

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 Auftrittformen zu fragen.<sup>96</sup>

## 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.<sup>97</sup> 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,<sup>98</sup> 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,<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> Darin schwingen nicht zuletzt rassistische Sexualisierungen mit; denn »Coloured« verweist auch auf die Effekte von illegalisierten Beziehungsweisen, von vermeintlicher Miscegenation.<sup>101</sup>

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‹<sup>102</sup> wird. Unter anderem Zimtri Erasmus oder Mohamed Adhikari schlagen vor, »Coloured« zu rehistorisieren – nicht in distinkten Kategorien, sondern in gesellschaftlichen Prozessen zu denken.<sup>103</sup> Kreolisierung sei, so betont etwa Erasmus, im Unterschied zu Hybriditätskonzepten durch die Analyse transkultureller Praktiken bestimmt, die aus der kolonialen Unterbrechung sozialer Gefüge hervorgingen.<sup>104</sup> 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.«<sup>105</sup> 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 »eigene« Kultur zukommt. Unter dem Label Coloured, das im Population Registration Act No. 30 von 1950 als »not a white person or a native«<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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.«<sup>109</sup> 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.«<sup>110</sup>

Am südafrikanischen Kap wird deutlich, dass diese Entwicklung über den Raum des von Paul Gilroy sogenannten *Black Atlantic* hinausgeht.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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«,<sup>114</sup> 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«,<sup>115</sup> 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.<sup>116</sup>

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.<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup>

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 Schiffsfleuten 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.<sup>123</sup> 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.«<sup>124</sup> 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«,<sup>125</sup> so Erasmus' Fazit. In ihrem Buch *Race Otherwise* unterstreicht sie, wie eine differenzierte Perspektivierung kolonialer Entwicklungen in Südafrika unsere Vorstellungen von ›Kolonialität‹<sup>126</sup> 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 Vergnügungsorten 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.<sup>127</sup>

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.<sup>128</sup> 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.<sup>129</sup> 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.

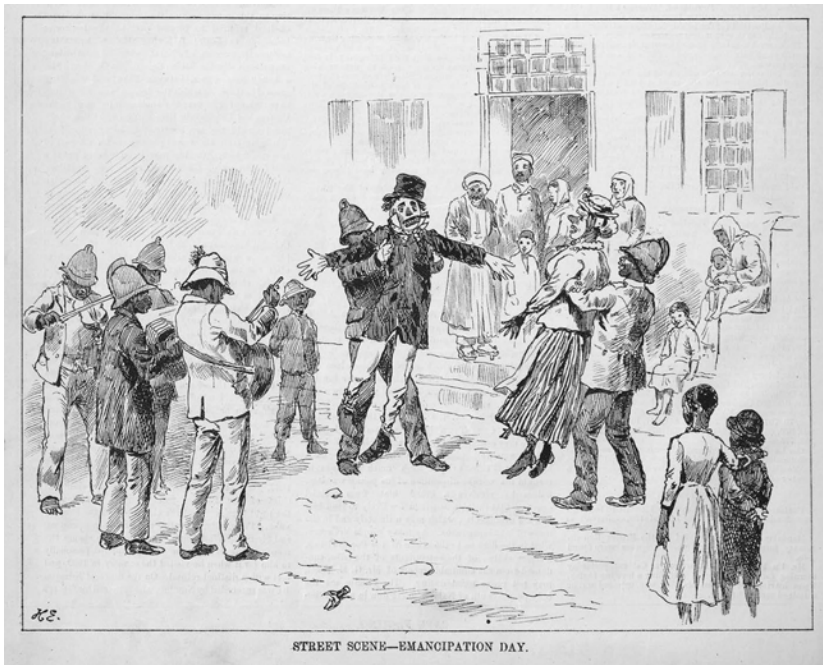


Abb. 6. Heinrich Egersdörfer: Street Scene – Emancipation Day. *South African Illustrated News* 1885: 580. National Library of South Africa, Cape Town.

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.<sup>130</sup> 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.<sup>131</sup> 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.<sup>132</sup>

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 Auftrittsform, 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.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup> Verglichen mit alten Karnevalsfotos, auf denen Matadore, Gorillas, Teufel etc., mithin Gewimmel an Maskeraden, zu sehen sind,<sup>135</sup> 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 Atjas<sup>136</sup> – 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*<sup>137</sup> 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.<sup>138</sup> 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.<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup>

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.<sup>141</sup> Rices Tramp wird zusammen mit seinem urbanen Pendant ZIP COON, der Minstrel-Figur des Black Dandy, offenbar als Trickster-Persona des Unregierbaren gelesen.<sup>142</sup> 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.<sup>143</sup> 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.<sup>144</sup>

1886, im Jahr der Karneval-Riots, berichtet die *Cape Times* von kreolisierten Auftrittformen 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.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup> 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.<sup>147</sup> Stattdessen mag sich deren Assoziation mit dreckiger Arbeit, mit rußbeschmierten Gesichtern hier unwillkürlich aktualisieren.<sup>148</sup>

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 ...<sup>149</sup>

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.<sup>150</sup> 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«,<sup>151</sup> 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«.<sup>152</sup> 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.«<sup>153</sup> 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«,<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup>

---

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.<sup>156</sup>

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.<sup>157</sup> 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.<sup>158</sup> 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,<sup>159</sup> 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*.<sup>160</sup>

Die ornamentalen Masken, die tänzerisch-musikalische Darstellungen begleiten, erinnern entsprechend an »eine tendenziell ordnungssprengende, exzessive Mimesis«<sup>161</sup> 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.<sup>162</sup> Balke unterstreicht bereits die »Messiness«<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup> 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«,<sup>165</sup> 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«.<sup>166</sup> 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«<sup>167</sup> 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«.<sup>168</sup> 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«,<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup> 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 Tanzen den: 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 Gesichtsbemalung 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.<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> Und genau diese affektive Funktion allegorisiert die Figur der Drag Queen, an der sich die Verwandtschaft von queerer und kreolisierter Mimesis zeigt.<sup>173</sup>

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.<sup>174</sup> Von der Karnevalshistoriografie werden die Drag Queens aus diesem Kontext oft fast gänzlich verdrängt und bestenfalls als schwule Randfiguren behandelt.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup> 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 Brauchtumspflege, die vermeintliche kulturelle Wurzeln essenzialisiert und sortiert, um die Apartheidpolitik der Gegenwart zu legitimieren. Dabei sollen die ›Malays‹ als Surrogat Afrikaans-Brauchtumspflege leisten. »Together with their language the Cape Malays have lost any songs which their forefathers may have brought from the East«,<sup>177</sup> 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 apartheidskonforme 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«:<sup>178</sup> 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.<sup>179</sup> 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 Handlungsdispositiv 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 Benjamin<sup>180</sup> 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«,<sup>181</sup> 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«.<sup>182</sup> 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«.<sup>183</sup>

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‹ Sexualpolitiken<sup>184</sup> proliferieren. Dazu bedienen sich die genannten Symbolpolitiken ihrerseits des Karnevalischen. 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).