Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)
Band 15

Manuel Zizzari

Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen›

Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive

UNIVERSITÄT BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Manuel Zizzari

Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen›

Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive

Bern Open Publishing

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2022

Impressum

ISBN: 978-3-03917-058-6
DOI: 10.48350/173794

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Text © 2022, Manuel Zizzari

Titelfoto: Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert

Bildnachweis: Witzig, H. Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert. In: Zürcher Illustrierte, Bd. 8, 3/1932, S. 88.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 6

2. POSTKOLONIALE THEORIE UND (POST-)KOLONIALE SCHWEIZ 13

3. JOSEPHINE BAKER 16

3.1. H. WITZIG, GIGERLIHEIRI UND JOSEPHINE BAKER 19
3.2. FASZINATION UND HERABLASSUNG – BAKER ALS KÖRPER 24
3.3. DER KOLONIALE BLICK ALS REZEPTIONSMODUS 27

4. VÖLKERSCHAUEN 31

4.1. VÖLKERSCHAU ALS INSZENIERUNG VON SPEKTAKEL 33
4.2. AUSGESTELLTE MENSCHEN ALS ‹OBJEKTE DER SCHAULUST› 39
4.3. DIE KONSTRUKTION DES ‹ANDEREN› ALS PRODUKTIONSMODUS 43

5. ‹DIE› MODERNE – MODERNER TANZ 49

5.1. ANEIGNUNG UND UMDEUTUNG IM FREIEN TANZ 52
5.2. AUSDRUCKSTANZ UND DER MONTE VERITÀ 55
5.3. MODERN DANCE UND DAS ‹ANDERE› ALS KONSTITUTIVES ELEMENT 58

6. FAZIT 61

7. BIBLIOGRAFIE 64

7.1. LITERATURVERZEICHNIS 64
7.2. INTERNETQUELLEN 67

8. FILMOGRAFIE 70

9. ANHANG 71

1. Einleitung

Die Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster schreibt in dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Choreographing History*: «A blank stare does not mean the same thing for all bodies in all contexts.»[1] Mit dieser Aussage betont sie die Relevanz der Tanzgeschichtsschreibung als Praxis, die Körperhaltungen und -handlungen beobachtet, (re-)konstruiert, beschreibt, interpretiert und in einen Kontext setzt. Gleichzeitig macht die Autorin im selben Kapitel darauf aufmerksam, dass Tanzhistoriografie – das Erzählen von Tanzgeschichte[2] – eine körperliche Handlung sei. Tanzgeschichtsbücher in ihrer Form und ihrem Inhalt könnten somit nicht vom Körper resp. den Körpern der erzählenden Instanz getrennt gedacht werden. Körper werden – entgegen der cartesianischen Trennung von Seele und Leib[3] – nicht als unbeteiligte, stille Hülle während eines Denkprozesses, sondern als eine konstitutive Entität dieser Handlung verstanden. Foster schreibt diesbezüglich:

> A body, whether sitting writing or standing thinking or walking talking or running screaming, is a bodily writing. Its habits and stances, gestures and demonstrations, every action of its various regions, areas, and parts – all these emerge out of cultural practices, verbal or not, that construct corporeal meaning.[4]

Die Annahme, dass jeder Körper (sich) in verschiedenen Handlungen in irgendeiner Form (ein-)schreibt, jeder Körper kulturell geprägt ist und Tanzhistoriograf*innen mit ihrem ‹ganzen› Körper Tanzgeschichte schreiben, bewegt mich dazu, meinen Körper als Verfasser dieser Untersuchung explizit hervorzuheben und in Beziehung zum Untersuchungsgegenstand zu setzen.
Folgende Merkmale meines Körpers sind dabei signifikant: 1.60 Meter klein, stark behaart, Vollbart, dicke Augenbrauen, grosse dunkle Augen, relativ lange Wimpern und markante Gesichtszüge. Diese körperlichen Attribute führen in der Deutschschweiz – meiner Heimat – dazu, dass ich wenigstens einmal wöchentlich von *weissen* Deutschschweizer*innen z. B. auf Englisch oder Hochdeutsch angesprochen werde, danach gefragt werde, von wo ich denn ‹wirklich› komme oder mir gesagt wird, ich spreche ein ‹schönes› Schweizerdeutsch. Diese Mikroaggressionen[5] signalisieren mir, dass ich in bestimmten Kontexten als ‹nicht-Schweizer›, als ‹Anderer› gelesen werde. Bestimmte körperliche Merkmale werden vom Gegenüber so wahrgenommen, dass ich in ihrer Vorstellung eine spezifische Rolle – diejenige des ‹Anderen› – einnehme. Um diese Art von Wahrnehmung, die mit einer bestimmten (Stereotypen-) Produktion zusammenhängt, soll es in dieser Studie anhand historischer Beispiele gehen. Meine Erfahrungen sind zwar persönlich, aber nicht einzigartig. Ganz im Gegenteil erleben sehr viele weitere Menschen, die nicht *weiss* oder nicht ‹eindeutig› *weiss* sind, ähnliche bis deutlich aggressivere Situationen. Es geht mir hier also nicht darum, mich als Person ins

---

[1] Foster, Susan Leigh: Choreographing History. In: dies. (Hg.): Choreographing History. Bloomington 1995, S. 3–21, hier S. 5.
[2] Vgl. Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: Forum Modernes Theater, Bd. 23, 1/2008, S. 13–18, hier S. 13.
[3] Vgl. Rynkiewicz, Kazimierz: Was verdanken wir Descartes in der gegenwärtigen Debatte über das Leib-Seele-Problem? In: Forum Philosophicum, Bd. 14, 2/2009, S. 369–380, hier S. 369f.
[4] Foster 1995, S. 3.
[5] Rassistische Mikroaggressionen sind absichtliche oder unabsichtliche kurze, alltägliche verbale und körperliche Beleidigungen, die nicht-*weisse* Menschen zum Ziel haben und angreifen. Vgl. z. B. Sue, Derald Wing u. a.: Racial Microaggressions in Everyday Life. Implications for Clinical Practice. In: American Psychologist. Bd. 62, 4/2007, S. 271–286, hier S. 273–275.

Zentrum zu stellen, sondern die Erfahrungen mit meinem spezifischen Körper als Ausgangspunkt für ein grösseres gesellschaftliches Phänomen zu nehmen.[6] Spätestens nach dem Todesfall des US-Amerikaners George Floyd[7] und den entfachten Protesten der *Black Lives Matter*[8] Bewegung erreicht auch die Schweiz mit Virulenz die Frage, inwieweit Rassismus in unserer Kultur und Gesellschaft verankert ist und welche Rolle dabei der Kolonialismus spielt.[9]

Die aktuellen Geschehnisse und mein Körper als Verfasser der Studie sind insofern erwähnenswert, als diese Untersuchung mit dem Geschichtsverständnis operiert, das auch die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner vertritt. (Tanz-)Geschichte sei nämlich «eine Konstruktion von Vergangenheit […], die im ‹Jetzt› hergestellt wird»[10]. Mit dieser Konstruktion könne Vergangenes mit dem heutigen Wissen besser nachvollzogen resp. können aktuelle Ereignisse mit dem Bewusstsein über die Geschichte besser verstanden werden.

In dieser Studie geht es vor allem darum, vergangene Ereignisse (Tanzgeschichte) und die Konstruktion resp. Erzählung vergangener Ereignisse (Tanzgeschichtsschreibung) mit dem Wissen über aktuelle Diskurse besser verstehen zu können und in einen neuen Bezugsrahmen zu setzen. Untersucht wird die Rezeption und damit zusammenhängende Produktion der Tänzerin Josephine Baker und diejenige von punktuell ausgewählten Völkerschauen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, welche dann in Beziehung zur Tanzgeschichtsschreibung des modernen Tanzes gesetzt werden. Das Verhältnis von rezipierter Tanzpraxis und Tanzgeschichtsschreibung wird aus einer rassismuskritischen und postkolonialen Perspektive mittels folgender Fragestellung ausgelotet: In welchem Verhältnis steht die Schweizer Rezeption von Josephine Baker und von Völkerschauen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Tanzgeschichtsschreibung des modernen Tanzes aus einer postkolonialen Perspektive? Diese breite Frage setzt sich aus mehreren fokussierenden Teilfragen zusammen, die lauten: Wie wird Josephine Bakers Tanz von Schweizer Quellen wahrgenommen, beschrieben und interpretiert? Wird ein Muster der Wahrnehmung ersichtlich? Wie werden Völkerschauen von Schweizer Quellen

---

[6] Es soll betont werden, dass ich gleichzeitig Machtpositionen besitze wie z. B. die Schweizer Staatangehörigkeit, ich beherrsche die lokale Sprache und meine Zweitnationalität ist Italien, ein europäisches Land. Auch habe ich Zugang zur Universität im Gegensatz zu meinen Eltern und Grosseltern. All diese körperlichen, kulturellen Merkmale bringe ich also beim Prozess des Schreibens mit.

[7] Der 46-jährige Schwarze Mann George Floyd stirbt am 25. Mai 2020 durch Polizeigewalt in der US-amerikanischen Stadt Minneapolis. Vgl. Bennett, Dalton; Lee, Joyce u. Cahlan, Sarah: The death of George Flyod. What video and other records show about his final minutes. In: washingtonpost.com, 30.05.2020, https://www.washingtonpost.com/nation/2020/05/30/video-timeline-george-floyd-death/?arc404=true, 28.06.2021; Chavez, Nicole u. a.: Protesters break curfew on another night of fury and frustrations over George Floyd's killing. In: cnn.com, 31.05.2020, https://edition.cnn.com/2020/05/30/us/george-floyd-protests-saturday/index.html, 28.06.2021.

[8] Die *Black Lives Matter* Bewegung in den USA ist um Gerechtigkeit bemüht im Hinblick auf die Diskriminierung und Unterdrückung gegenüber der Schwarzen Gemeinschaft. Der Fokus liegt dabei u. a. auf dem Denunzieren der exzessiven polizeilichen Gewalt an Schwarzen Menschen. Vgl. Pokern, Tina: Wie Black Lives Matter die USA verändert. Die Bewegung ist mehr als nur ein Hashtag. In: bento.de, 08.07.2016, https://www.bento.de/politik/black-lives-matter-erklaert-a-00000000-0003-0001-0000-000000698769, 05.06.2021.

[9] Neben einer Fülle an Demonstrationen und öffentlichen Aktionen wurden Artikel veröffentlicht und TV-Sendungen dazu ausgestrahlt. Vgl. SRF: Rassismus in der Schweiz. In: srf.ch, 19.06.2020, https://www.srf.ch/news/schweiz/rassismus-in-der-schweiz-ich-bin-kein-tier-im-streichelzoo, 28.06.2021; PlaySRF: Jetzt sitzen wir an einen runden Tisch. In: srf.ch, 19.06.2020, https://www.srf.ch/play/tv/arena/video/jetzt-sitzen-wir-an-einen-runden-tisch?urn=urn:srf:video:2472bffa-a472-48c2-b96f-ac7e568318e4, 28.06.2021.

[10] Thurner 2008, S. 13.

wahrgenommen, beschrieben und interpretiert? Inwiefern unterscheiden und / oder ähneln sich Rezeptionsmodi zwischen den Quellen über Baker und über Völkerschauen? Wer sind die Protagonist*innen der Erzählung des modernen Tanzes? Welche Körper- und Bewegungskonzepte sind damit verbunden? Inwiefern stehen die dominanten Personen und Konzepte des modernen Tanzes mit Josephine Baker und Völkerschauen aus postkolonialer Sicht in einem Verhältnis?
Methodisch wird die Forschungsfrage samt Teilfragen einerseits mittels Quellenanalyse, d. h. Quellenkritik und -interpretation[11], und andererseits diskursanalytisch untersucht. Diese zwei Werkzeuge sind gezielt auf die Art der Quellen und des Erkenntnisgewinns abgestimmt. Im ersten Teil sollen durch die Quellenanalyse bestimmte Fragen zur Rezeption an das historische Material gestellt und beantwortet werden. Im zweiten Teil werden hingegen wissenschaftliche Beiträge im Fokus stehen und in Bezug zu den gewonnenen Erkenntnissen des ersten Teils gesetzt. Die Diskursanalyse soll dabei helfen, zu verstehen, inwiefern tanzhistoriografische Diskurse gewisse rassistische Strukturen (re-)produzieren, indem bestimmte Körper in die Narration integriert und andere davon ausgeschlossen werden. Sowohl die Quellenanalyse als auch die Diskursanalyse werden aus einer postkolonialen Perspektive durchgeführt, sodass die Theorien aus den postkolonialen Studien als methodologisches Dach fungieren.
Bevor im nächsten Kapitel ausführlich auf die postkolonialen Studien mit spezifischem Blick auf den Status der Schweiz innerhalb des postkolonialen Gefüges eingegangen wird, folgen im nächsten Abschnitt einige wissenschaftliche Prämissen zum Verständnis von Tanz, Geschichtsschreibung, Körper, Rassismus und zum antirassistischen Vokabular. Der im Anschluss an das Kapitel zu Postkolonialismus folgende Hauptteil ist in zwei Bereiche unterteilt. Zunächst liegt der Fokus auf der Art und Weise, wie das Schweizer Publikum Josephine Baker und Völkerschauen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wahrnimmt, beschreibt und interpretiert. Anschliessend wird die Frage, welche Personen und Konzepte in die Tanzhistoriografie des modernen Tanzes eingegangen sind und in welchem Verhältnis sie zu Josephine Baker und den Performenden der Völkerschauen aus postkolonialer Perspektive stehen, ansatzweise behandelt. Das Fazit enthält eine Zusammenfassung der Argumentationslinie und einen kurzen Ausblick.

Wie schon eingangs grob erwähnt, wird in dieser Studie in Anlehnung an Thurner davon ausgegangen, dass Tanzgeschichte eine Konstruktion von Vergangenheit in der Gegenwart ist. Die (Tanz-)Historiografie überwindet (imaginäre) Klüfte zwischen einzelnen Ereignissen und Orten, lässt Menschen und Handlungen wieder aufleben und stellt diese implizit oder explizit in Bezug zueinander.[12] Geschichtsschreibung wird – im Rahmen der Krise derselben ausgehend des 20. Jahrhunderts – nicht als ‹die› Geschichte verstanden, die linear, irreversibel, kontinuierlich und notwendig ist, sondern als eine nach bewussten oder unbewussten Forschungsinteressen konstruierte Erzählung. Thurner konstatiert, dass die Folgen einer solchen Konzeption von Historiografie «die Akzeptanz von Partialität anstelle von Totalität, von Pluralität und Differenz statt Homogenität, Kontingenz statt teleologischer Notwendigkeit sowie Diskontinuität statt linearer Kontinuität [sind]»[13]. Ziel dieser Studie ist

[11] Die Untersuchung stützt sich dabei vor allem auf den ‹Werkzeugkasten Geschichte› der Universität Basel. Vgl. Universität Basel: Quellenanalyse. In: philhist.unibas.ch, https://dg.philhist.unibas.ch/de/studium/werkzeugkasten-geschichte/wissenschaftliches-arbeiten/quellenanalyse/, 30.06.2021.
[12] Vgl. Thurner 2008, S. 15.
[13] Ebd., S. 14.

demnach nicht, eine lineare und abgeschlossene Geschichte zu schreiben, sondern Wahrnehmungsmodi zu analysieren und diese in ein Verhältnis zur dominanten Tanzgeschichtsschreibung – stets mit dem Bewusstsein um deren Vielstimmigkeit und Selektivität – zu setzen. Ausgegangen wird dabei von einem breiten Tanzbegriff.
Bezugnehmend auf die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein wird Tanz als Aufführung des Sozialen verstanden. Damit ist gemeint, dass die Bewegungen, Gesten, Ausdrucksweisen, Körperkonzepte und choreografischen Ordnungen im Tanz jeweils historisch aktuelle gesellschaftliche Strukturen sowohl repräsentieren als auch reproduzieren.[14] Dieser Auffassung folgend ist Tanz immer sozial, da er Interaktionen von Menschen und Objekten inszeniert und ausführt. Klein erwähnt diesbezüglich einerseits die Ballette der höfischen Kultur, in welchen die Performenden das Machtverhältnis des Monarchen und der restlichen Gesellschaft mittels klarer Geometrie und Raumordnung tänzerisch ausagieren und andererseits die Solis der Vertreter*innen des modernen Tanzes, in denen das Individuum buchstäblich ins Zentrum rückt.[15] Tanz spiegelt somit bestimmte Machtdynamiken wider. In Anlehnung an den Philosophen Michel Foucault betont Klein, dass sich Konventionen in die (tanzenden) Körper einschreiben, welche diese bei der Ausführung aktualisieren. In diesem Zusammenhang soll auf den Aspekt der Performanz im Tanz hingewiesen werden. In der Performanz – das heisst, das körperliche erlebbar-Machen vom ‹Sozialen› durch Handeln – liegt das Potential, bestimmte Konventionen durch andere Bewegungen und räumliche Ordnungen zu subvertieren.[16] Diese doppelte Verfasstheit von Tanz als Repräsentant und (Re-)Produzent von gesellschaftlichen Ordnungen findet sich im übertragenen Sinn in der Definition von ‹Körper› des Sozialwissenschaftlers Robert Gugutzer. Er argumentiert in seiner Monografie *Soziologie des Körpers*, dass der menschliche Körper gleichzeitig Produkt und Produzent von Gesellschaft ist. Produkt ist er insofern, als dass der Umgang mit, das Wissen um und das Spüren von Körper durch gesellschaftliche Normen und Werte beeinflusst ist. Zum Produzenten von Gesellschaft wird er hingegen, weil körperliche Handlungen resp. performative Akte von Individuen zur Konstruktion sozialer Wirklichkeit beitragen.[17]
Das hier vertretene Tanzverständnis basiert demzufolge nicht auf einem eng gefassten Begriff wie z. B. die stilisierte und rhythmisierte Bewegung zu Musik vor einem Publikum, sondern auf dem breiten Begriff der *Performance*, welchen Klein und der Theaterpädagoge Wolfgang Sting im Aufsatz *Performance als soziale und ästhetische Praxis* konturieren. Performances definieren sie als «kulturelle Praktiken, die erst in der Bezugnahme auf das soziale Feld, in dem sie stattfinden, verstehbar werden»[18]. Je nach wissenschaftlicher Perspektive können verschiedenste Phänomene wie z. B. soziale Rituale, avantgardistische Kunstformen oder popkulturelle Ereignisse unter dem Begriff der *Performance* analysiert werden.[19] Dem Untersuchungsgegenstand – den Völkerschauen und den Tänzen von Josephine Baker – entsprechend wird in dieser Studie der Fokus auf den Aspekt von Performances als Produzierende von sozialen Strukturen und von Ein- und Ausgrenzungsmechanismen normalisierter und marginalisierter Körper gerichtet. So wird gemäss Klein und Sting z. B. im

[14] Vgl. Klein, Gabriele: Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis. In: Bischof, Margrit u. Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 125–144, hier S. 142.
[15] Vgl. ebd., S. 126–138.
[16] Vgl. ebd., S. 142.
[17] Vgl. Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2004, S. 6f.
[18] Klein, Gabriele u. Sting, Wolfgang: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 7–23, hier S. 9.
[19] Vgl. ebd., S. 9.

Striptease die soziale Kategorie von Geschlecht und in Modeschauen diejenigen des Alters und der Schönheit inszeniert.[20]

Zusätzlich zum breit gefassten Tanzverständnis ist für die Analyse des Untersuchungsgegenstands die Arbeit mit postmodernen Körperkonzepten, insbesondere demjenigen des diskursiven Körpers des Philosophen Michel Foucault, fundamental. Beim diskursiven Körper liegt der Fokus nicht auf einer anthropologischen oder ontologischen, sondern auf einer konstruktivistischen Ebene. Es wird danach gefragt, wie Körper sozial wahrgenommen und bewertet werden.[21] Die Wahrnehmung und Bewertung von Körper fusst in Gugutzers Rezeption von Foucault auf dem Diskurs als «zeit- und kulturspezifische Denkschemata, Deutungsmuster, Kategorien, Ideen, Konzepte und Wissensformen»[22]. Diese Kategorien, Wissensformen und Denkschemata bilden nicht ‹nur› etwas ab, sondern bringen die Wirklichkeit über das, was sie bezeichnen, erst hervor. Körper ist den Überlegungen Foucaults folgend eine diskursive Konstruktion.[23] Diskurse sind aber nicht apolitisch, sondern sehr eng mit Machtdynamiken verknüpft. Gugutzer argumentiert mit Foucault, dass vor allem in der modernen Gesellschaft die Wissenschaft eine zentrale Stellung als Produzierende von Wissen einnimmt. Wissenschaftliche Disziplinen stellen ein spezifisches Wissen über Körper her und bringen ‹den Körper› dadurch erst hervor. Die Diskursführenden können also normalisierte und ‹abweichende› Körper bestimmen und diskursiv produzieren. Die Macht einer Gruppe, Institution oder Gesellschaft über den Diskurs gibt ihnen die Möglichkeit zu entscheiden, welche Körper üblich resp. wünschenswert oder ‹anormal› sind.[24]

Auf dieser Macht-Diskurs-Dynamik und der Hervorbringung von Körper basiert Stuart Halls verschriftlichter Vortrag *Rassismus als ideologischer Diskurs* von 1989. Er definiert Rassismus als soziale Praxis und Struktur, die sich auf vermeintlich ‹natürliche› Kriterien bezieht. Als Praxis schliesst sie bestimmte Menschengruppen vom Zugang zu symbolischen und materiellen Ressourcen aus, während der ausschliessenden Gruppe das Privileg zu Ressourcen gewährt wird. Rassismus als Struktur reguliert soziale, politische und ökonomische Praxen und hängt somit immer mit Machtdynamiken zusammen.[25] Der (diskursiv konstruierte) Körper wird dabei als Massstab benutzt, an dem bestimmte Menschengruppen kategorisiert und hierarchisiert werden. Er funktioniert als Träger von Bedeutung oder in Halls Worten «als Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz»[26]. Diese Differenz wird mittels eines binären Systems, in welchem rassifizierte Menschen das Gegenteil von *weissen* Menschen verkörpern, konstruiert. Wenn *weisse* Menschen als rational, intellektuell und kultiviert beschrieben werden, dann gelten rassifizierte Menschen als irrational, ‹primitiv›, lustgetrieben und ‹wild›. Diese Eigenschaften werden am Körper festgemacht, sodass *race* anhand von Äusserlichkeiten sichtbar wird und Menschen diesbezüglich kategorisiert werden.[27] Nach Birgit Rommelspacher wird der Körper in Anlehnung an Halls Überlegungen

---

[20] Vgl. ebd., S. 10f.

[21] Die leibliche Dimension des Körpers als Subjekt von Erfahrung sowie seiner Materialität samt dem Bedürfnis nach Nahrung, Luft und Schlaf werden nicht verneint. Diese sind aber für das Erkenntnisinteresse der Studie weniger zentral als der diskursiv hervorgebrachte Körper. Vgl. Gugutzer 2004, S. 77, 81.

[22] Ebd., S. 74.

[23] In Bezug auf die Praktik der Diskurse vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1973.

[24] Vgl. Gugutzer 2004, S. 74–77.

[25] Vgl. Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Das Argument, 178/1989, S. 913–921, hier S. 913–915.

[26] Ebd., S. 913.

[27] Vgl. ebd., S. 919.

zur materialisierten Projektionsfläche von erfundenen Defiziten.[28] Hall und Rommelspacher vertreten beide die Meinung, Rassismus sei nicht eine starre Struktur, sondern je nach historischem Kontext auch wandelbar. Im Kolonialismus erhält die Konstruktion von *race* die Funktion, bestimmte Menschengruppen zu dehumanisieren, um die Handlungen der privilegierten Gruppe zu erlauben. Rassismus dient demnach als eine ‹Legitimationslegende›, um Indigene Menschen (z. B. Erstbewohner*innen Amerikas) zu vertreiben und töten und Schwarze Menschen zu versklaven, während zur gleichen Zeit in Europa die Menschenrechte deklariert werden. Hingegen funktioniert Rassismus in postkolonialen Gesellschaften vermehrt über das Gefüge der ‹Kultur› wie z. B. im antimuslimischen Rassismus oder Antisemitismus. Gewisse Verhalten und Bräuche werden rassifizierten Menschen zugeschrieben, von denen sich *weisse* Menschen distanzieren und abheben wollen.[29]

An diesem Punkt soll betont werden, dass *race* zwar ein soziales Konstrukt ist, der damit zusammenhängende Rassismus aber die Wirklichkeit von vielen Menschen bestimmt und beeinflusst. Rommelspacher argumentiert, dass der strukturelle, institutionelle und individuelle Rassismus aus Ausgrenzungsmechanismen besteht, die Segregation bewirken. Rassifizierte Menschen werden im Arbeitsmarkt und in der Bildung benachteiligt (ökonomische Segregation), mit hohen Hürden für die Erlangung der Staatsbürgerschaft konfrontiert (politische Segregation), von der Bevölkerung diskriminiert (soziale Segregation) und in der Kultur als ‹Fremde›, Gefährliche abgebildet und / oder erhalten keine Mitsprache (kulturelle Segregation).[30]

Die Definition von Rassismus als Struktur soll auch darauf hinweisen, dass eine rassistische Person nicht per se ‹böse› ist, sondern dass Rassismus ein konstitutiver Teil von Gesellschaft ist und nur durch antirassistisches Verhalten denunziert und bekämpft werden kann.[31]

Da sich diese Studie als antirassistisch versteht und nicht die (sprachliche) Reproduktion, sondern die Dekonstruktion von rassistischen Strukturen und Dynamiken zum Ziel hat, stütze ich meine Wortwahl auf die antirassistische Sprache, insbesondere das Glossar gegen Rassismus *Sprachmächtig* vom Netzwerk Schwarzer Frauen in der Deutschschweiz Bla*Sh.[32] Wenn im Folgenden die Rede von Menschen sein wird, die rassifiziert werden und somit Rassismus erfahren, dann werden sie mit den Selbstbezeichnungen *Schwarz* oder *People / Person of Color* beschrieben. *Schwarz* wird immer mit grossem S geschrieben, um kenntlich zu machen, dass der Begriff sich nicht auf die Farbe bezieht, sondern auf soziale Gemeinsamkeiten aufgrund von Rassismuserfahrungen. Die Bezeichnung *People of Color* oder in der Einzahl *Person of Color* ist in den 1960er-Jahren im Kontext der US-Bürgerrechtsbewegung entstanden und verweist auf geteilte Erfahrungen aus verschiedenen Gemeinschaften, die rassifiziert werden wie z. B. die asiatische oder LatinX Gemeinschaft.[33] Diejenigen Menschen, die nicht von Rassismus betroffen sind, werden als *weisse* Menschen bezeichnet. Des Weiteren wird das englische Wort *race* oder der Begriff *Rassifizierung* verwendet, da das deutsche Wort für *race* mit dem Nationalsozialismus und vermeintlichen ‹natürlichen› Menschengruppen in Verbindung steht. Rassifizierung verweist auf den Prozess und die Struktur, «in denen Menschen nach rassistischen Merkmalen (Aussehen,

[28] Vgl. Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Mecheril, Paul u. Melter, Claus (Hg.): Rassismuskritik. Rassismustheorie und -forschung. Schwalbach 2009, S. 25–38, hier S. 28.
[29] Vgl. ebd., S. 25–27; Hall 1989, S. 917f.
[30] Vgl. Rommelspacher 2009, S. 30–31.
[31] Vgl. Hall 1989, S. 915.
[32] Vgl. Anhang A1: Sprachmächtig. Glossar gegen Rassismus.
[33] Diversity Arts Culture: PoC / Person of Color. In: diversity-arts-culture.berlin, https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color, 14.07.2021.

Lebensformen oder imaginäre Merkmale) kategorisiert, stereotypisiert und hierarchisiert werden»[34]. Beleidigende, rassistische Fremdbezeichnungen werden in dieser Studie, wenn sie z. B. in historischen Quellen vorkommen, nicht ausgeschrieben. Es wird jeweils der erste Buchstabe genannt und dann ‹Wort› hinzugefügt. Ein Beispiel wäre das N*-Wort, oder auch das A*-Wort, wenn es nicht um die Bezeichnung des afrikanischen Kontinents geht, sondern wenn damit ein rassistisches Konstrukt gemeint ist, das mit Annahmen von ‹Primitivität› zusammenhängt. Wörter wie ‹fremd›, ‹exotisch› oder das ‹Andere› sind immer in einfachen Anführungszeichen markiert, um zu kennzeichnen, dass es sich um *weisse* eurozentrische Kategorien handelt.
Im nächsten Kapitel soll es u. a. um diese eurozentrische Perspektive gehen, die in postkolonialen Theorien kritisch analysiert wird.

[34] Anhang A1: Sprachmächtig. Glossar gegen Rassismus.

2. Postkoloniale Theorie und (post-)koloniale Schweiz

Die Politikwissenschaftlerinnen María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan definieren Postkoloniale Theorie als eine «Vielfalt an methodologische[n] Herangehensweisen, die in einem ausgedehnten interdisziplinären Feld und in unterschiedlichsten Institutionen zur Anwendung kommen»[35]. Diese methodologischen Herangehensweisen haben gemeinsam, Kolonialismus, kolonialistische Ideologien und die hinterlassenen Konstrukte zu analysieren und dagegen Widerstand zu leisten.[36] Angesichts der komplexen und teils gegensätzlichen Praktiken der Kolonisierung kann eine Definition von Kolonialismus nicht ohne Simplifizierungen auskommen. In Anlehnung an den Historiker Jürgen Osterhammel unterscheiden Castro Varela und Dhawan zwischen drei Formen von Kolonisierung: ‹Beherrschungskolonien› wie British India referieren auf Kolonien, in denen sich vor Ort nur eine kleine Gruppe aus Militärangehörigen, Bürokraten und Geschäftsleuten zum Zwecke der wirtschaftlichen Ausbeutung und politischen Beherrschung befindet. Solche Kolonien werden hauptsächlich vom sogenannten ‹Mutterland› aus beherrscht. ‹Stützpunktkolonien› werden hingegen als «Resultat von Flottenaktionen»[37] definiert und funktionieren durch Machtverbreitung über Ozeane und Meere. ‹Siedlungskolonien› beschreiben Kolonien, in denen europäische Siedler*innen billiges oder enteignetes Land verwalten, die Indigene Bevölkerung töten, vertreiben oder ausbeuten und Schwarze Menschen versklaven, um von ihrer unbezahlten Arbeit zu profitieren. Durch dieses System werden flächendeckende Gebiete eingenommen, von den Invasoren als Heimat erklärt und durch kostengünstige Verarbeitung von Ressourcen enorme Kapitalsummen angehäuft. Dhawan und Castro Varela betonen, dass die drei Formen von Kolonisierung Herrschaftsbeziehungen sind, «die mit physischer, militärischer, epistemologischer und ideologischer Gewalt durchgesetzt und über ‹R[*-Wort, M. Z.]› und Kulturdiskurse legitimiert wurden»[38]. Im Zusammenhang mit der epistemologischen und ideologischen Gewalt schreibt der Soziologe Aníbal Quijano in seinem Buch *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, dass die Wissensproduktionen, kognitiven Perspektiven, die Sinnstiftung von materiellen und intersubjektiven Erfahrungen und die Vorstellungswelt von kolonisierten Bevölkerungen unterdrückt werden. Zusätzlich zwingen die Kolonisator*innen ihre eigene Normen und Werte, vor allem auf religiöser Ebene, den kolonisierten Menschen auf, sodass Quijano von einer ‹Kolonisierung der Kultur› spricht.[39]
Der Begriff *Dekolonisierung* beschreibt gemäss Albert Gouaffo den historischen Prozess des 20. Jahrhunderts, in welchem ehemalige Kolonien um Rechtsgleichheit und Selbstbestimmung kämpfen und daraus die formale Auflösung von Kolonien und die Gründung junger Staaten resultiert.[40] Dekolonisierung kann nicht nur auf materieller Ebene, wie z. B. die Rückgabe des Landes, sondern auch auf intellektueller Ebene verstanden werden.

[35] Castro Varela, María do Mar u. Dhawan, Nikita: Kolonialismus, Antikolonialismus und postkoloniale Studien. In: dies. (Hg.): Postkoloniale Theorie. Bielefeld 2015, S. 23–97, hier S. 25f.
[36] Vgl. ebd.
[37] Ebd., S. 32.
[38] Ebd., S. 35.
[39] Vgl. Quijano, Aníbal: Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika. Übers. v. Alke Jenss u. Stefan Pimmer. Wien 2016, S. 43.
[40] Vgl. Gouaffo, Albert: Dekolonisierung. In: Göttsche, Dirk; Dunker, Axel u. Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart 2017, S. 131–133, hier S. 131.

Dekolonisierung meint im intellektuellen Kontext die Dekonstruktion eurozentrischer Wissensproduktion.[41]

Neokolonialismus erscheint als Begriff nach der Auflösung der Kolonien, die als Folge des Zweiten Weltkrieges zusammenbrechen, und beschreibt asymmetrische Machtbeziehungen zwischen ehemaligen Kolonialmächten und den jungen, unabhängigen Staaten. M. Moustapha Diallos Überlegungen zufolge ist Neokolonialismus sowohl ein Zustand als auch eine Politik. Als Zustand beschreibt Neokolonialismus die Aktivität von ausländischen Akteuren, die in ehemals kolonisierten Ländern ihre wirtschaftlichen Interessen durchsetzen und gleichzeitig der einheimischen Bevölkerung schaden. Sie übernehmen z. B. gewinneinbringende Unternehmen, beuten einheimische Arbeitskräfte aus oder vertreiben ganze Dörfer. Neokolonialismus als Politik meint der wirtschaftliche, militärische und politische Einfluss von Ländern auf schwächere Staaten wie z. B. die USA auf den Irak 2003 und Frankreich auf Tschad 2008.[42]

Im Hinblick auf den Fokus der Untersuchung – d. h. Phänomene der Tanzgeschichte sowie die Tanzgeschichtsschreibung – ist wichtig zu erwähnen, dass Postkoloniale Theorie Geschichte und Geschichtsschreibung als etwas Transnationales versteht. In diesem Zusammenhang spricht die Anthropologin Shalini Randeria von verwobenen Geschichten, sogenannten *entangled histories*. Das heisst, dass die Geschichte des Westens ohne die Geschichte der kolonisierten Länder nicht geschrieben werden kann und umgekehrt. Aus diesem Grund bemühen sich postkoloniale Studien um eine transnationale Geschichtsschreibung. Sie untersuchen Imperialismus und Kolonialismus als ein europäisches sowie aussereuropäisches Phänomen.[43]

Diesbezüglich stellt Quijano fest, dass der globale Weltmarkt und Kapitalismus historisch eng mit kolonialen Machtdynamiken zusammenhängen wie z. B. der transatlantische Dreieckshandel zwischen den Kontinenten Europa, Afrika und Amerika. Sie sind ein von *weissen*, europäischen Menschen kreiertes Konstrukt, welches über Arbeit, Ressourcen und Produkte bestimmt. Der globale Handel basiert auf der Vertreibung und dem Genozid Indigener Menschen, der Ausbeutung von Indigenem Land und der Entführung, Versklavung und unbezahlten Arbeit von Schwarzen Menschen. Diese Tötung, Vertreibung und Versklavung von Menschen hängt mit rassistischen Wertevorstellungen zusammen, gemäss welchen *weisse* Menschen wertvoller als *Black*, *Indigenous* und *People of Color* seien.[44]

Postkoloniale Studien interessieren sich aber wie schon erwähnt nicht nur für historische Ereignisse der Kolonialzeit, sondern auch für die Hinterlassenschaften dieser Zeit und demzufolge für heutige Unterdrückungsformen wie z. B. den Neokolonialismus und alltägliche Rassismen.[45] Die Wissenschaftlerinnen Purtschert, Lüthi und Falk betonen in ihrem Aufsatz *Eine Bestandesaufnahme der postkolonialen Schweiz*, dass der Begriff *postkolonial* als kritische Kategorie nicht nur wirtschaftliche Aspekte von Kolonialismus, Dekolonisierung und Neokolonialismus untersucht, sondern auch eine diskurskritische Kulturtheorie miteinbezieht. Bei letzterer geht es um die kritische Auseinandersetzung mit eurozentrischen

[41] Vgl. dazu im Bereich der Soziologie Richardson, William Jamal: Understanding Eurocentrism as a Structural Problem of Undone Science. In: Bhambra, Gurminder K.; Gebrial, Dalia u. Nişancıoğlu, Kerem (Hg.): Decolonising the University. London 2018, S. 231–247, hier S. 234.

[42] Vgl. Diallo, M. Moustapha: Neokolonialismus. In: Göttsche, Dunker u. Dürbeck 2017, S. 194–197, hier S. 194–196.

[43] Vgl. Castro Varela u. Dhawan 2015, S. 23f.

[44] Vgl. Quijano 2016, S. 35–39.

[45] Vgl. Castro Varela u. Dhawan 2015, S. 24.

Repräsentationssystemen und Wissensordnungen, die auch in der Gegenwart wirken.[46] Dieses Weiterwirken von Ideologien, Einstellungen und Dynamiken soll durch das ‹post› in postkolonial ausgedrückt werden. Purtschert, Lüthi und Falk schrieben: «Das Präfix post bezieht sich dann nicht einfach temporal auf die Zeit nach der Auflösung der Kolonialreiche, sondern verweist auf das Weiterwirken kolonialistischer Strukturen in neuen, insbesondere kulturellen Formen.»[47]

Die Analyse der im Folgenden untersuchten Phänomene liegt weniger auf wirtschaftlichen oder politischen Aspekten des ‹Postkolonialen›, sondern vielmehr auf der diskurskritischen, kulturellen Ebene. Konkret bedeutet dies für meinen Untersuchungsgegenstand, dass die Rezeptionen von Josephine Baker und Völkerschauen auf koloniale Wahrnehmungsmuster hin analysiert werden, obwohl einige Quellen nach dem Ersten Weltkrieg – zu Beginn des Dekolonisationsprozesses – datiert sind. Denn, wie Purtschert, Lüthi und Falk betonen, funktionieren (gewisse) koloniale Strukturen auch ohne die materielle Präsenz von formalen Kolonien.

Bevor ich nun auf die Fallbeispiele eingehe, soll im letzten theoretischen Abschnitt der spezifische Raum, in welchem die performenden resp. ausgestellten Menschen agieren, thematisiert werden. Dabei geht es um die Schweiz. Castro Varela und Dhawan konstatieren, dass jede Region der Welt von der umwälzenden kolonialen Herrschaft beeinflusst wurde. Aus diesem Grund sei es inakkurat, die direkte koloniale Macht eines Staates als Messwert des jeweiligen kolonialen Erbes zu nehmen. Koloniale Praktiken und Diskurse – kurz: die koloniale Kultur – befinden sich auch in Ländern, die keine formalen Kolonien besitzen. Dies trifft auch auf die Schweiz zu. Sowohl Purtschert, Lüthi und Falk als auch Castro Varela und Dhawan stellen eine tiefe Verstrickung von Schweizer Akteur*innen im transatlantischen Sklaven- und Kolonialwarenhandel fest. Die Schweiz profitiert vom Kolonialismus, ohne militärische Verantwortung übernehmen zu müssen. Im Prozess der Dekolonisierung muss die Schweiz keine gravierenden Konsequenzen tragen und kann somit ihre Stellung als ‹unverdächtiger Partner› sichern, da sie keine formale Kolonialmacht ist.[48] Die Schweiz profitiert nicht nur wirtschaftlich in ihrer ‹parasitären› Stellung doppelt, sondern kann somit weitgehend die Erinnerungs- und Dekonstruktionsarbeit von kolonialen Strukturen und Denkmustern umgehen. Gemäss Shalini Randeira kann diese Arbeit – das Aufzeigen der Verstrickung der Schweiz in kolonialen Beziehungen – nicht anhand von Eroberungen durch Militärmacht, Kriegen um Landbesetzung oder politischer Unterdrückung gemacht werden. Vielmehr kann Mensch die Verstrickung durch die strukturelle Gewalt in Entwicklungshilfen, den Alltagsrassismus in Bildern und Texten z. B. von Kinderbüchern oder durch koloniale Völkerschauen analysieren und hervorheben.[49] Die folgenden Analysen der kolonialen Rezeptions- und Produktionsmodi in Bakers Performances und in Völkerschauen sollen sowohl im postkolonial-helvetischen als auch im tanzhistorischen Kontext einen kritischen und produktiven Beitrag leisten.

---

[46] Vgl. Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara u. Falk, Francesca: Eine Bestandesaufnahme der postkolonialen Schweiz. In: dies. (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012, S. 13–63, hier S. 17.

[47] Ebd., S. 17.

[48] Vgl. Purtschert, Lüthi u. Falk 2012, S. 16; Castro Varela u. Dhawan 2015, S. 29.

[49] Vgl. Randeira, Shalini: Verflochtene Schweiz. Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien. In: Purtschert, Lüthi u. Falk 2012, S. 7–12., hier S. 8f.

3. Josephine Baker

Folgender Abschnitt basiert grösstenteils auf die zum Zeitpunkt des Verfassens neuste Biografie über Josephine Baker von der Kulturwissenschaftlerin Mona Horncastle, da die Künstlerin in deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibungen selten bis nie vorkommt.[50] Trotz der spärlichen Quellenlage wird Bakers beruflicher Werdegang in dieser Untersuchung kontextualisiert. Dies, weil es – wie Tanzwissenschaftler Ramsay Burt konstatiert – bei der Historisierung von Baker zu beachten gilt, sie nicht als Genie und ihr Werdegang nicht als ahistorisch zu betrachten. Dies könnte suggerieren, sie wäre entweder ‹begabter› als andere Schwarze Frauen oder aber sie stünde als talentierte Tänzerin repräsentativ für alle Schwarzen Frauen, was eine rassistische Reduktion zur Folge hätte.[51] Aus einem antirassistischen Ansatz motiviert soll Bakers Karriere beleuchtet werden, um in einem nächsten Schritt auf die Schweizer Rezeption von Bakers Tänzen zu sprechen zu kommen.
Josephine Baker kommt am 3. Juni 1906 als Freda Josephine McDonald in St. Louis, einer Stadt im US-Bundesstaat Missouri, als Tochter der Schwarzen Frau Carrie McDonald und vermutlich des *weissen* Mannes Eddie Carson zur Welt und wird schon früh mit Rassismus konfrontiert.[52] Nur rund 40 Jahre zuvor wurde die Versklavung Schwarzer Menschen nach dem Sezessionskrieg auf konstitutioneller Ebene verboten.[53] 1920, im Alter von 14 Jahren, wird sie dank ihrer Gesangs- und Tanzkünste Teil des Musikensembles *The Jones Family Band*, welches im Booker T. Washington Theatre auftreten darf. An jener Aufführung entsteht eine unvorhergesehene Komik: Josephine Baker sollte als Engel auf die Erde herunterfliegen, bleibt aber im Seil hängen und zappelt. Das Spektakel kommt beim Publikum sehr gut an, sodass daraufhin *The Jones Family Band* einen Platz im Ensemble des Vaudeville[54] Theaters *Dixie Steppers* ergattert. Baker geht mit den *Dixie Steppers* auf Tour, verlässt diese aber nach einigen Etappen und lässt sich in Philadelphia nieder, wo sie ihre Clown-Rolle bei der Sandy Burn's Company – einer festen Truppe des Standard Theatre – ausbaut. Ihr Tanz wird beschrieben als eine Kombination von ganzkörperlichen, schnellen und wilden Bewegungen mit Grimassen und Augenschielen.[55] Gemäss Horncastle wird Baker in New York zum Star, nachdem sie ihren Ehemann Billy Baker und Philadelphia verlässt und beim *all-Black* Musical

[50] Für eine deutschsprachige Abhandlung zu Baker vgl. Eichstedt, Astrid: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985, S. 53–72.
Für Einträge über Josephine Baker in Lexika ausserhalb des deutschsprachigen Raums vgl. Seguin, Éliane: Baker Joséphine. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Dictionnaire de la Danse. Paris 1999, S. 27; Christout, Marie-Françoise: Baker, Josephine. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. A project of Danse Perspectives Foundation. Bd.1. New York 1998, S. 252f.
Unter folgender tanzhistoriografischer Auswahl, die u. a. den Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts behandelt, erscheint Baker ausschliesslich in einem Kapitel von Ramsay Burts Werk. Vgl. Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001; Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek 2002; Franko, Mark: Dancing Modernism / Performing Politcs. Bloomington u. Indianapolis 1995; Burt, Ramsay: Alien Bodies. Representations of modernity, ‹race› and nation in early modern dance. London u. New York 1998.
[51] Vgl. Burt 1998, S. 58–59.
[52] Vgl. Horncastle, Mona: Josephine Baker. Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone – Die Biografie. Wien 2020, S. 14–18.
[53] Vgl. Tuner-Sadler, Joanne: African American History. New York 2009, S. 78–80.
[54] Das US-Amerikanische Vaudeville setzt sich ab 1880 aus einer Mischung verschiedener szenischen Nummern zusammen wie z. B. Gesang, Tanz und Wortdarbietungen. Vgl. dazu Senelick, Laurence: Vaudeville. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. A project of Danse Perspectives Foundation. Bd.6. New York 1998, S. 315–320, hier S. 315.
[55] Vgl. Horncastle 2020, S. 28–35.

Shuffle Along II als Tänzerin in der sogenannten Chorus Line, einer Reihe aus Tänzerinnen in der Revue[56], angestellt wird. In der ersten Aufführung tanzt Baker wortwörtlich aus der Reihe mit einer improvisierten, Clown-artigen Tanznummer, die das Publikum begeistert und ihr verhilft, in zahlreichen Kritiken erwähnt zu werden. Daraufhin wird Baker Anfang 1922 für die Broadway-Produktion *Shuffle Along* als festes Ensemblemitglied engagiert. Das Musical wird ein Publikumserfolg und an der Abendkasse wird explizit gefragt, ob denn «das schielende Mädchen»[57] auch in der Show ist. Horncastle begründet den Erfolg des Musicals auf einer strukturellen und ästhetischen Ebene. Einerseits kommt es zu dieser Zeit zu einer Überwindung der Trennung Schwarzer und *weisser* Unterhaltungsindustrie, die durch die Faszination von *weissen* Zuschauenden gegenüber ihrer Vorstellung von Schwarzen Menschen und Schwarzer Kultur begünstigt wird. Andererseits wird der Revuetanz in *Shuffle Along* professionalisiert, sodass er unterhaltsam, dynamisch und erotisch wirkt. Die Chorus Line Girls werden auf das Level von Schauspielenden gehoben und werden somit namentlich auf dem Programm aufgeführt.[58]

Drei Jahre später, im September 1925, verlässt Baker die USA, in welcher Segregation herrscht, und reist nach Paris, wo sie für eine Spielzeit im Théâtre des Champs-Élysées gebucht wird. In Paris entwickelt sich ein grosses Interesse vonseiten einer künstlerischen Elite wie z. B. Pablo Picasso und Henri Matisse für die Vorstellung von Schwarzer Kunst, die in Verbindung zum imaginierten Konzept von A*-Wort gestellt wird. Als Teil des Ensembles ‹La Revue N*-Wort› wird ihr die Chance gegeben, als Star auf der Bühne unter zwei Bedingungen aufzutreten. Die eine Bedingung ist die Zuteilung des Schwarzen Tanzpartners Joe Alex, mit dem sie den *pas de deux* mit dem Titel *La danse sauvage* tanzt. Dabei soll sie, als zweite Bedingung, halb nackt auftreten, da ihre Kostüme nur aus einigen Federn bestehen. Josephine Baker repräsentiert aus einer *weissen*, eurozentrischen Perspektive das ‹Wilde›, ‹Erotische›, das mit ‹Schwarzer Kunst› und vor allem Schwarzen Körpern gleichgesetzt wird.[59]

Ab 1926 tritt sie in der Performance *La Folie du Jour* im Varietétheater Folies Bergères auf, die für das Kostüm, das nur aus einem Bananenrock besteht, berühmt wird. Im selben Jahr trifft sie ‹Graf› Pepito (geb. Giuseppe Abatino aus Sizilien), der ihr Partner und Manager wird. Von da an verändern sich einerseits Bakers Performances, die mit einem neuen Garderobenwechsel aufpoliert oder mit Filmsequenzen begleitet werden. Andererseits experimentiert Baker mit neuen künstlerischen Richtungen. So beginnt sie z. B. englischsprachige Lieder live vor Publikum in ihrem 1926 eröffneten Club mit dem Namen *Chez Joséphine* zu singen, nimmt erste Platten auf, die veröffentlicht werden und wird ab 1927 in Filmen als Schauspielerin engagiert.[60]

Baker ist in ihrem Leben auch politisch aktiv. Während des Zweiten Weltkriegs bietet sie jüdischen Freund*innen und Flüchtlingen in ihrem Schloss in Dordogne Unterkunft, arbeitet zunächst als Spionin für Frankreichs ‹Résistance› vor Ort und dann als Übermittlerin von wichtigen Informationen als Pilotin. In den 1950er und 60er-Jahren engagiert sie sich in der ‹Civil Rights Movement› der USA und hält als einzige Frau eine Rede am ‹March of

[56] Die Revue als Theaterform vereint Tanz- und Musiknummern im Zusammenhang mit einem Thema. Dabei sorgen für grosse Faszination beim Publikum die Szenen mit Reihen aus Tänzerinnen, die synchron Bewegungen ausführen. Vgl. dazu Hartmann, Annette: Revue. In: dies. u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 504–506, hier S. 504f.

[57] Haney zit. in Horncastle 2020, S. 40.

[58] Vgl. Horncastle 2020, S. 38–40.

[59] Vgl. ebd., S. 43–57.

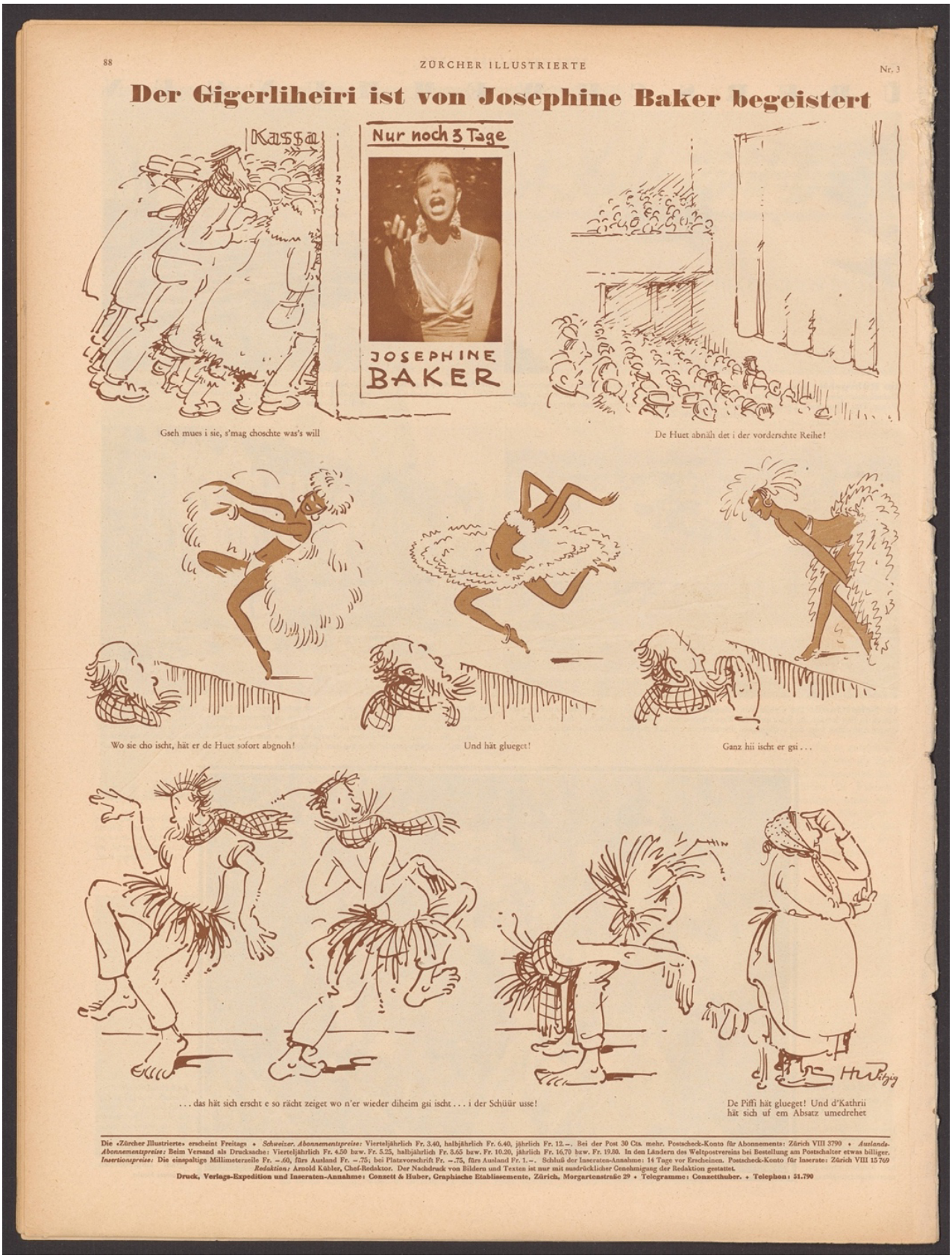
[60] Vgl. ebd., S. 74–106.

Washington› über den Kampf Schwarzer Frauen um Freiheit.[61] Bis kurz vor ihrem Tod am 12. April 1975 tritt Baker auf der Bühne als Performerin auf.[62]
Wie aber wird Baker in der Schweiz im frühen 20. Jahrhundert rezipiert? Wie wird ihr Tanz und ihr Körper beschrieben oder illustriert? Inwiefern kann die Rezeption von Bakers Tanz aus einer postkolonialen Perspektive analysiert werden? Folgende Fragen werden nach einer ausführlichen Quellenkritik, die die Kontextualisierung der Quelle zum Zweck hat, behandelt.

[61] Vgl. Youtube: Dordogne. Josephine Baker und die Résistance. In: youtube.com, 26.10.2020, https://www.youtube.com/watch?v=3zoOOg3GhW0, 27.07.2021. / Vgl. Josephine Baker – Schwarze Diva in einer weissen Welt. Regie: Annette von Wangenheim, DE 2006, 21’22’’–25’07’’, 35’25’’–42’00’’.
[62] Vgl. Horncastle 2020, S. 223–226.

3.1. H. Witzig, Gigerliheiri und Josephine Baker

Folgende Bildquelle wird in diesem Abschnitt auf inhaltlicher und formaler Ebene beschrieben:


88 ZÜRCHER ILLUSTRIERTE Nr. 3

Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert

Kassa

Nur noch 3 Tage

JOSEPHINE BAKER

Gseh mues i sie, s'mag choschte was's will

De Huet abnäh det i der vorderschte Reihe!

Wo sie cho ischt, hät er de Huet sofort abgnoh!

Und hät glueget!

Ganz hii ischt er gsi . . .

. . . das hät sich erscht e so rächt zeiget wo n'er wieder diheim gsi ischt . . . i der Schüür usse!

De Piffi hät glueget! Und d'Kathrii hät sich uf em Absatz umedrehet

Die «Zürcher Illustrierte» erscheint Freitags • Schweizer. Abonnementspreise: Vierteljährlich Fr. 3.40, halbjährlich Fr. 6.40, jährlich Fr. 12.–. Bei der Post 30 Cts. mehr. Postscheck-Konto für Abonnements: Zürich VIII 3790 • Auslands-Abonnementspreise: Beim Versand als Drucksache: Vierteljährlich Fr. 4.50 bzw. Fr. 5.25, halbjährlich Fr. 8.65 bzw. Fr. 10.20, jährlich Fr. 16.70 bzw. Fr. 19.80. In den Ländern des Weltpostvereins bei Bestellung am Postschalter etwas billiger. Insertionspreise: Die einspaltige Millimeterzeile Fr. –.60, fürs Ausland Fr. –.75; bei Platzvorschrift Fr. –.75, fürs Ausland Fr. 1.–. Schluß der Inseraten-Annahme: 14 Tage vor Erscheinen. Postscheck-Konto für Inserate: Zürich VIII 15769
Redaktion: Arnold Kübler, Chef-Redaktor. Der Nachdruck von Bildern und Texten ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion gestattet.
Druck, Verlags-Expedition und Inseraten-Annahme: Conzett & Huber, Graphische Etablissemente, Zürich, Morgartenstraße 29 • Telegramme: Conzetthuber. • Telephon: 51.790

Abb. 1 (Bildschirmaufnahme: Manuel Zizzari, vgl. Witzig, H in Zürcher Illustrierte 1932, S. 88)

Die Quelle ist eine digitalisierte Seite aus der Zeitschrift *Zürcher Illustrierte* vom Januar 1932 und trägt den Titel *Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert*. Sie befindet sich in der Plattform E-Periodica der ETH-Bibliothek für digitalisierte Schweizer Zeitschriften.[63] In Bezug zur Textsorte lässt sich die Quelle als gedruckter Bildstreifen zwischen Illustration und Comic einschätzen, da Sätze mit Zeichnungen kombiniert sind, gleichzeitig aber auch eine Geschichte erzählt wird. Bezüglich der Autor*innenschaft ist unklar, welche Person diesen Bildstreifen kreiert hat. Am unteren Ende rechts ist eine Signatur ersichtlich, die ich als ‹H. Witzig› dekodiere. Es könnte möglicherweise der Schweizer Illustrator und Kunsthistoriker Hans Witzig sein, der 1932 als Fachlehrer für Zeichnen und Kunstgeschichte in Zürich tätig ist.[64] Leider sind beim Verfassen der Arbeit keine Quellen gefunden worden, die auf eine Anstellung Witzigs bei der *Zürcher Illustrierten* hindeuten würde. Was den historischen Kontext angeht, der auf diese Quelle möglicherweise eingewirkt hat, soll einerseits auf Josephine Bakers Status als Star und andererseits auf die koloniale Spektakel-Kultur der Schweiz (z. B. durch Völkerschauen)[65] verwiesen werden. Sowohl Bakers Popularität als auch die ‹allgemeine› Schaulust nach Schwarzen Körpern lassen sich in der Quelle implizit oder explizit wiederfinden. Im Hinblick auf das Zielpublikum kann gemäss Adrian Scherrer behauptet werden, Ziel der *Zürcher Illustrierten* sei gewesen, eine breite Masse anzusprechen. Dies, weil 1929 Arnold Kübler die Chefredaktion übernimmt und den Fokus auf alltagsnahe Bildreportagen setzt, trotzdem aber einen künstlerischen Anspruch hat. Die Frage, ob die Zeitschrift mit ihren «aufklärer[ischen]-anwaltschaftl[ichen] Fotoreportagen»[66] tatsächlich ein breites Publikum und nicht etwa eher die *weisse*, höhere Mittelschicht erreicht hat, bleibt offen. Zum Inhalt der Quelle kann gesagt werden, dass es sich um einen Bildstreifen in sieben Segmenten handelt, der den Theaterbesuch vom begeisterten ‹Gigerliheiri› erzählt und illustriert. Die jeweiligen Segmente sind durch Sätze auf Schweizerdeutsch ergänzt, die das Bebilderte kommentieren. Die Narration beginnt mit einem Bild, welches das Geschehen an der Theaterkasse illustriert. Gigerliheiri will Josephine Baker, deren Werbeplakat an der Wand klebt, bedingungslos sehen (‹s'mag choschte was's will›) und nimmt die lange Warteschlange in Kauf. Als er dann im Theater sitzt und beinahe vergisst, den Hut abzunehmen, ist er von ihr begeistert. Das ist z. B. wortwörtlich dem Titel zu entnehmen, an seinem offenen Mund im vierten Segment ersichtlich und im fünften Segment explizit als Kommentar zu seinen zusammengeführten Händen, die als Klatschen interpretiert werden können, formuliert. Es steht: ‹Ganz hii isch er gsi›. Übersetzt bedeutet dies, dass Gigerliheiri überwältigt gewesen sei.

In visuellem Kontrast zu Gigerliheiri ist Josephine Baker als halbnackte Tänzerin illustriert, die mit einem Rock und einem Hut aus Federn barfuss schwingend tanzt: Zunächst auf den Zehenspitzen eines Fusses mit ausgestreckten Armen, dann mit einem gebeugten Rumpf und

---

[63] Vgl. Witzig, H.: Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert. In: Zürcher Illustrierte, Bd. 8, 3/1932, S. 88. [URL: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zui-001%3A1932%3A8%3A%3A83&referrer=search#83, 27.07.2021.]

[64] Vgl. Lehninger, Anna: Witzig, Hans (1889-1973). In: Zentralbibliothek Zürich, 2019, https://zbcollections.ch/home/view/pdf.html?file=https://zbcollections.ch/home/api/File/GetFile/?id%3D127c5064dfe94626a1b6ae2bf9166aaa-29057%26version%3D2%26rendition%3DOriginal%26fileName%3DWitzig_Hans.pdf, 27.07.2021.

[65] Auf die koloniale Spektakel-Kultur der Schweiz wird im nächsten Kapitel zu den Völkerschauen detaillierter eingegangen. Vgl. dazu Kollektiv Vo Da: «Völkerschauen» in der Schweiz. In: mirsindvoda.ch, 02.10.2020, https://mirsindvoda.ch/voelkerschauen-in-der-schweiz/, 27.07.2021.

[66] Scherrer, Adrian: Zürcher Illustrierte. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS, 29.07.2014, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/049596/2014-07-29/, 27.07.2021.

nach hinten ausgeschwungenen Gliedern. In ihren weiss gefärbten Augen fehlen die Pupillen und ihr Körper ist mit dunkler Farbe ausgemalt.
Im untersten Bildstreifen ist Gigerliheiris ganzer Körper illustriert. Er winkelt seine Arme an, hebt seine Füsse, bückt sich und streckt seine Arme mit angewinkelten Händen aus. Dabei trägt er ein stroh-artiges Röckchen und seine Haare stehen ihm zu Berge. Dass sich angeblich seine Faszination für Baker erst dann zuhause in der Scheune gezeigt habe, bekommen die Leser*innen der Quelle durch den Kommentar als ergänzende Information mit.
Im letzten Bild ist eine korpulente Frauenfigur namens Kathrii zu sehen, die Gigerliheiri den Rücken zuwendet und den Finger an ihre Stirn hält. Ein Hund schaut unter dem Rock von Kathrii Gigerliheiri zu.

Mit den Informationen der ausgesuchten Quelle lässt sich nicht eindeutig definieren, ob es sich hier um eine Illustration einer konkreten Performance von Baker handelt, da auf den möglichen Aufführungsort kein Verweis gemacht wird. Dennoch entsteht die Quelle vermutlich im Kontext einer Tour um 1931 / 32, da auf der vorherigen Seite der *Zürcher Illustrierten* ein Foto von Baker gedruckt ist, die im Apollo-Theater in Zürich ein Lied singt.[67]
Nichtsdestotrotz ist diese Quelle bezüglich der Forschungsfrage auf zwei Ebenen interessant und aussagekräftig. Einerseits sagt diese Illustration etwas über die Haltung der illustrierenden Person (H. Witzig) gegenüber Baker und ihrem Erfolg aus, andererseits wird der Schweizer Blick auf Josephine Baker durch den exemplarischen Besuch eines Zuschauers (Gigerliheiri) innerhalb der Quelle thematisiert.
Innerhalb der Narration der Quelle wird das Rezipieren von Josephine Baker als etwas illustriert, das mit Faszination und ansteckender Nachahmung verbunden ist. Die Faszination für Josephine Baker ist verbunden mit Prozessen der ‹Veranderung› und ‹Sexualisierung›. Stuart Hall beschreibt den Prozess der Veranderung als eine Konstruktion des ‹Anderen›, das durch eine Stereotypisierung eine (vermeintliche) Differenz fixiert. Die Stereotypisierung basiert dabei auf Verfahren der Essentialisierung, Reduktion und Naturalisation von rassifizierten Menschen. *Black*, *Indigenous* und *People of Color* werden somit auf wenige, einfache und angeblich ‹natürliche› Eigenschaften festgeschrieben. Die Veranderung eines Menschen funktioniert als Ausschlussmechanismus, sie trennt das Normalisierte vom Nicht-Normalisierten resp. normalisierte Körper von nicht-normalisierten Körpern.[68]
Auf die Quelle bezogen bedeutet dies, dass Baker grafisch als einzige mit einer dunkel gefärbten Hautfarbe als rassifizierte ‹Andere› markiert ist. Im Gegensatz dazu bleibt die Hautfarbe der anderen Figuren, inklusive diejenige von Gigerliheiri und Kathrii, unsichtbar. Somit werden sie dem Prozess einer Rassifizierung nicht unterstellt, sie bleiben nicht-markierte Menschen.
Gleichzeitig hebt die Illustration die Körperlichkeit der Tänzerin hervor, die durch das Kostüm sexualisiert wird und auch im klaren Gegensatz zur Figur Kathrii steht, deren Körper durch die Kleidung verdeckt wird. Auch besitzt Josephine Baker keine Pupillen, was den Eindruck erweckt, dass sie dämonisch sei. Die Assoziation von rassifizierten Menschen mit dem ‹Dämonischen› oder anders gesagt, die ‹Dämonisierung des Anderen› hat gemäss María do Mar Castro Varela und Paul Mecheril eine lange Tradition, die schon zur Kolonialzeit eine wichtige Rolle spielt. Die sowohl bildliche als auch textliche Repräsentation ‹Anderer› als

[67] Ab der Hälfte der 1920er-Jahren tritt Baker, neben den Tanznummern, auch als Sängerin auf. Vgl. Anhang A2: «Voulez-vous de la canne à sucre?». Digitalisat Zürcher Illustrierte; Horncastle 2020, S. 98–106.
[68] Vgl. Hall, Stuart: Das Spektakel des ‹Anderen›. In: Koivisto, Juha u. Merkens, Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg 2004, S. 108–166, hier S. 142–144.

barbarisch, gefährlich und unberechenbar wird als Legitimationsstrategie von Kolonialmächten zum Zwecke der rassistischen Hierarchisierung und gewaltvollen ‹Zivilisierungsmission› angewendet.[69] Die Rassifizierung von Josephine Baker als ‹Andere› wird in der Quelle demzufolge körperlich anhand der gefärbten Haut und der fehlenden Pupillen markiert.
Die Illustration zeigt aber nicht nur Bakers Körperlichkeit während der Performance, sondern zeichnet (und denkt) auch immer den Blick des Publikums mit, hier repräsentiert durch Gigerliheiris Blick auf Baker. Die Illustration reflektiert hier also den männlichen Blick auf den Schwarzen weiblichen Körper Bakers. Was die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey in den 1970er-Jahren als ‹the male gaze› in Bezug auf das Kino konzeptualisieren wird, meint den (un)bewussten patriarchalen Blick, der mittels Schaudispositiven nicht nur dargestellt, sondern verfestigt wird. Frauen werden zum Objekt der Begierde, an denen die (heterosexuelle männliche) Schaulust befriedigt wird.[70] Gigerliheiris Blick als Repräsentant des heterosexuellen männlichen Blickes transformiert Bakers Körper zum Objekt der Schaulust. Was die Illustration aber aufgrund der nicht-Markierung verdeckt, ist, dass Gigerliheiri nicht ‹nur› als Mann, sondern als *weisser* Mann auf Baker schaut. Der *weisse* Blick auf Schwarze Menschen, der nach Hall mit einer langen Geschichte eines ‹Repräsentationsregimes der Differenz›[71] zusammenhängt, kann als ‹kolonialer Blick› beschrieben werden. Der koloniale Blick wird zwar nicht explizit anhand der Markierung des Publikums reflektiert, sondern entlarvt sich im letzten Teil der Illustration.
Es wird nämlich auf das Ansteckungspotenzial von Bakers Tanz eingegangen, welcher aber in der Zeichnung in Form einer Reproduktion rassistischer Stereotype ausgedrückt wird. Gigerliheiris stroh-artiges Kostüm und seine Gesten erinnern an rassistische Karikaturen von Tänzen kolonisierter Menschen. Sie rufen ein bestimmtes Repertoire von Repräsentation auf, die – angelehnt an Hall – eine rassifizierte Differenz markieren. Diese Repräsentation hat aber nichts mit Schwarzer Kultur oder Schwarzen Lebenswelten (wohl bewusst, dass selbst diese Begriffe zu simplifizierend sind) zu tun, sondern handelt es sich hierbei um eine imaginäre und kolonial geprägte Vorstellung von A*-Wort. Der wertende Gestus, dass es sich bei dieser Form von Körperlichkeit um Irrsinn und Dummheit handelt, wird durch die Reaktion von Kathrii verkörpert, die sich von Gigerliheiri abwendet und den Finger an ihrer Stirn hält. Hall spricht davon, dass Menschen die verandert resp. rassifiziert werden, oft binären Formen der Stereotypisierung, wie ‹gut / schlecht› oder ‹zivilisiert / primitiv›, ausgesetzt sind.[72] Auf die Quelle angewendet kann demzufolge die Imitation Gigerliheiris als Verkörperung Bakers und somit auch vom Konstrukt A*-Wort als ‹primitiv›, ‹naturnah› und ‹irrsinnig› und die Haltung Kathriis als Verkörperung von ‹Europa› als ‹zivilisiert›, ‹anständig› und ‹bei Sinnen› beschrieben werden.
Die Quelle reflektiert auf einer Metaebene – und nun sind wir bei H. Witzigs Rezeption – Josephine Bakers Wirken auf verschiedene Arten. Die Quelle geht zum Beispiel auf ihren enormen Erfolg ein und illustriert die von Baker besessenen Fans, die sich regelrecht auf die Kasse stürzen. So schreibt Horncastle z. B., dass auf Bakers Europa-Tour vier Jahre vor der Entstehung dieser Quelle ein Verehrer aus Zagreb vor Liebeskummer sich selbst erdolcht und dass sie in Prag von einer riesigen Masse empfangen wird, sodass sie sich nur auf dem Dach

[69] Vgl. Castro Varela, María do Mar u. Mecheril, Paul: Die Dämonisierung der Anderen. Einleitende Bemerkungen. In: dies. (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld 2016, S. 7–19, hier S. 10f.
[70] Vgl. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Bd. 16, 3/1975, S. 6–18, hier S. 17f.
[71] Vgl. Hall 2004, S. 128, 144.
[72] Vgl. ebd., S. 112.

ihrer Limousine retten kann.[73] Die Quelle geht aber auch auf die Rezeption ihrer Körperlichkeit ein, die fast in jeder im Rahmen dieser Studie untersuchten Quelle präsent ist. Ihre Körperlichkeit wird rassifiziert – als ‹Andere› markiert – und sexualisiert, d. h. zum Objekt der Begierde gemacht. Die Körperlichkeit steht im Kontrast zu dem Beitrag über Baker auf der vorherigen Seite derselben Zeitschrift. Die *Zürcher Illustrierte* schreibt: «Josephine Baker auf ihrer Schweizer-Tournee. Sie tanzt nicht mehr so ausgelassen wie früher, sondern etwas pariserisch gemäßigter und singt ebenfalls etwas pariserisch, was ja auf alle Fälle hübsch zu hören ist.»[74]

Wenn die Quelle mit dem eben zitierten Kommentar verglichen wird, dann wird Bakers Körperlichkeit als (sexualisierte) Sinnlichkeit verstanden, die im Vergleich zum gesprochenen Wort und der Musik weniger ‹gemässigt› und ‹hübsch› ist und demzufolge die christlich-westliche Philosophie der Zeit widerspiegelt.

Zum Schluss, im letzten Streifen der Bildquelle, verspottet die illustrierende Person einerseits Bakers Tanz, indem er durch Gigerliheiri als rassistischer Stereotyp verkörpert wird. Andererseits macht sich die Illustration über Gigerliheiri und somit über jegliche Personen lustig, die eine Faszination für Josephine Bakers Tanz haben, indem der Tanz und das Begehren als lächerlich dargestellt wird. Das ‹Primitive›, ‹Andere› wird anhand des ‹Eigenen› durch Gigerliheiri gespiegelt. Dieses ins Lächerliche ziehen von Baker und von Gigerliheiri, der eine Faszination für die Tänzerin hat, ist nicht zuletzt der Form des Mediums verschuldet. Der Bildstreifen funktioniert als Satire[75], d.h. dass er Personen und Ereignisse als lächerlich darstellt und / oder verspottet. Interessant ist, dass der Humor[76] der Satire durch die Verhandlung von *race* und Körperlichkeit ausgedrückt wird. Die Verkörperung des ‹Anderen› durch Gigerliheiri kreiert einen Moment der Reibung, der möglicherweise bei der Rezeption Lachen auslöst. In Bezug auf Identität und Zugehörigkeit betont die Historikerin Martina Kessel die Wichtigkeit von Humor. Humor sei nicht nur eine historische Kategorie der Unterhaltung, sondern auch eine Praxis, die Gesellschaft ordnet und verbreitete Annahmen über dieselbe widerspiegelt.[77] Im Fall von H. Witzigs Quelle werden über Humor die rassifizierte Kategorie des ‹Anderen›, das Bild des ‹Eigenen› und die dazu assoziierten Körperlichkeiten (re-)produziert.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Quelle die Rezeption von Josephine Baker als erfolgreichen Star reflektiert. Des Weiteren reduziert die Quelle Bakers Werk auf ihre Körperlichkeit, die in einem ersten Schritt anhand der Färbung ihrer Haut verandert, anhand der fehlenden Pupillen dämonisiert und anhand des Kostüms sexualisiert wird. In einem zweiten Schritt wird ihr Tanz mit dem rassistischen Konzept des ‹Primitiven› in Verbindung gebracht, indem es durch Gigerliheiri in einem Stroh-Röckchen nachgeahmt wird. Das letzte Bild mit Kathrii, die mit ihrer Haltung Gigerliheiri und dessen Tanz in Frage stellt, schliesst m. E. den Kreis, da es einen Verweis auf Bakers Ansteckungskraft ist und ein wertendes Votum

[73] Vgl. Horncastle 2020., S. 120f.

[74] Anhang A2: «Voulez-vous de la canne à sucre?». Digitalisat Zürcher Illustrierte.

[75] Vgl. o. A.: Satire, die. In: duden.de, https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire, 30.10.2021.

[76] Humor wird in diesem Zusammenhang als das Merkmal verstanden, welches bei der Rezeption Lachen und Heiterkeit provozieren soll. Vgl. o. A.: Humor, der. In: duden.de, https://www.duden.de/rechtschreibung/Humor_Stimmung_Frohsinn, 06.05.2022.

[77] Des Weiteren erläutert Kessel, dass im 20. Jahrhundert Comics und lustige Magazine sich in Europa und den USA sehr gut verkaufen, nachdem im 19. Jahrhundert eine Verschiebung von primär oralen Formen des Humors auf gedruckte und filmische Medien stattfindet. Vgl. Kessel, Martina: Introduction. Landscapes of Humour. The History and Politics of the Comical in the Twentieth Century. In: dies. u. Merziger, Patrick (Hg.): The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century. Toronto, Buffalo u. London 2012, S. 3–21, hier S. 3f.

gegenüber ihrem Publikum festhält. Beide Formen der Rezeption – sowohl die begeisterte als auch die abwertende Haltung – widerspiegeln rassistische Wahrnehmungsmuster, da sie der Tradition des kolonialen Blickes zugehörig sind. Auf den kolonialen Blick wird in den folgenden Kapiteln detaillierter eingegangen.

3.2. Faszination und Herablassung – Baker als Körper

Bei dieser Quelle handelt es sich um einen von der Schriftstellerin Else Luz geschriebenen Text mit dem Titel *Wie ich Josephine Baker sehe?*, der folgendermassen lautet:

> Vor Jahren stand ich einmal mit der hölzernen Befangenheit des nordischen Menschen inmitten einer ekstatisch rasenden Menge: Paris überschrie sich vor Begeisterung zu Füßen dieser wundervollen N[*-Wort, M. Z.]diva. Inzwischen habe ich Josephine Baker kennen gelernt, wie sie wirklich ist, – die Frau, das Kind, die schöne Panterkatze und den Menschen. Oh! viel [sic!] könnte ich von ihr erzählen! Denn es gibt keine größere Lust, als von einem Menschen zu sprechen, dessen Bild von Reklame und Klatsch gleicherweise verunstaltet wurde; erst nach gründlicher Restaurierung durch eine fachkundige Hand erscheint das Original wieder. Hier ist ein Talent, einmalig und einzig, und die Hand des Schöpfers hat sie mit dem herrlichsten Menschenkörper bekleidet, den unsere schönheitshungrigen Europäeraugen jemals sahen. R[*-Wort, M. Z.]problem? Was für eine Torheit! Nein, ich übersehe nichts, vergesse nichts; aber in Verbindung mit dieser Frau will es mir weder in Verstand, noch Gefühl, daß man sie anhand akuter Fragen kulturschädlich nennen möchte. Wenn der Leib wirklich nur Gehäuse unsterblicher Dinge ist, wenn vor dem natürlichen Adel einer Hand die raffinierteste Gesichtspflege verblassen muß, dann kann ich solche Beweise für sich selbst sprechen lassen. Denn die Baker hat H ä n d e ! Und von ihrem kleinen, schmalen, wohlgebildeten Kopf bis hinab zu den Füßen mit ihren hauchdünnen, glasharten Fesseln ist alles an ihr vollendet. Vollendet nach Schönheit und nach Leistung, ohne die wir keine Schönheit an sich mehr gelten lassen wollen. Ich will hier nicht von der T ä n z e r i n Baker sprechen, deren wirbelnde Synkopen fünf Erdteile in den von ihr kreierten Charleston getrieben haben; will auch nur andeuten, daß die S ä n g e r i n Baker, deren schwermütig oder groteske Chansons ein Parkett von weißen Ladies rettungslos betört, nie singen gelernt hat, sondern sondern: Pepito… Und indem ich diesen Namen nenne, verrate ich es schon allen, die es noch nicht wußten: eine [sic!] so glückliche Ehe habe ich kaum irgendwo gesehen. […] Keine Müdigkeit, kein Aerger, keine Arbeit ist imstande, die Zartheit zwischen diesem sensitiven aristokratischen Europäer und seiner so naturnahen Frau auszulöschen […].[78]

Dieser im Jahr 1929 geschriebene Beitrag stammt, so wie die vorhergehende Quelle, von einem Digitalisat der *Zürcher Illustrierten* aus der E-Periodica Plattform für digitalisierte Schweizer Zeitschriften. Im Vergleich mit anderen Quellen kann die Entstehung der hier zitierten Quelle innerhalb der 1928 / 29 stattgefundenen Europa-Tour Bakers mit Pepito eingeordnet werden. Baker verlässt 1928 Paris, um in verschiedensten Städten Europas zu performen, zunächst in Wien.[79] Je nach Quelle, die berücksichtigt wird, reist aber Baker erst im April 1929, entweder dem 22. oder dem 23., in die Schweiz.[80] In Bern soll sie am Bellevue Palace ausgestiegen sein und vier Tage, von Dienstag, dem 23., bis und mit Freitag, dem 26. April, abends um 20:15 Uhr im Kapitol-Theater ihre Kreationen aufgeführt haben.[81] Anhand anderer Zeitungsartikel aus *La Suisse Libérale* und *La Sentinelle* in Kombination mit

[78] Luz, Else: Wie ich Josephine Baker sehe? In: Zürcher Illustrierte, Bd. 5, 19/1929, S. 18. [URL: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zui-001%3A1929%3A5%3A%3A458&referrer=search#458., 28.07.2021.]

[79] Vgl. Horncastle 2020, S. 116–118.

[80] Vgl. o. A.: Josephine Baker und ihr Programm. In: Der Bund, 23.04.1929, o. S.; vgl. o. A.: Stadt Bern. In: Der Bund, 22.04.1929, S. 3.

[81] Vgl. o. A.: Kapitol. Das Weltstadt Variété Programm. In: Der Bund, 23.04.1929, o. S.

Horncastles Recherchen lässt sich rekonstruieren, dass Baker zwischen April und Mai in Basel, Luzern und Zürich aufgetreten ist.[82] Einen möglichen Aufenthalt im Mai 1929 in Zürich vonseiten Bakers deckt sich mit dem Veröffentlichungsdatum der Reportage von Else Luz. Die Reportage ist nämlich mit der Ausgabe des 12. Mai 1929 herausgekommen.
Der Text ist der klassischen Reportage zuzuordnen, da er als aktuelle Berichterstattung mit Kommentaren organisiert ist. Des Weiteren ist die Autorin als Augenzeugin vor Ort beim Geschehen dabei, was im Abschnitt nach der zitierten Passage ersichtlich wird. Im Hinblick auf das Zielpublikum kann vermutet werden, dass der Text vor allem Verehrer von Josephine Baker, die sich nach Informationen über ihr Liebesleben sehnen, oder allgemein Menschen mit einem hohen Interesse am Leben berühmter Persönlichkeiten anspricht.
Die Quelle weist drei inhaltliche Schwerpunkte auf. Im ersten Teil des Textes führt die Autorin Else Luz die Protagonistin der Reportage, Josephine Baker, ein und beschreibt sie als «vollkommenes»[83] und «schönes» Talent, das einzigartig ist. Sie spricht von der ersten Begegnung mit der Diva und anschliessend, wie sie Baker nun wirklich in all ihren (rassifizierten) Facetten kennt. Im zweiten Teil des Textes geht die Autorin auf das (angeblich) romantische und stabile Liebesverhältnis von Manager Pepito und Baker ein. Dabei porträtiert Luz Pepito als «sensitiven […] Europäer», der alles für Baker, seine «naturnahe Frau», ermöglicht. Im letzten und hier nicht zitierten Teil der Quelle schildert die *weisse* Autorin, wie Josephine Baker vor ihrem Auftritt ständig in ihrem Zimmer besucht wird, Briefe diktiert und an einem Manuskript schreibt. Des Weiteren verrät Luz Informationen über den Kleidungsstil und die Frisur von Baker, sowohl *on*- als auch *offstage*. Der Text endet mit einer kleinen Anekdote: Luz fährt mit Baker im Auto in ländlichen Gebieten ausserhalb der Stadt.

Obwohl, oder besser noch, gerade weil der Text von Else Luz über fast keinen Aspekt von Bakers Performances, weder bewegungstechnisch, kinästhetisch noch strukturell, berichtet und stattdessen den Zugang zu Baker nur durch die Beschreibung ihres Körpers findet, gilt diese Quelle als höchst repräsentativ für die Art und Weise, wie Baker im frühen 20. Jahrhundert in der Schweiz wahrgenommen wird. Schon im Titel entlarvt sich eine voyeuristische Haltung der Autorin gegenüber der Tänzerin, obwohl sie behauptet, sie kenne Josephine Baker. Jedoch zeugt ihr Text davon, dass sie Baker eben nur ‹sieht›. Dieses ‹Sehen› lässt sich in der Quelle anhand der Beschreibungen des Körpers von Baker festmachen. Sie wird als Talent beschrieben, das «einmalig und einzig» ist und mit dem «herrlichsten Menschenkörper» beschenkt wurde. Ihr Körper wird als Maxime von Schönheit und Leistung deklariert. Die Verherrlichung ihres Körpers geschieht aber nicht ohne Rassifizierung. Sie wird als N*-Wortdiva betitelt, die wegen resp. trotz ihrer *race* ein Genie ist. Die Reduktion Bakers auf ihren Körper, die mit einer Naturalisierung einhergeht («naturnahe Frau»), zeugt von einer Rassifizierung. Gleichzeitig aber stellt Luz die Tänzerin auf ein Podest, sodass sie als einzigartiges Genie über andere Schwarze Menschen gestellt wird und somit unterstellt, andere Schwarze Menschen seien nicht gleichwertig und deshalb nicht der Aufmerksamkeit würdig. Die Attraktion von Luz gegenüber Baker äussert sich durch eine rassistische Kadrierung. Bakers *race* ist, weil sie durch koloniale Augen betrachtet wird, gleichzeitig Grund und Hindernis der Attraktion von «schönheitshungrigen Europäeraugen». Die Art und Weise, wie Josephine Baker von Else Luz beobachtet und beschrieben wird, ist

[82] Vgl. J.-E. Ch.: La n[*-Wort, M. Z.], l'intelligence et la gloire. In: La Suisse Libérale, 18.05.1929, S. 1; o. A.: Nouvelles Suisse. Triste signe des temps. In: La Sentinelle, 17.05.1929, S. 3; Horncastle 2020, S. 121.
[83] Die auf dieser Seite zitierten Beschreibungen beziehen sich alle auf folgende Quelle: Luz 1929, S. 18.

im historischen Kontext weder neu noch einzigartig, sondern stimmt mit dem Repräsentationsregime der Differenz nach Hall überein. Wie schon erwähnt, werden gemäss Hall rassifizierte Menschen oft binären Stereotypen ausgesetzt wie z. B. «abstoßend-weil-anders/anziehend-weil-fremd-und-exotisch»[84], die sie meist gleichzeitig verkörpern sollen. Eine ähnliche Tendenz fällt in Analysen bezüglich der Art und Weise, wie Baker rezipiert wird, auf. Entweder wird sie in ihrer Körperlichkeit fetischisiert oder anhand derselben gedemütigt. So schreibt z. B. die *Neue Zürcher Nachrichten* im Februar 1928:

> Josephine […] ist keine Tänzerin, die sich ihren Ruhm hartnäckig erstritten hat; wozu auch, wenn man mit einem Bananenlendenschurz, einem tollen Augenverdrehen und einem urwaldwüchsigen Gliedern-in-die-Luft-Werfen volle Kassen und ein nicht mehr zu bemeisterndes Narrenhaus erzielt? […] Josephine […] das einfache, primitive N[*-Wort]kind![85]

Die Neuenburger Zeitung *La Suisse Libérale* meint hingegen:

> La Bêtise des masses est quelque chose de décevant. Nous venons d'en avoir la preuve, à Lausanne, avec le passage de Mme Joséphine Baker. Cette danseuse (euphémisme) vient de donner une série "noire" de répresentations, dans un cinéma de la ville. […] Elle doit être bien étonnée, la petite chanteuse (autre euphémisme), de ce subit engouement des européens et lorsqu'elle prend le temps de réfléchir – (si elle réfléchit) – elle doit se dire que les Blancs sont de curieux animaux, bien facile à amuser.[86]

Diese beiden Voten exemplifizieren wie Josephine Baker auf ihre Körperlichkeit, die eng mit den rassistischen Fantasien des ‹Primitiven› und ‹Fremden› verknüpft ist, zurückgeworfen wird und ihr Tanz als unwürdig deklariert wird. Sie wird also doppelt auf ihren Körper reduziert: Einerseits als Tänzerin, die den Körper als Arbeitswerkzeug hat, gleichzeitig ihre Bewegungen nicht als tanzwürdig erscheinen, sodass der Titel ‹Tänzerin› als Euphemismus wahrgenommen wird und andererseits als rassifizierte Person, deren Menschlichkeit und Verstand durch eine *weisse*, eurozentrische Perspektive abgesprochen wird. Im Hinblick auf die dominante cartesianische Perspektive – das heisst, die Annahme einer Trennung von Seele und Leib resp. von ‹Verstand› und ‹Gefühl› – wird Josephine Baker, weil sie eine Schwarze Frau und eine Tänzerin ist, als Körper resp. als Leib rezipiert.[87] Beide Zeitungsartikel widerspiegeln diese Auffassung z. B. durch Begriffe wie ‹urwaldwüchsige Glieder› oder durch die Frage, ob sich denn Baker wirklich Gedanken mache («si elle réfléchit»[88]).
Die Verkürzung von Baker als Körper geht oft mit einem Fetischisieren durch die Rezeption einher. Zum Objekt des Fetischismus wird Baker z. B. in der Illustration von H. Witzig, indem sie auf ihren Körper, noch genauer auf ihre braune Haut, reduziert wird oder im Beitrag von Else Luz, wo die Gleichung ‹Josephine Baker = vollendeter Körper› aufgestellt wird. Gemäss Hall ist der Fetischismus in Bezug auf rassifizierten Personen ein relevanter Teil des Spektakels des ‹Anderen›. Subjekte werden zum Objekt des Fetisches gemacht und somit auf bestimmte Körperteile reduziert. Diese Praktik sei historisch u. a. im kolonialen Kontext der Ethnografie anzusiedeln. Im Namen der Wissenschaft seien Schwarze Menschen obsessiv

[84] Hall 2004, S. 112.
[85] C. D.: Josephine Baker. In: Neue Zürcher Nachrichten, 21.02.1928, S. 1.
[86] V. Vnt.: La foule et Mme Joséphine Baker. In: La Suisse Libérale, 23.01.1932, S. 1.
[87] Zur cartesianischen Unterscheidung von Seele und Leib, d. h. die vom Philosophen René Descartes geprägte Theorie, dass die Welt sich aus physischen, körperlichen und nicht-physischen bzw. mentalen Phänomenen auseinandersetzt, vgl. z. B. Rynkiewicz 2009, S. 369f.
[88] V. Vnt. 1932, S. 1.

beobachtet und ‹studiert› worden. Dabei wird ein tabuisiertes, verbotenes Objekt der Begierde durch ein anderes Objekt ersetzt. Im Falle der im frühen 19. Jahrhundert in Europa ausgestellten Frau Saartje Bartmann wurde das Gesäss der Ersatz für ihre Genitalien. Hall konstatiert, dass der Fetischismus einen unregulierten Voyeurismus, ein ‹ewiges-Schauen-ohne-gesehen-zu-werden›, erlaubt.[89] Vielfach wird diese Schaulust am ‹Anderen› in den Quellen über Josephine Baker thematisiert und / oder reproduziert. Wenn Bakers begeisterte Zuschauende von der *Neue Zürcher Nachrichten* als ein «nicht zu bemeisterndes Narrenhaus», von *La Suisse Libérale* als kuriose Tiere beschrieben und von H. Witzig als lächerlich gezeichnet werden, dann wird genau mit dieser Schaulust wertend umgegangen. Gewertet wird aber nicht die rassistische Struktur dieses Voyeurismus, sondern der Fakt, dass eine Schwarze Frau einen solchen Erfolg hat und *weisse* Menschen diesen Erfolg unterstützen. Gleichzeitig wird aber diese Schaulust – der koloniale Blick – in denselben Quellen entweder durch die zeichnerische Fetischisierung oder durch Beschreibungen von Körperlichkeit, die in der rassistischen Kultur bekannte Tropen hervorrufen, gefördert resp. erst aktiviert.
Diesen Überlegungen zufolge soll im nächsten Kapitel detaillierter auf den kolonialen Blick als Modus der Rezeption eingegangen werden, welcher die Wahrnehmung von Josephine Baker als Tänzerin (und Mensch) im frühen 20. Jahrhundert dominant bestimmt. Konkret wird nach der theoretischen und historischen Dimension des kolonialen Blicks gefragt und wo sich die Wahrnehmung über Bakers Tanz in diesem Wahrnehmungsgefüge verorten lässt.

3.3. Der koloniale Blick als Rezeptionsmodus

In Anlehnung an Stuart Hall und Frantz Fanon[90] lässt sich der koloniale Blick theoretisch als Schaudispositiv – als Modus der Rezeption – definieren, in dem *Black*, *Indigenous* und *People of Color* rassifiziert und stereotypisiert werden. Dies heisst, dass Schwarze und Indigene Menschen auf wenige einfache, vermeintlich ‹natürliche› Eigenschaften essentialisiert und reduziert werden. Diese erfundenen Eigenschaften werden am Körper[91] festgemacht und als ‹natürlich› deklariert. Es handelt sich um eine *weisse*, eurozentrische Wahrnehmung, die anhand imaginierter Kriterien Menschen kategorisiert und hierarchisiert. Basierend auf dem Prozess der Hierarchisierung ist der koloniale Blick ein Machtapparat. Dieser wohnt der spezifischen Struktur des Wahrnehmungsmodus inne. Der koloniale Blick spricht bestimmten Personengruppen deren Menschlichkeit ab, normalisiert gleichzeitig *weisse* Menschen und übt somit gegenüber der unterdrückten Gruppe Macht aus. Kurz gesagt: Der koloniale Blick bringt Rassifizierung und die damit verbundenen Stereotypen-Rollen erst hervor. In Bezug auf die historiografische Forschung über Josephine Baker bedeutet dies, dass sie durch diesen dominanten Wahrnehmungsmodus als rassifizierte Person, als ‹Andere› erst hervorgebracht wird. Der koloniale Blick produziert ein (imaginiertes) ‹Anderes›, gleichzeitig kann aber das ‹Andere› als Figur in performativen Situationen produziert werden, um Strukturen des kolonialen Blicks zu bedienen. Der koloniale Blick als Modus der Rezeption und die performative Konstruktion des ‹Anderen› als Modus der Produktion stehen demzufolge in einem wechselseitigen Verhältnis. Mit Rückgriff auf Gabriele Kleins Auffassung von Tanz als ‹Aufführung des Sozialen›, das (asymmetrische) Machtdynamiken nicht nur repräsentiert, sondern immer wieder aktualisiert, wird das Verhältnis vom kolonialen Blick und der

[89] Vgl. Hall 2004, S. 153–157.
[90] Vgl. hierzu vor allem das Kapitel ‹L'expérience vécue du Noir› in Fanon, Frantz: Peau noire, masques blancs [1952]. Paris 2015.
[91] Vgl. Theoretisierung von *race* in dieser Untersuchung.

Konstruktion des ‹Anderen› anhand Bakers Rollen und historischen Kontextualisierungen erläutert.

Zu Beginn ihrer Karriere eignet sich Baker, gemäss Horncastle, die Rolle des Clowns an und baut diese aus. Oft wird ihr Tanz als eine Kombination von schnellen, wilden Bewegungen des ganzen Körpers mit Grimassen und Augenschielen beschrieben. Ein Jahr bevor Baker nach Paris reist, tanzt sie im Broadway-Musical *Chocolate Dandies* (1924), im Gegensatz zu *Shuffle Along*, nicht mit den anderen ‹Chorus Girls› in einer Reihe, sondern in einer Solonummer als Clown. Sie trägt Clownschuhe, einen weiten Kittel und schminkt sich schwarz. Horncastle konstatiert, dass Baker durch ihr Auftreten versucht, mit Ironie sich selbst zu übertreffen und gleichzeitig ihren Erfolg gegenüber dem *weissen* Publikum zu verharmlosen. Schwarze Künstler*innen hätten nämlich das Potenzial, die *weisse* Kultur und *weisse* Kunstschaffende zu verdrängen.[92] Indem Baker schwarze Schminke aufträgt und die Clown-Rolle spielt, referiert sie auf eine lange Tradition und Geschichte der *Minstrel* Theaterstücke und der Praktik des *Blackface*.

Unter *Blackface* wird die Praktik von meist *weissen* Schauspielenden bezeichnet, die angekohlten Kork (im Engl. *burnt cork*) oder schwarze Schminke auf ihr Gesicht auftragen, um einen Schwarzen – meist afro-amerikanischen – Menschen zu repräsentieren. Hans Jürgen Wulff konstatiert, dass die Maske eine phänotypische Karikatur darbiete und, sowie das Schauspiel, «exzessiv-parodistisch» sei.[93] Diese Form von Maske ist neben der zerrissenen Kostümierung und den ‹verdrehten› Tänzen gemäss Film- und Theaterwissenschaftler Kevin Byrne ein zentrales Element der *Minstrel Shows*. Um 1840 entstehen die *Minstrel Shows* als abendfüllende Programme, in denen Lieder und Possen von grotesk repräsentierten und stereotypisierten Schwarzen Menschen aus den USA im Zentrum stehen. Diese Theaterform verbreitet sich schnell und etabliert sich im Laufe des Jahrhunderts als beliebte Unterhaltung, sowohl national als auch international.[94] Obwohl das *Blackface* ein zentrales Element der *Minstrel Show* ist, gibt es schon vor 1840 einzelne Performende, die mit dieser Maske Figuren konstruieren wie z. B. Thomas D. Rice in den 1820er-Jahren. Er wurde berühmt für die Konstruktion der *Jim Crow*-Figur.[95] Die *Minstrel Show* kombiniert ländlichen Humor und Melodien der Arbeiter*innenschicht mit einer Sammlung von rassistischen Stereotypen in Form von Kostümierung, Musiknummern und Witzen.[96] Es ist wichtig hervorzuheben, dass *Blackface* und *Minstrel Shows* nicht nur rassistische Praxen sind, die eine soziale Hierarchie herstellen, sondern auch als profitable Konsumgüter verwendet werden. So werden z. B. *Minstrel Shows* immer mit Bildern beworben und *Minstrel*-Musiknoten und -Drehbücher an Private und Amateurtheater verkauft. Die Praktik des *Blackface* liegt also in einem Spannungsfeld zwischen rassistisch motivierter Herabsetzung resp. Belustigung und Attraktion für die performativen Konstruktion des ‹Anderen›.[97] Sie bedient und nährt den kolonialen Blick.

Für die in den 1920er-Jahren – also 80 Jahre nach der Entstehung der *Minstrel Show* – noch anhaltende Praktik des *Blackface* sieht Byrne eine mögliche Antwort darin, dass die Gesellschaft zu dieser Zeit mit einer überwältigenden kulturellen Vielfalt wie dem Kino, dem

---

[92] Vgl. Horncastle 2020, S. 34f, 41f.

[93] Vgl. Wulff, Hans Jürgen: Blackface. In: filmlexikon.unikiel.de, 28.07.2011, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1641, 29.07.2021.

[94] Vgl. Byrne, Kevin: Minstel Traditions. Mediated Blackface in the Jazz Age. London u. New York 2020, S. 5.

[95] Vgl. Lhamon Jr., W. T.: Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop. Cambridge u. London 1998, S. 57.

[96] Vgl. Byrne 2020, S. 4.

[97] Vgl. ebd., S. 6.

Radio und den Tonplatten konfrontiert wird. Das Wiederaufgreifen einer relativ alten, schon bekannten und einfach verstehbaren Form von Rassismus wie das *Blackface* – die mit dem ‹nostalgischen› Zurückblicken auf die Zeit der Versklavung verknüpft ist – habe das Konsumieren dieser Güter für *weisse*, kaufkräftige Menschen komfortabler gestaltet.[98] Der in der Kolonialzeit etablierte Wahrnehmungsmodus, der Menschen rassifiziert, wird demzufolge historisch weitergeführt und findet seine Anwendung nicht nur im Theater und im Tanz, sondern auch im Film. Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm um 1927 lässt sich für Produktionsfirmen wie die Warner Bros nicht einfach gestalten, da das an die Ästhetik des Stummfilms gewöhnte Publikum teilweise Mühe hatte, den Tonfilm zu akzeptieren. Der Rückgriff auf den kolonialen Blick spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Die Filmindustrie setzt grosse Starstimmen wie diejenige von *Minstrel Show*- und Musicalschauspieler Al Jolson strategisch ein. Das Zusammenwirken von Starstatus und Musiknummern wird von Firmen wie die Warner Bros. als ‹Erfolgsrezept› für Tonfilme eingesetzt.[99] Jedoch finden die Musiknummern von Al Jolson in Filmen wie *The Jazz Singer* (Alan Crosland, US 1927) oder *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, US 1927) mehrheitlich im *Blackface* mit clowneskem Gestus statt.[100] D. h., dass rassistische Praktiken für den Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm vorhanden, wenn nicht gar zentral sind.

Bakers Aneignung der Clown-Rolle, die ihr als berufliches Sprungbrett dient, hängt eng mit einer langen Geschichte und Tradition der (performativen) Künste aus der Zeit der Versklavung zusammen. In dieser Tradition steht die Konstruktion eines ‹Anderen› als Modus der Produktion und die hierarchisierende Wahrnehmung als Modus der Rezeption in dynamischer Wechselwirkung. Baker bezieht sich auf gewisse Muster dieser Tradition, adaptiert diese aber je nach Situation für ihren Körper und ihren Tanz, nicht zuletzt, weil gewisse Erwartungshaltungen von Theaterleitungen dies verlangen.[101] Dies wird anhand des Wandels ersichtlich, den ihre Performance-Rolle während der Etablierung in Frankreich durchläuft. In der Revue-Show *Mississippi Steam Boat* (1925) der ‹Revue N[*-Wort]› tritt Baker zunächst in ihrer Clown-Rolle mit einem Tanz aus schnellen, wilden Bewegungen auf. In der zweiten Nummer tanzt sie nackt (sie trägt nur einige Federn als Kostüm) in der *Danse sauvage* mit ihrem Partner, wirbelt im Raum und beendet ihre Performance mit «orgiastischen Zuckungen»[102]. In der Revue *La Folie du Jour* von 1926 tritt sie hingegen nicht mehr als Clown auf, sondern einmal in einem Bananenröckchen, dann in einem Kostüm aus grünen Seidenfäden, die an den Hüften befestigt sind, und zum Schluss mit einigen Federn am Körper.[103] Aus den Quellen kann nicht eindeutig entnommen werden, ob mit dem Garderobenwechsel auch die Bewegungen eine andere Qualität erfahren. Horncastle zeigt aber auf, dass Bakers Nacktheit in der französischen Rezeption, verdeutlicht durch das Votum des Tanzkritikers André Levinson, als höchst erotisch wahrgenommen und sie als ‹schwarze

[98] Vgl. ebd., S. 7.

[99] Vgl. Crafton, Donald: The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926-1931. Berkeley, Los Angeles u. London 1997, S. 12f., 273–275.

[100] Vgl. dazu Varlack, Christopher Allan: The Jazz Singer 1927. In: Bernardi, Daniel u. Green, Michael (Hg.): Race in American Film: Voices and Visions that Shaped a Nation (Vol. 2). Santa Barbara u. Denver 2017, S. 481–483; Alexander, Michael: Jazz Age Jews. Princeton 2001.

[101] So sind z. B. die Leitenden des Théâtre des Champs-Élysées von der Performance der ‹Revue N[*-Wort, M. Z.]› zunächst unzufrieden, weil sie nicht dem Pariser Bild von A*-Wort entspricht. Daraufhin wird das Stück neu gestaltet und u. a. der *pas de deux La danse sauvage* konzipiert. Vgl. Burt 1998, S. 64f; Horncastle 2020, S. 55–57.

[102] Vgl. Horncastle 2020, S. 58.

[103] Vgl. ebd., S. 82.

Venus› betitelt wird.[104] In diesem Zusammenhang erstaunt Bakers Resonanz mit dem *weissen* Pariser Publikum nicht. Ramsay Burt konstatiert, dass in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts vonseiten der künstlerischen Avantgarde eine Faszination für das Konstrukt A*-Wort und die damit assoziierten Charakteristika wie z. B. ‹Primitivität›, ‹Wildnis› und ‹Ursprünglichkeit› entsteht. Diese Faszination, die auch als n*-Wort-philie bezeichnet wird, erreicht ihren Höhepunkt Mitte der 1920-er Jahre, zeitgleich mit dem Debut von Baker auf den Pariser Bühnen. Gemäss Burt sei Baker also die richtige Person am richtigen Ort zur richtigen Zeit gewesen, da sie in den Augen der *weissen* Avantgarde das Konstrukt A*-Wort verkörpert. Was die *weissen* europäischen Intellektuellen an Baker interessiert, sind die vermeintlich authentischen Wurzeln zu A*-Wort verbunden mit der sexuellen Freizügigkeit, die im Kontrast zu einer immer stärker entfremdenden ‹modernen› Gesellschaft steht.[105] Obwohl diese n*-Wort-philie zwar in Frankreich ausgeprägt zu sein scheint, so handelt es sich aber nicht um ein abgekapseltes Phänomen. Diese Faszination für Baker und was sie in den Köpfen der *weissen* ‹modernen› Gesellschaft repräsentiert, findet sich – wie schon erläutert – auch in der Schweizer Rezeption, die ‹schaut-ohne-gesehen-zu-werden›.

Sowohl die Rolle des Clowns, die in der Tradition der *Minstrel Shows* wurzelt, als auch diejenige der ‹schwarzen Venus›, die auf die Fetischisierung rassifizierter Menschen referiert, sind performative Konstruktionen des ‹Anderen›, die erst durch den kolonialen Blick als Wahrnehmungsmuster hervorgebracht und innerhalb dieser Wahrnehmung verstanden werden können. Ohne kolonialen Blick gäbe es keine Rassifizierung resp. kein rassifiziertes ‹Anderes›.

Im Fall von Baker gilt das ‹Andere› als Stellvertreter für das Konstrukt A*-Wort, womit sie – zumindest zu Beginn ihrer Karriere – erfolgreich[106] wird und allmählich diese Rolle(n) auch verändert, indem sie z. B. auf Englisch und Französisch zu singen beginnt, also auch das gesprochene Wort als Inszenierungsmittel einsetzt. Im Vergleich von frühen Tänzen Bakers mit hybriden Shows, die Tanz und Gesang verbinden, und der Frage nach dem Verhältnis ihrer verschiedenen Rollen läge ein spannendes Forschungsfeld.

Wie aber verhält sich die Schweizer Rezeption innerhalb von performativen Situationen, in denen die Performenden teilweise keine Entlöhnung bekommen und gefährlichen, gar tödlichen Arbeitsbedingungen ausgesetzt sind? Welche performative Konstruktion des ‹Anderen› findet statt und wie wird diese durch den kolonialen Blick hervorgebracht? Diese Fragen stehen anhand der Analyse von Völkerschauen im Zentrum des nächsten Kapitels.

[104] Vgl. ebd., S. 60.
[105] Vgl. Burt 1998, S. 71, 76f.
[106] Z. B. sei sie gemäss Horncastle in der Besetzungsliste von *Chocolate Dandies* als «das bestbezahlte Revuegirl der Welt» aufgeführt worden. Vgl. Horncastle 2020, S. 41.

4. Völkerschauen

Bevor in den nächsten Unterkapiteln die Rezeption der *Singhalesen-Schau* (1885) und der Ausstellung der *Lippenn**-Wort 1932 behandelt wird, findet in diesem einführenden Teil eine Definition und eine grobe historische Kontextualisierung von Völkerschauen statt. Da in Bezug auf in der Schweiz aufgeführten Völkerschauen zum Zeitpunkt des Verfassens der Studie keine dem Autor bekannten Werke aus tanzwissenschaftlicher oder -historischer Perspektive im deutschsprachigen Raum vorhanden sind, rekurriere ich auf Bücher der Geschichtswissenschaft.[107]

Völkerschauen, manchmal auch ‹Menschenzoos› genannt, werden vom Historiker Balthasar Staehlin als «Zurschaustellung von aussereuropäischen Menschen»[108] und von der Autorin Rea Brändle noch detaillierter als die «inszenierte Zurschaustellung von Menschen aus Afrika, Asien, Amerika, Australien, Ozeanien oder ethnischen Minderheiten aus Randregionen Europas»[109] definiert. Die Schauen stehen unter Aufsicht des sogenannten Impresarios – der *weisse* europäische Leiter und Organisator – und sind gegen Eintrittsgeld für das Publikum zugänglich. Staehlin siedelt den Höhepunkt der Schauen im späten 19. Jahrhundert an, während Brändle im Vergleich dazu die Blütezeit dieser inszenierten Zurschaustellungen aussereuropäischen Menschen zwischen 1870 und 1930 ansetzt.[110]

Ein möglicher historischer Beginn dieser Form von performativer Anordnung sieht Staehlin in direkter Relation zum Beginn der Kolonialzeit. Die Disposition von Völkerschauen – das Ausstellen von Menschen – ist also eng mit der Invasion des amerikanischen Kontinents durch den genuesischen Seefahrer Christoph Kolumbus verknüpft, da er 1493 neben Pflanzen und Tieren auch eine Gruppe lebender Indigener Menschen von einer Insel der heutigen Bahamas entführt, um sie am spanischen Hof vorzuführen. Diese Praktik wird von zahlreichen weiteren *weissen*, europäischen Seefahrern und Kolonisatoren wie Hernán Cortés, Amerigo Vespucci und Gaspar Corte-Real weitergeführt. Indigene Menschen werden zunächst nach Portugal und Spanien entführt und ausgestellt. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts finden erste Entführungen nach Frankreich und England statt. In diesem Zusammenhang datiert Staehlin eine frühe Form von Völkerschau als inszeniertes Ereignis im Jahr 1533. In der französischen Stadt Rouen sind Indigene Menschen aus der Region, die heute als Brasilien bekannt ist, in einem eigens erbauten ‹Dorf› mitsamt ihren angeblichen Bräuchen und Handwerkstechniken ausgestellt worden. Der Basler Historiker konstatiert, dass der Kuriositätenwert – die Schaulust – in direktem Verhältnis zur ‹Seltenheit› steht. Die fehlende Proximität zwischen *weissen* Europäer*innen und *Native Americans* erhöht aus eurozentrischer Perspektive den Grad und Wert an ‹Fremdheit›, der *Black*, *Indigenous* und *People of Color* zugeschrieben wird.[111]

Im Zeitalter der Aufklärung bekommt die Praktik der Ausstellung aussereuropäischen Menschen einen wissenschaftlichen Duktus. Das akademische Interesse an nicht-*weissen*

---

[107] Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf Völkerschauen finden sich z. B. in der Abhandlung über Performances aus der Gegenwart. Vgl. z. B. Sieg, Katrin: Towards a Civic Contract of Performance. Pitfalls of Decolonizing the Exhibitonary Complex of Brett Bailey's Exhibit B. In: Theatre Research International, 3/2015, S. 250–271, hier S. 253f.; Lewis, Megan: Until You See the Whites of Their Eyes. Brett Bailey's Exhibit B and the Consequences of Staging the Colonial Gaze. In: Theatre History Studies, Bd. 37, 2018, S. 115–144, hier S. 132.

[108] Staehlin, Balthasar: Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935. Basel 1993, S. 21.

[109] Brändle, Rea: Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835-1964. Zürich 2013, S. 12.

[110] Vgl. Staehlin 1993, S. 19–21; Brändle 2013, S. 12f.

[111] Vgl. ebd., S. 21f.

Menschen steigt. Forscher (hier bewusst in der männlichen Form) vollziehen Vermessungen der Körper und die Kategorisierung und Hierarchisierung derselben anhand des Konstrukts *race*. Aus der Perspektive der Evolutionstheorie werden Schwarze und Indigene Menschen als Stufe zwischen der *weissen* europäischen Bevölkerung und den Tieren verortet. Die Wissenschaft und das Geschäft der Völkerschauen befinden sich in einem wachsenden Wechselverhältnis, in welchem Forscher Vermessungen an den ausgestellten Menschen durchführen und die Impresarios ihre Ausstellungen als pseudowissenschaftlich[112] vermarkten. In England fällt gemäss Staehlin die Gründung der Ethnologie als wissenschaftliche Institution mit dem Aufschwung von Ausstellungen um 1840 und 1850 zusammen.[113]

Neben dieser fruchtbaren Beziehung von Pseudowissenschaft und Völkerschauen, auf die später noch detaillierter eingegangen wird, spielen Welt- und Kolonialausstellungen eine zentrale Rolle für die Etablierung von Ausstellungen aussereuropäischer Menschen. In Welt- und Kolonialausstellungen kommt es nicht nur zur Selbstinszenierung des jeweils organisierenden Landes und zur Förderung von Handel und Technologie, sondern werden Völkerschauen u. a. als Hauptattraktionen eingesetzt, um möglichst viele Besucher*innen anzulocken. Schon in der ersten Weltausstellung 1851 im Londoner *Crystal Palace* gibt es nach Staehlin Vertreter verschiedenster Gebiete des ‹Empires›. 1867 sind an der *Exposition Universelle* in Paris sogenannte ‹ägyptische Basare›, ‹tunesische Barbiers› und diverse Cafés vorhanden. Jedoch markiert Staehlin die *Exposition Universelle* von 1889 als Wendepunkt, weil darin aussereuropäische Menschen als Ausstellungsobjekte inszeniert werden. In einem eigens erbauten nachgestellten Kolonialreich sollen ausgestellte Menschen den inszenierten Alltag leben. Die Exposition zeigt einerseits die Ausdehnung des französischen Imperialismus und andererseits die angeblichen Stufen der menschlichen Evolution. Dass das Kriterium der Ausstellung jener Menschen aber nicht nur das ‹Aussereuropäische› ist, sondern auch der Prozess der Rassifizierung, wird an der Tatsache ersichtlich, dass Völkerschauen auch ausserhalb Europas, z. B. in den USA, stattfinden. Auf dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung *World's Columbian Exposition* (1893) in Chicago oder der *Louisiana Purchase Exposition* (1904) in St. Louis – Bakers Heimatort – leben mehrere Tausend ausgestellte Menschen, so Staehlin. Das entscheidende Merkmal für die Ausstellung von Menschen kann nicht rein an der Abgrenzung Europa vs. Nicht-Europa festgemacht werden, sondern hängt eng mit dem Prozess der Rassifizierung zusammen. Es wird z. B. keine *weisse* Bevölkerung aus den USA für ein zahlendes Publikum ausgestellt. Bis in die 1930er Jahre stellt Staehlin die Praktik von Völkerschauen in Welt- und Kolonialausstellungen fest. So wird z. B. von Menschen aus Ceylon (dem heutigen Sri Lanka) und Indien 1908 im Rahmen der *Franco-British Exposition* in einem Freilichttheater verlangt, die Zivilisierung Indiens durch England nachzuahmen oder es werden an der *Deutschen Kolonial-Ausstellung* (1896) in Berlin 103 Indigene Menschen zur Schau ausgestellt. Wembleys *Great Empire Exhibition* (1924) und die

[112] Wenn im Folgenden die Rede von pseudowissenschaftlich oder ‹wissenschaftlich› die Rede sein wird, dann referieren diese Begriffe darauf, dass die historische Forschung der Anthropologie, die eine biologische Unterscheidung und Kategorisierung von Menschen anhand phänotypischer Merkmale vollzieht, aus heutiger Sicht keine wissenschaftlichen Fundamente hat und somit auf falschen Mythen begründet ist. Vgl Kattmann, Ulrich: Rassismus, Biologie und Rassenlehre. Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen? In: zukunft-braucht-erinnerung.de, 14.09.2004, https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/rassismus-biologie-und-rassenlehre/#note1, 13.08.2021.

[113] Vgl. Staehlin 1993, S. 22–24.

Pariser *Exposition Coloniale Internationale* (1931) – deren Hauptattraktion Völkerschauen sind – locken 17 resp. über 33 Millionen Besucher*innen an.[114]
Staehlin schreibt, dass in den 1930er Jahren vereinzelt die letzten Völkerschauen nachzuweisen sind, wogegen Brändle einen Rückgang wahrnimmt, aber gegen eine Zäsur spricht, da z. B. der Zirkus Knie bis in die 1960er-Jahre das Geschäft der Ausstellung von aussereuropäischen Menschen fortführt. Als mögliche Gründe des stetigen Abflachens nennen die beiden Autor*innen einerseits das sinkende Interesse vonseiten des Publikums und andererseits das allmähliche Ablösen der Schaulust am ‹Anderen› resp. ‹Fremden› durch den Film.[115]
Zusammenfassend wird festgehalten, dass Völkerschauen historisch eng mit der Kolonialgeschichte verknüpft sind und in den verschiedensten Institutionen wie z. B. in Fürstenhöfen, an Jahrmärkten, in Schaubuden, im Theater, im Zoo, in gemieteten Räumlichkeiten, in Welt- und Kolonialausstellungen oder gar in Bierwirtschaften wie z. B. der Basler Bierwirtschaft Glock oder dem Berner Bierhübeli stattfinden.[116] Bezüglich der spezifischen Formen von Völkerschauen unterscheidet Staehlin zwischen der zirkusähnlichen Schau, der Völkerschau mit Dorfstruktur und den *freak shows*. Es handelt sich bei den Formen aber eher um eine jeweilige Fokussetzung statt um klar definierte Genres, da eine Völkerschau mehrere Elemente in sich tragen kann.[117]
Im folgenden Unterkapitel wird auf die Schweizer Rezeption einer Völkerschau eingegangen, die Staehlin als zirkusähnliche Schau benennt, nämlich *Carl Hagenbeck's anthropologisch-zoologische Singhalesen-Ausstellung* aus dem Jahr 1885.

4.1. Völkerschau als Inszenierung von Spektakel

Das Geschäftsblatt für den oberen Theil des Kantons Bern schreibt am Mittwoch, 22. Juli 1885, über Carl Hagenbeck's anthropologisch-zoologische Singhalesen-Ausstellung Folgendes:

> Unsere Leser werden aus dem Inseratentheil bereits ersehen haben, um was es sich handelt. Aus eigener Anschauung können wir die Hagenbeck'sche Singhalesen-Ausstellung (bekanntlich Eingeborene der Insel Ceylon), als das Sehenswertheste, was je in Bern gezeigt wurde, mit bestem Gewissen erklären. Wer irgendwie Sinn für Fremdartiges, Sinn für Länder- und Menschenkenntniß hat, der versäume es nicht, den Singhalesen einen Besuch abzustatten. […] Wir können uns nicht auf eine detaillierte Beschreibung einlassen, sondern wollen uns mit einer kurz gefassten Aufzählung begnügen. Als wir eintraten, war eben die große Prozession im Umzuge. Voran drei Trommler, welche mit Stäbchen und Händen ihre faßartigen, quer vor sich gehängten Trommeln sehr geschickt bearbeiteten, dann kamen unter einem Baldachin zwei singhalesische Priester, in gelbseidene Gewänder gehüllt, denselben folgten Blumen tragende Mädchen und auf einem mächtig großen Elephanten, unter einem Baldachin, das religiöse Symbol, eine Art goldener Kupper oder Glocke. In bunter Abwechslung reihten sich hieran fernere 14 Elephanten, meistens Thiere von hier nie gesehener Grösse, dazwischen Tänzer mit Stäben, Sänger mit Schellen, Stelzenläufer, Trommler mit kleinen Handtrommeln (Udakis), Zebureiter, Zebukarren (Zebu sind Höckerochsen, recht zierliche und gewandte Thiere); den Schluß bilden die beiden nicht ganz 1 Meter hohen Zwerge, von mehr drolliger als schöner Gestalt. Nach einigen Umgängen löst sich der Zug in die verschiedenen Gruppen auf, welche nun, jede für sich, ihre Künste zeigen, eine grotesker und fremdartiger als die andere. Sehr exakt werden verschiedene Stabübungen, immer verbunden mit Gesang und Tanz, aufgeführt. Der Taschenspieler begleitet seine

[114] Vgl. ebd., S. 26–30.
[115] Vgl. Brändle 2013, S. 217–222; Staehlin 1993, S. 33f.
[116] Vgl. Staehlin 1993, S. 26; Brändle 2013, S. 235.
[117] Vgl. Staehlin 1993, S. 61.

> unterhaltenden Kunststücke mit einer Rede, die an Mundfertigkeiten nichts zu wünschen übrig läßt; dann kommt der Schlangenbändiger mit einer ächten, aber etwas trägen Brillenschlange, die sich nach dem Klang eines Mirlitons rhythmisch hin und her wiegt. Inzwischen haben die Elephanten sich mit gewaltigen Baumstämmen zu schaffen gemacht und tragen dieselben spielend, wie der Pudel den Spazierstock, an einen Strick gehängt, im Maul, den Rüssel hin- und herschlenkernd; die Zebukarren jagen dabei wie toll um die Wette. Auf zwei Bretterbühnen, abwechselnd vor dem I. und dem II. Platz produziren sich die Sänger und Tänzer. Es sind alles prächtig gebaute Menschen, die Männer meist mit nacktem Oberkörper, alle von brauner bis dunkelbrauner Farbe mit prächtig glänzender Haut; man meint, Chokoladenfiguren vor sich zu haben. Die Gesichtsform ist regelmäßig, man glaubt bei Diesem oder Jenem einen braun angestrichenen guten Bekannten zu erkennen. Die Meisten haben blendendweiße Zähne, die sie verführerisch zu zeigen verstehen. […]. Nach Verfluß von etwa einer Stunde formirt sich der Umzug von neuem und demselben folgen wieder Produktionen in frischer Abwechslung. […] Ist es uns gelungen, unsere Leser g'lustig zu machen und zu einer Reise nach Bern zu verleiten, so soll es uns freuen […]. Auf nach Ceylon auf dem Kirchenfelde![118]

Die oben zitierte Quelle stammt aus einer digitalisierten Seite des *Thuner Geschäftsblattes* auf der Plattform für Zeitungs- und Zeitschriftenarchive ‹e-newspaperarchives.ch›. Es handelt sich um einen Zeitungsartikel in Form einer Berichterstattung über die Völkerschau des Hamburgischen Tierhändlers und Impresarios Carl Hagenbeck[119]. Die Völkerschau ist innerhalb des eidgenössischen Schützenfestspiels auf dem Kirchenfeld in Bern situiert. Bezüglich der Autorschaft kann dem Digitalisat nicht klar entnommen werden, welche Person den Beitrag geschrieben hat. Auf der ersten Seite steht, dass die Zeitung zweimal wöchentlich in der Buchdruckerei Stämpfli in Thun erscheint. Obwohl das Historische Lexikon der Schweiz (HLS) den Thuner Willy Stämpfli als Redakteur des Geschäftsblattes angibt, ist diese Angabe für das Jahr 1885 wohl noch nicht gültig. Nach Angaben des HLS sei Stämpfli 1873 geboren, was bedeutet, dass er zum Zeitpunkt der hier zitierten Quelle zwölf Jahre alt gewesen wäre. Diese Tatsache schliesst Willy Stämpfli als Redakteur der Zeitung um 1885 aus und macht die Annahme stark, dass möglicherweise sein Vater Rudolf Ludwig Stämpfli als Buchdrucker und Verleger in Verbindung mit der Zeitung steht.[120] Die unbekannte Autorschaft berichtet als Augenzeug*in (ist vor Ort am Geschehen dabei) und demzufolge auch als Zeitgenoss*in.
Der Text informiert die Leser*innen über den Besuch der Völkerschau und beschreibt die verschiedenen performativen Situationen. Die Autorschaft kündigt zunächst das Ereignis als das Spektakulärste an, welches jemals in Bern gezeigt wurde, und gibt anschliessend Informationen über Sitz- und Stehpreise. Nach der Ansage, bei der Beschreibung nicht ins Detail gehen zu können, folgt eine relativ ausführliche Schilderung der Abfolge der Schau. Die Narration beginnt beim Zuschauen des Umzugs, in welchem verschiedenste Menschen aus Ceylon (heute bekannt als Sri Lanka) ihre Kunstfertigkeiten ausstellen und gleichzeitig Tiere mitlaufen, deren Grösse das zeitgenössische Publikum gemäss Quelle zum ersten Mal sieht. Darauffolgend löst sich der Zug in jeweils kleine Gruppen auf, die weitere Nummern für das zahlende Publikum vorführen. Die Erzählung der performativen Situation endet dann mit der Information, dass sich die Gruppen erneut als Zug anordnen. Dazwischen schreibt die unbekannte Autorschaft allgemeiner über den Körper, insbesondere die «glänzende[…]

[118] o. A.: Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern. In: Geschäftsblatt für den oberen Theil des Kantons Bern, 22.07.1885, S. 3. [URL: https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=GBL18850722-01.2.5&srpos=26&e=------188-de-20--21--img-txIN-singhalesen----1885---0-----, 09.08.2021.]
[119] Vgl. Staehlin 1993, S. 30–32.
[120] Vgl. Summermatter, Stephanie: Willy Stämpfli. In: Historisches Lexikon der Schweiz, 14.11.2011, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029748/2011-11-14/, 09.08.2021.

Haut»[121], die «regelmäßig[e, M. Z.]»[122] Gesichtsform und die weissen Zähne der Singhales*innen. Abschliessend kommt es zu einem Aufruf, die Schau in Bern im Kirchenfeld zu besuchen, welches sich temporär zu Ceylon verwandelt.

Anhand der Informationen innerhalb der Quelle und aus der Sekundärliteratur lässt sich der beschriebene performative Vorgang, wie schon vorher erwähnt, als *Carl Hagenbecks's anthropologisch-zoologische Singhalesen-Ausstellung* festhalten. Es ist eine Völkerschau unter unzähligen anderen, die durch einen europäischen Leiter organisiert wird und international von einer Ortschaft in die nächste wandert. Im Falle der *Singhalesen-Ausstellung* beträgt die Dauer der Tour mit den verschiedenen Truppen-Konstellationen insgesamt sechs Jahre. Die erste angegebene Etappe der Schau ist Paris im Juni 1883 und als letzte Etappe ist die Berliner Hasenheide im Juli 1889 aufgeführt. In der Zwischenzeit erreicht die Schau verschiedenste Städte des heutigen Deutschlands, Österreichs, Ungarns, Frankreichs und Grossbritanniens. Hagenbecks Ausstellung mit der Truppengrösse von 51 Personen, zwölf Elefanten und acht Zebus gastiert innerhalb der Schweiz zunächst in Basel im Zoologischen Garten (5.–16. Juli), dann in Bern am Eidgenössischen Schützenfest (18.–30. Juli) und anschliessend in der eigens erbauten Arena auf dem Zürcher Escher-Kündig Gut (1.–13. August).[123]
Die Quelle gewährt im Hinblick auf die spezifischen Handlungen innerhalb der performativen Akte einen selektiven Zugang. So kann z. B. wenig über die spezifische Ausgestaltung der Tanz- und Gesangsnummern gesagt werden. Im Gegensatz dazu werden die spielerischen Übungen der Elefanten oder die Szene des Schlangenbeschwörers etwas detaillierter beschrieben. Informationen über mögliche Interaktionen oder Reaktionen vonseiten des Publikums werden den Leser*innen vorenthalten. Einzig die Impressionen der Betroffenen, also der Autorschaft selbst, werden klar markiert, wenn z. B. geschrieben wird, dass diese Schau das Sehenswürdigste der Berner Spektakelkultur überhaupt sei. Inwiefern es sich bei diesem Eindruck auch um Werbung handelt, sei dahingestellt. Was die Quelle etwas detaillierter verrät, ist die grobe Struktur der Aufführung. Gemäss Quelle ist die *Singhalesen-Ausstellung* als Kreislauf organisiert, in welchem sich jeweils Umzugs- und simultan laufende Gruppennummern ablösen. Die Kombination aus Tieren und Menschen, aus akrobatischen Elementen wie dem Stelzenlaufen, dem Einsatz von Schauspiel, Tanz, Gesang, Musik, bunten Kostümen und religiös interpretierten Requisiten weist darauf hin, dass der Charakter dieser Völkerschau stark auf Sensation und Spektakel ausgerichtet ist. Der Fokus liegt also auf dem Ausstellen von Kunstfertigkeiten jeweils verschiedener Performender, die aber unter der Etikette ‹Singhalesen› als homogene Gruppe wahrgenommen werden.
Dieses Ausstellen von szenischen Elementen wie Tanz und Gesang ist für das Geschäft der Völkerschauen sehr üblich, sodass *Carl Hagenbeck's anthropologisch-zoologische Singhalesen-Ausstellung* von 1885 als eine Schau unter vielen anderen Völkerschauen als inszeniertes Spektakel verortet werden kann. So sieht z. B. schon das Programm der *Zoologischen Anthropologischen Ausstellung, Heinrich Möllers a**[-Wort, M. Z.] *Karawane* von 1880 auf dem Zürcher Plattengarten Spiele und ‹Waffentänze› vonseiten der sogenannten ‹Nubier› vor. 1882 werden auf derselben Spielstätte Tänze und Gesänge von sechs Erstbewohnern Amerikas innerhalb der Schau *I*[*-Wort, M. Z.] *vom berühmten Stamme der Chippewa* dargeboten. Vor allem auf Tanzszenen wird innerhalb der Völkerschauprogramme

[121] Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern 1885, S. 3.
[122] Ebd., S. 3.
[123] Vgl. Brändle 2013, S. 234; Staehlin 1993, S. 156.

selten verzichtet wie z. B. auf die ‹Nationaltänze› der ausgestellten Menschen aus Kalmückien 1884 durch Hagenbeck, die ‹Kriegertänze› der *N*[*-Wort, M. Z.] *Truppe St. Croix* 1887, der ‹Mandjur-Tanz› und ‹Opfertanz› der *Schuli-Truppe* 1892 oder die ‹Fest- und Kriegstänze› der *Togo-Truppe* 1898.[124] Rückbezogen auf die spärlichen wissenschaftlichen Abhandlungen innerhalb der deutschsprachigen Tanzwissenschaft, liegt genau anhand dieses ausgeprägten performativen Charakters der Völkerschauen ein grosses unerforschtes Gebiet.
Jedoch ist das Ausstellen von Kunstfertigkeiten der Performenden und die Faszination vonseiten des Publikums gegenüber diesen Akten eng mit dem Prozess der Rassifizierung verbunden. Die Tanzenden und Spielenden werden durch die Rezeption verandert und, wie in den Quellen widerspiegelt, auf ihren rassifizierten Körper reduziert.
In Zusammenhang dazu schreibt *Der Bund* im Juli 1885 über die *Singhalesen-Ausstellung* Folgendes:

> Nun möchten wir aber die Bezeichnung „wild“ für unsere Singhalesen keineswegs ohne Weiteres adoptiren. Wenn die Männer dieser aus 59 Personen bestehenden Gesellschaft auch meistens bis zum Gürtel nackt gehen […], so ist doch schon der mannigfache ziervolle Schmuck, mit dem sie prunken, ein Zeichen der Freude am Schönen, gar nicht zu sprechen von ihren wunderbar verschlungenen Tänzen, ihren religiösen Aufzügen, ihren Gesängen […] und oft mit glücklichem Humor aufgeführten Gauckeleien. Zwar auch diese Dinge alle mögen bei sogenannten Wilden noch angetroffen werden. Aber es kommt besonders auf die Art an, wie sich Menschen anschicken bei solchen Vorstellungen. Hier […] merkt der Zuschauer alsobald, wenn er in die freundlich lächelnden, theilweise recht schönen Gesichter der jungen Männer blickt […], daß er Menschen einer uralten Kultur vor sich hat. Es findet zwischen ihnen und uns ein ähnliches Verhältnis statt wie etwa zwischen ganz ungebildeten italienischen Straßenarbeitern und hochgebildeten Personen der deutschen oder der deutschschweizerischen Bevölkerung. […] So ist also ein Stück der Wunder des fernen Orients in den nächsten Bereich unserer Anschauung gerückt […]. Ein Märchen aus tausend und eine Nacht glaubt man zu erleben und nur zögernd trennt man sich von den sammethäutigen, sanften Fremdlingen aus dem Lande der Lotusblume.[125]

Aus diesem Artikel kann entnommen werden, dass eine Kategorisierung von Menschen anhand körperlicher Merkmale und dem jeweils zugeschriebenen Verhalten stattfindet. Die Singhalesen werden aus der *weissen*, eurozentrischen Perspektive der Zeitung gegenüber den sogenannten ‹Wilden› aufgewertet. Diese Aufwertung geschieht durch rassifizierende Fetischisierung wie z. B. die Beschreibungen «freundlich lächelnden, […] schönen Gesichter»[126] aus dem *Bund* oder «prächtig glänzende[…] Haut»[127] und «blendendweiße Zähne, die sie verführerisch […] zeigen»[128] aus dem *Thuner Geschäftsblatt*. Die körperlichen Merkmale gelten als Stützpunkt, an welchem das Verhalten, die Kultur und zusammenhängend der Wert dieser Menschen abgeleitet werden. Wenn nämlich die Zuschauenden in die «schönen Gesichter»[129] der Singhalesen schauen, so merken sie, dass sie gemäss dem *Bund* «Menschen einer uralten Kultur»[130] vor sich haben. Des Weiteren sei die Schau ein «Stück Wunder des fernen Orients»[131], in welchem die *weisse* Schweizer

[124] Vgl. Brändle 2013, S. 233–237.
[125] o. A.: Feuilleton. Das Singhala-Völklein auf dem Festplatze des eidgenössischen Schießens in Bern. In: Der Bund, 23.07.1885, S. 1–2, hier S. 1.
[126] Ebd., S. 1.
[127] Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern 1885, S. 3.
[128] Ebd., S. 3.
[129] Feuilleton. Das Singhala-Völklein auf dem Festplatze des eidgenössischen Schießens in Bern 1885, S. 1.
[130] Ebd., S. 1.
[131] Ebd., S. 1.

Gesellschaft das «Märchen aus tausend und eine Nacht»[132] zu erleben glaubt. Dieses Vokabular entspricht dem Konzept des ‹Orientalismus›. Stuart Hall beschreibt das vom Literaturwissenschaftler Edward Said etablierte Konzept als die Produktion von erfundenem Wissen über Länder ‹des Ostens›. Dieses Wissen wird durch Praktiken der Repräsentation, z. B. in der Wissenschaft, in Ausstellungen, in der Literatur oder in performativen Akten, konstruiert und hat als Ergebnis rassifizierte Informationen über das ‹Andere›, die verbunden sind mit Praktiken der Macht gegenüber den unterdrückten Menschengruppen. Orientalismus bedeutet also, dass der ‹Orient› ein Fantasie-Produkt des Westens ist, wodurch sich der Westen abgrenzt und sich erst in dieser Abgrenzung selbst definiert.[133] Quijano argumentiert ähnlich wie Said in Halls Rezeption, fügt allerdings noch eine historische Dimension hinzu. Der peruanische Soziologe sieht nämlich einen Grund in der Konstruktion der Kategorie ‹Orient› darin, dass die Kolonisierung in Asien weniger heftig als auf dem amerikanischen und dem afrikanischen Kontinent geschehen ist. Im Falle von Asien vollzog sich also die Unterdrückung der Wissensproduktionen, der Muster der Sinnstiftung, des symbolischen Universums und der Formen des Ausdrucks der kolonisierten Bevölkerung weniger invasiv und verheerend als in Amerika oder Afrika. So erklärt Quijano, weshalb im Dualismus ‹Orient-Okzident› in Abgrenzung zu anderen Dualismen wie ‹primitiv-zivilisiert›, ‹mythisch-wissenschaftlich› oder ‹traditionell-modern› Erstbewohner*innen Amerikas (oder auch *Native Americans* genannt) und Schwarze Menschen nicht mitgedacht werden. Für sie wurde nämlich kein dualistisch-geografischer Gegenpol errichtet, denn aus eurozentrischer Perspektive haben sie nur als ‹primitiv› gegolten.[134]

Vor diesem historischen und theoretischen Hintergrund lässt sich besser verstehen, weshalb die Singhales*innen als «prächtig gebaute Menschen»[135] und «Menschen einer uralten Kultur»[136] beschrieben werden. Diese werden nämlich durch die Schweizer Rezeption der Kategorie des ‹Orients› zugeordnet. In Abgrenzung dazu stehen Schwarze Menschen und / oder Indigene Menschen aus dem amerikanischen Kontinent, die vermutlich mit der Bezeichnung ‹wild› gemeint sind. Wenn also das *Thuner Geschäftsblatt* schreibt, es meine in einigen Singhales*innen weisse Bekannte zu erkennen, die «braun angestrichen[…]»[137] seien oder wenn der *Bund* behauptet, das Verhältnis zwischen Menschen aus Ceylon und Deutschschweizer*innen sei dasselbe wie dasjenige zwischen ungebildeten italienischen Strassenarbeitern und hochgebildeten Menschen aus der Deutschschweiz, dann reproduziert und bestärkt die Schweizer Rezeption die Kategorisierung von Menschen anhand körperlicher Merkmale und dem daraus abgeleiteten Verhalten und Wert dieser Menschen. Es findet eine Hierarchisierung statt, in welcher *weisse* Menschen aus dem Norden an der Spitze sind. Menschen aus dem europäischen Süden und Menschen aus dem ‹fernen Orient› wie z. B. die Singhales*innen sind den *weissen* Menschen aus dem Norden untergestellt und zuletzt folgen die als ‹wild› bezeichneten Schwarzen Menschen und Erstbewohner*innen Amerikas.

Abschliessend wird zusammengetragen, dass auch die Schweizer Rezeption ein ‹Anderes› konstruiert, das in Verbindung mit dem Ausstellen von Kunstfertigkeiten steht. Völkerschau bedeutet in diesem Fall ein Spektakel aus verschiedensten akrobatischen, tänzerischen, musikalischen, prozessualen und schauspielerischen Nummern. Nichtsdestotrotz werden die

[132] Ebd., S. 1.
[133] Vgl. Hall 2004, S. 146–148.
[134] Vgl. Quijano 2016, S. 42–46.
[135] Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern 1885, S. 3.
[136] Feuilleton. Das Singhala-Völklein auf dem Festplatze des eidgenössischen Schießens in Bern 1885, S. 1.
[137] Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern 1885, S. 3.

Singhales*innen durch den Blick der Schweizer orientalisiert und hierarchisch kategorisiert. Die Orientalisierung – als spezifische Form der Rassifizierung – und die hierarchische Kategorisierung sind zwei Praktiken, die wie von Quijano erläutert eng mit dem historischen Prozess der Kolonisierung verknüpft sind. Der Rezeptionsmodus dieser Völkerschau kann dem kolonialen Blick zugeordnet werden.

4.2. Ausgestellte Menschen als ‹Objekte der Schaulust›

Bei der folgenden Bildquelle handelt es sich um eine abfotografierte Illustration des *Basler Helgen*, die am 13. Mai 1932 veröffentlicht wurde und unter Gumeih Neggs Autorschaft entstanden ist.[138]

Abb. 2 (Foto: Manuel Zizzari, vgl. Negg, Gumeih in Staehlin 1993, S. 144)

[138] Vgl. Negg, Gumeih in Staehlin 1993, S. 144.

Über diese Bildquelle lassen sich wenig stichfeste Hintergrundinformationen finden. Gemäss Staehlin sei der *Basler Helgen* eine Basler Illustrierte, die zwischen 1931 und 1933 wöchentlich 60'000 Exemplare herausgibt.[139] Über die Autorschaft ist dem Verfasser der vorliegenden Studie nur der angegebene Name Gumeih Negg bekannt, welcher ein Kunstname sein könnte. Wie im Beispiel von H. Witzig handelt es sich vielleicht um eine Person innerhalb des professionellen Berufsfelds der Illustration. Da bezüglich des möglichen Zielpublikums genauso wenig Informationen vorhanden sind wie über die Autorschaft, wird nun auf den Inhalt der Quelle eingegangen.

Neggs Illustration erzählt in neun Bildern, die jeweils mit einem beschreibenden Kommentar unterlegt sind, die Geschichte des *weissen* Baslers ‹Babbedipfi› und seinem Albtraum-Besuch einer Völkerschau. Die Narration beginnt an der Kasse. Der bürgerlich bekleidete Mann kauft sich ein Ticket für die Völkerschau («Dr Babbedipfi zieht si Bordmané / Er wott die Libben[*-Wort] seh»). Innerhalb des Geländes trifft er auf eine sitzende Schwarze Frau mit gekraustem Haar, weissen Pupillen und einem mit Blumen gemusterten Kleid. Babbedipfi schaut auf die Schwarze Frau hinab («Kuum kunnt er ine, sitzt esone Libbehas / Diräggt vor ihm im Gras»). Von ihrer Gestalt angetan, führt der *weisse* Mann sie hinter eine Hütte mit strohartigem Dach, küsst und umarmt sie («Si gfallt em und er duet si hindere Hysli fiere / Und mitere karassiere»). Auf dem vierten Bild sind die beiden erneut in einer Umarmung abgebildet. Babbedipfi streckt dabei seinen Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger in die Höhe und schwört der Frau ewige Treue («Er schwertere si Drei uff Läbenszyt / Und sait: J folg der iberall, sygs no so wyt»). Die Beiden sind nun vor einer kleinen Wolke am Himmel abgebildet. Er umarmt sie («Wotsch du mi Ma si dert in A[*-Wort, M. Z.] / Dno muesch halt au e großi Libbe ha»). Im darauffolgenden Bild liegt Babbedipfi auf einer Bank gefesselt, während die Schwarze Frau ihm eine Scheibe am Mund befestigt. Eine weitere Schwarze Person wohnt dem Prozess bei («Dr Babbedipfi het sich ufe Bänggli glegt / Und griegt esone Däller ynegsteggt»). Auf dem nächsten Bild sind nur Babbedipfis Kopf und Schultern abgebildet. Seine Unterlippe ist ausgedehnt und eine Träne fliesst aus einem Augenwinkel («Jetzt stoht er do, si Mul isch risegroß, Und dänggt in aim furt nur: Was mach i bloß?»). Im zweitletzten Bild ist Babbedipfi unter der Decke im Bett gezeichnet. Neben ihm steht der Wecker und seine Brille auf dem Nachttisch. Das Ganze sei nämlich nur ein Traum gewesen («Und trotzdäm isch die Gschicht nid halb so schlimm. Dr Babbedipfi het si nämlig numme draumt. Bim bim bim bim»). Im letzten Bild sehen wir einen lächelnden Babbedipfi, der sein Gesicht zu den Leser*innen wendet. Im Hintergrund steht eine Figur, die ausser einigen Bereichen im Kopf schwarz gefärbt ist. Am Kopf der Figur sind eine breite Nase und volle Lippen zu erkennen. Neben dieser Figur steht ein Rahmen, dessen Inhalt schwer zu definieren ist. Es handelt sich aber wahrscheinlich um eine Szene innerhalb einer Völkerschau. Nun geht Babbedipfi doch noch die Völkerschau besuchen (‹Dr Wègger raßlet. Er isch uffgwacht und het's ghaue. Und isch in Zolli gange ga die N[*-Wort, M. Z.] dschaue›). In der von Negg illustrierten Geschichte geht es also um den Besuch Babbedipfis einer Völkerschau, in welcher er eine Schwarze Frau antrifft, die ihm gefällt und mit welcher er – vor dem Blick anderer Zuschauenden verborgen – sexuell in Kontakt tritt. Als Konsequenz auf seinen Schwur ewiger Treue, wird ihm von der Frau eine Scheibe in der Unterlippe eingelegt. Daraufhin bereut Babbedipfi seine Entscheidung und weint. Babbedipfi wacht anschliessend durch seinen Wecker auf und bemerkt glücklich, dass alles nur ein Traum war. Mit einem fröhlichen Gesicht geht Babbedipfi nun die Völkerschau ‹im echten Leben› resp. im Wachzustand besuchen.

[139] Vgl. Staehlin 1993, S. 143.

Die Quelle bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die Völkerschau *Aussterbende Lippenn*[*-Wort] *aus Zentral-Afrika*, die vom 28. April bis zum 10. Mai 1932 im Zoologischen Garten in Basel stattgefunden hat.[140] Es soll hier nun aber nicht um eine genaue Rekonstruktion des Ereignisses gehen, denn darüber informiert die Quelle zu ungenau. Stattdessen sagt die Quelle viel mehr darüber aus, wie zu jener Zeit über rassifizierte Menschen, hier insbesondere Schwarze Menschen, und deren Körper aus einer *weissen*, kolonialen Perspektive innerhalb des Völkerschaugeschäfts gedacht und in Anbetracht dessen mit ihnen umgegangen wird.
Gleich zu Beginn fällt auf, wie die Schwarze Frau als Objekt dargestellt wird, worüber der *weisse* Basler Babbedipfi nach Bezahlung des Eintritts verfügen kann. Zunächst betrachtet er sie buchstäblich ‹von oben herab›, um sie dann hinter die Hütte zu (ent-)führen, wo er sie von den Blicken anderer Zuschauenden versteckt und ungestört berührt und küsst. Die Hütten referieren auf eine sehr populäre Form von Völkerschauen, in welchen die Struktur eines Dorfes nachgeahmt wird. Die Zuschauenden können beim Kauf eines Zusatztickets z. B. innerhalb von Zoos oder Welt- und Kolonialausstellungen ein durch aufwendige Kulissen erbautes Dorf betreten, in welchem ausgestellte Menschen Alltagsleben zum Vergnügen des Publikums nachahmen.[141] Die Ausstellung von Schwarzen Menschen in einem durch die *weissen* Zuschauenden begehbaren Setting scheint also die Fantasie der Autorschaft im Hinblick auf den ‹freien Zugang› auf sexueller Ebene angespornt zu haben. Jedoch kippt die Situation in der Erzählung der Geschichte zeitweilig. Ab dem fünften Bild wird die Frau durch den unterlegten Kommentar zum Subjekt, denn falls Babbedipfi ihr wirklich treu sein will, so muss er sich ‹ihrer Kultur› annähern, was aus eurozentrischer Perspektive in der Quelle auf den Akt der Scheibenimplantation reduziert wird. Am Schluss gibt es erneut einen Wendepunkt, da sich alles als ein (Alb-)Traum herausstellt und Babbedipfi dennoch glücklich die Völkerschau – diesmal bildlich durch den Rahmen markiert aus sicherer Distanz – besuchen geht. Die Quelle entlarvt sich am Ende also im buchstäblichen Sinne als kolonialer ‹(Alb-)Traum›. Der Traum besteht darin, über rassifizierte Körper uneingeschränkt zum puren Genuss der Schau- und Tastlust zu verfügen, ohne nach Einwilligung zu fragen oder jegliche Konsequenzen tragen zu müssen. Dies jedoch mit der Gefahr, dass die Situation kippen könnte und rassifizierte Menschen über *weisse* Menschen Macht ausüben, was dann aus einer *weissen* Perspektive der koloniale Albtraum wäre.
Auffallend ist auch die erschreckend detailreiche Ähnlichkeit von Bild und Schrift mit der Illustration H. Witzigs *Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert*. In beiden Bildstreifen geht es um einen *weissen*, männlichen Protagonisten, welcher durch Bezahlung eines Tickets den Körper einer Schwarzen Frau jeweils auf unterschiedliche Art und Weise konsumiert. Der Akt der Konsumation, das Zusammentreffen von Baker und Gigerliheiri resp. von der ausgestellten Frau und Babbedipfi hinterlässt eine Spur bei den *weissen* Protagonisten. Diese äussert sich bei Gigerliheiri durch die Nachahmung von Bewegungen und bei Babbedipfi durch den Schwur ewiger Treue und die Implantation der Lippenscheibe. Nebst H. Witzigs Illustration enthält auch Neggs Bildstreifen Charakteristika der Satire und des rassifizierenden Humors. In beiden Quellen sind Elemente vorhanden, welche den *weissen* Protagonisten (Gigerliheiri / Babbedipfi), seine Faszination für das ‹Andere› (Baker / ausgestellte Frau) und den Einfluss des ‹Anderen› auf das ‹Eigene› (Körperlichkeit und Kostüm / Mundscheibe) als lächerlich darstellen. Mark Winokur diskutiert, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Film und in der Animation durch Humor eine Verwischung von *race*-Zugehörigkeit stattfindet. *Weisse* Menschen werden als Schwarze Charaktere z. B. durch das *Blackface* repräsentiert. Das

[140] Vgl. ebd., S. 158.
[141] Vgl. ebd., S. 65–67.

Erscheinen als ‹Anderer› soll paradoxerweise die Nähe zum *Weiss*-sein betonen. Die Tatsache, dass z. B. die schwarze Schminke am Ende des Schauspiels entfernt werden kann, soll die Zugehörigkeit zu *weissen* Menschen legitimieren.[142] Die hier analysierten Quellen sind zwar nicht bewegte Bilder, jedoch spielt die Vermischung von Merkmalen des ‹Anderen› und des ‹Eigenen› eine zentrale Rolle. In beiden Quellen werden rassistische Annahmen sowohl zum Träger von Humor als auch zum Verhandlungsvehikel von Identität und Zugehörigkeit.
Die beiden Bildstreifen widerspiegeln aber auch den Unterschied der beiden performativen Situationen, der am Status und der zusammenhängenden Zugänglichkeit der performenden resp. ausgestellten Person liegt. Obwohl Baker als Tänzerin und als Schwarze Frau – wie schon ausführlich erläutert – auf ihren Körper doppelt[143] reduziert wird und Prozessen der Rassifizierung und Fetischisierung unterliegt, tritt sie als professionelle Bühnenkünstlerin auf. Zwischen dem Publikum und ihr liegt eine klar markierte räumliche Trennung von Bühnen- und Publikumsraum, die im Bildstreifen unmissverständlich durch eine Linie abgebildet ist. Hingegen werden die in Völkerschauen ausgestellten Menschen, vor allem in solchen mit einer Dorfstruktur, noch stärker als Schauobjekte behandelt. Die Grenze zwischen Publikum und ‹Bühne› ist nicht klar markiert, da die Absicht dieser Dorf-Völkerschauen die Immersion der Zuschauenden in einem ‹fremd› inszenierten Setting ist. Dieses immersive Verhältnis wird durch Neggs Illustration abgebildet. Der *weisse* Zuschauer interagiert mit der ausgestellten Frau resp. Performerin und den Kulissen und greift somit als Akteur in die Inszenierung ein. Dieser entmenschlichte Status der Performenden hängt u. a. mit der Struktur der Völkerschau als Geschäft und Institution zusammen. Völkerschauen, die als professionelles Geschäft funktionieren, sind hierarchisch strukturiert. Der Impresario, ein *weisser* europäischer Leiter, organisiert in Absprache mit einem Gastspielhaus wie z. B. dem Zoologischen Garten in Basel eine Truppe von Menschen und Tieren, die ausgestellt werden sollen. Meistens wird noch vor der Auswahl der spezifischen Truppe ein Programm zwischen Impresario und Gastspielhaus entwickelt. Die ausgewählten Menschen, die in Völkerschauen zu performen haben, werden entweder ohne deren Willen entführt oder vertraglich für ein Engagement gebucht, das durch die Kolonialbehörden bewilligt wird.[144] Insofern ist es also höchst fraglich, ob die Performenden tatsächlich transparent über den Verlauf der Aufführung und Arbeitsbedingungen informiert sind und aufgrund dessen einen aufrichtigen Entscheid treffen können. Belegt ist aber gemäss Staehlin, dass die ausgestellten Menschen in einem Verhältnis totaler Abhängigkeit zum Impresario stehen, der auch mit gewaltvollen Mitteln für Disziplin und Ordnung sorgt. In Geschäftsbriefen werden ausgestellte Menschen oft als Ware behandelt, die zusammen mit dem Tierhandel ‹bestellt› und ‹geliefert› werden.[145]
Diese verachtende und dehumanisierende Einstellung von *weissen* Menschen gegenüber *Black*, *Indigenous* und *People of Color* zeigt sich auch daran, dass diese lebensbedrohlichen Arbeitsbedingungen ausgesetzt werden. Zum Beispiel müssen die ausgestellten Menschen mit leichter Kleidung auch bei schlechter und kalter Witterung draussen arbeiten, oder aber es wird ihnen eine unausgewogene Ernährung zubereitet. So sterben z. B. die durch Hagenbeck

[142] Vgl. Winokur, Mark: Creole Cartoons. In: Kessel, Martina u. Meziger, Patrick (Hg.): The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century. Toronto, Buffalo u. London 2012, S. 52–81, hier S. 52f.
[143] Aus einer verstärkt genderkritischen und intersektional angelegten Perspektive könnte unter Berücksichtigung der geeigneten Quellen formuliert werden, dass Baker dreifach, aufgrund ihres Berufs, ihres Geschlechts und ihrer *race*, auf ihren Körper reduziert wird. Zum Thema Intersektionalität vgl. Küppers, Carolin: Intersektionalität. In: Gender Glossar, 2014, https://gender-glossar.de/i/item/25-intersektionalitaet, 28.11.2021.
[144] Vgl. Staehlin 1993, S. 38.
[145] Vgl. ebd., S. 76–78, 83.

ausgestellten Inuit um 1880 / 81 an Pocken, Indigene Menschen aus Feuerland 1882 an Masern, Schwindsucht und Lungenentzündung und der 20-jährige Sana Bolou sowie der 26-jährige Bocari des *N*[*-Wort]-*dorf Altstetten* 1925 an Mangelernährung.[146] Die dehumanisierende Einstellung kommt aber nicht nur vonseiten der Institution, sondern auch vom Publikum. So schreibt z. B. der Schriftsteller Felix Moeschlin 1926 als Reaktion auf Betteleien der ausgestellten Menschen:

> Es handelt sich um eine dürftige Veranstaltung dürftiger Menschen. Diese Menschen betteln in jämmerlicher Weise. Es schiene mir Aufgabe der Fremdenpolizei zu sein, solche Schaustellungen, die einem bloß innerlich wehtun, zu verhindern, jedenfalls zu verhindern, dass gebettelt wird.[147]

Sobald also Schwarze und Indigene Körper sich in Völkerschauen anders verhalten, als von *weissen* Zuschauenden erwartet wird, z. B. nicht ‹wild›, macht sich Raum für Kritik breit. Das heisst also, dass Völkerschauen auf einer spezifischen performativen Konstruktion des ‹Anderen› basieren, die Menschen als Schauobjekte für *weisse* Zuschauende uneingeschränkt zur Verfügung stellen und den kolonialen Blick durch orientalisierende und / oder rassifizierende performative Akte zu befriedigen haben. Falls diese Erwartung nicht erfüllt wird, tritt das ‹Faszinierende› und ‹Spektakuläre› der Völkerschau nicht mehr ein. Inwiefern diese Konstruktion des ‹Anderen› als Modus der Produktion auf verschiedenen Ebenen innerhalb und ausserhalb von Völkerschauen funktioniert und in welchem Verhältnis der koloniale Blick dazu steht, wird im folgenden Kapitel eingehender erläutert.

4.3. Die Konstruktion des ‹Anderen› als Produktionsmodus

Bevor auf die verschiedenen Ebenen der Konstruktion des ‹Anderen› anhand des Beispiels der Völkerschauen eingegangen wird, soll daran erinnert werden, dass der koloniale Blick als Modus der Rezeption im Akt des Wahrnehmens ein ‹Anderes› hervorbringt. Das heisst, dass es sich (sowie bei der Kategorie *race*) vorerst um eine mentale Konstruktion handelt, die in der Vorstellung der Rezipient*innen stattfindet. Ein Beispiel dafür ist die zu Beginn der Studie erwähnte Anekdote, dass ich anhand meiner spezifischen körperlichen Merkmale nicht als Deutschschweizer, sondern als ‹Anderer› rezipiert werde. Zum Zeitpunkt der Rezeption, habe ich noch keine ‹aktive› Handlung vollzogen. Allein die Konstitution meines Körpers reicht, damit die zuschauende Person in ihrer Vorstellung ein ‹Anderes› konstruiert und es mir zuschreibt. Wie aber anhand von Bakers Clown- und Venus-Rolle besprochen, kann das ‹Andere› auch aktiv resp. performativ durch Handlungen, Kostüme, Requisiten u. a. konstruiert werden und somit den kolonialen Blick, der sich von rassifizierten Stereotypen nährt, gezielt bedienen. Die Konstruktion des ‹Anderen› ist also einerseits eine der Wahrnehmung verpflichtete, mentale Praxis und andererseits eine vonseiten der Produktion performativ konstruierte Rolle, die auch Einfluss auf das Bild des ‹Anderen› als mentale Kategorie haben kann. In der Wahrnehmung von performativ konstruierten Rollen des ‹Anderen› wird die Vorstellung dieses ‹Anderen› verfestigt, gleichzeitig aber auch aktualisiert und möglicherweise erweitert durch Vergleiche zwischen den verschiedenen Rollen des ‹Anderen›. Völkerschauen sind insofern für dieses wechselseitige Verhältnis von kolonialem Blick und Konstruktion des ‹Anderen› zentral, als dass ihre inhaltliche und institutionelle Struktur aus diesem kolonialen Wahrnehmungs- und Produktionsapparat konstituiert ist. Wie schon erwähnt stehen die

[146] Vgl. Brändle 2013, S. 165f.; Staehlin 1993, S. 82.
[147] Moeschlin zit. in Brändle 2013, S. 184.

ausgestellten Menschen innerhalb des kolonialen Kontexts in einem Verhältnis von totaler Abhängigkeit zum europäischen Impresario, dessen Ziel es ist, mit den Aufführungen durch hohe Zuschauendenzahlen (an der Premiere des *N*[*-Wort]-*dorf Altstetten* 1925 wurden 8'000, am Tag danach 12'000 Eintritte verkauft)[148] möglichst viel Gewinn zu erzielen. Um den erwünschten Publikumszuspruch zu bekommen und somit die Kosten der Anwerbung, Reise und des Buntplakatdrucks zu decken und Profit zu erzielen, verlangen die Impresarios und Veranstaltenden von den ausgestellten / performenden Menschen eine Schau, welche die Erwartungen des Publikums bedient. Dies bedeutet, dass die Performenden von Völkerschauen vorerst «in der Wiedergabe ihres Lebens»[149] geschult werden müssen, bevor sie ihren Alltag nach eurozentrischen Vorstellungen nachahmen können. Völkerschauen sind somit, unabhängig davon, ob ihr Fokus auf das Ausstellen von Kunstfertigkeiten, von Alltagsleben oder von körperlichen Merkmalen wie Lippen oder Hautfarbe gerichtet ist, Inszenierungen. In diesen Inszenierungen wird eine performative Konstruktion des ‹Anderen› verlangt. Staehlin konstatiert, dass beim Vergleich der verschiedenen Völkerschauprogramme zwar unterschiedliche Benennungen für Nummern ausgewählt werden, der jeweilige Inhalt sich aber sehr ähnelt. Vielfach geht es um die Inszenierung von ‹Wildheit› in Kampf- und Tanzszenen, von Heidentum in religiösen Ritualen und von Gefährlichkeit in Überfällen auf Dörfern.[150] Dass die Rolle des ‹Anderen› eine zentrale Stellung in Völkerschauen einnimmt und gleichzeitig eine performative Konstruktion ist, widerspiegelt z. B. folgender Ausschnitt der Basler *National-Zeitung*:

> In Wien haben sie einen regelrechten Streik vollzogen, als ihnen das Geldsammeln nach der Vorstellung verboten werden sollte. Da haben alle wie ein Mann den Schwert- und Bauchtanz, das wüste Geschrei und die Verehrung der Götzen eingestellt. Der Streik dieser Wilden bestand in köstlicher Logik darin, dass sie zahm wurden. Sie haben es auch richtig durchgesetzt, und erst als sie vollkommen befriedigt waren, wurden sie wieder wild.[151]

Als Reaktion auf ein Sammelverbot verzichten die ausgestellten Menschen darauf, spezifische Handlungen zu vollziehen, die vom Publikum als ‹wild› gelesen werden. Dieses Votum verdeutlicht, dass das ‹Spektakel› in den Völkerschauen auf inszenierten performativen Handlungen basiert, die im Zitat als ‹wild› bezeichnet werden und somit aufgrund der rassifizierten Codierung auf die Konstruktion des ‹Anderen› verweisen. Vor allem aber zeigt es auf, inwiefern die Performenden nicht nur passive ‹Objekte der Schau› sind, sondern sich ihrer Position, buchstäblich ihrer ‹Rolle› innerhalb des Völkerschau-Geflechts, bewusst sind und ihren Handlungsspielraum nutzen. Mit Susan Leigh Fosters Vokabular formuliert, schreiben sich die beschriebenen Körper in das Geschehen ein (sie brechen zumindest temporär aus ihrer Rolle heraus) und leisten körperlichen Widerstand (indem sie verweigern, bestimmte Bewegungen und Laute zu vollziehen und somit den kolonialen Blick stören).
Diese Befriedigung des kolonialen Blickes durch performative Konstruktion des ‹Anderen› geschieht aber innerhalb der Künste nicht nur im Theater und Tanz, sondern auch im damals relativ neuen, filmischen Medium[152], u. a. im Genre der Expeditionsfilmen und

[148] Vgl. Brändle 2013, S. 164.
[149] Staehlin 1993, S. 70.
[150] Vgl. ebd., S. 70f.
[151] National-Zeitung zit. in ebd., S. 75.
[152] Für Reflexionen in Bezug auf das Verhältnis von (Foto-)Kamera und kolonialen Praxen vgl. z. B. Hartmann, Wolfram; Silvester, Jeremy u. Hayes, Patricia (Hg.): The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian History. Kapstadt 1998.

Reisereportagen. Im Film *Nanook of the North* (Robert Flaherty, US) von 1922 geht es um das Alltagsgeschehen der Indigenen Figur Nanook und seiner Familie im Norden Amerikas und das (Über-)Leben in extremer Kälte. Zusätzlich zur Projizierung des Filmes ist das Kino mit Hundeschlitten und Iglus aus Karton dekoriert und das zeitgenössische Publikum nimmt den Film als Dokumentarfilm wahr.[153] Gemäss Film- und Theaterwissenschaftler Jeffrey Geiger reproduziert Flahertys Film den Mythos des ‹Fremden› auf zwei gegensätzlichen aber voneinander abhängigen Ebenen. Zum einen wird das Bild einer ‹primitiven› und ‹ursprünglichen› Kultur repräsentiert, wenn z. B. Nanook (gespielt vom Inuk Allakariallak) bei der Begegnung mit einem Grammofon in die Schallplatte beisst oder er und die anderen Figuren mit blutverschmierten Gesichtern in einer Naheinstellung nach der Seehund-Jagd-Szene eingeblendet werden. Zum anderen verstärkt der Film den Stereotypen des ‹noblen Wilden›, in welchem ein idealisiertes westliches ‹Selbst› auf ein rassifiziertes ‹Anderes› projiziert wird, wie z. B. mit der Tatsache, dass die Narration einen männlichen Helden ins Zentrum stellt und bürgerlich-patriarchale Familienkonstellationen aus Europa widerspiegelt werden. Allerdings entlarvt Geiger diese zwei Mythen als Konstruktionen des ‹Anderen›. Die Inuit aus dem Gebiet, das heute Quebec genannt wird, seien um 1920 durch den Pelzhandel schon mit *weissen* Menschen in Kontakt gekommen. Die Inuit, die in *Nanook of the North* schauspielen, jagen nicht mehr – wie im Film dargestellt – mit dem Speer, sondern besitzen Schusswaffen, tragen westliche Kleidung und kennen westliche Technologien wie Grammofone.[154] Allakariallak und die anderen Teilnehmenden haben aber nicht nur innerhalb des Filmes als rassifizierte ‹Andere› mitgespielt, sondern auch massgeblich am technischen Prozess der Filmentwicklung mitgewirkt. Die Inuit haben dem in extremer Kälte überforderten Flaherty geholfen, die Filmrollen zu waschen, abzutrocknen und vor allem zu vermeiden, dass die Filmrollen einfrieren. So sei also das Mitwirken der Inuit am technischen Prozess für den Erfolg des Filmes, der beim amerikanischen Kinostart 300'000 Dollar Einnahmen zählt, entscheidend gewesen, nirgends aber offiziell angegeben.[155] Der Medien- und Filmwissenschaftler Hamid Naficy sieht Expeditionsfilme und Reisereportagen wie *Nanook of the North*, *Moana* (Robert Flaherty, US 1929) oder *Grass. A Nation's Battle for Life* (Merian C. Cooper u. Ernest B. Schoedsack, US 1925) als Träger von Ideologien wie Kolonialismus, Orientalismus und Nationalismus, die mit den persönlichen Biografien der ‹explorationslustigen› Filmemachenden zusammenhängen. Aus dieser Perspektive ähneln sich *weisse* Völkerschau-Impresarios und *weisse* Filmemachende von Expeditionsfilmen insofern, als sie sich *Black*, *Indigenous* und *People of Color* eigennützig aneignen und gleichzeitig durch performative und mediale Konstruktionen des ‹Anderen› rassifizierte Stereotype verfestigen. Filmemachende von Expeditionsfilmen und Impresarios von Völkerschauen teilen also den kolonialen Gestus ihres Berufsfeldes. Diese eng an koloniale Praktiken geknüpfte Aneignung von nicht-*weissen* Körpern geschieht nicht nur in den Künsten, sondern auch in der damaligen ‹Wissenschaft›, wie schon im einleitenden Kapitel zu den Völkerschauen kurz erläutert. Das heisst, dass die Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen› zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur auf performativer und medialer, sondern auch auf einer ‹wissenschaftlich›-diskursiven Ebene stattfindet. In diesem Hinblick spielt die Schweiz als internationaler Akteur eine zentrale Rolle.

[153] Vgl. Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A Very Short Introduction. Oxford u. New York 2007, S. 7.
[154] Vgl. Geiger, Jeffrey: Fiction, Truth, and the Documentary Contract. In: ders. u. Rutsky, R. L. (Hg.): Film Analysis. A Norton Reader. New York 2005, S. 118–137, hier S. 128–130.
[155] Vgl. ebd., S. 123f.

Der Geschichtswissenschaftler Pascal Germann zeigt in seinem Beitrag innerhalb des Bandes *Colonial Switzerland* die Verbindung zwischen der Entstehung des Anthropologie-Instituts in Zürich und der Betreibung rassifizierender Wissenschaft durch die Methodologie der Anthropometrie auf. Rudolf Martin – als erster Lehrstuhlinhaber des Faches Anthropologie an der Universität Zürich ab 1899 – ist Vertreter der physischen Anthropologie und basiert seine Forschung hauptsächlich auf Praktiken der Anthropometrie, d.h. die Vermessung und Einstufung von Körpern. Sein Ziel ist es, sprachliche Beschreibungen und individuelle Perspektiven durch einen mechanisierten und ständig reproduzierbaren Prozess zu ersetzen, um somit nationale Barrieren zu durchbrechen und ein globales, universell-gültiges ‹Wissen› zu generieren. Martin definiert Anthropologie als ‹natürliche Geschichte der Menschheit› und setzt sie mit der ‹Somatologie der menschlichen *races*› gleich. Das Kernkonzept, worauf sich die neue institutionalisierte Disziplin stützt, ist dasjenige der Rassifizierung. Martins Student Otto Schlaginhaufen übernimmt nicht nur seine Stelle als Institutsdirektor von 1911 bis 1950, sondern auch die anthropometrische Methodologie, die er mit Themen der medizinischen Epidemiologie und Eugenik verknüpft. Schlaginhaufen profitiert vom Prestige des Instituts durch die Verwaltung Martins und etabliert Zürich als ein internationales Zentrum für anthropometrische rassifizierende Forschung. Gemäss 1930 geführten Untersuchungen der *weissen* Anthropologin Miriam L. Tidesley wird die Zürcher Methode von Forschenden der Anthropologie am häufigsten gebraucht. Martins Vermessungsprogramm zirkuliert auf globaler Ebene, weil es für die internationale Anthropologie einen ‹vereinheitlichenden Effekt› habe. Zwischen 1929 und 1935 besuchen R*-Wort-Forschende aus verschiedensten Orten heute bekannt als USA, Südafrika, Indien, China, Polen, England, Deutschland, Kanada, Spanien, Ungarn und den Niederlanden das Zürcher Institut für eine Schulung der Vermessungsmethode. Germann kommt zum Schluss, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Zürcher Institut für Anthropologie bezüglich den anthropometrischen Vermessungsmethoden den wirksamsten Einfluss über allen anderen Instituten überhaupt hat und somit Zürich entscheidend etabliert, welche körperlichen Merkmale für den Prozess der Rassifizierung ausschlaggebend sind.[156] Der durch die Anthropometrie hervorgebrachte, kategorisierte und rassifizierte Körper ist ein im Sinne Foucaults ‹diskursiver Körper›. Die Macht, die in der diskursiven Produktion von Körper ausgeübt wird, liegt im Falle des anthropometrisch hervorgebrachten Körpers im Kontext des Kolonialismus. Kurz gefasst spielt also die Schweiz eine zentrale Rolle in der Erfindung und Verfestigung der Kategorie *race*.

Die Vermessungen, die oft am nackten Körper der betroffenen Individuen mit invasiven, schmerzhaften und demütigenden Techniken vollzogen werden, finden innerhalb von asymmetrischen Machträumen statt, welche die Freiheit der vermessenen Subjekte beeinträchtigen. Dies bedeutet, dass die Anthropometrie an nicht-*weissen* Menschen in Gebieten unter Kolonialherrschaft oder im Rahmen von Völkerschauen durchgeführt werden. So basiert das zum internationalen Standard gewordene Buch über anthropologische Methoden von Rudolf Martin aus dem Jahr 1914 auf Vermessungen in Kolonialexpeditionen im Gebiet, das wir heute Malaysia nennen. Schlaginhaufen betreibt seine Forschung dank der Zusammenarbeit mit der Deutschen Kolonialmacht. Auf dem heutigen Papua-Neuguinea führt er an ca. 1'200 Menschen Vermessungen durch und sammelt 800 Schädel.[157] Neben den Kolonialgebieten gelten auch Völkerschauen als asymmetrische Machträume für die

[156] Vgl. Germann, Pascal: Race in the Making. Colonial Encounters, Body Measurements and the Global Dimension of Swiss Racial Science, 1900–1950. In: Purtschert, Patricia u. Fischer-Tiné, Harald (Hg.): Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins. Basingstoke 2015, S. 50–72, hier S. 51–55.

[157] Vgl. ebd., S. 56f.

Vermessung von nicht-*weissen* Menschen, in denen sich zum Teil betroffene Subjekte vehement dagegen verteidigen. Einige Schauen werden exklusiv für die ‹Begutachtung› von Forschenden reserviert, andere werden hingegen mit dem Argument der ‹Wissenschaftlichkeit› in Werbungen angepriesen, um das Publikum anzulocken. In einigen Fällen kommt es vor, dass die während den Schauen verstorbenen Menschen seziert und die verschiedenen Körperteile für weitere ‹Forschungszwecke› weiterverwendet werden.[158]
Vor diesem Hintergrund soll festgehalten werden, dass die Konstruktion des ‹Anderen› zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf mehreren Ebenen und durch verschiedene Agierende stattfindet. Das Völkerschau-Geschäft ist diesbezüglich eine wichtige Drehscheibe, in welcher das rassifizierte ‹Andere› szenisch-performativ verfestigt, erweitert, und gleichzeitig durch anthropometrische Forschung pseudowissenschaftlich-diskursiv konstruiert wird.

Die aus den bisherigen Analysen gewonnen Erkenntnisse lassen sich auf folgende Schlussfolgerungen destillieren: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden *Black*, *Indigenous* und *People of Color* – ob in Revuetheater mit relativ hohem Einkommen oder auf Wiesen und in Zoos mit lebensbedrohlichen Arbeitsbedingungen – auf körperliche Merkmale reduziert und anhand dieser Merkmale kategorisiert, hierarchisiert und stereotypisiert. Die Stereotypisierung basiert in Anlehnung an Hall auf einem binären Konzept, in welchem Schwarzen und Indigenen Menschen Eigenschaften zugeschrieben werden, die als nicht-*weiss* gelesen werden wie z. B. ‹wild› und ‹primitiv›. Diese naturdeterministische Koppelung von körperlichen Merkmalen und erfundenen Wesenseigenschaften, die im Kontext kolonialer Machtergreifung und Gewaltlegitimierung wurzelt, wirkt auf *weisse* Zuschauende abstossend und anziehend zugleich (z. B. Faszination und Herablassung gegenüber Baker). Josephine Bakers Popularität und die Beliebtheit von Völkerschauen sind also zu einem grossen Teil darin zu begründen, dass bestimmte rassifizierende Ideale verkörpert werden und / oder das (*weisse*) Publikum diese Ideale auf die Performenden projiziert. Es handelt sich also um eine Form von Performance, die in der Produktion und Rezeption von Bewegung, Kostüm, Bühnenbild u. a. nicht ohne den Prozess der Rassifizierung gedacht werden kann. Es findet sowohl eine Bedienung des kolonialen Blickes durch performative Konstruktion des ‹Anderen› vonseiten der Performenden als auch eine imaginäre Konstruktion des ‹Anderen› in den Köpfen des Publikums als Konsequenz der Aktivierung des kolonialen Blickes statt.
Die Berücksichtigung und Analyse von Josephine Bakers Tänzen und den Aufführungen von verschiedenen Völkerschauen sind tanzhistorisch und -wissenschaftlich relevant, weil an ihnen exemplarisch dieses wechselseitige Verhältnis rassifizierender Rezeption und Produktion analysiert werden kann. Oben genannter Modus der Wahrnehmung und Rollen-Konstruktion wird in dieser Arbeit vor allem als tanzhistorische Kategorie verstanden, könnte aber auch tanzwissenschaftlich als Analysewerkzeug für zeitgenössische Performances fungieren, worauf im Ausblick dieser Studie eingegangen wird. Gleichzeitig sind der koloniale Blick und die Konstruktion des ‹Anderen› nicht auf die Künste wie Tanz, Film und Theater zu begrenzen, sondern werden historisch z. B. in der Wissenschaft durch die Anthropometrie angeeignet. Bei der Verwendung dieses dynamischen Produktion-Rezeption-Verhältnisses als Analysekategorie ist es also von Vorteil, wenn der spezifische Kontext und Gebrauch definiert werden.

[158] Vgl. Minder, Patrick: Human Zoos in Switzerland. In: Blanchard, Pascal u. a. (Hg.): Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires. Übers. v. Teresa Bridgeman. Liverpool 2008, S. 329–330; Brändle 2013, S. 22f.

Mit diesem Wissenskorpus sollen nun Tanzgeschichtsschreibungen untersucht werden. Im Fokus stehen die dominanten Tanzgeschichtsschreibungen des modernen Tanzes, die aus postkolonialer Perspektive betrachtet und in Beziehung zur Rezeption von Josephine Baker und von Völkerschauen gesetzt werden. Konkret wird u. a. danach gefragt, inwiefern das Tanzverständnis von Vertreter*innen des modernen Tanzes mit dem kolonialen Blick und der Konstruktion des ‹Anderen› zusammenhängt und welche Körperkonzepte durch die Protagonist*innen entstehen, während gleichzeitig Schwarze und Indigene Menschen auf anderen Schauplätzen performen.

5. ‹Die› Moderne – moderner Tanz

Bevor auf die verschiedenen Phasen des modernen Tanzes eingegangen und somit eine Definition des Terminus vorgeschlagen wird, soll zunächst ansatzweise eine Annäherung an den Begriff der Moderne durch eine postkoloniale Linse stattfinden.
Quijano versteht ‹die› Moderne im Kontext des Kolonialismus. Er siedelt den Beginn der Moderne an die Erfindung und Entstehung Amerikas durch Europa an. Damit sind zwei grundlegende Machtverhältnisse verknüpft: Einerseits wird der Unterschied zwischen den Menschen, die erobern und den Eroberten durch den Prozess der Rassifizierung als angeblich biologisch-hierarchisch begründet; andererseits entsteht der globale Weltmarkt, welcher die Arbeit, ihre Ressourcen und die Produkte durch koloniale Prinzipien kontrolliert.[159] In anderen Worten ist die Erfindung von *race* eine mentale Kategorie der Moderne, die Beziehungen von Über- und Unterlegenheit legitimiert und den jeweiligen Status im globalen kapitalistischen System reguliert. *Weiss*-sein ist verbunden mit dem Konzept von Lohnarbeit – Europäer können als Warenproduzenten oder koloniale Administratoren Geld verdienen –, während sie von der unbezahlten Arbeit von *Black*, *Indigenous* und *People of Color* profitieren.[160] Die Moderne, die mit der Erfindung Amerikas beginnt, ist überdies eng mit dem Konzept des Eurozentrismus verstrickt. Unter Eurozentrismus versteht Quijano die Idee einer teleologischen Zivilisationsgeschichte, in welcher Europa den Höhepunkt darstellt und die konstruierten Unterschiede zwischen Europa und Nicht-Europa durch rassistische Merkmale festgemacht werden. Erkenntnisperspektiven vor Mitte des 17. Jahrhunderts werden ausgearbeitet und mit der Herrschaft des bürgerlichen Europas weltweit dominierend. Westeuropa deklariert sich als Zentrum des modernen Weltsystems und verortet Schwarze und Indigene Menschen auf einem Zeitstrahl vor den *weissen* Menschen Europas. Folglich erklärt sich Europa als Schöpfer und ausschliesslicher Träger des Konstruktes ‹Moderne›, da alle anderen Menschen als ‹traditionell / primitiv› bezeichnet werden.[161] Dies bedeutet konkret, dass Europa die diversen und heterogenen kulturellen Geschichten in eine einzige einbindet, die sie beherrschen und kontrollieren kann: Kulturelle Entdeckungen von kolonisierten Menschen, die für die Entwicklung des Kapitalismus geeignet sind, werden übernommen; so gut wie möglich werden Wissensproduktionen, Muster der Sinnstiftung, das symbolische Universum und Formen des Ausdrucks von kolonisierten Bevölkerungen unterdrückt und gleichzeitig wird die Kultur der Kolonisatoren, sei es technisch, materiell oder religiös, den kolonisierten Menschen aufgezwungen. Der Eurozentrismus als Antriebskraft der Moderne führt demzufolge zu einer Kolonisierung der Kultur, in welcher kognitive Perspektiven, intersubjektive Erfahrungen und Vorstellungswelten von kolonisierten Menschen so gut wie möglich unterdrückt und vernichtet werden. Es kommt zur Etablierung von neuen geokulturellen Identitäten, es kommt zur Errichtung resp. Erfindung von Amerika, Asien, Afrika und Ozeanien.[162]
Quijano dekonstruiert die Auffassung, dass die Moderne als Fortschritt, Rationalität, Laizismus und Wissenschaft allein ein *weiss*-codiertes, europäisches Phänomen sei, indem er auf Hochkulturen wie die Maya-Azteken und das Inka-Reich verweist. Er schreibt:

[159] Vgl. Quijano 2016, S. 25.
[160] Vgl. ebd., S. 26–39.
[161] Vgl. ebd., S. 45–47.
[162] Vgl. ebd., S. 41–43.

> Es wäre auf dem jetzigen Stand der historischen Forschung wirklich fast schon lächerlich, diesen nicht-europäischen Hochkulturen als Erkennungsmerkmal eine mythisch-magische Mentalität zuzuschreiben, zum Beispiel im Gegensatz zu Rationalität und Wissenschaft als Charakteristika Europas. Denn abgesehen von den möglichen oder vielmehr vermuteten symbolischen Inhalten zeugen die Städte, Tempel und Paläste, die Pyramiden und Monumentalbauten, ob Machu Picchu oder Boro Budur, die Bewässerungssysteme, die großen Transportwege, die Metall- und Agrartechnologien, die Mathematik und Kalender, die Schriften, die Philosophie, die Geschichten, die Waffen und Kriege von der wissenschaftlichen und technologischen Entwicklung in jeder einzelnen dieser Hochkulturen weit vor der Formierung Europas als einer neuen Id-Entität.[163]

Was jedoch der europäisch-kolonialen Moderne eigen sei, so Quijano, sind folgende Charakteristika: Die Kolonialität der Macht (Rassifizierung und Hierarchisierung von Menschen, Kolonisierung der Kultur), der globale Kapitalismus (die rassifizierende Kontrolle über Arbeit, Ressourcen und Produkte) und der Eurozentrismus (Europa als Höhepunkt und einziger Träger der Moderne).[164] Aus diesem Grund beinhaltet gemäss Quijano der Begriff der Moderne «heute die gesamte Weltbevölkerung und ihre gesamte Geschichte der letzten 500 Jahre […], alle Welten oder ehemaligen Welten, die in das globale Machtmuster einbezogen sind»[165].

Diese Definition von Moderne, die das koloniale Verhältnis von Europa zum Rest der Welt reflektiert und somit Moderne als neues Raum / Zeit-Verständnis versteht, wird für meine Analyse der Tanzgeschichtsschreibung des modernen Tanzes zentral sein. Wenn aber die Moderne nach Quijano ca. 500 Jahre umfasst, so beträgt der moderne Tanz in Anlehnung an mehrere Quellen weniger als ein Fünftel dieser Zeitspanne. Die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka behandelt in ihrem Buch *Moderner Tanz* verschiedene Formen von Bühnentanz, die ungefähr ab Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1990er-Jahre reichen.[166] Die Geschichtsschreibung schreibe gemäss ihren Analysen von «eine[r] Generationsfolge verschiedener aneinander anschließender und sich gegenseitig ablösender Stile und Phasen»[167]. Den Pionierinnen Isadora Duncan, Loïe Fuller und Ruth St. Denis folgen die Vertreter*innen des Ausdruckstanzes wie Mary Wigman, Rudolf von Laban und Gret Palucca. Darauffolgend entsteht der US-amerikanische *Modern Dance* mit Martha Graham und Doris Humphrey als dominierende Repräsentantinnen. Die nächste Generation ist diejenige des *postmodern dance* mit Tänzer*innen wie Merce Cunningham, Yvonne Rainer und Trisha Brown, welche aber aufgrund der Forschungsfrage und des Erkenntnisinteresses nicht weiter berücksichtigt werden. Dasselbe gilt für Stücke des Tanztheaters oder des zeitgenössischen Tanzes, denen in den letzten zwei Kapiteln von Huschkas Monografie Platz eingeräumt wird. Die für diese Studie ausgewählten und in den nächsten Unterkapiteln analysierten Richtungen des modernen Tanzes sind der Freie Tanz, der Ausdruckstanz und der US-amerikanische *Modern Dance*. Die Auswahl dieser drei Richtungen ist einerseits darin begründet, dass diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattfinden und somit mit dem in dieser Studie erforschten Zeitrahmen zusammenfallen. Andererseits versteht sich dieser Teil als kursorischer Ansatz einer Re-Vision[168] der Tanzhistoriografie und unterliegt somit starken Verkürzungen und

[163] Ebd., S. 49.
[164] Vgl. ebd., S. 48–58.
[165] Ebd., S. 54.
[166] Vgl. Huschka 2002, S. 9–12.
[167] Ebd., S. 49.
[168] Re-Vision (vom Spätlateinisch *revisio*) wird hier verstanden als ein «wieder hinsehen, nochmals ansehen»: Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache: Revision, die. In: dwds.de, https://www.dwds.de/wb/Revision, 06.11.2021. Mit der Praktik der tanzhistoriografischen Re-Vision

Fokussierungen. In den nächsten Unterkapiteln soll ansatzweise besprochen werden, inwiefern der koloniale Blick und die Rolle des ‹Anderen› im modernen Tanz dominant vorhanden sind, oft aber ohne als solche explizit genannt und reflektiert zu werden. Ramsay Burt plädiert in seinem Aufsatz *Elroy Josephs and the Hidden History of Black British Dance* dafür, nicht nur marginalisierte Agierende in die Tanzgeschichte einzubeziehen, sondern auch die Strukturen, die zu dieser Marginalisierung geführt haben, zu hinterfragen.[169] Ähnlich wie Burt die Geschichte von Elroy Josephs erzählt und in Bezug zur Tanzhistoriografie setzt, werden in diesem Fall durch Völkerschauen und Josephine Baker der koloniale Blick und die Konstruktion des ‹Anderen› in ein Verhältnis zur dominanten Geschichtsschreibung gesetzt und Strukturen der (Tanz-)Historiografie hinterfragt. Zunächst werden aber jeweils die drei ausgewählten Richtungen des modernen Tanzes definiert und historisch kontextualisiert.

Das große Tanzlexikon beschreibt den Freien Tanz als mitteleuropäischen Tanz um 1900, in welchem sich vor allem Tänzerinnen von den verharrenden gesellschaftlichen, gendernormativen und theaterbetrieblichen Konventionen lösen (wollen). Tänzerinnen wie Fuller und Duncan treten nicht in einengenden Korsetts und kurzen Röckchen auf, sondern experimentieren mit Licht und Kostüm oder performen barfuss unter freiem Himmel.[170] Vertreter*innen des Ausdruckstanzes, dessen Höhepunkt in den 1920er-Jahren der Weimarer Republik datiert ist, verfolgen ein ähnliches Ziel. Durch das Streben nach individuellem, freiem Ausdruck und dem Negieren eines kanonisierten Bewegungsrepertoires, wird der Ausdruckstanz als Gegenbewegung zum Ballett und der Oper verstanden. Die Forschung ist aber bezüglich der Eingrenzung des Terminus gespalten. Eine Seite vertritt das Verständnis von Ausdruckstanz als das von Laban kreierte und von seinen Schüler*innen weitergeführte künstlerische und theoretische Schaffen. Die andere Seite summiert unter demselben Terminus neben Labans Werk weitere, heterogene Tanzformen wie z. B. die Satiretänze von Valeska Gert oder politische Stücke von Jean Weidt. Zwar sind die Bewegungen im Ausdruckstanz nicht auf eine konkrete Abfolge fixiert, es wird aber mit Gegensätzen gespielt wie Stabilität vs. Labilität und Spannung vs. Entspannung, die gewisse Merkmale des US-amerikanischen *Modern Dance* wie z. B. Grahams Technik ‹contract and release› vorwegnehmen.[171] Die Merkmale, welche die heterogenen Stücke des *Modern Dance* verbindet, sind nicht gemeinsame ästhetische Konzepte oder Techniken, sondern eine Haltung. Sowie im Freien Tanz und im Ausdruckstanz wenden sich Tänzer*innen des *Modern Dance* auch gegen die Konventionen des Balletts. Vertreter*innen wie Graham und Humphrey distanzieren sich aber zusätzlich von Tendenzen des Freien Tanzes, da sie auf der Suche nach einem Tanz sind, der spezifisch die den USA zugeschriebenen Eigenschaften wie Vitalität, Energie oder Pioniergeist verkörpert.[172]

Der moderne Tanz und die Auffassung von Moderne durch Quijano mögen auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben. Jedoch betont der Kunsttheoretiker Sandro Bocola die verschiedenen Kontexte, welche die Entstehung der Moderne in der bildenden Kunst an der

---

durfte ich mich u. a. innerhalb von Prof. Dr. Christina Thurners Vorlesung *Quelle Tänzer*innen-Autobiografie* im Herbstsemester 2021 konfrontieren.

[169] Vgl. Burt, Ramsay: Elroy Josephs and the Hidden History of Black British Dance. In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): The Routledge Companion to Dance Studies. New York 2020, S. 236–246, hier S. 236f.

[170] Vgl. Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Freier Tanz. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 232–234.

[171] Vgl. Kolb, Alexandra: Ausdruckstanz. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 33–36, hier S. 33f.

[172] Vgl. Marian, Florica: Modern Dance. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 385–388, hier S. 385f.

Wende zum 20. Jahrhundert beeinflussen. Die Kunst der Moderne kommt durch gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Phänomene des 18. und 19. Jahrhunderts wie die Französische Revolution, der Aufstieg des Bürgertums, der wissenschaftlich-technische Fortschritt (Innovationen durch Dampfkraft und Elektrizität), die Industrialisierung und Urbanisierung hervor.[173] Auf diese einschneidenden gesellschaftlichen, politischen und sozialen Veränderungen haben auch Tänzer*innen des modernen Tanzes reagiert, sodass diese Tanzformen vor dem Hintergrund der Körper- und Lebensreformbewegung und dem Motto ‹zurück zur Natur› entstehen. Isadora Duncan und vor allem die Vertreter*innen des Ausdruckstanzes distanzieren sich von der entfremdenden Auswirkung der Industrialisierung. Stattdessen interessiert sie die Beziehung zwischen Körper und Natur als Harmonie, die sich nicht zuletzt in den teils nackt performten Tänzen und Ritualen auf dem Monte Verità bei Ascona widerspiegelt.[174] Wie auch schon der Kunsthistoriker Simon Baur konstatiert, geht es insbesondere dem Ausdruckstanz nicht ‹nur› um ein Sich-Entfernen vom institutionalisierten, bürgerlichen Ballett hinsichtlich der Aufführungssituation (z.B im Freien), dem Musikgebrauch oder -verzicht, dem Personal (mehrheitlich Solos) und der Auffassung von Bewegung und Rolle. Es geht auch um eine Ablehnung der Urbanisierung und Industrialisierung, die mit falscher Ernährung, falscher Kleidung, schlechter Hygiene, Dekadenz und Kraftvergeuden assoziiert wird.[175] Mit Rückgriff auf Quijano distanzieren sich die Tänzer*innen des modernen Tanzes von den Dynamiken eines globalen Machtsystems, welches Kolonialismus, Kapitalismus und Eurozentrismus als zentrale Merkmale trägt. Wie aber reagieren also die Tänzer*innen auf diese gesellschaftlichen, politischen und sozialen Umstände konkret? Inwiefern wird die Moderne nach Quijano in den verschiedenen Richtungen des modernen Tanzes widerspiegelt, wenn sie sich von vornherein davon distanzieren wollen? Welche Rolle spielt dabei der koloniale Blick und die Konstruktion des ‹Anderen›?

5.1. Aneignung und Umdeutung im Freien Tanz

Durch eine postkoloniale Lektüre von verschiedenen Tanzhistoriografien und vor dem Hintergrund um das Wissen über das Genre der Völkerschauen wird die Vermutung laut, dass die Tänzerinnen des Freien Tanzes sich zwar von den einengenden Konventionen jener Zeit befreien, sie aber gleichzeitig einige altbekannte Aspekte davon in den ‹neuen, freien Tanz› mittransportieren.

Die US-Amerikanerin Ruth St. Denis (bürgerlich Ruth Dennis) beginnt ihre Karriere als Varietétänzerin und reist – wie Duncan und Fuller – nach Europa. Sowohl in Huschkas *Moderner Tanz* als auch im von Sybille Dahms herausgegebenen *Tanz* wird von St. Denis' Ästhetik explizit als orientalisierter, ‹exotischer› Tanz geschrieben.[176] Exemplarisch wird auf die Performance *Radha. The Dance of the Five Senses* von 1906 verwiesen, die als St. Denis' künstlerischer Durchbruch gilt. Huschka schreibt diesbezüglich:

> Dramaturgisch eingerahmt von einer meditativ gesammelten Körperpose, die die Hohepriesterin *Radha* – bekleidet mit orientalischem Gewand und mit allerhand Schmuck und Ketten behangen – auf ihrem blütengeformten Thron zeigt, erzählt der Tanz von dem

[173] Vgl. Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys. 2. durchg. u. erg. Aufl. München 1997, S. 37–44.
[174] Vgl. Jeschke, Claudia: Ausdruckstanz. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001, S. 152–162, hier S. 152–157.
[175] Vgl. Baur, Simon: Ausdruckstanz in der Schweiz. Anregungen, Einflüsse, Auswirkungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 2010, S. 10–12.
[176] Vgl. Huschka 2002, S. 114–117; Jeschke 2001, S. 154.

> Erwachen ihrer Instinkte und leiblichen Regungen. Nacheinander treten die einzelnen fünf Sinnesorgane hervor und initiieren im Körper einen je eigenen Tanz, der den Körper zu Haltungen und Befindlichkeiten führt, deren Bewegungsduktus bis an den Rand der Ekstase reicht.[177]

Dieses Zitat mag zwar ein vages Bild der Performance rekonstruieren, jedoch wird das Interesse von St. Denis gegenüber der performativen Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen› anhand des Kostüms und des allgemeinen Themas klar vermittelt. St. Denis eignet sich die Rolle des rassifizierten ‹Anderen› an und tritt als *Radha* auf. Auch wird in Tanzhistoriografien offen formuliert, dass in weiteren von ihr konzipierten Stücken ein ‹fernöstliches Flair›, ‹okzidentale Kostümierungen von Tanzfiguren› und die imitierende Verkörperung ‹mystischer Gottheiten› zentral seien, ohne dass sie vor 1925 jemals Gebiete Asiens besucht hätte.[178] Die Annahme wird laut, dass sich St. Denis für ihre Tanzstücke von dem schon vorhandenen ‹Wissenskorpus› über ‹den Orient› inspirieren lässt. Ausgehend von Saids Konzept des Orientalismus gilt der zirkulierende ‹Wissenskorpus› über ‹den Orient› als koloniales resp. rassifiziertes Wissen, welches auch schon im Geflecht der Völkerschauen, lange vor St. Denis' Durchbruch 1906, aktualisiert und reproduziert wird. Aus diesen Überlegungen heraus erhält die Frage, was also an St. Denis' Tänzen ‹neu› und ‹frei› sei, eine revidierende Relevanz. Sowohl formal als auch inhaltlich greift St. Denis auf schon vorhandene Praktiken zurück. Die Performance des rassifizierten ‹Anderen› durch *weisse* Tanzende geschieht z. B. schon im klassischen Ballett *Der Nussknacker* (1892). Im sogenannten *Divertissement* werden Charakter- und Nationaltänze aufgeführt. Der ‹Tee›-Tanz hat zum Ziel, Menschen aus China zu repräsentieren. Der ‹Kaffee›-Tanz hingegen soll Menschen aus dem arabischen Raum tänzerisch darstellen. Jedoch infantilisieren und verniedlichen verschiedenste Versionen dieser Tänze einerseits das Bild von Menschen aus China durch aufwärts gerichtete Zeigefinger und das gefällige Neigen des Kopfes, andererseits ‹exotisieren› sie Menschen aus dem arabischen Raum durch eine inakkurate Mischung aus Bauchtanz und Bewegungen, die dem heutigen Indien zugeschrieben werden. Neben dem direkten Zusammenhang der Tanzbezeichnungen ‹Tee› und ‹Kaffee› zu Kolonialwaren entlarvt sich die Repräsentation dieser Menschen als eine Fantasie ‹des Westens› über ‹den Osten›.[179] Hingegen erinnern die (Re-)Konstruktionen von *Radha* formal im Hinblick auf die rituelle Komponente, das Kostüm und Bühnenelemente an Inszenierungen von Völkerschauen wie z. B. *Carl Hagenbeck's*

---

[177] Huschka 2002, S. 115f.

[178] Vgl. ebd., S. 116.

[179] Die Charakter- und Nationaltänze dienen aber nicht nur zur Repräsentation von rassifizierten Stereotypen, sondern auch zur Herstellung von politischer Hierarchie. Im Ballett *Der Nussknacker* soll die Gegenüberstellung des ‹Tee›- und ‹Kaffee›-Tanzes zum russischen ‹Trepak›-Tanz, welcher physische Fähigkeit und Energie inszeniert, die politische Vormachtstellung Russlands gegenüber dem mittleren Osten und China darstellen. Vgl. dazu West, Martha Ullman: Orientalism in Ballet. In: The Chronicle Review, Bd. 52, 16/2007, S. 12; Mahiet, Damien: The First «Nutcracker», the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance. In: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Bd. 34, 2/2016, S. 119–149, hier S. 123f.

An dieser Stelle soll noch auf die gegenwärtig entstandene ‹Nussknacker›-Debatte verwiesen werden, nachdem das Berliner Staatsballett entschieden hat, *Der Nussknacker* aufgrund des kolonialen Erbes und der rassistischen Figurendarstellung temporär aus dem Programm zu streichen. Vgl. z. B. Stosiek, Tobias: Nussknacker-Zensur? Entspannt euch! In: br-klassik.de, 29.11.2021, https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/nussknacker-zensur-staatsballett-berlin-cancel-culture-diskussion-kommentar-100.html, 10.05.2022; Hüster, Wiebke: Ist der Nussknacker rassistisch? Ballettskandal in Berlin. In: faz.net, 24.11.2021, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/rassismusvorwurf-staatsballett-berlin-streicht-den-nussknacker-17650394.html, 10.05.2022.

anthropologisch-zoologische Singhalesen-Ausstellung von 1885 mit den in gelbseidenen Gewändern gekleideten Priestern, den blumentragenden Mädchen und den durch die Rezeption als religiös gelesenen Symbolen. Was an St. Denis' Tänzen neu sein könnte – hier aber nur als These ausformuliert, die nicht detailliert geprüft werden kann – ist, dass sie die performative Konstruktion des ‹Anderen› als ritueller Solo-Tanz konzipiert und auf ihre *weiss*-gelesene Körperlichkeit zuschneidet. Somit profitiert sie vom vorhandenen Interesse vonseiten der Kunst-Avantgarde an rassifizierter und rassifizierender Kunst (wie schon im Kapitel zu Baker erwähnt). So ist der Wissenschaftlerin und Choreografin Jane Desmond zuzustimmen, wenn sie schreibt, *Radha* funktioniere als Projektionsfläche des rassifizierten und sexualisierten ‹Anderen› auf einem *weissen*, weiblichen Körper der Mittelschicht. St. Denis' Körper gilt in der Performance als Ort der Konzentration und Verschiebung kolonialer und heterosexueller (Schau-)Lust.[180] Im Sinne Quijanos gilt St. Denis' Werk insofern als modern, als dass die (imaginierte) Kultur von kolonisierten Menschen angeeignet und für den beruflichen Erfolg zurechtgeschnitten wird – es ist modern, weil es kolonial und orientalisierend ist.

Ähnlich, aber nicht identisch verhält sich Duncan, die neben Fuller und St. Denis als Pionierin des modernen Tanzes erwähnt wird. Die Aneignung des ‹Anderen› geschieht in diesem Fall auf eine subtile Art. Aus Jack Andersons Geschichtsschreibung kann entnommen werden, dass die gebürtige US-Amerikanerin nicht wie St. Denis Bewegungen aus der Vorstellung kolonisierter Kulturen nachahmt, sondern ihre Choreografien hauptsächlich auf physische Aktionen wie Gehen, Hüpfen, Rennen, Galopps und niederen Sprüngen basieren. Die Verschmelzung des Menschen mit der Natur und dem Kosmos gilt als Fundament ihrer Kunstauffassung. Sie tanzt vielfach barfuss, in leichten, als griechische Tunika gebundenen Gewänden an religiösen Orten wie Tempeln oder in der Natur.[181] Huschka beschreibt Duncans Tanz als die Ausformung von «fühlend-gefühlvollen Bewegungen» und als Ausgestaltung von «Körperhaltungen griechischer Statuen, Vasenbilder[n], Fresken und auch antike[n], der italienischen Renaissance oder den Präraffaeliten stammenden Bildnisse[n]»[182]. Ihre Tanzbewegungen und die leichten Gewänder, die ihre Körperumrisse durchscheinen lassen, werden als kulturell geformte Nacktheit verstanden. Diese Nacktheit wird, gemäss Huschka, von Zeitgenoss*innen als Wiederkehr zu einer vermeintlichen ‹Natürlichkeit› interpretiert, die in Verbindung mit der griechischen Antike steht. Duncan erschafft aus dieser Perspektive einen antiken, naturschönen Tanz. Die kulturell geformte Nacktheit als Kostüm wird in diesem Fall mit dem Konzept von ‹Natürlichkeit› gleichgesetzt.[183] Die Nacktheit, die von Duncan performt wird, ist aber eine *weiss*-codierte Nacktheit. Huschka zitiert nur beiläufig in einem Nebensatz, ohne danach darauf detailliert einzugehen, dass Duncan «nicht (…) [sic!] die unbewusste, ahnungslose Nacktheit des Wilden (…) [sic!], sondern eine bewusste und gewollte Nacktheit des reifen Menschen»[184] verkörpert. In dieser kurzen und prägnanten Behauptung Duncans sind für diese Untersuchung zwei Argumente relevant. Einerseits ist sich Duncan bewusst, dass Attribute wie ‹Nacktheit› und ‹Natur› *Black*, *Indigenous* und *People of Color* im Gegensatz zu den ‹rationalen›, ‹zivilisierten› und ‹modernen› *weissen* Menschen

[180] Vgl. Desmond, Jane: Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's «Radha» of 1906. In: Clark, VèVè A.; Joeres, Ruth-Ellen B. u. Sprengnether, Madelon (Hg.): Revising the Word and the World. Essays in Feminist Literary Criticism. Chicago u. London 1993, S. 191– 212, hier S. 193f.

[181] Vgl. Anderson, Jack: Modern Dance. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001, S. 162–170, hier S. 162–164.

[182] Huschka 2002, S. 107.

[183] Vgl. ebd., S. 108–110.

[184] Duncan zit. in ebd., S. 106.

zugeschrieben werden. Aus diesem Grund schreibt sie von der ‹ahnungslosen Nacktheit› der ‹Wilden›, die aus dem Kontext der Zeit – wie z. B. von Hall und Quijano beschrieben – eine Bezeichnung für Schwarze und Indigene Menschen ist. Andererseits distanziert sich Duncan von der Nacktheit, die mit Schwarzen und Indigenen Menschen assoziiert wird, indem sie sich eine *weiss*-codierte Nacktheit aneignet. Sie deutet also das Binom von Nacktheit und Veranderung als rassifizierte Koppelung um und transformiert Nacktheit in eine *weiss*-gelesene Qualität. Was in Bezug auf *People of Color* nur eine ‹ahnungslose Nacktheit› sein kann, wird in ihrem Fall zu einer an die Antike angelehnten, ‹bewussten und gewollten Nacktheit›.

In diesem von Huschka zitierten und ohne weiteren Kommentar belassenen Nebensatz liegt das Potential, die Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung aus einem postkolonialen Verständnis zu revidieren, wenn z. B. ein Bezug zur Geschichte der Völkerschauen und zur Rezeption über Josephine Baker hergestellt wird. Sowohl St. Denis als auch Duncan performen zu einem Zeitpunkt, in welchem die Gesellschaft von Konstruktionen des ‹Anderen› und der Aktivierung des kolonialen Blicks gesättigt ist. Wie schon erwähnt werden im Theater, in der Revue, in der Wissenschaft, in Kritiken, in Illustrationen und im Film Rollen des ‹Anderen› performativ, filmisch, zeichnerisch und diskursiv hervorgebracht, aktualisiert, reproduziert und erweitert. Duncan und St. Denis entnehmen also einige Elemente aus den zirkulierenden Rollen des ‹Anderen› (Figuren, Requisiten, Kostüme und Konzepte) und passen diese jeweils an den eigenen *weissen*, weiblichen Körper für ihre Bühnenwerke an (*weisser* Körper als koloniales Begierde-Subjekt oder Nacktheit als ‹bewusste Entscheidung› und Schönheit des *weissen*, weiblichen Körpers).

Zu einem Zeitpunkt, in welchem gemäss Quijano die Kategorien ‹Verstand›, ‹Wissenschaft› und somit auch der cartesianisch angelehnte ‹Geist› von *weissen* (hauptsächlich männlich-gelesenen) Menschen eingenommen werden und die als untergeordnet aufgefassten Konzepte ‹Gefühl›, ‹Natur› und ‹Leib› Schwarzen und Indigenen Menschen[185] zugeschrieben werden, entscheiden *weisse* Pionierinnen des modernen Tanzes sich die letzteren Kategorien anzueignen, mit neuen Bedeutungen zu füllen und buchstäblich zu verkörpern. Ihre Bestrebungen einer Opposition gegen das Ballett resp. den Europäischen Formalismus[186] und die Umsetzung eines ‹natürlichen Tanzes›, in welchem innere Gefühlszustände durch Bewegung ausgedrückt werden, materialisiert sich durch *weisse* Umdeutungen rassifizierter Kategorien.

5.2. Ausdruckstanz und der Monte Verità

Bezugnehmend auf das Beispiel des Monte Verità soll exemplarisch angeschnitten werden, inwiefern es im Ausdruckstanz zu einer konsequenten Weiterführung der Übernahme und Transformation von rassifizierten Kategorien, wie z. B. diejenigen der ‹Nacktheit› und ‹Natur›, kommt.

[185] An dieser Stelle soll betont werden, dass durchaus auch *weisse* Kinder und Frauen den Kategorien des ‹Gefühls› und der ‹Natur› zugeordnet werden. Dies u. a. im Kontext der Aufklärung und der Herausbildung von bürgerlich-patriarchalen Kleinfamilien, wie das Lucia Amberg anhand von deutschsprachigen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts aufzeigt. Vgl. Amberg, Lucia: Wissenswerte Kindheit. Zur Konstruktion von Kindheit in deutschsprachigen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. 2004 Bern, S.63–79, 202–206.

[186] Vgl. Franko 1995, S. 40.

Der im Jahr 1900 von Ida Hofmann und Henri Oedenkoven bei Ascona übernommene Hügel Monescia wird zum ‹Monte Verità› (ital. Berg der Wahrheit) umgetauft und als Naturheilsanatorium umfunktioniert, in welchem bezahlende Gäste untergebracht werden.[187]
Vor dem Hintergrund der Lebensreformbewegung und der Freikörperkultur, die den Körper von den bürgerlichen Fesseln zu befreien bestreben und den nackten Körper als ‹natürliche› Ausdrucksform verstehen, lockt der Monte Verità viele Vertreter*innen des Ausdruckstanzes an.[188] Mona De Weerdt und Andreas Schwab konstatieren, dass Laban ab 1913 auf dem Tessiner Hügel Tanzkurse anbietet. An sechs Tagen in der Woche werden morgens die Fächer Bewegungskunst, Tonkunst, Wortkunst und Formkunst und nachmittags Übungskurse angeboten. Gemäss De Weerdt / Schwab steht die ‹Befreiung des Körpers› im Zentrum. Es wird draussen in der Natur getanzt, in luftigen Kleidern, barfuss oder ganz nackt. Des Weiteren suchen Laban und seine Schüler*innen im von ihm oft geleiteten Fach Bewegungskunst ‹natürliche›, von einer Gesellschaft noch nicht geprägte Bewegungen. De Weerdt / Schwab schreiben dazu, dass es «Laban nicht um das Zurückfallen in einen „wilden Primitivzustand“, sondern vielmehr um die Aktivierung eines „rhythmisch-natürlichen“ Empfindens vor jeder zivilisatorischen Verbildung»[189] geht. So wie Huschka, zitieren auch De Weerdt und Schwab aus Quellen von Tänzer*innen, die sich auf ein Vokabular beziehen, das auf einer Konstruktion des ‹Anderen› fusst, ohne diese Zitate bezüglich des genannten Aspekts zu kommentieren. In der Passage wird vermittelt, dass Laban eine Unterscheidung zwischen ‹wildem Primitivzustand› und ‹rhythmisch-natürlicher Empfindung› macht und für seine Tanzausbildung auf letztere Qualität fokussiert. Aus einer postkolonialen Perspektive und mit Berücksichtigung des in dieser Studie eruierten Rezeptions- und Produktionsverhältnisses liegt die Vermutung nahe, Laban mache nicht nur eine Unterscheidung zwischen vermeintlich vorzivilisatorischen Bewegungen, sondern, dass diese Unterscheidung anhand von Rassifizierung stattfindet. Laban eignet sich ähnlich wie Duncan die rassifizierte Kategorie des ‹Natürlichen› an, deutet diese aber gleichzeitig um, indem er sie anders benennt.
Aus tanzhistoriografischen Quellen scheint aber Laban nicht nur wie Duncan rassistische Kategorien zu übernehmen und zu transformieren, sondern auch ein Interesse gegenüber fremd-gelesenen Kulturen zu nähren. So solle das durch Laban 1913 auf dem Monte Verità uraufgeführte Tanzdrama *Der Trommelstock tanzt* «von alten mexikanischen Trommelsprüchen» inspiriert und das 1918 in Zürich vorgestellte Stück *Die Grimasse des Sultans* an «orientalischen Märchen»[190] angelehnt sein. Selbst die Beschreibung der Langzeitperformance *Sang an die Sonne* von 1917 als ‹kultische Feier in der freien Natur› mit den feierlichen Reigen rings um die Feuerstelle und dem pantomimischen Tanzspiel mit Fackelreigen, Trommeln und Flöten erinnert an Beschreibungen von Völkerschau-Dispositionen. Ob es in diesen Stücken um eine üppig-dekorative Re-Produktion der Rolle des ‹Anderen› geht wie z. B. in St. Denis’ Stücken, kann aufgrund der hier beigezogenen Quellen nicht beantwortet werden. Es wird aber festgestellt, dass das Interesse gegenüber fremd-gelesenen Kulturen resp. die Vorstellung über diese Kulturen vonseiten Labans einen Einfluss auf sein tänzerisches Werk hat. Wenn De Weerdt / Schwab schreiben, Laban habe die zu jener Zeit herrschenden Bühnen- und Darstellungskonventionen überwunden und dominante ästhetische Muster hinterfragt, dann mag diese Aussage in Bezug auf die Konventionen des klassischen Balletts stimmen. Aus einer postkolonialen Perspektive kann sie aber potenziell

[187] Vgl. Schwab, Andreas: Monte Verità – Sanatorium der Sehnsucht. Zürich 2003, S. 12.
[188] Vgl. Schwab 2003, S. 36f.; Baur 2010, S. 64.
[189] Weerdt, Mona de u. Schwab, Andreas: Ästhetische Rebellionen. Ausdruckstanz und Avantgarde. In: dies. (Hg.): Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde. Bern 2018, S. 13– 19, hier S. 14.
[190] Ebd., S. 17.

relativiert werden. Mit Blick auf die rituelle, kultische Ästhetik von Völkerschauen und die Tradition der Rolle des rassifizierten ‹Anderen› referieren Laban sowie andere Ausdruckstänzer*innen mit ihren ‹natürlichen› Bewegungen auf eine schon bestehende Praxis, die sie übernehmen und für ihren (*weissen*) Körper umdeuten. Dieser ‹Rückgriff› auf rassistische Kategorien und Rollen ist u. a. durch das binäre, eurozentrische Verständnis von Moderne vs. Tradition zu verstehen. Susanne Franco schreibt zum Verhältnis von Lebensreform und Ausdruckstanz Folgendes: «Die Rückkehr zur Natur war ein nostalgisches, konservatives Unterfangen und hatte seinen Ursprung in einem romantischen Ideal und dem damit verbundenen Antimodernisierungsimpuls.»[191] Francos Aussage reflektiert den vorherrschenden Dualismus zwischen Moderne und Tradition resp. zwischen ‹Kultur› und ‹Natur›. Ausdruckstänzer*innen wollen sich von bürgerlichen Konventionen urbaner Zentren lösen und ‹flüchten› in die ‹Natur›. Die Kategorien ‹Natur› und ‹Ursprünglichkeit› sind aber zu jener Zeit aus einer *weissen* Perspektive von *Black*, *Indigenous* und *People of Color* besetzt. Schwarze und Indigene Menschen gelten gemäss eurozentrischer Hierarchie als der ‹Natur› näher gegenüber ‹zivilisierten› *weissen* Menschen. Aus diesem Grund ist die Proximität zu rassistischen Kategorien vonseiten *weisser* Ausdruckstänzer*innen beinahe unausweichlich, sofern sie sich dem ‹Natürlichen› zuwenden. Der Unterschied ist aber, dass *weisse* Ausdruckstänzer*innen diese Kategorien übernehmen können, ohne rassifiziert zu werden. Sie stellen sich gegen gewisse in der Moderne vorhandene Philosophien wie z. B. die cartesianische Trennung. Sie versuchen also, das Körperliche aufzuwerten, werden aber dabei nicht auf äusserliche Merkmale stereotypisch fixiert wie z. B. Baker oder Performende in Völkerschauen. Ihre *weissen* nackten Körper stellen den Versuch vom Einklang des Körpers mit der Natur dar, wohingegen die nackten Körper von Schwarzen Menschen als ‹primitiv› und ‹wild› gelesen werden.

Diese Praxis der Aneignung und Umdeutung der Rolle des ‹Anderen› kann im Hinblick auf die Soziologin Ruth Frankenberg als Form von *performing whiteness* verstanden werden. Frankenberg definiert *whiteness* als Prozess, in welchem Menschen die nicht-markierte Norm einnehmen, indem konstant ‹andere› Menschen rassifiziert werden. *Whiteness* bleibt insofern eine unsichtbare Kategorie, als es sich in Kontrast zur Gegenfolie des ‹Anderen› resp. des ‹Nicht-Normalen› als das ‹Normale› bestätigt.[192] *Weiss*-sein ist aber nicht eine fixe und starre Kategorie, sondern hängt vom historischen und kulturellen Kontext ab. Am Beispiel des Status von jüdischen Menschen und US-Euroamerikaner*innen aus dem europäischen Süden und Osten nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA argumentiert Frankenberg, dass *race* und der jeweilige finanzielle Status in einem wechselseitigen Verhältnis stehen. Einerseits erlangen Menschen die Nähe zur Kategorie ‹weiss› (*proximity to whiteness*) durch den Wechsel von der unteren Klasse in die Mittelschicht. Andererseits hat die Ausweitung derselben Kategorie und somit die Integration von jüdischen Menschen und US-Euroamerikaner*innen des östlichen und südlichen Europas in die Kategorie ‹weiss› den Zugang zur Mittelschicht begünstigt.[193]

Vor dem Hintergrund der dynamischen Kategorie *whiteness*, die immer schon ein rassifiziertes ‹Anderes› bedingt und in einem wechselseitigen Verhältnis zum ökonomischen Status steht, wäre es ein Desiderat der Frage nachzugehen, inwiefern der Monte Verità als exotisierter

[191] Franco, Susanne: «Jeder Mensch ist ein Tänzer!». Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neuen Dimensionen des Körpers. Übers. v. Barbara Sauser. In: Weerdt, Mona de u. Schwab, Andreas (Hg.): Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde. Bern 2018, S. 43–55, hier S. 45.

[192] Vgl Frankenberg, Ruth: Introduction. Local Whitenesses, Localizing Whiteness. In: dies. (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism. Durham u. London 1997, S. 1–33, hier S. 4–6.

[193] Vgl. ebd., S. 7f.

südlicher Punkt Mitteleuropas[194] und als Sanatorium für eine gutbezahlende Elite[195] den geeigneten Ort für die Performance von *whiteness* und vom rassifizierten ‹Anderen› durch *weisse* Ausdruckstänzer*innen darstellt.
Inwiefern im US-amerikanischen *Modern Dance* die Performance von *Weiss*-sein hervorgebracht wird und in welchem Verhältnis dazu die Rolle des ‹Anderen› und der koloniale Blick steht, wird im nächsten Unterkapitel exemplarisch angeschnitten.

5.3. Modern Dance und das ‹Andere› als konstitutives Element

Anhand der in dieser Untersuchung konsultierten Tanzgeschichtsschreibungen fällt auf, dass die Konstruktion des ‹Anderen› und der koloniale Blick im *Modern Dance* nicht ‹nur› als Inspirationsquellen für thematische Schwerpunkte von Stücken gelten. Sie sind auch im Tanzverständnis verankert. Huschka betont, Graham verstehe Tanz als Kombination aus ‹primitiven› Kräften von *Native Americans* und von Maschinen, die die technischen Entwicklungen der Moderne symbolisieren sollen. Sie schreibt diesbezüglich:

> Die Faszination für ursprüngliche Lebensweisen, wie die der I[*-Wort, M. Z.], rührt aus ihrer ästhetischen Überzeugung, einen zeitgemäßen amerikanischen Tanzstil mit der ihm adäquaten vitalen Kraft und dynamischen Rhythmik nur entwickeln zu können mit Gespür und Wissen um deren primitive Wurzeln […]. Die Rituale der I[*-Wort, M. Z.] oder die Kulte Mexikos zeigen für Graham spezifische primitiv aufgefasste Energien, aus denen heraus ein zeitgenössischer Tanzkörper seine ästhetische Gestalt erhält, ergänzt durch die Mechanismen seiner modernen technischen Entwicklung.[196]

Im Zitat reflektiert die Autorin zwar, dass es sich beim Begriff ‹primitiv› um eine Auffassung vonseiten Grahams handelt – demzufolge wird der Terminus nicht affirmativ verwendet –, jedoch bleibt der dahinterliegende koloniale Gestus weitgehend nicht benannt und unbehandelt. Das Vorhaben, aus einem stereotypischen Merkmal (‹primitiv›) ein Tanzverständnis zu kreieren, das zwar als ‹zeitgenössisch amerikanisch› gelten soll, gleichzeitig aber in den USA, noch spezifischer New York, lokalisiert ist und darüber hinaus durch eine *weiss*-gelesene Person etabliert wird, lässt sich als koloniale Geste beschreiben. Auf die Praxis der Aneignung von Merkmalen kolonisierter Kulturen durch *weisse* Menschen (resp. Kolonisierende) weist schon Quijano hin, wenn er von der Kolonisierung der Kultur schreibt.
Graham tanzt aber die Rolle des ‹Anderen› in ihren Stücken nicht als Nachahmung, wie sie dies als Schülerin von St. Denis und Ted Shawn gelernt hat[197], sondern flechtet die Inspirationsquelle eher auf formaler Ebene ein. So basiert z. B. das Stück *Primitive Mysteries* (1931) auf Ritualen von *Native Americans*, ohne dass Gesten gänzlich nachgeahmt werden.[198] Die Inkorporierung des rassifizierten ‹Anderen› geschieht demzufolge nicht in der direkten Imitation von Bewegung, sondern – wie der Tanzwissenschaftler Mark Franko betont – als Abstraktion, als Form. Er argumentiert, in *Primitive Mysteries* gehe es weniger um das Herstellen von Bedeutung innerhalb der Choreografie. Vielmehr stehe das Herstellen

[194] Vgl. Kneubühler, Theo: Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart). In: Szeemann, Harald (Hg.): Monte Verità – Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Mailand 1987, S. 136–139, hier S. 138.
[195] Vgl. Schwab 2003, S. 36f.
[196] Huschka 2002, S. 218.
[197] Vgl. ebd., S. 198.
[198] Vgl. ebd., S. 217f.

choreografischer Bedeutung selbst im Vordergrund. Das choreografische Material – der Körper und die Bewegung – wird zum Thema gemacht. In diesem Sinne liest Franko das ‹Primitive› in der Form.[199]

Burt erwähnt diesbezüglich m. E. zurecht, dass Grahams Faszination für Rituale und Praktiken von *Native Americans* (z. B. aus dem heutigen US-Bundesstaat New Mexico) nicht einzigartig ist, sondern von vielen Kunstschaffenden (u. a. von Laban) geteilt wird. Des Weiteren pflegt sie auch ein Interesse gegenüber katholischen Praktiken und Ritualen Lateinamerikas. Burt sieht das Interesse am katholischen Kult der Jungfrau z. B. im ersten Teil von *Primitive Mysteries* mit dem Titel ‹Hymn to the Virgin› ausgehandelt.[200] Aus der Lektüre von Tanzhistoriografien, scheint es, als ob Graham Kulturen kolonisierter Menschen und Kulturen kolonisierender Menschen als Inspirationsquellen für ihre Werke nimmt, ohne zu differenzieren und das Machtgefälle zwischen diesen zu reflektieren. Diese Haltung würde die These bestärken, dass im *Modern Dance* die Praxis der Aneignung und Transformation des rassifizierten ‹Anderen› weitergeführt wird. Aus den für diese Studie analysierten Tanzhistoriografien geht Burt als einziger eingehender auf diese Praxis der Aneignung ein. Er zitiert die Künstlerin Susan Hiller in Bezug auf die Problematik der Aneignung von ‹primitiv› kategorisierten Objekten und wendet diese auf das choreografische Material an. Die Aneignung und Entnahme von Kulturen kolonisierter Menschen durch *weisse* Menschen, die eigene Fantasien und Bedeutungen diesen Praktiken zuordnen, lösche die Selbst-Repräsentation von kolonisierten Menschen. In diesem Zusammenhang seien sowohl die Anthropologie, welche kolonisierte Menschen als Forschungsobjekte versteht, als auch *weisse* Kunst, die Objekte resp. Rituale der Selbst-Repräsentation kolonisierter Menschen als ‹Stil› versteht, eurozentrische Praktiken, welche eine koloniale Hierarchie (re-)produzieren und stärken. In diesem Zusammenhang zitiert Burt das Votum von Doris Humphrey in Bezug auf ihr Stück *The Shakers* (1931), die in der Retrospektive bereut, sich Praktiken angeeignet zu haben, die mit ihr nichts zu tun haben und verspricht, keine Rituale von Gläubigen mehr nachzuahmen.[201]

Burt differenziert gleichzeitig aber zwischen verschiedenen Tänzerinnen und ihrem Ansatz, sich mit ‹anderen› Kulturen auseinanderzusetzen. So sei z. B. Katherine Dunhams Herangehensweise anders als diejenige von Graham. Dunham habe nämlich mit Performances wie *Shango* versucht, das reiche Erbe von Schwarzen Haitianer*innen zu ehren, während ihr aber durch die Mitgliedschaft an einem haitianischen Kult bewusst geworden sei, wie sich ihre Erfahrungen als eine in Chicago und New York lebende Person von denjenigen der Menschen aus dem ruralen Haiti unterscheiden. Im Gegensatz dazu habe Graham weniger Kontakt mit den Menschen, die als Inspirationsquelle für ihre Stücke fungieren, und demzufolge gemäss Burt auch weniger Einsicht in die Konsequenzen der formalistisch-abstrakten (Re-)Produktion ihrer Rituale gehabt.[202]

Gemäss dem Moderne-Begriff Quijanos stellt sich in Bezug auf den *Modern Dance* die Frage, inwiefern diese Richtung modern / kolonial ist. Mit Blick auf die Praktik der Konstruktion und Aneignung des rassifizierten ‹Anderen› durch *weisse* Agierende kann die durch Graham und Humphrey vertretene Richtung des *Modern Dance* als modern resp. kolonial gelten. Jedoch verschiebt sich der Fokus von Europa nach Amerika. Der *Modern Dance* versteht sich als spezifisch zeitgenössisch und ‹amerikanisch›. Nichtsdestotrotz entlarvt sich genau der

[199] Vgl. Franko 1995, S. 49
[200] Vgl. Burt 1998, S. 181f.
[201] Vgl. ebd., S. 163.
[202] Vgl. ebd., S. 163f.

Anspruch eines spezifisch ‹amerikanischen› (den ganzen Kontinent betreffend) Tanzes durch *weisse* und in New York wirkende Tanzende wie Graham und Humphrey als eine imperialistisch-koloniale Haltung. Denn selbst die Kernelemente des Tanzverständnisses (die Vorstellung von Kulturen Indigener Menschen und der technische Fortschritt) sind in Anlehnung an Quijano Eigenschaften der Moderne resp. der Kolonisierung: Nicht-*weisse* Menschen werden verandert und hierarchisch kategorisiert, um auf dem Rücken ihrer unbezahlten Arbeit und durch ausgebeutete Ressourcen den technischen Fortschritt voranzutreiben. Diesen Überlegungen zufolge passt die Bezeichnung dieses Tanzes als *modern*, da er – sowie auch auf ihre Art und Weise der Neue Tanz und der Ausdruckstanz – koloniale Eigenschaften besitzt.

M. E. lohnt sich ein Blick auf die Tanzgeschichtsschreibung durch eine postkoloniale Perspektive, weil damit wichtige Termini des modernen Tanzes wie ‹Nacktheit›, ‹Natur› und ‹Primitivität› eine differenziertere Dimension erhalten und gleichzeitig Tanzschaffende als Agierende innerhalb des kolonial-modernen Geflechts verstanden werden. Durch den postkolonialen Blick – in welchem das Koloniale noch vorhanden ist – wird ersichtlich, inwiefern die Anfänge des modernen Tanzes, der Ausdruckstanz und der US-amerikanische *Modern Dance* von der Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen› und dem kolonialen Blick auf je verschiedene Arten und Weisen gesättigt sind. Phänomene wie Völkerschauen – so könnte eine mögliche These lauten –, die ab Mitte und vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts auf internationaler Ebene in Europa und den USA populär stattfinden, bereiten das rezeptive und produktive Inspirationsterrain für Aspekte des modernen Tanzes sowohl bei den Pionierinnen, dem Ausdruckstanz, dem *Modern Dance* als auch in der Revue, wie z. B. anhand von Baker diskutiert, vor. Das vorangehend eruierte Verhältnis von Produktion und Rezeption mittels des kolonialen Blickes und der Konstruktion des ‹Anderen› kann als theoretisch-historisches Konstrukt für die Re-Vision von dominanten Grundsätzen der Historiografie fruchtbar sein. Somit erhält die Frage, inwiefern das ‹Neue› am Freien Tanz auf einer schon publikumsfähigen Tradition basiert oder inwiefern das Konzept von ‹Nacktheit› und ‹Einklang mit der Natur› zu Beginn des 20. Jahrhunderts je nach Rahmung (ob rassifizierte Menschen in Völkerschauen oder *weisse* Tanzende auf dem Monte Verità) eine andere Bedeutung einnimmt, historiografische Relevanz. Nicht zuletzt können damit auch Bezüge zwischen politischen, historischen und gesellschaftlichen Sphären der kolonialen Moderne und der Handlungsmacht resp. Reaktion von Tanzenden auf diese Kontexte hergestellt werden. Dies wurde z. B. anhand der *weissen* Ausdruckstänzer*innen gemacht, die sich der Kategorie des ‹Natürlichen› wenden wollen, diese aber für ihre *weissen* Körper umdeuten, da die Kategorie aus einer *weissen* Perspektive durch Schwarze und Indigene Menschen besetzt ist.
Wie schon eingangs dieses Kapitels erwähnt, versteht sich die hier angeführte kritische Re-Vision als kursorischer Ansatz, die eher Fragen zur Debatte stellt, statt festgeschriebene Aussagen zu formulieren. Diese Fragen sollen – ähnlich wie es Burt in seinem Aufsatz mit Elroy Josephs tut – die dominante Tanzhistoriografie, deren Inhalt und Struktur aus postkolonialer Perspektive durch das Konzept des kolonialen Blicks und der Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen› hinterfragen und ergänzen.

6. Fazit

In diesem letzten Teil der Studie wird die Antwort auf die Forschungsfrage zusammengefasst und als Ausblick Forschungsdesiderate resp. mögliche Richtungen der Vertiefung angegeben. Josephine Baker wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Schweiz einerseits mit einem faszinierenden, andererseits mit einem herablassenden Gestus rezipiert. Beide Formen der Rezeption sind zwei Seiten derselben Medaille, da Baker auf ihre Körperlichkeit reduziert und anhand derer fetischisiert (‹Josephine Baker = vollendeter Körper›) oder gedemütigt (‹urwaldwüchsiges Glieder-in-die-Luft-Werfen›) wird. Dabei gilt Baker doppelt als Körper: Zum einen als Tänzerin, die ihren Körper als Arbeitswerkzeug benutzt, zum anderen als rassifizierte Person. Ihre Menschlichkeit und ihren Verstand werden durch eine *weisse* Perspektive abgesprochen – unter einer solchen Rezeption gilt sie als Leib. Aus einer *weissen*, eurozentrischen Perspektive repräsentiert sie ein ‹Anderes›, sie verkörpert das A*-Wort-Konstrukt, das mit Adjektiven wie ‹wild› und ‹primitiv› assoziiert wird. Gleichzeitig wird in dieser Studie Baker nicht als passives Subjekt verstanden, sondern als handlungsfähiger Mensch, welcher in einem spezifischen historischen Kontext eingebettet ist. Baker eignet sich bis zu einem gewissen Grad unter Aufsicht der jeweiligen Leitung die Rolle des ‹Anderen› an – in den USA die Clown-Rolle und in Europa die ‹schwarze Venus›– und konstruiert diese performativ. Sie bedient damit den kolonialen Blick – welcher wiederum die Konstruktion des ‹Anderen› beeinflusst resp. aktualisiert – und wird in Europa zum Star.

Im Unterschied dazu werden performende resp. ausgestellte Menschen in Völkerschauen anhand der analysierten Rezeptionen stärker als ‹Objekte der Schaulust› behandelt. Neggs Illustration reflektiert das Begehren vonseiten *weisser* Männer, über Schwarze Frauen uneingeschränkt verfügen zu dürfen, ohne Konsequenzen tragen zu müssen. Gleichzeitig ist innerhalb dieser Obsession eine latente Angst vorhanden, von der imaginierten Kultur der ausgestellten Menschen beeinflusst zu werden. Des Weiteren stehen Teilnehmende von Völkerschauen in einer grösseren Abhängigkeit zum europäischen Leiter der jeweiligen Truppe und werden vermehrt als Gruppe oder als namenlose Individuen und nicht wie Baker als, wenn auch teilweise harsch kritisierter und verspotteter, Star wahrgenommen. Der unterschiedliche Status und die damit zusammenhängende Zugänglichkeit von Baker und von ausgestellten Menschen wird implizit oder explizit in den Quellen mitreflektiert. Daran angeknüpft sind auch die sehr unterschiedlichen Arbeitsbedingungen, die vor allem in Völkerschauen prekär bis tödlich sind.

Im Hinblick auf den Prozess der Rassifizierung und Stereotypisierung, d.h. das Reduzieren, Kategorisieren und Hierarchisieren von Menschen auf wenige einfache, rassistische Wesenseigenschaften, die am Körper festgemacht werden, ähneln sich die Rezeptionen gegenüber Völkerschauen und Josephine Baker. So verkörpert die ausgestellte Frau in Neggs Illustration, sowie Baker in H. Witzigs Illustration, das A*-Wort-Konstrukt. Beide werden grafisch durch die Markierung der Hautfarbe, das Hervorheben von körperlichen Merkmalen und die weissen resp. fehlenden Pupillen verändert und dämonisiert. Im Gegensatz dazu werden die Performenden der *Singhalesen-Ausstellung* nicht als ‹wilde›, ‹primitive› beschrieben, sondern dem Konstrukt ‹des Orients› zugeschrieben. Die *weisse*, eurozentrische Auffassung, dass Menschen vom Kontinent Asien wertvoller und auf einer Hierarchie den *weissen* Menschen näher sind als Schwarze Menschen und *Native Americans*, widerspiegelt nicht nur den unterschiedlichen invasiven Grad an Kolonisierung in den jeweiligen Erdteilen (nach Quijano), sondern auch die damit zusammenhängenden verschiedenen Rollen des ‹Anderen›. Nicht zuletzt hat nämlich die Studie mittels der analysierten Quellen und mit

Berücksichtigung von Sekundärliteratur das wechselseitige Rezeptions- und Produktionsverhältnis des kolonialen Blicks und der Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen› konturiert. Der koloniale Blick als Modus der Rezeption ist ein Schaudispositiv, welches im Akt der Wahrnehmung *Black*, *Indigenous* und *People of Color* rassifiziert, stereotypisiert und fetischisiert. Der koloniale Blick steht in einem wechselseitigen Verhältnis zur Konstruktion des ‹Anderen›. Dieses ‹Andere› ist einerseits eine mentale Konstruktion des rassifizierenden Wahrnehmungsmodus resp. bringt diese Wahrnehmung das rassifizierte Subjekt erst hervor, andererseits kann das ‹Andere› als Rolle szenisch-performativ (die Praktik des *Blackface* in der *Minstrel*-Tradition, die verschiedenen Rollen Bakers, das inszenierte Spektakel der *Singhalesen-Ausstellung*), diskursiv (die Rolle der Anthropometrie am Zürcher Institut für Anthropologie) oder auch filmisch-medial (Expeditionsfilme, Reisereportagen und die Filme am Übergang vom Stumm- zum Tonfilm) als Modus der Produktion konstruiert werden. Die Rolle des ‹Anderen› kann also aktiv performt werden, um den kolonialen Blick zu bedienen. Am Beispiel von Bakers Rollenwechsel oder am temporären Streik des ‹wilden› Verhaltens einer Völkerschautruppe wurde exemplarisch gezeigt, wie mit spezifischen Bewegungen dieses Blickregime zunutze gemacht oder unterlaufen werden kann.

Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann also in verschiedenen, sowohl künstlerisch-performativen, medialen als auch (pseudo-)wissenschaftlichen Kontexten von einer starken Präsenz des rassifizierten ‹Anderen› gesprochen werden. Das Vorhandensein dieser Rolle findet sich auch in der Tanzgeschichtsschreibung des modernen Tanzes. Vertreter*innen des Freien Tanzes wie Ruth St. Denis und Isadora Duncan eignen sich je auf ihre Art und Weise die Rolle des ‹Anderen› oder dem ‹Anderen› zugewiesenen Kategorien an und deuten diese um, indem sie dies auf ihren *weissen* Körper projizieren. Ebenso stützen sich Tänzer*innen auf dem Monte Verità auf diesen Produktionsmodus durch den Versuch der Harmonie von Körper und ‹Natur› und das Ausagieren von Ritualen im Freien. Was im Freien Tanz und Ausdruckstanz als Form von *performing whiteness* (Aneignung und Umdeutung dieser Rolle mit gleichzeitiger nicht-Markierung von *Weiss*-sein) beschrieben werden kann, wird dann im *Modern Dance* zum Kernelement des Tanzverständnisses. Das ‹Andere› – fetischisiert und formalisiert als ‹primitive Kraft› – gilt neben dem Symbol ‹Maschine› als ein Teilelement des Tanzes gemäss Graham. Die Anwesenheit dieser rassistischen Komponente im modernen Tanz wird aber durch die dominante Tanzgeschichtsschreibung – ausser beim Beispiel von St. Denis – oft nur implizit erwähnt oder dann nicht differenzierter erläutert. Die Berücksichtigung einer postkolonialen Perspektive und der Einbezug des kolonialen Blickes und der Konstruktion des ‹Anderen› anhand von Josephine Baker und Völkerschauen sind zwei Werkzeuge, die ich für eine Re-Vision der Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung in dieser Untersuchung ansatzweise vorgeschlagen habe. Es geht dabei also nicht nur darum, Völkerschauen als performative Phänomene und Baker als wirksame Tänzerin ernst zu nehmen und in die Geschichtsschreibung zu integrieren, sondern auch die schon vorhandenen Narrative mit ersteren in einen Bezug zu setzten und somit allgemeine Strukturen zu analysieren und zu ergänzen. Erwähnenswert ist aber, dass es sich – falls eine solche Geschichtsschreibung eingehender geschrieben werden würde – nicht um eine Historiografie ausserhalb der westlichen Sphäre handelt, da sie auf die westliche Rezeption fokussiert. Die Geschichtsschreibung von Baker und von Völkerschauen und diejenige von Duncan, Laban und Graham sind zwei Seiten derselben Historiografie. Es geht in beiden um Agierende innerhalb des Westens (Europa und USA) und die Art und Weise, wie sie von einem westlichen Publikum wahrgenommen werden.

Neben einer eingehenden Re-Vision der Geschichtsschreibung des modernen Tanzes sind folgende Punkte Forschungsdesiderate in Bezug auf den kolonialen Blick und auf die

performative Konstruktion des rassifizierten ‹Anderen›: Zum einen wäre interessant, das historische Geflecht rund um die Institutionalisierung des westlichen Tanzes anhand von König Louis XIV. und dem Verhältnis zur geokulturellen Erfindung Amerikas, Afrikas, Asiens und Europas zu eruieren. So werden z. B. im *Ballet royal de Flore* 1669 unter dem Sonnenkönig die Kontinente Europa, Afrika, Asien und Amerika tänzerisch repräsentiert und neben der Göttin der Blume Flore die französische Monarchie als Stiftende von Frieden und Harmonie geehrt.[203] Eine interessante Fragestellung wäre hierbei, welche Rolle dem Tanz in Paris zu jener Zeit für die Verhandlung geokultureller und -politischer Angelegenheiten aus postkolonialer Perspektive zukam. Eine weitere historische Frage könnte lauten, inwiefern das Ballett als erste westliche Institution des Tanzes mit der Geschichte des Kolonialismus[204] verstrickt ist und inwiefern die Rolle des ‹Anderen› auf den Bühnen des Balletts durch die Zeit (romantisches und klassisches Ballett) (re-)produziert wurde. Zum anderen könnte das wechselseitige Rezeptions- und Produktionsverhältnis in einen Bezug zu zeitgenössischen Phänomenen wie Eisa Jocsons *Princess*[205] mit den Schwerpunkten *race* und *gender* gesetzt werden. Zusätzlich liessen sich Phänomene aus der Popkultur analysieren wie z. B. das Musikvideo von Lil Nas X *Industry Baby*[206] und das Verhältnis von homosexuellen Schwarzen Männlichkeiten und dem Gefängnis als koloniale Institution[207] oder auch das Musikvideo von Beyoncé und Jay- Z *Apesh*t*[208] und die Konstruktion des ‹Anderen› in der bildenden Kunst innerhalb des Louvre Museums.
Zu berücksichtigen ist bei der jeweiligen Forschungsfrage, wie schon erwähnt, die Benennung des spezifischen Gebrauchs des kolonialen Blickes und der Konstruktion des ‹Anderen› als historisches und / oder theoretisches Analysewerkzeug.

[203] Vgl. Mahiet 2016, S. 124f.
[204] So sind z. B. unter Louis XIV., zwischen 1643 und 1715, versklavte Schwarze Menschen nach Guyana und den Antillen verschifft und neue Kolonien auf dem amerikanischen Festland (Louisiana) gegründet worden. Hinzu kommt, dass 1685 Louis XIV. der sogenannte ‹Code Noir› – ein Dekret mit 59 Artikeln, der den Umgang mit versklavten Schwarzen Menschen jener Zeit regelt – erlässt. Vgl. dazu Sala–Molins, Louis: Le Code Noir ou le calvaire de Canaan [1987]. Paris 2018, S. 8f., 84 –197.
[205] Vgl. o. A.: 2017 Happyland Part 1. Princess. In: eisajocson.wordpress.com, https://eisajocson.wordpress.com/2017-princess/, 13.10.2021.
[206] Vgl. YouTube: Lil Nas X, Jack Harlow – INDUSTRY BABY (Official Video). In: youtube. com, https://www.youtube.com/watch?v=UTHLKHL_whs, 13.10.2021.
[207] Vgl. dazu das Kapitel ‹Slavery, Civil Rights, and Abolitionist Perspectives Toward Prison› von Davis, Angela Y.: Are Prisons Obsolete? New York 2003.
[208] Vgl. YouTube: THE CARTERS – APESHIT (Official Video). In: youtube.com, 16.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA, 13.10.2021.

7. Bibliografie

7.1. Literaturverzeichnis

Alexander, Michael: Jazz Age Jews. Princeton 2001.

Amberg, Lucia: Wissenswerte Kindheit. Zur Konstruktion von Kindheit in deutschsprachigen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. 2004 Bern.

Anderson, Jack: Modern Dance. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001, S. 162–170.

Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A Very Short Introduction. Oxford u. New York 2007.

Baur, Simon: Ausdruckstanz in der Schweiz. Anregungen, Einflüsse, Auswirkungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 2010.

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys. 2. durchg. u. erg. Aufl. München 1997.

Brändle, Rea: Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835-1964. Zürich 2013.

Burt, Ramsay: Alien Bodies. Representations of modernity, ‘race’ and nation in early modern dance. London u. New York 1998.

Burt, Ramsay: Elroy Josephs and the Hidden History of Black British Dance. In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): The Routledge Companion to Dance Studies. New York 2020, S. 236–246.

Byrne, Kevin: Minstel Traditions. Mediated Blackface in the Jazz Age. London u. New York 2020.

C. D.: Josephine Baker. In: Neue Zürcher Nachrichten, 21.02.1928, S. 1.

Castro Varela, María do Mar u. Dhawan, Nikita: Kolonialismus, Antikolonialismus und postkoloniale Studien. In: dies. (Hg.): Postkoloniale Theorie. Bielefeld 2015, S. 23–97.

Castro Varela, María do Mar u. Mecheril, Paul: Die Dämonisierung der Anderen. Einleitende Bemerkungen. In: dies. (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld 2016, S. 7–19.

Christout, Marie-Françoise: Baker, Josephine. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. A project of Danse Perspectives Foundation, Bd.1. New York 1998, S. 252–253.

Crafton, Donald: The Talkies. American Cinema’s Transition to Sound 1926-1931. Berkeley, Los Angeles u. London 1997.

Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001.

Davis, Angela Y.: Are Prisons Obsolete? New York 2003.

Desmond, Jane: Dancing Out the Difference. Cultural Imperialism and Ruth St. Denis’s «Radha» of 1906. In: Clark, VèVè A.; Joeres, Ruth-Ellen B. u. Sprengnether, Madelon (Hg.): Revising the Word and the World. Essays in Feminist Literary Criticism. Chicago u. London 1993, S. 191– 212.

Diallo, M. Moustapha: Neokolonialismus. In: Göttsche, Dirk; Dunker, Axel u. Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart 2017, S. 194–197.

Eichstedt, Astrid: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985.

Foster, Susan Leigh: Choreographing History. In: dies. (Hg.): Choreographing History. Bloomington 1995, S. 3–21.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1973.

Franco, Susanne: «Jeder Mensch ist ein Tänzer!». Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neuen Dimensionen des Körpers. Übers. v. Barbara Sauser. In: Weerdt, Mona de u. Schwab, Andreas (Hg.): Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde. Bern 2018, S. 43–55.

Frankenberg, Ruth: Introduction. Local Whitnesses, Localizing Whiteness. In: dies. (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism. Durham u. London 1997, S. 1–33.

Franko, Mark: Dancing Modernism / Performing Politcs. Bloomington u. Indianapolis 1995.

Fanon, Frantz: Peau noire, masques blancs [1952]. Paris 2015.

Geiger, Jeffrey: Fiction, Truth, and the Documentary Contract. In: ders. u. Rutsky, R. L. (Hg.): Film Analysis. A Norton Reader. New York 2005, S. 118–137.

Germann, Pascal: Race in the Making. Colonial Encounters, Body Measurements and the Global Dimension of Swiss Racial Science, 1900–1950. In: Purtschert, Patricia u. Fischer-Tiné, Harald (Hg.): Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins. Basingstoke 2015, S. 50–72.

Gouaffo, Albert: Dekolonisierung. In: Göttsche, Dirk; Dunker, Axel u. Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart 2017, S. 131–133.

Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2004.

Hall, Stuart: Das Spektakel des ‹Anderen›. In: Koivisto, Juha u. Merkens, Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg 2004, S. 108–166.

Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Das Argument, 178/1989, S. 913–921.

Hartmann, Annette: Revue. In: dies. u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 504–506.

Hartmann, Wolfram; Silvester, Jeremy u. Hayes, Patricia (Hg.): The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian History. Kapstadt 1998.

Horncastle, Mona: Josephine Baker. Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone – Die Biografie. Wien 2020.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek 2002.

J.-E. Ch.: La n[*-Wort, M. Z.], l'intelligence et la gloire. In: La Suisse Libérale, 18.05.1929, S. 1.

Jeschke, Claudia: Ausdruckstanz. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001, S. 152–162.

Kessel, Martina: Introduction. Landscapes of Humour. The History and Politics of the Comical in the Twentieth Century. In: dies. u. Merziger, Patrick (Hg.): The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century. Toronto, Buffalo u. London 2012, S. 3–21.

Klein, Gabriele u. Sting, Wolfgang: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 7–23.

Klein, Gabriele: Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis. In: Bischof, Margrit u. Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 125–144.

Kneubühler, Theo: Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart). In: Szeemann, Harald (Hg.): Monte Verità – Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Mailand 1987, S. 136–139.

Kolb, Alexandra: Ausdruckstanz. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 33–36.

Lewis, Megan: Until You See the Whites of Their Eyes. Brett Bailey's Exhibit B and the Consequences of Staging the Colonial Gaze. In: Theatre History Studies, Bd. 37, 2018, S. 115–144.

Lhamon Jr., W. T.: Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop. Cambridge u. London 1998.

Mahiet, Damien: The First «Nutcracker», the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance. In: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Bd. 34, 2/2016, S. 119–149.

Marian, Florica: Modern Dance. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 385–388.

Minder, Patrick: Human Zoos in Switzerland. In: Blanchard, Pascal u. a. (Hg.): Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires. Übers. v. Teresa Bridgeman. Liverpool 2008, S. 329–330.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Bd. 16, 3/1975, S. 6–18.

o. A.: Feuilleton. Das Singhala-Völklein auf dem Festplatze des eidgenössischen Schießens in Bern. In: Der Bund, 23.07.1885, S. 1–2.

o. A.: Josephine Baker und ihr Programm. In: Der Bund, 23.04.1929, o. S.

o. A.: Kapitol. Das Weltstadt Variété Programm. In: Der Bund, 23.04.1929, o. S.

o. A.: Nouvelles Suisse. Triste signe des temps. In: La Sentinelle, 17.05.1929, S. 3.

o. A.: Stadt Bern. In: Der Bund, 22.04.1929, S. 3.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Freier Tanz. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 232–234.

Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara u. Falk, Francesca: Eine Bestandesaufnahme der postkolonialen Schweiz. In: dies. (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012, S. 13–63.

Quijano, Aníbal: Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika. Übers. v. Alke Jenss u. Stefan Pimmer. Wien 2016.

Randeira, Shalini: Verflochtene Schweiz. Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien. In: Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara u. Falk, Francesca (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012, S. 7–12.

Richardson, William Jamal: Understanding Eurocentrism as a Structural Problem of Undone Science. In: Bhambra, Gurminder K.; Gebrial, Dalia u. Nişancıoğlu, Kerem (Hg.): Decolonising the University. London 2018, S. 231–247.

Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Mecheril, Paul u. Melter, Claus (Hg.): Rassismuskritik. Rassismustheorie und -forschung. Schwalbach 2009, S. 25–38.

Rynkiewicz, Kazimierz: Was verdanken wir Descartes in der gegenwärtigen Debatte über das Leib-Seele-Problem? In: Forum Philosophicum, Bd. 14, 2/2009, S. 369–380.

Sala–Molins, Louis: Le Code Noir ou le calvaire de Canaan [1987]. Paris 2018.

Schwab, Andreas: Monte Verità – Sanatorium der Sehnsucht. Zürich 2003.

Seguin, Éliane: Baker Joséphine. In: Le Moal, Philippe: Dictionnaire de la Danse. Paris 1999, S. 27.

Senelick, Laurence: Vaudeville. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. A project of Danse Perspectives Foundation. Bd.6. New York 1998, S. 315–320.

Sieg, Katrin: Towards a Civic Contract of Performance. Pitfalls of Decolonizing the Exhibitonary Complex of Brett Bailey's Exhibit B. In: Theatre Research International. Bd. 40, 3/2015, S. 250–271.

Staehlin, Balthasar: Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935. Basel 1993.

Sue, Derald Wing u. a.: Racial Microaggressions in Everyday Life. Implications for Clinical Practice. In: American Psychologist, Bd. 62, 4/2007, S. 271–286.

Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: Forum Modernes Theater, Bd. 23, 1/2008, S. 13–18.

Tuner-Sadler, Joanne: African American History. New York 2009.

V. Vnt.: La foule et Mme Joséphine Baker. In: La Suisse Libérale, 23.01.1932, S. 1.

Varlack, Christopher Allan: The Jazz Singer 1927. In: Bernardi, Daniel u. Green, Michael (Hg.): Race in American Film: Voices and Visions that Shaped a Nation (Vol. 2). Santa Barbara u. Denver 2017, S. 481–483.

Weerdt, Mona de u. Schwab, Andreas: Ästhetische Rebellionen. Ausdruckstanz und Avantgarde. In: dies. (Hg.): Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde. Bern 2018, S. 13–19.

West, Martha Ullman: Orientalism in Ballet. In: The Chronicle Review, Bd. 52, 16/2007, S. 12.

Winokur, Mark: Creole Cartoons. In: Kessel, Martina u. Meziger, Patrick (Hg.): The Politics of Humour. Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century. Toronto, Buffalo u. London 2012, S. 52–81.

7.2. Internetquellen

Bennett, Dalton; Lee, Joyce u. Cahlan, Sarah: The death of George Flyod. What video and other records show about his final minutes. In: washingtonpost.com, 30.05.2020, https://www.washingtonpost.com/nation/2020/05/30/video-timeline-george-floyd-death/?arc404=true, 28.06.2021.

Chavez, Nicole u. a.: Protesters break curfew on another night of fury and frustrations over George Floyd's killing. In: cnn.com, 31.05.2020,

https://edition.cnn.com/2020/05/30/us/george-floyd-protests-saturday/index.html, 28.06.2021.

Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache: Revision, die. In: dwds.de, https://www.dwds.de/wb/Revision, 06.11.2021.

Diversity Arts Culture: PoC / Person of Color. In: diversity-arts-culture.berlin, https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color, 14.07.2021

Hüster, Wiebke: Ist der Nussknacker rassistisch? Ballettskandal in Berlin. In: faz.net, 24.11.2021, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/rassismusvorwurf-staatsballett-berlin-streicht-den-nussknacker-17650394.html, 10.05.2022.

Kattmann, Ulrich: Rassismus, Biologie und Rassenlehre. Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen? In: zukunft-braucht-erinnerung.de, 14.09.2004, https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/rassismus-biologie-und-rassenlehre/#note1, 13.08.2021.

Kollektiv Vo Da: «Völkerschauen» in der Schweiz. In: mirsindvoda.ch, 02.10.2020, https://mirsindvoda.ch/voelkerschauen-in-der-schweiz/, 27.07.2021.

Küppers, Carolin: Intersektionalität. In: Gender Glossar, 2014, https://gender-glossar.de/i/item/25-intersektionalitaet, 28.11.2021.

Lehninger, Anna: Witzig, Hans (1889-1973). In: Zentralbibliothek Zürich, 2019, https://zbcollections.ch/home/view/pdf.html?file=https://zbcollections.ch/home/api/File/GetFile/?id%3D127c5064dfe94626a1b6ae2bf9166aaa-29057%26version%3D2%26rendition%3DOriginal%26fileName%3DWitzig_Hans.pdf, 27.07.2021.

Luz, Else: Wie ich Josephine Baker sehe? In: Zürcher Illustrierte, Bd. 5, 19/1929, S. 18. [URL: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zui-001%3A1929%3A5%3A%3A458&referrer=search#458., 28.07.2021.]

o. A.: Die Singhalesen-Karawane auf dem Festplatze in Bern. In: Geschäftsblatt für den oberen Theil des Kantons Bern, 22.07.1885, S. 3. [URL: https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=GBL18850722-01.2.5&srpos=26&e=------188-de-20--21--img-txIN-singhalesen----1885---0-----, 09.08.2021.]

o. A.: Humor, der. In: duden.de, https://www.duden.de/rechtschreibung/Humor_Stimmung_Frohsinn, 06.05.2022.

o. A.: Satire, die. In: duden.de, https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire, 30.10.2021.

o. A.: 2017 Happyland Part 1. Princess. In: eisajocson.wordpress.com, https://eisajocson.wordpress.com/2017-princess/, 13.10.2021.

PlaySRF: Jetzt sitzen wir an einen runden Tisch. In: srf.ch, 19.06.2020, https://www.srf.ch/play/tv/arena/video/jetzt-sitzen-wir-an-einen-runden-tisch?urn=urn:srf:video:2472bffa-a472-48c2-b96f-ac7e568318e4, 28.06.2021.

Pokern, Tina: Wie Black Lives Matter die USA verändert. Die Bewegung ist mehr als nur ein Hashtag. In: bento.de, 08.07.2016, https://www.bento.de/politik/black-lives-matter-erklaert-a-00000000-0003-0001-0000-000000698769, 05.06.2021.

Scherrer, Adrian: Zürcher Illustrierte. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS, 29.07.2014, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/049596/2014-07-29/, 27.07.2021.

SRF: Rassismus in der Schweiz. In: srf.ch, 19.06.2020, https://www.srf.ch/news/schweiz/rassismus-in-der-schweiz-ich-bin-kein-tier-im-streichelzoo, 28.06.2021.

Stosiek, Tobias: Nussknacker-Zensur? Entspannt euch! In: br-klassik.de, 29.11.2021, https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/nussknacker-zensur-staatsballett-berlin-cancel-culture-diskussion-kommentar-100.html, 10.05.2022.

Summermatter, Stephanie: Willy Stämpfli. In: Historisches Lexikon der Schweiz, 14.11.2011, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029748/2011-11-14/, 09.08.2021.

Universität Basel: Quellenanalyse. In: philhist.unibas.ch, https://dg.philhist.unibas.ch/de/studium/werkzeugkasten-geschichte/wissenschaftliches-arbeiten/quellenanalyse/, 30.06.2021.

Witzig, H.: Der Gigerliheiri ist von Josephine Baker begeistert. In: Zürcher Illustrierte, Bd. 8, 3/1932, S. 88. [URL: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zui-001%3A1932%3A8%3A%3A83&referrer=search#83, 27.07.2021.]

Wulff, Hans Jürgen: Blackface. In: filmlexikon.unikiel.de, 28.07.2011, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1641, 29.07.2021.

YouTube: Dordogne. Josephine Baker und die Résistance. In: youtube.com, 26.10.2020, https://www.youtube.com/watch?v=3zoOOg3GhW0, 27.07.2021.

YouTube: Lil Nas X, Jack Harlow – INDUSTRY BABY (Official Video). In: youtube. com, https://www.youtube.com/watch?v=UTHLKHL_whs, 13.10.2021.

YouTube: THE CARTERS – APESHIT (Official Video). In: youtube.com, 16.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA, 13.10.2021.

8. Filmografie

Grass. A Nation's Battle for Life. Regie: Merian C. Cooper u. Ernest B. Schoedsack, US 1925, 71 Min.

Josephine Baker – Schwarze Diva in einer weissen Welt. Regie: Annette von Wangenheim, DE 2006, 90 Min.

Moana. Regie: Robert Flaherty, US 1929, 85 Min.

Nanook of the North. Regie: Robert Flaherty, US 1922, 78 Min.

The Jazz Singer. Regie: Alan Crosland, US 1927, 88 Min.

The Singing Fool. Regie: Lloyd Bacon, US 1927, 102 Min.

9. Anhang

A1

bla.sh.netzwerk@gmail.com
www.facebook.com/NetzwerkBlackShe

Sprachmächtig
Glossar gegen Rassismus

Schwarz
Vorneweg: Schwarz wird in jedem Kontext mit grossem „S“ geschrieben. Dadurch wird sichtbar gemacht, dass es sich nicht um das Adjektiv „schwarz“ handelt und somit nicht auf die Farbe bezieht, sondern um eine politische Selbstbezeichnung. Soll nie als „Schwarze“ verwendet werden, sondern immer z.B. als Schwarze Menschen, Schwarze Kinder, ...
Der Begriff ist der Versuch auszudrücken, welche sozialen Gemeinsamkeiten aus dem Konstrukt Rassismus entstanden sind. Es geht also um Erfahrung und nicht vermeintlich biologische Gemeinsamkeiten. Der Begriff bezeichnet Menschen, die Rassismuserfahrungen machen.

People of Color, Person of Color
Auch dieser Begriff stammt aus dem Selbstbezeichnungsprozess rassistisch unterdrückter Menschen. Er wurde im Laufe der 1960er Jahre im Kontext der „Black Power Bewegung“ ebenfalls als politischer Begriff geprägt. Ziel ist es, Gemeinsamkeiten zwischen Communities mit unterschiedlichen historischen Hintergründen zu benennen.

Weiss
Als *weisse* Menschen bezeichnen wir jene, die nicht von Rassismus betroffen sind. Andere Diskriminierungen wie z.B. Altersdiskriminierung, Diskriminierung aufgrund Geschlecht, einer Behinderung, der sexuellen Orientierung, etc. können hingegen alle Menschen treffen – weisse und Schwarze Menschen. Toll ist, wenn sprachlich verschiedenes verwendet wird: weiss/nicht-weiss oder poc/nicht-poc etc. Um ein ‚Othering’ zu verhindern soll auf jeden Fall niemand oder alle bezeichnet werden.

Rassifizierung (abgeleitet von Race)
Bezeichnet einen Prozess und eine Struktur, in denen Menschen nach rassistischen Merkmalen (Aussehen, Lebensformen oder imaginäre Merkmale) kategorisiert, stereotypisiert und hierarchisiert werden. In diesem Prozess wird ein rassifiziertes Wissen erstellt und die Struktur beruht auf diesem Wissen. Während «Rasse» im deutschen Sprachgebrauch vor allem mit dem Nationalsozialismus und vermeintlich *natürlichen* Menschenkategorien in Verbindung gebracht werden, betont das Wort Rassifizierung, dass es sich um konstruierte Kategorien handelt, die reale Effekte (Rassismus) haben.

Institutioneller und struktureller Rassismus
Institutioneller Rassismus wird definiert als Rassismus, der in den Strukturen öffentlicher und privater Organisationen verankert ist. Diese Strukturen haben sich aufgrund historischer und gesellschaftlicher Macht- und Gewaltverhältnisse entwickelt und sind im ökonomischen, kulturellen und politischen Aufbau einer Gesellschaft und deren Institutionen manifestiert und institutionalisiert. Unsichtbar in ihrer Wesensart beeinflussen diese Strukturen bewusst und unbewusst das Verhalten, die Sicht und Denkweise der Individuen, die in den Institutionen handeln. Dies findet sich z.B. auch in Schulbüchern wieder oder in einer rassistischen Sprache, aber auch im Fahndungsauftrag der Polizei (racial profiling genannt).

Privilegien
Wer keine Diskriminierung erfährt ist privilegiert. Ein Privileg bezeichnet ein Vorrecht, das einem zugeteilt wird, weil die gesellschaftlichen Strukturen die Art, wie eine Person aussieht, wen und wie sie liebt und wie sie lebt, bevorzugt.

Intersektionalität
Diskriminierungen sind immer komplex und mehrschichtig. Disksriminierungsformen überschneiden sich und sind verwoben. Ein Beispiel dafür ist die Erfahrung einer nichthörenden lesbischen Person, die aufgrund des Lesbisch-Seins und der Behinderung ausgeschlossen und diskriminiert wird.

////////////////

... weitere Begrifflichkeiten gegen Diskriminierung und Unterdrückung

*** / Gender-Stern**
Dieser Stern wird auch Asterisk genannt. Der Stern kann wie der Gender Gap eingesetzt werden (Teilnehmer*innen, Referent_innen). Damit können alle Geschlechter sprachlich erwähnt werden.

LGBTIQA
Das ist eine Abkürzung für die englische Bezeichnung von Lesbian, Gay, Bisexual, Trans*, Inter*, Queer, Asexuelle. Auf deutsch: Lesben, Schwule, Bisexuelle, Trans*, Inter*, Queer, nicht-sexuelle.

Pronomen
Wenn wir über jemanden sprechen, dann benutzen wir oft „sie“ oder „er“ – zum Beispiel im Satz: „Gestern ist sie wieder nach Hause gekommen“. ‚Sie’ ist das weibliche Pronomen und ‚er’ das männliche. Menschen, die sich nicht weiblich oder männlich fühlen, wünschen, dass kein Pronomen oder ein neutrales Pronomen wie z.B. „sier“, „xier“, „hen“ oder einfach nur der Vorname benutzt wird. Meistens kann auf ein Pronomen verzichtet werden.

////////////////

! für alle Leser*innen,
hier werden einmalig auch Worte ausgeschrieben, die verletzende rassistische Fremdbezeichnungen sind und die in rassismuskritischen Kontexten NICHT (mehr) verwendet werden.

! Farbig
Der Begriff „farbig" ist weit verbreitet. Der Begriff suggeriert, dass es ein unsichtbares, unausgesprochenes „Wir" gibt, welches „normal" also „unfarbig" und „farblos" ist und daher nicht benannt werden muss.

! Neger*in
Da dieser Begriff besonders triggernd ist für sehr viele Schwarze Menschen, schreiben wir ihn hier nicht mehr aus, sondern beschreiben ihn als N-Wort. Das N-Wort ist im rassistischen Konstrukt entstanden. Es ist eine Fremdbezeichnung für Schwarze Menschen von weissen Menschen. Das Wort lässt sich nicht von seiner rassistischen Entstehungsgeschichte entkoppeln. Zudem bezieht sich der Begriff auf die Hautfarbe von Menschen und konstruiert demnach Identität über die Hautpigmentierung von Menschen.

! Mulatt*in
Der Begriff M*** stammt vom lat. Wort mulu ab was zu Deutsch Maultier/Maulesel heisst. Genug Erklärung, um den Begriff nicht mehr zu gebrauchen. Das Maultier ist ein Tier, das sich nicht fortpflanzen kann. Das passt natürlich hervorragend in das gängige rassistische Konstrukt, dessen Ziel es ist, dass die „weisse Rasse" rein bleibt, da sie die Krone der Schöpfung bilde. Dieser Logik nach ist es entsprech-end verwerflich, sich mit anderen „Rassen" zu vermischen.

! Mohr
Das Wort M** ist die älteste dt. Bezeichnung für Schwarze Menschen. Abgeleitet ist es vom griechische „Moros", was töricht, einfältig, dumm und gottlos bedeutet. Ebenfalls steckt das Wort „maurus" in diesem Begriff, welches schwarz, dunkel, afrikanisch bedeutet. Allein durch diese Bedeutung diskreditiert sich diese Bezeichnung für Schwarze Menschen. Bis heute bringen viele Menschen dieses Wort mit Süssspeisen in Verbindung, die eine Stereotypisierung Schwarzer Menschen bedient.

! Zigeuner*in
Die Selbstbezeichnung ist Sinti, Roma, Jenische.
Das Z-Wort ist eine von Klischees überlagerte Fremdbezeichnung der Mehrheitsgesellschaft, die von den meisten Angehörigen als diskriminierend abgelehnt wird und nie eine Selbstbezeichnung war. Die Durchsetzung der Eigenbezeichnung Sinti und Roma im öffentlichen Diskurs war von Anfang an ein zentrales Anliegen der Bürgerrechtsbewegung, die sich vor allem seit Ende der Siebzigerjahre formierte.

! Indianer*in
Die Selbstbezeichnung ist je nach Zugehörigkeit. Also z.B. Sioux, Kaota, Okanagan, Inuit. Die deutsche Bezeichnung „Indianer" geht auf das spanische Wort indio zurück, einen Neologismus aus der Kolonialzeit. Eingeborene*r, Ureinwohner*in sind kein Ersatz. „Pueblos Originarios" wird in Lateinamerika gebraucht. In Canada wird der Begriff „First Nation" und den U.S.A der Begriff „Native Americans" verwendet. Im Deutschen kann eine der genannten Bezeichnungen gewählt werden – in Englisch oder Spanisch.

! Afrika, afrikanisch, Afrikaner*in
Das Pendant zu Afrika ist z.B. Europa, Latein- und Nord-Amerika oder Asien. Afrika ist ein Kontinent und umfasst 54 Länder mit über 2000 verschiedenen Sprachen - ausser ‚afrikanisch', diese Sprache gibt es nicht. Die westlichen Afrika-Bilder beruhen auf der kolonialen Gleichung vom ‚kaum-entwickelten' Kontinent. Gleiches gilt für die Bezeichnung der Menschen: Afrikaner*in wirft alle Menschen dieses Kontinents in ein Sammelbecken und unterlässt bewusst eine Differenzierung, um die Imagination der negativen Afrika-Sterotypen als die ‚Anderen' aufrecht zu halten.

! Schwarzafrika, Schwarzafrikaner*in
Als Schwarzafrika wird oftmals der Teil des ‚schwarzen Kontinents' bezeichnet, in dem Schwarze Menschen wohnen, die ‚richtig schwarz' sein. Warum ist es wichtig, die hellen ‚Afrikaner*innen' von den dunklen zu unterscheiden? Und wer lebt eigentlich in Weisseuropa?
Die Bezeichnung Schwarzafrikaner*in erlaubt eine , um eine Differenzierung nach länderspezifischer Zugehörigkeit zu umgehen. Die primäre Funktion des Begriffes Schwarzafrikaner*in besteht jedoch darin, das N-Wort abgelöst zu haben, während der gesamte rassistische Kontext bestehen bleibt.

! Mischling
Dieser Begriff ist – ähnlich wie der Begriff „Rasse" – aus dem Tierreich entlehnt. Wenn wir von der Vorstellung ausgehen, dass Rassen biologische Realität sind, ist das „Ergebnis" aus der Vermischung zweier Rassen ein Mischling. Da Rassen allerdings auf Menschen bezogen ein soziologisches Konstrukt der Unterdrückung darstellt und kein biologisches, kann es auch keine Mischlinge geben. Mit diesem Begriff werden gängigerweise nur Menschen bezeichnet, deren Eltern verschieden rassifiziert werden. Daher zielt dieser Begriff auf eine vermeintlich biologische Realität hin, die es nicht gibt.

! Dunkelhäutig / Dunkelhäutige*r
Viele Menschen verwenden den Begriff „dunkelhäutig" als Synonym zu „farbig" oder als Ersatz für das N-Wort, weil sie inzwischen wissen, dass dieses rassistisch ist. Interessanterweise wird das vermeintlich „andere" oft benannt während das vermeintlich „normale" unbenannt bleibt. So sprechen Menschen z.B. von einer Gruppe von Menschen und den zwei „Dunkelhäutigen" in der Gruppe, ohne dabei die anderen Gruppenmitglieder zu benennen. So wird immer wieder die unbenannte und unsichtbare Norm vorausgesetzt und die „Abweichung" benannt. Dies führt in eine hierarchische Schieflage.

! Rasse
Die Entstehungsgeschichte des modernen Rassismus ist eng verknüpft mit der Maafa, der seit dem 15Jh. bis heute wirkmächtig ist. Maafa ist die swahili Bezeichnung für Katastrophen und wurde für die Sklaverei, Kolonialismus, Imperialismus und Rassismus verwendet.
Die Unterscheidung in „Rassen" ist dem kolonialen Gedanke entsprungen, um die Unterdrückung gewisser Menschen zu rechtfertigen und die Herrschaftsmacht der europäischen Länder zu legitimieren.
Aus naturwissenschaftlicher Perspektive gibt es jedoch nur eine menschliche Art – der Mensch. Wenn wir im Deutschen das Wort „Rasse" brauchen müssen, weichen wir auf Rassifizierung oder *race* – den engl. Begriff aus, da dieser nicht auch noch eine nationalsozialistische Verwendung erlebte.

Dieses Glossar ist gestützt auf:
Tupoka Ogette, 2018: exit racism und Noah Sow, 2015: Wie Rassismus aus Wörtern spricht von Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.)

Sprachmächtig. Glossar gegen Rassismus.

A2

ÜBERSCHWEMMUNGEN

Im Ruhrgebiet haben der anhaltende Regen und die rapide Schneeschmelze zu verheerenden Wasserkatastrophen geführt. Mehrere Tage lang standen weite Strecken rings um Dortmund unter Wasser. Das Wasserwerk Dortmund-Spiepel, das hier aus den Fluten herausragt, erinnert an eine Wasserburg früherer Zeiten

In Sachsen hat die Hochwasserkatastrophe von allen deutschen Gebieten am schlimmsten gewütet. Die Bahnstrecke Braunschweig-Bad Harzburg ist auf einer Strecke von 300 m unterspült, so daß die Geleise in der Luft hängen

In Schottland: Das Gebiet von Glasgow ist durch ungeheure Ueberschwemmungen verwüstet. In den Straßen der Stadt steht das Wasser bis zu 4 m hoch. 2000 Menschen sind obdachlos. – Unsere Aufnahme zeigt den vollkommen überschwemmten Industriebezirk Dalmornock bei Glasgow

In Oesterreich wurde von den Ueberschwemmungen besonders die unglückliche oberösterreichische Stadt Steyr betroffen, die bis vor kurzem als Autostadt berühmt war, jetzt aber durch die Krise vollständig bankrott geworden ist. Von den 22 000 Einwohnern sind 12 000 dauernd erwerbslos. Die Enns, ein Nebenfluß der Donau, schwoll heftig an und richtete in der ruinierten Stadt großen Schaden an. Losgeschwemmte Flöße aus dem Gebirge trieben auf den Fluten durch die Straßen der Stadt

«Voulez-vous de la canne à sucre?»

Josephine Baker auf ihrer Schweizer-Tournee. Sie tanzt nicht mehr so ausgelassen wie früher, sondern etwas pariserisch gemäßigter und singt ebenfalls etwas pariserisch, was ja auf alle Fälle hübsch zu hören ist. Unser Photograph hat sie während eines Chansons im Apollo-Theater in Zürich aus dem Orchesterraum herauf aufgenommen

Aufnahme Mettler

«Voulez-vous de la canne à sucre?». Digitalisat Zürcher Illustrierte.