

Bilder und Handlungsmacht Der Kulturwissenschaftler Kobena Mercer fragt in *Avid Iconographies* nach der Anziehungskraft schwarz-weißer Paarkonstellationen, die in der europäischen Geschichte gewaltsam hergestellte Abstraktionen repräsentieren, „his ‚race‘ against her ‚sex“.¹ Die dabei erzeugte Spannung war so wirkmächtig, dass sie in Auseinandersetzungen um Rassismus sowohl von denen eingesetzt wurde, die sich für Segregation aussprachen, als auch von jenen, die dagegen kämpften. Beide Seiten bedienten sich der Faszination des Blicks am visuellen Kontrast, der das Auge oszillierend zwischen dem einen und dem anderen Pol hin und her bewegt. In dieser Bewegung des vergleichenden Blicks ließ sich eine im Kolonialismus zugleich notwendige und gefürchtete Grenzüberschreitung durchspielen – das heterosexuelle, schwarz-weiße Paar als intimer Kontakt kultureller Differenz, den die Fiktion Rasse festschreibt und eingrenzt.

It is a visual cliché of the modern imagination in which the double contrast of sexual and cultural difference, thrown into relief by the chromatic contrast of ‚race‘, makes it an irresistible attractor to an either/or way of seeing and thinking.²

Doch im visuellen Archiv des *Black Atlantic* liegen auch Bilder, die sich diesem Modus des Entweder/Oder-Sehens entziehen, so Mercer. Ein Begehren, das im Diskurs nicht sagbar und kommunizierbar war, hinterließ dort Spuren. Ikonen der kolonialen Moderne entfalteten ein gewisses Eigenleben, wenn sich minimale Abweichungen vom Erwarteten einschlichen: eine unerwartete Geste, eine schräge Körperlinie. Angesichts der erwarteten Wiederholung des immer Gleichen veränderte die dadurch erzeugte Spannung die Relation zwischen Betrachter_in und dem Abgebildeten.³

Schwarz-weiße Paarkonstellationen waren ein beliebtes Motiv auf Bildpostkarten um 1900 – sie fantasierten von einer harmonischen kolonialen Beziehung oder führten sie als erotisierte und sexualisierte Szene auf. Doch neben dem kolonialen Verhältnis beeinflusste auch die Kultur des *Black Atlantic* das visuelle Archiv der Jahrhundertwende, ein



1 Hamburger Momentaufnahme No. 8, kolorierte Fotomontage, Postkarte (Weltpostverein), gedruckt vor 1905, Verlag C. Worzedialeck, Hamburg VII, nicht gelaufen. Hamburg, Sammlung Peter Weiß.

unvorhergesehener Rückkopplungseffekt einer langen Geschichte des Widerstands gegen Kolonisierung, Sklaverei und Ausbeutung.⁴ Die Dynamik schwarzer Tanzmoden, die damals mit dem Cakewalk rund um den Atlantik einsetzte, verlieh solchen Paarkonstellationen eine neuartige Spannung. Sie warfen die Frage auf, in welcher Gesellschaft man eigentlich lebte, wenn alle, diesseits und jenseits der *Color Line*, denselben Tanz einübten. In unzähligen Motiven auf Bildpostkarten wurde sie immer wieder durchgespielt.

W. J. T. Mitchell schlägt in *Migrating Images* vor, die Art und Weise, wie Bilder entstehen, wie sie auftauchen, zirkulieren und sich verbreiten als Migration zu untersuchen, in Analogie zur historischen Erfahrung der Migration von Menschen. So wenig wie die auf den Faktor Arbeitskraft reduzierten Menschen hätten sich Bilder herrschenden Zweck-Mittel-Relationen je einfach untergeordnet. Sie seien vielmehr immer wieder in Kontexte „eingewandert“, in denen sie nicht vorgesehen waren. Mitchell spricht von „lebendigen Bildern“ und rechtfertigt die Metapher als Polemik gegen das Erbe der Säuberungstechniken kolonialer Wissensproduktion. Die Verve, mit der in der Moderne andere Gebrauchsweisen visueller Artefakte als Idolatrie, Fetischismus und Totemismus denunziert wurden, sei symptomatisch für die Ängste und Ambivalenzen, die den Versuch begleiteten, die materielle Welt, Menschen wie Dinge, in Waren zu verwandeln. Davon könnten visuelle Archi-

ve erzählen, wenn man sie nicht länger als Objekte des Wissens, sondern als „repository of their own knowledge“ behandle.⁵

Doch wie lässt sich der Übergang von der Zirkulation zur Migration analytisch fassen, wovon war er abhängig, und ist es wirklich sinnvoll, Bilder in Analogie zu Organismen wie Menschen, Tieren, Pflanzen, Bakterien und Viren mit „Leben“ auszustatten? Schließlich klagten bereits Zeitgenoss_innen über ein Tanzfieber, ein Postkartensammelfieber und ähnliche Szenarien des Kontrollverlusts. Im Folgenden versuche ich zu zeigen, dass das „Lebendige“ in Bildern die Grenze ihres instrumentellen Einsatzes markiert. Sie „migrieren“, wenn sie die herrschende Aufteilung des Sichtbaren und Sagbaren herausfordern. Anstatt einen vitalistischen Diskurs zu erneuern, geht es darum, die politische Dimension dieser Prozesse herauszuarbeiten. Exemplarisch soll dies am Beispiel von Bildpostkarten gezeigt werden, einem visuellen Massenmedium, das um 1900 Alltagsgegenstand schriftlich-visueller Kommunikation in einer Zeit beschleunigter Mobilität und interner wie externer Migration war. Meine Lektüre geht vom Stereotyp schwarzer Mann/weiße Frau aus, das im kolonialen Diskurs der Metropolen um 1900 verbreitet war, interpretiert solche Bilder aber nicht als „Spiegel“ vergangener Zeiten, Kulturen oder Mentalitäten.⁶ Bilder als passive Objekte des Wissens zu behandeln, etabliert eine Vorstellung von historischer Realität, die außerhalb des Bildes liegt und von diesem mehr oder weniger verzerrt wiedergegeben wird. Doch Bilder waren aktiver Bestandteil gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, sie brachten Konflikte nicht nur zum Ausdruck, sondern veränderten ihre Möglichkeitsbedingungen.⁷ Es zeigt sich: In der visuellen Ökonomie der Jahrhundertwende traf die Fiktion eines instrumentell geplanten Austauschverhältnisses – der Kolonialismus – auf die Dynamik der Migration als einer sozialen Bewegung, die sich je situativ zugewiesenen Orten und Aufgaben entzog. Auf der Bildpostkarte verdichtete sich dieses Aufeinandertreffen, weil das relativ billige Medium strategische und taktische Einsätze durch verschiedene Akteure erlaubte. Das Feld des Sichtbaren verwies stets auf Bereiche des Unsichtbaren und Unsagbaren.

Verkörperte Bewegungen Wie auf einer Bühne treten vier Figuren in einer Postkarte der Serie *Hamburger Momentaufnahmen* auf: Eine Frau ist zurückhaltend und bürgerlich gekleidet, eine andere extravagant-modisch, eine dritte trägt die Arbeitskleidung eines Dienstmädchens. Daneben ist ein forsch ausschreitender, breit lächelnder schwarzer Mann zu sehen. Zwischen ihm und den drei Frauen steht ein schwarz-weiß gefleckter Hund, der ebenfalls ins Bild montiert ist. Die als Bildpostkarte produzierte Fotomontage verortet die Straßenszene in „Hamburg – St. Pauli – Reeperbahn“ und verdichtet Anspie-

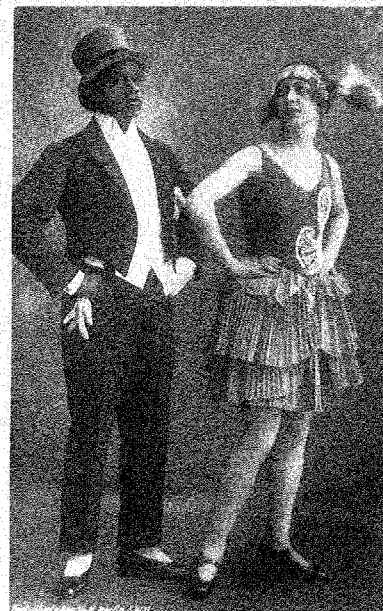
lungen auf St. Pauli als Rotlichtviertel und Unterhaltungsmeile. Afroamerikanische Artisten gehörten im Varieté der Jahrhundertwende in ganz Europa zum Programm. Der Cakewalk, eine afroamerikanische Parodie europäischer Formationstänze, avancierte um 1900 rund um den Atlantik zu einem modernen und urbanen Modetanz, den Weiße wie Schwarze nachtanzten, was zu einigen Turbulenzen im kolonialen Diskurs führte.⁸ Die Körperhaltung des schwarzen Mannes auf dieser Postkarte erinnert an den Cakewalk: Seine Arme sind seitlich leicht ausgestellt und bilden spitze Winkel, charakteristische Merkmale einer Tanzästhetik der schwarzen Diaspora. Der Spazierstock sitzt locker zwischen den gespreizten Fingern, bereit durch die Luft gewirbelt zu werden, eine typische Einlage in diesem Wettbewerbstanz, der einfaches Gehen in spielerische Virtuosität verwandelte. Während die erste Frau den Betrachter anlächelt und das Dienstmädchen das Wechselgeld in ihrem Portemonnaie zählt, wirft die extravagant gekleidete Frau einen reuschierten Blick zur Seite. Wem er gilt, dem Mann oder dem Hund, bleibt jedoch unbestimmt. Dieser wenig subtile Witz überließ es der Phantasie der Betrachter_innen, wie sie die Konstellationen im Bild deuten wollten.⁹

Diese Postkarte befindet sich in einer Hamburger Sammlung von mehreren tausend Bildern, auf denen schwarze Menschen abgebildet sind.¹⁰ Sie umfasst sowohl koloniale Motive, wie Bilder, die den wachsenden Einfluss einer Kultur der schwarzen Diaspora in Europa dokumentieren. Fremd- und Selbstrepräsentationen konstituieren ein Spannungsfeld, in dem die schiefen und schrägen Bewegungen des Cakewalk wie Verbindungslinien zwischen beiden Dimensionen erscheinen: Rassismus und Widerstand; Ausbeutung und die Flucht aus diesen Verhältnissen; die Bestätigung von Stereotypen und die noch viel unterhaltsamere Abweichung davon. Verschiedene Mobilitäten begegnen einander in der Postkarte der Serie *Hamburger Momentaufnahmen* – die Straße als technisch beschleunigte Verkehrszone im Verhältnis zum ziellosen Flanieren, das um 1900 Gegenstand der Kulturkritik wurde; neue Körperbewegungen im Gesellschaftstanz, die den wachsenden Einfluss der schwarzen Diaspora auf die europäische Kultur einläuteten; der Kampf von Frauen um Emanzipation und Bewegungsfreiheit; und die nicht vorgeordnete Migration von Menschen aus den deutschen und europäischen Kolonien ins Deutsche Kaiserreich.¹¹ Die drei Typen von Frauen – als Dienstmädchen, Ehefrau und Kokotte lesbar – adressierten ein bürgerliches und männliches Publikum, das zu allen in einem ökonomischen Austauschverhältnis stand. Auch der schwarze Mann war als Dienstleister bekannt – neben der Artistik arbeiteten afroamerikanische oder afrikanische Migrant_innen häufig in der Gastronomie. Sie waren ein beliebtes Motiv in der Werbegrafik der Zeit.¹²

Postkarten waren Teil einer Kultur des visuellen Konsums, die Objekte des Begehrens erzeugte, die gekauft, ausgetauscht und gesammelt werden konnten, ohne die Grenzen von Schicklichkeit oder Recht und Ordnung zu überschreiten.¹³ Das Medium verhandelte Grenzen – was konnte noch für alle sichtbar per Post verschickt werden? – und verkörperte selbst Mobilität. Das Motiv aus der Serie *Hamburger Momentaufnahmen* war für einen lokalen Markt produziert, der aber war Durchgangsstation für unterschiedliche Migrationen: Handel und Seefahrt, Arbeitsmigration und Industrialisierung, Tourismus und Unterhaltungsgewerbe. Wollte diese Karte erfolgreich zirkulieren, musste sie an unterschiedliche Kontexte, Begehrlichkeiten, Subjektpositionen und Interessenlagen anschlussfähig sein. Dass sie heute der Forschung zur Verfügung steht, ist Postkartensammler_innen zu verdanken, die einen Teil der mobilen Bilder schon in ihrer Entstehungszeit aus der Zirkulationssphäre herauslösten und einen sekundären Tauschmarkt ins Leben riefen.¹⁴ Doch nicht erst Post und Sammlermarkt brachten die Bilder in Bewegung, bereits im Produktionsprozess zirkulierten sie. Die *Hamburger Momentaufnahmen* sind Fotomontagen, auf denen aus anderen Kontexten ausgeschnittene Figuren neu zusammengesetzt wurden. Dies war möglich, weil Bildrechte um 1900 noch wenig beachtet wurden.¹⁵ Obwohl fotografische Straßenszenen technisch bereits machbar waren, verdichteten Fotomontagen das urbane Leben zu hyperrealen Konstellationen, die zwischen Lust an Details, suggestiver Manipulation und einem drohenden Kontrollverlust changierten.¹⁶ Nur so konnte die *Hamburger Momentaufnahme* die Problematik der Bewegungsfreiheit für koloniale und patriarchale Herrschaft in einem Bild zusammenführen.

Migration und die wechselnden Namen der Geschichte Diese beiden Postkarten haben eine zweifache Migrationsgeschichte, die aus der deutschen Kolonie Kamerun in die Kolonialmetropole Berlin und vom transnational vernetzten Unterhaltungsgewerbe in Wien in ein New Yorker Archiv zur Geschichte von Afroamerikaner_innen in den USA führt. In der Gegenwart werfen sie die Frage auf, wie Geschichten archivierbar gemacht werden können, die sich den herrschenden „Namen der Geschichte“ entziehen.¹⁷

Die Fotografien *King Charles und Daisy Kala* entstanden vor oder während des Ersten Weltkriegs in Berlin, produziert von einer der ersten Agenturen für Pressefotografie in Deutschland.¹⁸ Die Tanzposen und Kostüme der beiden nehmen die Moden der 1920er Jahre vorweg: Kurzer Rock, Stirnband, Steptanz. Die in Abb. 2 am Stirnband befestigten Federn sind leicht verschwommen abgebildet, was die Dynamik der Szene betont. Daisy Kala dreht den Kopf zu ihrem Partner, als wäre sie mitten in einer Tanzfigur. King Charles trägt einen Frack mit weißer Weste, dazu weiße Handschuhe und Einstecktuch, zwischen



KING CHARLES AND DAISY KALA



KING CHARLES AND DAISY KALA

2/3 *King Charles und Daisy Kala*, fotografische Postkarten, gedruckt vor 1919, Berliner Illustrations Gesellschaft, Berlin S. W. 11, nicht gelaufen. New York, Schomburg Center for Black Culture, New York Public Library.

den schwarzen Tanzschuhen und dem Hosensaum sind weiße Socken zu sehen. Während er in seinem Kostüm auf eindeutige Kontraste setzt, zeigt Daisy Kala mit ihrem rüschenbesetzten Rock, dem bestickten Trägerbody und ihrem dynamischen Kopfschmuck eher runde Formen und weiche Linien. Das Bild gibt der Schaulust des vergleichenden Blicks eine Menge zu sehen.

Die Portraits ähneln Werbepostkarten von afroamerikanischen Tänzer_innen in der Zeit. Doch „King Charles“ kam aus Kamerun und hieß eigentlich Kala King.¹⁹ Bei seiner Einreise nach Deutschland änderten die Behörden seinen Namen in Gottlieb Kala Kinger. Gottlieb Kala Kinger war vor dem Ersten Weltkrieg für eine Ausbildung als Lehrer nach Deutschland gekommen, änderte jedoch seine Pläne und „entschied sich, in Deutschland zu bleiben“, wie seine Tochter erzählt.²⁰ Als Künstler gab er sich nun einen dritten Namen, indem er seinen alten Namen King mit dem englischen Vornamen Charles kombinierte. Seine Tanzpartnerin verwandelte seinen Vornamen in ihren Nachnamen und legte sich einen englischen Vornamen zu. In Listen des Auswärtigen Amtes und des Kolonialpolitischen

Amts der NSDAP von 1935 wird er Gottlieb Kinger genannt.²¹ Kingers Frau war Jüdin, doch beide überlebten den Nationalsozialismus. 1953 spielte er in der Verfilmung des Romans *Königliche Hoheit* von Thomas Mann einen afroamerikanischen Butler.²²

Diese Postkarte wurde durch die Entscheidung Kala Kings, in Deutschland zu bleiben, möglich. Das Bild dokumentiert die Abweichung von einer im Kolonialismus vorgesehenen Route – nach Deutschland zur Ausbildung und zurück in die Kolonie – und stellt einen Kompromiss dar: Weil er trotz Ausbildung auf dem Arbeitsmarkt diskriminiert wurde, arbeitete King im Unterhaltungsgewerbe, wo *Blackness* zunehmend nachgefragt wurde. Die Karte weist zahlreiche Spuren einer Kultur der schwarzen Diaspora auf, Namen und Bewegungsmuster des *Black Atlantic*, die der Deutsch-Kameruner und seine Partnerin aufgriffen. Zuerst fallen Armhaltung und Körperspannung auf, die der Figur in den *Hamburger Momentaufnahmen* ähneln: die Arme sind im spitzen Winkel seitlich ausgestellt, die Schultern leicht nach vorne geschoben. Im ersten Bild ist vor allem Daisy Kala in Bewegung, im zweiten Bild tanzen beide synchron. Hier sind die Körper an drei Stellen geknickt: Knie, Hüfte, und die Arme, was besonders den Schultern Beweglichkeit verleiht. Neben den die Kamera frontal konfrontierenden Gesichtern ziehen die steppenden Füße die Aufmerksamkeit auf sich. Wie gehen diese Bewegungen weiter? Wie löst das Tanzpaar die aufgebaute Spannung auf? Im ersten Bild wirft Daisy Kala einen aufmerksamen Blick auf ihren Tanzpartner. Sie ist im Schwung, kommt ein Impuls von ihrem Partner, wird sie ihn in ihre Bewegung einbauen. Die Spannung in diesen Bildern erzeugte Erwartung, Schaulust und Neugierde, passend zu ihrer Funktion als Werbepostkarten für einen Varietéakt.

Die Postkarten *King Charles und Daisy Kala* eröffneten durch die Beschriftung zudem einen politischen Assoziationsraum, der vielen Zeitgenoss_innen bekannt gewesen sein dürfte. Dass Gottlieb Kinger seinen eingedeutschten Namen in einen englischen verwandelte, war im Varieté nicht unüblich. Viele wechselten mit ihrem Programm auch ihre Künstlernamen, um je nach kulturellem Kontext eine authentisch erscheinende Identität auf die Bühne zu bringen.²³ Doch Kinger holte sich mit dem King auch einen Teil seines westafrikanischen Namens zurück und schrieb sich so in Polemiken um Kolonialismus ein, die um 1900 rund um den Atlantik in der Populärkultur präsent waren. Es ging um die Legitimität von Kolonialismus. Das erste schwarze Musical auf dem New Yorker Broadway, *In Dahomey*, verknüpfte 1903 aus afroamerikanischer Perspektive die Frage der Remigration von Afroamerikaner_innen nach Afrika mit dem Kolonialismus und landete mit dem Song *Every Darky is a King* einen Hit.²⁴ Eine Revue im Berliner Metropoltheater stellte 1906 den Fall des Deutsch-Kameruners Mpundo Akwa in *Blackface* nach, der sich vor

einem Hamburger Gericht für das angeblich hochstaplerische Tragen eines Prinzentitels erfolgreich verteidigt hatte.²⁵ Beide Revuen spielten mit dem Cakewalk als Metapher einer kolonialen Unordnung. 1910 brachte der Sänger und Produzent Will Garland, der mit *In Dahomey* nach England und von dort aus nach Deutschland gekommen war, eine „erste Neger-Operette“ auf die Bühne. Der Titel war *Der falsche Prinz*.²⁶ In seiner Truppe arbeiteten sowohl afroamerikanische wie west-afrikanische Migrant_innen.²⁷ In den 1920er Jahren kam es in Berlin dann zu einem Gerichtsverfahren gegen zwei Migranten aus Kamerun, die sich als Prinzen ausgegeben hatten und wegen Dokumentenfälschung in Köpenick verurteilt wurden. Einer von ihnen, der Schauspieler Wilhelm Munumé, nutzte Bildpostkarten, um sein Portrait in Anzug, mit Monokel und Spazierstock zu verkaufen. Nach dem Ersten Weltkrieg druckte er neben dieses Portrait auch nationalistische und kolonialrevisionistische Gedichte, um sein Bleiberecht in Deutschland nach dem Verlust seiner Kolonien zu untermauern.²⁸ Als Gottlieb Kala Kinger in Deutschland als King Charles auftrat, gab es also einen Resonanzraum zwischen Gerichtssälen, Zeitungen und Theaterbühnen, in dem der Auftritt eines schwarzen „Prinzen“ auch als Chiffre für Verhandlungen um Souveränität und Rechte im kolonialen Verhältnis fungierte.

Auf der Rückseite der beiden Postkarten *King Charles und Daisy Kala* ist ein Stempel der „Internationalen Künstler-Agentur und Konzert-Direktion Franz Koller“. Die Karten waren Teil einer Kartei dieser Wiener Künstleragentur, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg gegründet wurde. Sie spezialisierte sich auf die Vermittlung von Revue-Engagements, Tanzattraktionen, Jazz-Bands und Girls-Truppen.²⁹ Franz Koller hatte eine Reihe von schwarzen Künstler_innen unter Vertrag, die ihm zu Werbezwecken Postkarten überließen. Manche schickten ihm auch Postkartengrüße nach Wien, um sich in Erinnerung zu rufen und nach Engagements zu fragen.³⁰ Dass diese Künstlerkartei in Form von Postkarten nicht in Wien blieb, hat auch mit der Geschichte des Nationalsozialismus zu tun. Die jüdische Agentur musste schließen, Franz Koller starb wenige Tage nach dem Einmarsch der Deutschen 1938 an einem Zwangsarbeitseinsatz. Sein Neffe Ernst Jr. wanderte in den 1950er Jahren nach Südafrika aus, ausgerechnet in ein Land, das gerade dabei war, die Neuauflage einer kolonial-faschistischen Gesellschaft durchzusetzen.³¹ Bald darauf trat die Kartei der Firma Koller eine Reise in die USA an, wo sie heute als Teil einer umfangreichen Postkartensammlung im Archiv des *Schomburg Center for Black Culture* in New York aufbewahrt wird. Die Theaterhistorikerin Helen Armstead Johnson sammelte seit den 1970er Jahren Fotografien und andere Dokumente, die den Beitrag afroamerikanischer Künstler_innen zur amerikanischen Populärkultur dokumentieren und recherchierte auch für ihre Präsenz in Europa. Dass King Charles alias Gottlieb Kala Kinger alias Kala

King aus Kamerun nach Deutschland migrierte, ist dort nicht verzeichnet. Solche Routen der Migration, des Tanzens und der Selbstvermarktung rücken alle Postkarten, auf denen schwarze Artist_innen abgebildet sind, in ein neues Licht. Eine im Kontext der afroamerikanischen Geschichte archivierte Sammlung gibt Aufschluss über vergessene und verdrängte Aspekte der deutschen Geschichte. Möglicherweise war King nicht der einzige afrikanische Migrant aus den deutschen Kolonien, der seinen zwangsweise eingedeutschten Namen zugunsten eines mit den USA oder England assoziierten Namens eintauschte.

In den hier vorgestellten Postkarten korrespondieren Bilder und Migrationen auf eigentümliche Art und Weise: Bilder waren das Ergebnis von Migration, Ausdruck einer Abweichung vorgesehener Zirkulationsrouten, sichtbares Dokument eines gesellschaftlichen Imaginären, das nicht nur kolonialen Kartografien folgte, sondern in der Tradition des *Black Atlantic* stand. Daran waren auch Frauen beteiligt, die der Anrufung als Mitglieder der weißen Rasse nicht folgen wollten, und Jüdinnen und Juden, die damit ohnehin nicht gemeint waren, spielten dabei eine vielleicht noch zu wenig erforschte Rolle. Viele Postkarten lassen wie die *Hamburger Momentaufnahmen* keine Rückschlüsse mehr auf die Namen der Abgebildeten zu. Setzt man sie aber ins Verhältnis zu ähnlichen Figuren auf anderen Postkarten, zeigen sich vergessene Verwandtschaften. Was um 1900 auf Bildpostkarten sichtbar in Erscheinung trat, war von keiner Position aus vollständig kontrollierbar. Das dabei entstandene visuelle Archiv dokumentiert eine Geschichte des Konflikts, der auch mit Bildern geführt wurde, die einander widersprachen, aufeinander antworteten oder voreinander flohen.

- 1 Kobena Mercer, *Avid Iconographies*, in: ders./Chris Darke, Isaac Julien, London 2001, S. 7–21.
- 2 Mercer (wie Anm. 1), S. 11.
- 3 Mercer (wie Anm. 1), S. 8–11.
- 4 Vgl. meinen Aufsatz *Cakewalking*. Fluchtlinien des Schwarzen Atlantik, in: Ilka Becker u.a. (Hg.), *Ummenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München 2008, S. 251–281.
- 5 W. J. T. Mitchell, *Migrating Images*. Totemism, Fetishism, Idolatry, in: Petra Stegmann/Peter C. Seel (Hg.), *Migrating Images*. Producing, Reading, Transporting, Translating, Berlin 2004, S. 14–24.
- 6 Vgl. jüngst Joachim Zeller (Hg.), *Weißer Blick, schwarzer Körper*. Afrikaner im Spiegel westlicher All-

tagskultur. Bilder aus der Sammlung Peter Weiss, Erfurt 2010.

7 Insofern geht es mir weniger darum, Bilder mit Handlungsmacht auszustatten, als die Konstitution des Gesellschaftlichen neu zu denken. Vgl. die Einleitung *In der Unmenge*, in: Becker (wie Anm. 4), S. 7–34.

8 Vgl. meinen Aufsatz *Cakewalking the Anarchy of Empire around 1900*, in: Volker Langbehn (Hg.), *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York/London 2010, S. 87–104.

9 Auch in anderen Ausgaben der Serie *Hamburger Momentaufnahmen* ist stets ein schwarzer Mann als Blickfang ins Bild montiert, meist in prekärer Blickkon-

stellation mit einer weißen Frau. Dasselbe gilt für zahlreiche Ansichtskarten, die mit Fotomontagen Zukunftsvisionen des Urbanen präsentierten.

10 Die Sammlung wurde im Rahmen eines Forschungsprojekts „Koloniale Repräsentation auf Bildpostkarten in Deutschland“ an der Universität zu Köln vollständig digitalisiert und der Forschung zur Verfügung gestellt, vgl. <http://www.fk-427.de/Profil/Projekte>.

11 Vgl. zum Verhältnis von Flanieren, Prostitution und Emanzipation um 1900 Rita E. Täuber, *Femme Flaneur*. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk, Bonn 2004; zur Migration aus den Kolonien nach Deutschland vgl. Pascal Grosse, *Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit*. Kolonialmigration in Deutschland, 1900–1940, in: Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche*. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt am Main/New York 2003, S. 91–109; eine transnationale Perspektive auf diese Konflikte in urbanen Situationen rund um den Atlantik wirft meine Dissertation *Körper in Schiefelage*. Tanzen im Strudel des *Black Atlantic* um 1900, Universität Köln 2010.

12 Vgl. Susann Lewerenz, *Arbeit und Sichtbarkeit*. AfrikanerInnen im Gastronomie- und Unterhaltungs-gewerbe und der Werbung, in: dies./Susanne Heyn/Heiko Möhle, *Zwischen Völkerschau und Kolonialinstitut*. AfrikanerInnen im kolonialen Hamburg, Begleitbro-schüre zur Ausstellung des St. Pauli Archivs, Hamburg 2006, S. 46–50; Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden*. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums, Frankfurt/Main 2005.

13 Es gab aber auch erotische Postkarten um 1900, die weniger offen gehandelt wurden, vgl. Robert Züblin (Hg.), *Die erotische Postkarte*. Das Beste aus der Fotosammlung Robert Lebeck, Schaffhausen 1988; Ferruccio Farina, *Die verbotene Venus*. Erotische Postkarten 1895–1925, Stuttgart 1991. Viele entstammten kolonialen Kontexten, vgl. Malek Alloula, *Haremsfantasien*. Aus dem Postkartenalbun der Kolonialzeit, Freiburg 1994.

14 Allgemein zur Ökonomie des Sammelns vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums*. Vom Sammeln, Berlin 1993, und speziell zum Sammeln von Bildpostkarten Felix Axster, *Die Welt sammeln*. Strategisches Potenzial der Sportsemantik um 1900, in: ders./Jens Jäger/Kai Marcel Sicks/Markus Stauff

(Hg.), *Mediensport*. Strategien der Grenzziehung, München 2009, S. 107–125.

15 Während die Rechte von Fotografen an ihren Bildern bereits im Lauf des 19. Jahrhunderts ausgebaut wurden, kam es in Deutschland erst 1907 zu einer gesetzlichen Regelung über das Recht am eigenen Bild. Artist_innen hatten schon länger für ein solches Recht gekämpft: Immer wieder waren die von ihnen zu Werbezwecken produzierten Bilder auf Postkarten in andere, häufig sexualisierte Kontexte montiert und kommerziell in Umlauf gebracht worden. Vgl. Ein grober Unfug, in: *Das Variété* 1902 1 (2).

16 Zu den unbefriedigenden Fotografien von Menschenmassen um 1900 vgl. Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland, 1839–1900*, Köln 1979, S. 206–212; zu den ersten „Momentaufnahmen“ von Ottomar Anschütz in den 1880er Jahren den Katalog *Die unnachahmliche Treue*. Fotografie im 19. Jahrhundert, Köln 1979, S. 285–294. Zur „Evidenz des Möglichen“ in Montagetechniken des Surrealismus vgl. Herbert Molderings, *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg 2008, S. 93ff. Kommerzielle Bildpostkarten nahmen viele der dort entwickelten Techniken bereits vorweg, vgl. Clement Chéroux/Ute Eskildsen (Hg.), *Frankierte Fantastereien*. Das Spielerische der Fotografie im Medium der Postkarte, Göttingen 2007.

17 Vgl. Jacques Rancière, *Die Namen der Geschichte*. Versuch einer Poetik des Wissens, Frankfurt/Main 1994.

18 Die beiden Karten wurden von der Berliner Illustrations Gesellschaft produziert, die nur bis 1919 in der Königgrätzerstraße am Anhalter Bahnhof, Berlin SW 11 ansässig war. Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), *Fotografien in deutschen Zeitschriften, 1883–1923*, S. 110. Laut Bildbeschriftung wurde die Karte in Berlin SW 11 produziert. Auch Kala Kings Tochter Astrid Berger gibt an, dass ihr Vater vor dem Ersten Weltkrieg nach Deutschland kam, vgl. Katharina Oguntoye/May Opitz/Dagmar Schultz (Hg.): *Farbe bekennen*. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt/Main 1992, S. 115.

19 Vgl. Oguntoye (wie Anm. 18), S. 115–120; als Gründungsmitglieder des Afrikanischen Hilfsvereins von 1918 verzeichnet, der ersten schwarzen Selbsthilfeorganisation in Deutschland, vgl. Peter Martin, *Zwi-*

schen Charleston und Stechschritt, Schwarze im Nationalsozialismus, Hamburg 2004, S. 75.

20 Vgl. Oguntoye (wie Anm. 18), S. 115.

21 Vgl. Katharina Oguntoye, Eine afrodeutsche Geschichte. Zur Lebenssituation von Afrikanern und Afro-Deutschen in Deutschland von 1884 bis 1950, Berlin 1997, S. 189.

22 Königliche Hoheit, BRD 1953, Regie: Harald Braun.

23 Vgl. zu dieser Praxis Eve Rosenhaft, Afrikaner und „Afrikaner“ im Deutschland der Weimarer Republik, in: Kundrus (wie Anm. 11), S. 282–301. Das Phänomen der Namens- und Identitätswechsel war im Varieté aber allgemein üblich.

24 Vgl. Thomas L. Riis (Hg.), The music and scripts of „In Dahomey“, Madison WI 1996. Hervorragende Lektüren des Stücks finden sich in Daphne Brooks, Bodies in Dissent. Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850–1910, Durham NC 2007, S. 207ff.; David Krasner, Resistance, Parody and Double Consciousness in African American Theatre, 1895–1910, London 1997.

25 Zu Mpundo Akwas Präsenz auf der Bühne vgl. meinen Aufsatz „Eigensinniges Material“, Visuelle Präsentationen einer kolonialen Welt, in: Ulrich van der Heyden/Joachim Zeller (Hg.), Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche, Erfurt 2008, S. 309–316; allgemein zu diesem Gerichtsfall vgl. Heiko Möhle, Der Prinz aus Kamerun. Friedlich gegen koloniales Unrecht, in: ders. (wie Anm. 12), S. 64–71.

26 Vgl. die Ankündigung in Der Künstler. Fachzeitschrift für Kabarets, Varietés, Konzerthäuser, Kapellen, Ensembles und Künstleragenten, 16. März 1910, S. 5.

27 Vgl. Jeffrey P. Green, Black Edwardians. Black People in Britain, 1901–1914, London 1998, S. 80ff.; Rainer Lotz, Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany, Bonn 1997, S. 199ff.; Garland trat noch in den 1920er Jahren in Deutschland, bis Ende der 1930er Jahre in England auf.

28 Vgl. die detaillierte Rekonstruktion und Analyse des Falles in Tobias Nagl, Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009, S. 593–635.

29 Vgl. den Firmenbriefkopf im Schreiben von Franz Koller an das Magistratische Bezirksamt für den

I. Bezirk vom 17. April 1934, Magistratisches Bezirksamt der Stadt Wien für den 1. und 8. Bezirk, R.Z. 4838/K3 I.

30 Vgl. bspw. eine Postkarte von „Tiger Lily“, die sie am 17.11.1924 von Genf nach Wien schickte: „Lieber Freund Koller! Wir haben bis heute nichts von Dir gehört. Ist etwas in Deutschland für uns? [...] Viel [sic] Grüße von uns alle [sic]! Hochachtungsvoll Tiger Lily und Bailey's Kursaal Dancing, Genève, Suisse.“ Helen Armstead Johnson Collection, Postcards. Schomburg Center for Black Culture, Special Collections, New York Public Library.

31 Persönliches Gespräch mit Ernst Koller jun., Mai 2007 in Wien. In digitaler Form kehrten diese Bilder in diesem Jahr nach Wien zurück, als ich sie im Rahmen der Ausstellung *Notes on Archives* an der IG Bildenden Kunst als Monitorinstallation zeigte. Franz Kollers Neffe Ernst Koller jun. sah sie dort zum ersten Mal.