

oder zum Alkoholkonsum, die für eine noch zu schreibende Alltagsgeschichte des Bildjournalismus überaus nützlich sind.

Das Buch überzeugt vor allem in diesen Passagen, die detail- und kenntnisreich argumentieren, leicht lesbar sind und auch nicht vor ironischen Kommentaren und meinungsstarken Thesen zurückschrecken, an denen sich die geneigte Leserschaft erfreuen oder reiben kann. Anderes hingegen wird nur cursorisch gestreift, manches erschließt sich auch nicht gänzlich. Warum etwa sind Tatortfotografien oder Fotografien von Geheimdiensten (hier der Staatssicherheit der DDR) in das Buch integriert, obwohl sie nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren und die angeführten Beispiele wohl auch nicht publiziert wurden? Hier hätte sich die Rezensentin eine stärkere Reflexion der eigenen Auswahl von Fotografien gewünscht oder, genauer, auch von einem Buch erwartet, das den Einsatz von Fotografien als Argument in der Öffentlichkeit untersucht. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Autorin die wissenschaftliche Bild- und Wissensproduktion weitgehend ignoriert. Doch auch diese Leerstellen können als Teil eines Problemaufrisses verstanden werden, den die »Agenten der Bilder« als Forschungslücke auslotet und der gleichzeitig zu weiteren Forschungen wie neuen Fragestellungen anregen will. Dem Plädoyer Annette Vowinkels, sich dieser Forschungslücke stärker zuzuwenden, kann man sich daher unbedingt anschließen und ihr Buch als Nachschlagewerk und Inspiration dafür empfehlen.

FRANKA SCHNEIDER (BERLIN)

Exotisierte Unterhaltung 1920–1960

*Susann Lewerenz, Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920-1960 (alltag & kultur; Bd. 15), Köln / Weimar / Wien (Böhlau) 2017, 504 S., 37 s/w-Abb., 70 €*

Über populäre Künste und Vergnügungen in Deutschland des 20. Jahrhunderts haben wir heute zumindest einen grundlegenden Überblick. Zu den ziemlich weißen Flecken der Geschichtsschreibung zählt allerdings bisher das Feld von Varieté, Revue, Zirkus und Rummelplatz. Über dessen dichte Verflechtung mit deutscher Kolonial- und Postkolonialgeschichte ist der Kenntnisstand noch niedriger. Das hat vermutlich damit zu tun, dass im Vergleich zu bisher untersuchten kolonialen Aspekten der Populär- und Konsumkultur (Werbung, Postkarten, »Kolonialwaren«) die Quellsituation des Unterhaltungsgewerbes deutlich schwieriger ist. Umso erfreulicher ist, dass Susann Lewerenz die Mühen nicht gescheut hat und im Ergebnis eine imponierende und eindrucksvolle Sondierung vorlegt; sie verfolgt Schicksale und Strategien »nichtweißer Artist*innen« intensiv und ordnet sie in historische Kontexte ein.

Der Rezensent begibt sich hier sprachlich auf vermintes Gelände. »Weiß« meint weder Hautfarbe noch biologische Zuordnung, vielmehr eine historisch sich verschiebende privilegierte Position in der Gesellschaft. Die Autorin spricht durchgängig von »people of Color« und »Schwarzen Künstler*innen«. Das scheint noch keine praktikable Lösung für das Problem der historisch vergifteten, rassifizierenden deutschen Bezeichnungen, es wird aber hier mangels Alternativen als »Quellenzitat« übernommen.

Die gute Hälfte des Bandes behandelt die Jahre 1933 bis 1945, ein Viertel Kaiserzeit und Weimarer Republik, knapp zehn Prozent die Ausblicke auf DDR und BRD. Insgesamt wird es so möglich, deutliche Kontinuitätslinien der Konstruktion farbiger Exotik von der wilhelminischen kolonialen Ära bis in die Gegenwart plastisch nachzuzeichnen und zugleich die Auswirkungen wechselnder politischer und gesellschaftlicher Konstellationen herauszuarbeiten.

Die Stärke des Buches liegt für den in kolonialhistorischen Fragen wenig bewanderten Rezensenten wesentlich darin, dass es den Funktionen von und den Publikums-

erwartungen an exotisierte Unterhaltung *als Unterhaltung* Rechnung trägt; sie werden als erstrangige Faktoren im politisch-kulturellen Kräftespiel behandelt. Dieses sah in den Perioden eines relativ freien Unterhaltungsmarkts anders als zur NS-Zeit aus. Doch selbst unter den Bedingungen propagandistischer und »rassenpolitischer« Regulierung suchten die politisch Verantwortlichen ein Arrangement mit den Publikumsansprüchen wie mit den Usancen des Vergnügungsbetriebs zur Befriedigung dieser Ansprüche.

Das zweite große Verdienst ist: Susann Lewerenz verfolgt systematisch und in erfolgreicher Perspektivenübernahme, wie die »Artist*innen of Color« unter wechselnden Bedingungen ihren Lebensunterhalt zu sichern suchten, welche Strategien und Arrangements sie dazu wählten, wie sie unter restriktiven und nicht selten entwürdigenden Bedingungen ihre Forderung nach Respekt vorbrachten und so »Momente des Widerpruchs« (Tobias Nagl) praktizierten.

Notwendig und möglich wurde dies durch die stets labile, für die Behörden schwer überschaubare und widersprüchlichen Interventionen ausgesetzte Situation der »Artist*innen of Color«. Sie bildeten selbst eine ausgesprochen diverse Gruppe. In Deutschland arbeiteten Menschen unterschiedlicher Herkunft, die je nach »Hautfarbe« und »Kulturkreis« unterschiedlich behandelt wurden. Verkürzt: »Orientalen« galten als weniger fremd und bedrohlich, während »Schwarze« jeglicher Herkunft in der rassistischen Hierarchie ganz unten standen. Unter Letzteren schuf allerdings der koloniale Status relevante Unterschiede. Wer sich als Bewohner*in deutscher (nach 1918: ehemaliger) Kolonialgebiete glaubhaft machen konnte und die Position des Unterordnung akzeptierenden Kolonialsubjekts einnahm, konnte mit begrenzter Anerkennung und sogar staatlicher Unterstützung rechnen. Es gab internationale Truppen, die in Deutschland gastierten; es gab Migrant*innen, die die deutsche Staatsbürgerschaft hatten; es gab in Deutschland geborene »Schwarze«; und es

gab »weiße« deutsche Künstler, die auf der Bühne als »Schwarze« auftraten. Schließlich machte auch das künstlerische Genre einen Unterschied: »Schwarze«, die als Musiker*innen oder Tänzer*innen im Feld moderner, afroamerikanisch konnotierter Populärkunst arbeiteten, im Jazz etwa, erfuhren stärkere Anfeindungen und im Nationalsozialismus rigidere Repressalien als solche, die in Völkerschauen oder exotisierenden Genres wie als Weltreise inszenierten Revuen tätig waren.

Wesentliche Elemente der rassistisch-ästhetischen Ordnung, in der sich die Artist*innen bewegten, wurden im Kaiserreich geformt. Grundlegend war die evolutionistisch-koloniale Sicht, nach der die beispielsweise in Völkerschauen gezeigten »people of Color« einen niedrigeren Entwicklungsstand, weit entfernt vom zivilisierten Europa, repräsentierten und der verbessernden Anleitung durch die kulturell überlegenen »Weißen« bedurften. Exotisiert als Vertreter fremder Welten wurden auch Künstler*innen, die in Zirkussen und Varietés auftraten. Sie zogen Projektionen von Ursprünglichkeit und sexueller Ungehemmtheit auf sich, die einen wesentlichen Teil ihrer Anziehungskraft ausmachten. Völkerschauen oder auch Revueformate, in denen Artist*innen ferne Erdteile und Kulturen repräsentierten, lieferten Material für ein »visuelles ›popular system of the world« (Paul Bouissac) oder wurden gar als lehrreich aufgewertet.

In der Weimarer Republik wurde antischwarzer Rassismus, genährt durch die Empörung über die angebliche »schwarze Schmach« der französischen Kolonialtruppen im Rheinland, im Vergleich zur Vorkriegszeit aggressiver, bis hin zu Auftrittsverboten. Zugleich war das Bild »schwarzer« Künstler*innen im Kontext moderner, »amerikanisierter« Populärkultur hoch umstritten. Es changierte zwischen bis zum Starkult gehender exotisierender Begeisterung einerseits und völkisch-nationalistischer sowie kulturkonservativer Ablehnung andererseits. Mit dem Kolonialrevisionismus traten weitere staatliche und zivilgesellschaftliche

Akteure auf den Plan. Sie verfochten unterschiedliche, teilweise unvereinbare Vorstellungen davon, in welchen Rollen »Artist*innen of Color« und insbesondere ehemalige Kolonialsubjekte für den Kolonialgedanken instrumentalisiert werden sollten. Schließlich wuchs die Zahl der »nichtweißen« Künstler*innen, die dauerhaft in Deutschland lebten beziehungsweise dort geboren und aufgewachsen waren. Angesichts rassistischer Ausgrenzung und der Schwierigkeiten, andere Arbeit zu finden, wandten sich nicht Wenige »ethnischen Nischen« im Unterhaltungssektor zu. So stieg etwa die Zahl der Völkerschau-Truppen deutlich, die von Migranten geleitet wurden und einen Platz zwischen kolonialistischer Mimikry und exotisiertem Unterhaltungsformat suchten.

Die nationalsozialistischen Versuche, das artistische Unterhaltungsgewerbe rassistisch gleichzuschalten, stießen auf erhebliche Schwierigkeiten. Während afroamerikanisch durchdrungene Populärkultur rigide unterbunden wurde, ging man gegenüber Varieté und Revue flexibler vor. Für diese Unternehmen waren nämlich Exotik, internationale Künstlerschaft und mit »Akteur*innen of Color« authentisierte Bilder der bunten weiten Welt unverzichtbarer Teil ihres Geschäftsmodells, das die Behörden mit Blick auf die Stimmung der Bevölkerung auch nicht beseitigen wollten. So arbeiteten sie mehr mit politischem Druck als mit Verboten darauf hin, den Betrieb von Ausländern und vor allem von »schwarzen« Artist*innen zu »säubern« – nicht ohne Erfolg. Konsequente Arbeitsverbote für »schwarze« Künstler*innen wurden aber erst Anfang der 1940er Jahre durchgesetzt.

Die Politisierung der Unterhaltung schuf neue Widersprüche – und damit Möglichkeiten für Artist*innen, zu arbeiten und (selten) eventuell eine eigene Stimme hörbar zu machen. Exemplarisch steht dafür die »Deutsche Afrika-Schau«, ein zunächst privatwirtschaftliches Unternehmen, das seit 1936 von der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes gefördert wurde. Hier

finden »Artist*innen of Color« vergleichsweise sichere Arbeit, wenn sie überzeugend die Rolle ehemaliger (und zukünftiger!) Kolonialsubjekte verkörperten. Einige Männer konnten sogar in der Figur des »treuen Askari«, als ehemalige Angehörige von Hilfstruppen in deutschen Afrika-Kolonialgebieten, den Anspruch auf einen anerkannten Platz in der deutschen Volksgemeinschaft artikulieren. Da sie nicht in die Propagandakampagne gegen »schwarze« Kolonialtruppen im französischen Heer passte, wurde die Schau 1940 geschlossen. Als man allerdings im Lauf des Krieges versuchte, Autonomie- und Aufstandsbewegungen in den britischen und französischen Kolonialgebieten zu fördern, erhielten zumindest arabische und indische Schautruppen wieder einen Platz im Unterhaltungsangebot.

Nach 1945 gingen DDR und BRD im Umgang mit »Artist*innen of Color« zunächst durchaus unterschiedliche Wege. Während in der Bundesrepublik keine nennenswerte Abrechnung mit dem Rassismus erfolgte und entsprechende Hierarchien auch im Kultursektor weiterwirkten, vertrat die DDR zumindest programmatisch eine »internationalistische« Position der Beseitigung rassistischer Unterdrückung. Lewerenz skizziert das eher knapp und exemplarisch und hebt dabei einen Widerspruch heraus, der bis heute auch vielen zu schaffen macht, die sich gegen rassistisch eingefärbte und exotisierende Positionierungen insbesondere von »schwarzen« Künstler*innen einsetzen. Immer häufiger handelt es sich dabei um Menschen, die die deutsche Staatsbürgerschaft haben, hier sozialisiert wurden und auch als Deutsche – nicht als hilfsbedürftige Zuwanderer oder Gäste – behandelt werden wollen.

Bei allem Bemühen der Autorin, Handlungsräume und eigensinnige Praktiken von »Artist*innen of Color« sichtbar und ihre Strategien nachvollziehbar zu machen, werden die engen Grenzen dafür unmissverständlich aufgewiesen. Der Band zeichnet vor allem eine Geschichte der Unterdrückung und Marginalisierung, in die ein-

drucksvolle Episoden des Bemühens um Respektiertwerden eingeflochten sind. Die Quellenlage (neben amtlichen Akten und Sammlungen zur Zirkus- und Varietégeschichte vor allem Zeitschriften des Artistengewerbes) erlaubt dabei keine Aussagen über Proportionen; wohl aber schildert Lewerenz einige Berufsbiographien detaillierter und ordnet sie exemplarisch ein. Das führt manchmal zu Redundanzen, macht aber Wesentliches anschaulich und mitfühlbar.

Die umfangreiche Studie entfaltet eindrucksvoll die Facetten des gut gewählten Titels. Über den gesamten Untersuchungszeitraum wurden »Artist*innen of Color« marginalisiert und als nicht zugehörig ausgegrenzt. Zugleich teilten sie dieselbe Welt; sogar die Nationalsozialisten konnten in Deutschland Geborene oder Zuwandernde nicht völlig unsichtbar machen. Die künstlerische Leistung der Artist*innen ist nicht Thema, scheint aber immerhin in einigen Lebensgeschichten auf. Und ganz unaufdringlich, aus den Quellen heraus, werden den Leser*innen die Augen geöffnet dafür, wie zäh die Wahrnehmungsmuster der (post)kolonialen Ordnung sind und dass es für deren Überwindung angesichts der Vielfalt nicht »weißen« Lebens und Arbeitens in Deutschland bis heute keine einfachen Lösungen geben kann.

Die Studie ist klar aufgebaut und damit gut benutzbar. Sie wird insbesondere für die Geschichte der populären Unterhaltung in Deutschland durch ein Register erschlossen, das alle Künstler*innen und Truppen nachweist. Man kann nur hoffen, dass weitere Arbeiten die von Lewerenz eröffneten Perspektiven verfolgen.

KASPAR MAASE (TÜBINGEN)

Jüdische Museen in Ostmitteleuropa (1993–2012)

Katalin Deme, Jüdische Museen in Ostmitteleuropa. Kontinuitäten – Brüche – Neuanfänge: Prag, Budapest, Bratislava (1993–2012) (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum; Bd. 133), Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2016, 317 S., 50 €

Jüdische Museen Ostmitteleuropas erleben nicht erst seit der Eröffnung neuer Häuser wie dem Museum Oskar Schindler Fabrik in Krakau 2010, dem POLIN-Museum in Warschau 2014 oder dem 2012 in Moskau eröffneten Jüdischen Museum und Zentrum für Toleranz eine Konjunktur als Akteure und Teil geschichtskultureller Debatten sowie als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Wie in ihnen jüdische Geschichte und Kultur erzählt und präsentiert wird, wie sie zu den nationalen Geschichtsnarrativen positioniert sind beziehungsweise in diese eingeschrieben werden, gilt dabei als wichtiger Gradmesser für die Verfasstheit der Geschichtskultur in den jeweiligen Gesellschaften, gerade auch in Hinblick auf ihre (selbst)kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte des Holocausts und des Antisemitismus.

Katalin Deme hat nun erstmals eine Monografie vorgelegt, die die Entwicklung von drei jüdischen Museen und ihren Ausstellungen in Ostmitteleuropa in den Jahren der politischen, sozialen und nationalen Transformation nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Staatensystems in den Blick nimmt. Die Geschichte des in den 1990er Jahren in eine gemeinnützige Stiftung überführten Jüdischen Museums Prag sowie des Museums Budapest, das in die Trägerschaft des Dachverbandes der ungarischen Gemeinden rücküberführt wurde, reicht bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurück. Das Jüdische Museum Bratislava, eine staatliche Institution, wurde hingegen erst in den 1990er Jahren gegründet. Die Überlegungen zu seiner Gründung reichen aber in

II5