

III. Jim Crow

Vexieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Terrorisieren (Ku Klux Klan)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

By or of the Grand Cyclops.

The G. T.«⁴⁰⁹

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kontrollieren (Comus)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

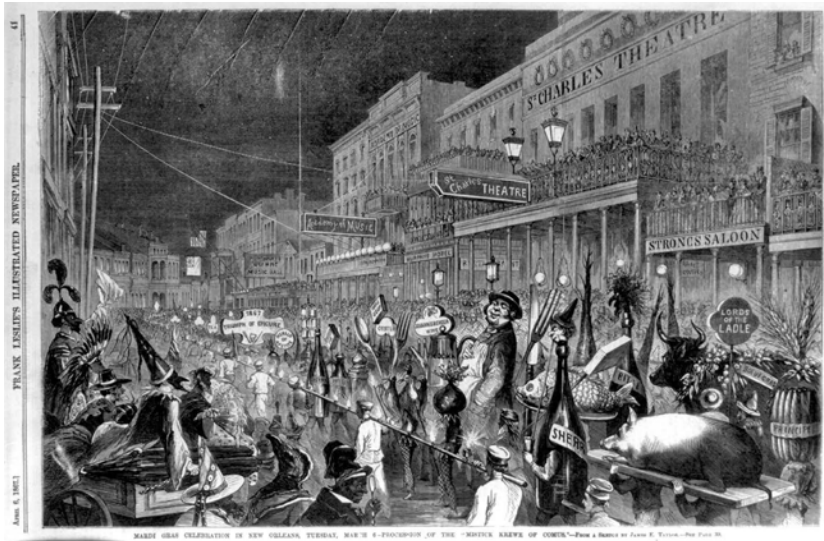


Abb. 37. Mistick Krewe of Comus, Mardi Gras Parade, New Orleans, 1867. Frank Lesley's Illustrated Newspaper, April 6, 1867: 41. Library of Congress, Washington, D.C. (99614058).

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

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

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

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

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

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

424 Milton, *Comus*, 1921: 10;

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

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

426 Vgl. Eco, *Frames*, 1984.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Komplizieren (Tramps)

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

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

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



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

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

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

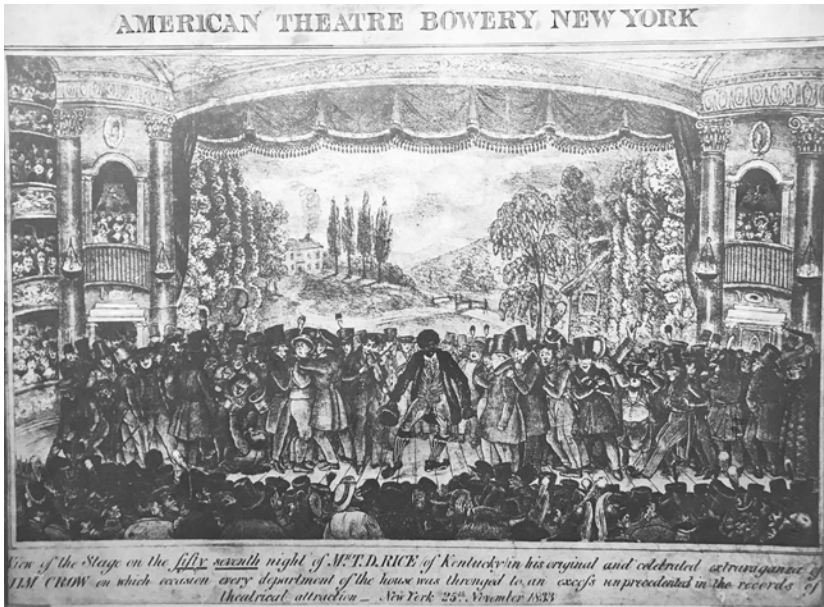


Abb. 42. T. D. Rice als JIM CROW, mit Publikum auf der Bühne des American Theatre, Bowery, New York, 1833. Harvard Theatre Collection on Blackface Minstrelsy, 1833–1906 (Houghton Library).

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

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

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

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

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

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

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

449 Vgl. Annuß, *Blackface*, 2014.

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

451 Dank an Heather Green von THNOC.

452 Milton, *Comus*, 1921: 28.

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

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

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

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

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

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

Second Lining

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

Bilderstürmen (Zulu)

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

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