 201
La Sirène des tropiques, 100
 Situiertheit, 19, 22, 24f, 27f, 40f, 69,
 72–74, 91, 113, 115f, 167, 184, 191, 204,
 222, 231, 236, 241
 Skills, 100, 103, 176
 Sklavenhandel, 54, 170
 Sklaverei, s. Versklavung

- Slave Rebellion (Louisiana, 1811), 195f
 Smith, Bradley, 232, 234
 Smith, Felipe, 173, 188, 190, 192–194
 Smith, Michael P., 196, 200, 211, 213–216, 239
 Snedeker, Rebecca, 178
 Social Aid, s. Mutual Aid Clubs, 188, 191, 193
 Social Engineering, 23, 38f, 233
 Social Media, 155–157, 163, 194, 218, 237
 Soiland, Tove, 27f
 Soldatisch, 78, 128, 131, 135, 146
 Solidarität, 94, 117, 216
 Sonderegger, Ruth, 41
 Sontag, Susan, 137
South African Illustrated News, 59
 South African Pageant of Union, 79
 Soziozid, 24, 26, 128, 208, 225
 Spanisch, 52f, 170, 177, 201, 213, 224
 Spektakel, 22, 28, 30, 80, 117–119, 124, 126, 134, 147, 157, 169, 171f, 179, 186, 200, 205, 208, 230, 239
 Sprache, s. auch Creole, Gayle, Hebräisch, Jiddisch, 49, 55, 57, 101, 109–116, 118, 145, 168
 Sprenger, Florian, 24, 38
 Sprung, 76, 93, 101, 138, 147, 149, 238, 240
 Spy Boy (New Orleans), 213, 217
 SS, 140, 143–145, 150, 168
 SS Forschungsgemeinschaft
 Deutsches Ahnenerbe, 140, 143f, 151
 St. Charles Avenue (New Orleans), 185, 191, 198
 St. Joseph's Night, 215, 235
 Stäcker, Karl, 117
 Stadtplanung, 38, 46
 Stereotype, 63, 76, 87, 89, 90, 103, 116, 122, 133, 147, 184, 189, 202, 209
 Stevenson, Jeremy, 216
 Stewart, Joseph Boyce, 165f
stock figures, 159, 189
 Stokoe, Kayte, 20, 48
 Stommer, Rainer, 127
 Storyville, 186, 228
 Straße, 21f, 35, 41, 45, 58f, 60–63, 67, 71–73, 78, 79, 81, 109, 123, 125, 147, 149, 159, 166, 167, 171–188, 190, 197–221, 227–241
 Straßenkarneval, s. Karneval, 61, 73, 78, 81, 171, 175, 177, 200, 207f, 211, 218, 228
 Striewski, Samu/elle, 19
 Struck, Wolfgang, 35
 Stryker, Susan, 20
 Studiofotografie, 43
 Stumpfl, Robert, 140
 Subaltern, 22, 49, 53, 67, 69, 72, 96, 121, 159, 186, 196, 201, 225, 230, 232
 Subjektivierung, 20, 25, 27, 100
 Südafrika, 22f, 25f, 29f, 34–83, 117, 121, 192f, 195, 200, 235
 Südostasien, 54f, 58
 Südstaaten (USA), 22, 96, 158f, 167f, 174–176, 198, 232
 Suits (Black Indians, New Orleans), 215f, 218, 221–223, 226, 229
 Supermarkt, 155–157, 180, 236
support characters, 240
 Surrogation, 127, 192, 202
survie, s. Nachleben
 Susemichel, Lea, 117
 Symbolpolitik, 82f, 189
- T**
 Tableaux vivants, 80, 174
 Tacitus, Cornelius, 127, 139f
 Táíwò, Olúfẹ̀mì, 40, 218
 Take 'Em Down NOLA, 194–196, 198f, 202, 212
 Tanz, 30–41, 48, 60, 63, 66–68, 71, 76, 85, 100, 103, 105, 118, 121, 126–131, 136, 138, 141f, 147–151, 161, 167, 172, 184, 196, 203f, 215, 220, 224, 227–241
 Tate, Shirley Anne, 23, 88
 Taussig, Michael, 71
 Tavern of the Seas, s. auch Cape Town, 37, 57
 Taylor, Diana, 24, 35, 142
 Taytsh, s. Jiddisch, 113
 Teilen und Herrschen, 51, 74
 Tellis, Ashley, 20
 Temporal Drag, 29, 97, 156, 157, 239, 29, 97, 156, 157, 239
 Tennessee, 160, 166
 Territorialpolitik, 127
 Terror, 31, 113, 144, 149, 158, 160–169, 179, 180, 183, 195
 Tersch, Ludwig Lucky, 107
 Teufelsfigur, 146, 165, 236f, 239
 Theater, 19, 71, 103, 119, 127, 130, 184, 238
 Theaterwissenschaft, 140–142
 Theatrical Trade Routes, 63, 69, 90, 103, 167, 202, 239f

Thelwell, Chinua, 68–70, 77
There Never Was and Never Will Be a King Like Me, 186
 Thingspiel, 126–129, 131, 134f, 137, 141, 143, 145, 152, 165
 Thingstätte, 127, 131f
 Till, Emmett, 207
Times Democrat, 175f, 205–212, 224
 Tirol, 149, 174
 Toller, Ernst, 107
 Tonkünstlerfest, 106
 Toscano, Alberto, 21
 Totentanz, 105, 128–131, 135, 141, 161, 167
Totentanz. Ein Tanz der lebendigen Toten und der erweckten Muskoten, 128–131
touching across, s. auch Berühren, 159, 238
 Tourismus, 169, 175, 205, 228, 232
tout-monde, 49, 228, 240
 Township, 37f, 53, 58f, 62, 211
 Tracht, 142f
 Tradition, 40, 54, 60, 66, 68–70, 77, 90, 101, 136–141, 146, 167, 170, 175, 179, 188f, 191–196, 201, 207, 209, 217, 221, 224, 226, 229
 Tramps, 181–184, 186, 188, 191
 Transgender, 47, 58
 Transgression, 19–24, 36, 47, 76, 90, 151, 156f, 173
 Transkulturalisierung, 23, 52, 55
 Transozeanisch, 23, 29, 31, 43, 48, 57, 69, 89f, 129f, 189, 193, 201f, 207, 225, 230, 236, 239f
 Transposition, 24, 26, 35, 59, 60, 67, 71f, 97, 112, 146, 150, 156, 167, 186, 192, 199, 204, 209, 218, 224, 229, 236
 Transversal, 20, 24, 36, 115, 116, 205, 226, 237
 Trauma, 37, 49, 51, 53, 110, 117, 127f, 131
 Treiblmayr, Christopher, 144
 Tremé (New Orleans), 201, 215–217, 229, 233, 241
Treme (TV-Serie), 215
 Tresterer, 147, 209, 215
 Trickster, 65, 68, 93, 183, 191
 Trinidad, 239
Triumph des Willens, 119
 Tropen, 118, 144
 Trümmer, s. auch Ruinen, 35–37, 40, 51, 59
 Trump, Donald, 21, 156, 181
 Tuck, Eve, 40

Tucker, Andrew, 47, 78

U

Überausbeutung, 21, 23, 49, 54, 59, 64, 168, 170, 179, 195, 225, 231f, 235
 Ugabane, Peter, 42
 Umgebung, 25, 29, 30, 36–38, 46, 66, 70, 72, 77, 78, 110f, 114, 115, 132, 135f, 142, 184, 200, 207, 215, 222, 228
 Umgebungswissen, 24, 52
 Undarstellbares, 90
 Underwood, Lisa, 22
 Ungleichheit, 36, 38, 52, 82, 199, 237
 Uptown (New Orleans), 181, 188, 198, 222
 USA, 22–24, 66, 69, 89f, 93, 99, 104, 111, 121, 155–141

V

van Eikels, Kai, 25, 232
 Van Kalker Studio (Cape Town), 43
 van Riebeeck, Jan, 78–80
 van Riebeeck-Festival, 78f
 Van, Billy, 95
 Vaudeville, 85, 111, 186
 Vaz-Deville, Kim, 211, 215, 226f, 231
 Venedig, 137, 146
 Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC), 54
 Verflechtungsgeschichte, 149, 218
 Vergès, Françoise, 23
 Vergesellschaftung, 24f, 53, 171, 233
 Vergnügungsviertel, 198, 223
 Verlachen, 90, 97, 99
 Versammeln, 25, 41, 45, 48, 57, 60f, 77, 116, 152, 159, 207, 215, 220, 228
 Versklavung, 23, 37, 52–60, 71, 93, 97, 106, 158, 163, 168, 170f, 173, 183, 185, 199, 212, 225, 229, 231
 Verstehen, 27, 113, 116
 Verwandtschaft, 23, 29, 31f, 37, 46, 48, 57, 59, 70f, 73f, 77, 79f, 88, 108, 115–117, 152, 155, 159, 165f, 180f, 183, 193, 200–204, 225, 232, 235–239
 Verwurzelung, 31, 116
 Vigilantes, 22, 31, 158f, 162, 167, 169, 171, 174, 180
 Virginia Jubilee Singers, 64
 Virginia Serenaders, 94f
 Vitalis, Ordericus, 140
 Vogel, Juliane, 25, 135
 Vogelperspektive, 119, 175

Vogl, Joseph, 156
 Volk, 78, 87, 90f, 106f, 125f, 129, 131,
 134f, 141, 151, 157
 Völker, Wolf, 117
 Völkerrecht, 26
 Völkerschau, 103, 118, 123–125, 187
 Völkisch, 88, 105–107, 134
Völkischer Beobachter, 88
 Volksgemeinschaft, 30, 119, 124, 126–
 129, 131, 133–135, 141, 144, 151f, 217
 Volkskunde, 30, 79, 126f, 135–152, 168
 Volkstanz, 40, 103, 118, 121, 123, 141–143
 Volkstheater, 63, 65, 67, 96, 113, 132,
 183, 188, 238
 Voorloper (Cape Town), 76, 81

W

Waffe, 26, 141, 144, 162, 196
 Wale Street (Cape Town), 74–76
 Wallerstein, Immanuel Maurice, 54
 Walther, Siegfried, 129
 Warencharakter, 229, 231
 Waywardness, 32, 229f
 Weiblichkeit, 43, 63, 89, 96, 173f, 232,
 235, 239
 Weihnachten, 139, 165, 201
 Weill, Kurt, 107
 Weimarer Republik, 104f, 111, 119, 135
 Weiner, Raz, 19–21
 Weltkulturerbe, 136, 221
 Westafrika, 53, 191, 216, 221, 225
 Western, 41, 115, 122
 Wettbewerb, 58, 62, 66, 70, 222
 Whiteness, 51, 53, 68, 91, 169, 191, 194
 White League, 174
 White Supremacy, 170, 192, 194f, 199
 Whiteface, 68, 191, 207
 Wicomb, Zoë, 51
 Widerstreit, 22, 31f, 36, 40f, 45f, 48,
 52, 56f, 68, 71, 73, 78f, 93, 103, 152,
 159, 186, 189, 211, 221, 224, 226, 229,
 236, 240
 Wiedemann, Charlotte, 27
 Wilde Jagd, 138, 140, 142, 167
 Wildwest-Show, 122
 Williams, Bert, 101, 187, 189, 194
 Wipplinger, Jonathan O., 103–105, 107, 119
 Wissenschaft, 21, 24, 87, 117f, 120, 122,
 125, 126f, 132f, 135–137, 140–142,
 144, 151, 165
 Witz, Leslie, 78, 80

Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee, 95
 Wolfram, Richard, 135, 137–146, 148,
 150f, 165, 167
 World Congress of Families, 43
 Wynnter, Sylvia, 25, 30, 40, 65, 209, 225, 232

Y

Yang, K. Wayne, 40
 Yellow Pocahontas (Black Indian
 Tribe, New Orleans), 15, 214, 222

Z

Zaritt, Saul, 113
 Zehetmayer, Sophie, 48
 Zeitlichkeit, 28f, 59, 239f
 Zeller, Joachim, 24
 Zentralafrika, 43, 223f, 236
 Zeuske, Michael, 53, 58, 225, 229
 Ziegler, Hans Severus, 105–108, 119
 Zionistisch, 114
 ZIP COON, 63–65, 67, 132
 Zitieren, 35f, 40, 44, 48f, 52, 58–61,
 63, 80, 85, 89, 92–95, 98, 100f, 103,
 107, 112, 114f, 117, 121, 124, 128, 146,
 148–150, 156, 158, 171, 173, 178, 180,
 183, 185f, 202, 205, 224, 228, 236, 239
 Zoomorph, 67, 100, 108, 119, 174, 177, 182
 Zulu King (New Orleans), 188–190, 201
 Zulu Parade (New Orleans), 194f, 200f, 204
 Zulu Social Aid and Pleasure Club
 (New Orleans), 186–202, 191, 193
 Zulu-Kriege, s. Anglo Zulu War
 Zulus (Südafrika), 82, 187, 193, 195, 201
 Zwangsmigration, 31, 48f, 53, 89, 112,
 114, 117, 208, 236
 Zwangssterilisation, 124
 Zwangsvertreibung, 22f, 26, 37f, 43,
 48, 74, 199
 Zwarte Piet, 201
 Zweiter Weltkrieg, 118f, 121, 123, 134

Über mdwPress

Der Open-Access-Universitätsverlag der mdw

mdwPress ist der Wissenschaftsverlag der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mit dem Verlag trägt die mdw zur Entwicklung einer globalen, Ressourcen sparenden Open-Access-Infrastruktur bei und steigert die Sichtbarkeit von wissenschaftlichen Publikationen aus der mdw. Unabhängig von kommerziellen Motiven folgt mdwPress der Einsicht, dass Forschungsergebnisse auf gesamtgesellschaftlichen Wissensquellen beruhen und diese gleichzeitig bereichern.

mdwPress sichert seine akademische Unabhängigkeit durch ein Kuratorium, dessen regelmäßig wechselnden internen und externen Mitglieder sich durch hervorragende wissenschaftliche Leistungen auszeichnen und die Diversität der mdw möglichst ausgewogen repräsentieren. Die Entscheidungen über das Verlagsprogramm obliegen diesem Kuratorium, ebenso wie jene über die jeweilige Methode der Qualitätssicherung, die jede Publikation durchläuft.

mdwPress ist offen für alle akademischen Publikationsformate, auch für Zeitschriften und innovative Formate, und begrüßt Inter- und Transdisziplinarität. mdwPress hält sich an die aktuellen technischen und ethischen Standards für Verlage und beteiligt sich an deren Weiterentwicklung. Um höchste Qualität zu gewährleisten, bestehen in manchen Bereichen externe Partnerschaften. Für die Produktion und den Vertrieb von Büchern kooperiert mdwPress mit transcript.

Über diesen Band

Dieses Buch geht aus dem DFG-Heisenberg-Projekt *Grenzziehungen und performative Transpositionen* an der FU Berlin hervor, und wurde durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) sowie der FU Berlin gefördert, zudem aus den Mitteln der Open-Access-Förderung der mdw und Mitteln des Instituts für Kulturmanagement und Genderstudies (IKM) der mdw.

Nach Annahme des Projektantrags beim Verlag durch das wissenschaftliche Kuratorium von mdwPress durchlief das Buch ein unabhängiges Peer Review durch zwei Gutachtende. Anschließend hat das mdwPress-Kuratorium auf Grundlage der Gutachten das Buch zur Publikation angenommen.