

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 fikionalisierte 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 Heynickes *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 soziodalen 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,/Hafskapläne, 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 gespaltene 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 fikionalisierte 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 Heynickes *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 zunftmäßige 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 MITLÄUFER – 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 vorzustoßen. 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 chorisch 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 (Ausschnitt). 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 geschwärtzter 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 geschwärtzten 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 geschwärtzten 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 schwarzbemalten 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 entstiegten 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 »Arapi« 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 sustium 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 Stumpf, *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 Dirndln die Kapenträger 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-burshenschaftliches »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. Johler, 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 Annufß, *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, *Männerbünde*, 1990.

361 Dies etwa im Unterschied zu Alfred Bäuml 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 Indignitätsphantasmen.

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 Haberfeldtreiben.

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 selbstständigste 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 Ausnahmestände dezidiert verdrängt: die migrationsbedingte Verflechtung unterschiedlicher performativer Techniken, deren Herkünfte 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-karnevalesken 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, Requisitektänze 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 erschienenen 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 Auftrittformen des Salzburger Hofes, 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 Auftrittformen 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

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 Auftrittformen, 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.

und 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 Auftrittformen, 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.