

„If the images of the present don't change, then change the images of the past“ – Zur *Exposition Coloniale Internationale*, Paris 1931*

Brigitta Kuster

ABSTRACT

The highly ambivalent modernist discourse about a progressive colonialism (“colonialisme de progrès”) climaxes with the “Exposition Coloniale Internationale” in 1931. This contribution argues that its struggle for a ‘partnership’ between the colonial population and the simultaneous supreme power of the metropolis (in a political sense as well as in an economical and cultural) prefigures the decay of the colonial era. The ambivalences between “citoyen” and “sujet” are discussed as a crisis of the interpellation by “La Plus Grande France” which draws through the field of the visible and thus the spectacular within the “exhibition complex.” By means of contemporary photographs and police files, both pointing especially to the role of the „indigènes” working and performing on the exhibition ground, this contribution tracks the emerging formation of anti-colonial movements and resistances.

1. „La Plus Grande France!”¹

Die Pariser „Exposition Coloniale Internationale“ von 1931 verdichtete die Vorstellung des „größeren Frankreichs“ zu einem Bild des kolonialen Konsenses, in dem die Verbreitung kolonialer Kultur und die Stiftung einer geeinten französischen Identität zur Apotheose gerät. Der offizielle Ausstellungsführer formuliert die *Anrufung*:

* Eine andere Version des Textes wurde abgedruckt in: schnittpunkt: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009. – Das Titelzitat stammt von Chris Markers, „Sans Soleil“.

1 Vgl. Herman Lebovics, True France. The Wars over Cultural Identity 1900–1945, Ithaca/London 1992. Lebovics spricht von der „Plus Grande France“ als größtem Moment in Frankreichs nationalem Übersee-Selbstverständnis.

(...) heutzutage [verfügt] die große menschliche Gemeinschaft FRANKREICH über weitere Horizonte, als sie üblicherweise auf der Europakarte Beachtung finden.²

Dieses Kollektiv wird in der Broschüre für die Sektion „Afrique occidentale française“ folgendermaßen exemplifiziert:

Die Jugend möge sich all diese Namen von Menschen und Ländern, deren Klänge ihr heute noch merkwürdig erscheinen, merken. In zehn, zwanzig oder dreißig Jahren, wenn diese vierzehn Millionen Menschen, jetzt noch auf unberührtem Boden unterwegs, durch Eisenbahnschienen mit unseren Provinzen in Nordafrika verbunden sein werden, wenn die Luftfahrt zu ihrer vollen Entfaltung gelangt sein wird, dann werden diese Namen unserem Ohr vertrauter sein als solche aus der Provence oder der Gascogne den Parisern des 17. Jahrhunderts. / Dann wird unser Afrika mit seinen uns zur Abwehr und zur Wohlfahrt eng verbündeten Massen eine prachtvolle und unmittelbare Fortsetzung unserer französischen Menschheit darstellen.³

Zentral für die Rhetorik des Konzepts des ‚Größten Frankreichs‘ ist die Evidenz einer neuen, dem technologischen Fortschritt zugewandten, friedlichen Phase des Kolonialismus. Dabei signalisierte die Selbstreferentialität des kolonialen Mythos: Frankreich will mit dem Mittel des Kolonialismus Frieden schließen mit seiner kolonialen Vergangenheit. Adressat ist ein der Modernisierung zugewandtes Individuum, das sich als Teil einer größeren globalen Community mit gemeinsamen Zielen verstehen lernen soll. Maréchal Lyautey, „Commissaire général de l’Exposition Coloniale Internationale“, erläutert im Auftaktartikel zur Ausstellung in der Zeitschrift „L’Illustration“ den Unterschied zwischen der aktuellen zur ebenso von ihm organisierten „Exposition de Casablanca“ von 1915 mit den Worten: „But the exhibition of Casablanca was, on the whole, nothing but a war-machine. Yesterday, we inaugurated a great work of peace.“⁴ Im selben Jahr 1931 ruft der Antikolonialist Félicien Challaye anlässlich des nationalen Kongresses der „Ligue des droits de l’homme“ aus: „Wie, es gäbe keinen Krieg! Immer wird darunter stillschweigend der ‚europäische Krieg‘ verstanden. Die kolonialen Kriege sind keine Kriege...“⁵

Es war eine Zeit der wirtschaftlichen und sozialen Krisen, geprägt von aufkommenden Faschismen, sich im Niedergang gegenseitig bekämpfenden imperialistischen Nationalismen und expandierenden kommunistischen Projekten, nach einem Weltkrieg, der die strategische und ökonomische Wichtigkeit des Kolonialbesitzes unter Beweis gestellt hatte.⁶ Neue Bruchlinien, Differenzen und Allianzen veränderten auch die Organisationen

2 Guide officiel de l’Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931 (Ü. d. A.).

3 Ebenda., 68 (Ü. d. A.).

4 L’Illustration, 23. Mai, zit. nach Elizabeth Ezra, The colonial unconscious. Race and Culture in Interwar France, Ithaca/London 2000, 17 f.

5 Zit. nach: Gilles Manceron, L’indignation anticoloniale, in: Marie de Paris (Hg.), 75 ans après, regards sur l’Exposition coloniale de 1931, Paris 2006, auf: <http://mairie12.paris.fr/index.php/mairie12/documents.php?id=3561>, 23 (06.10.2009), Ü. d. A.

6 Fast eine Million „tirailleurs“ haben im Ersten Weltkrieg für Frankreich gekämpft, 205.000 dabei ihr Leben gelas-

und Bewegungen der Kolonisierten innerhalb des bis dahin vorherrschenden „assimilatorischen Quasi-Konsens“⁷ im französischen Empire. Von Bedeutung ist hierbei insbesondere die „Dritte Internationale“ mit ihrem deutlichen Bekenntnis zur Zentralität der „kolonialen Frage“. Relevant waren aber auch die Präsenz und Selbstkonstituierung einer Diaspora Schwarzer Intellektueller in Paris oder ereignishafte Euphorien wie anlässlich des Rif Krieges um 1925, als sich viele linke Franzosen gegen den Kolonialismus zu mobilisieren und mit der Rif-Republik unter Abd el-Krim zu solidarisieren begannen.⁸ Das Jahr 1930 steht für eine Welle von Ausweisungen „annamitischer“ Studenten aus Frankreich, die dort politisch aktiv wurden, und für die brutale Niederschlagung der nationalistischen Yèn-Bái Revolte der „tirailleurs indochinois“ in der gleichnamigen Stadt des heutigen Vietnams. Der ebenfalls 1930 in Hong Kong gegründeten „indochinesischen kommunistischen Partei“ gelang es jedoch, den weiterhin unter der Oberfläche brodelnden Unmut aufzugreifen und zu bündeln: Vom Mai 1930 bis zum August 1931 führte sie eine massive ArbeiterInnenstreikbewegung an. Nicht zuletzt in Reaktion auf diesen Aufruhr im Empire wurde die koloniale Propaganda in Frankreich verstärkt. Die Ausstellung von 1931, als Evidenz des „œuvre civilisatrice“ und als „fait accompli“ des kolonialen Projekts angelegt, kann somit auch als eine Replik auf die zunehmenden Versuche verstanden werden, den Brutalitäten, Demütigungen und Entrechtungen der Kolonisierung entgegenzutreten.

Die „Ligue des droits de l'homme“, die sich als Projekt zur Verteidigung der Menschenrechte verstand, diskutierte im Jahr 1931 ihre grundsätzliche Haltung gegenüber dem Kolonialismus scharf und kontrovers. Félicien Challaye warb innerhalb der „Ligue“ für eine offene antikoloniale Linie und forderte Unabhängigkeit, Gleichheit und Bürgerrechte ein: „Wenn ihr euch weigert, dass Prinzip der Kolonisation zu verdammen, dann muss unsere Ligue ihren Namen ändern und den Titel Ligue zur Verteidigung der Rechte der Weißen und der französischen Bürger annehmen.“⁹ Er verlor allerdings die interne Abstimmung gegen jene Fraktion, welche für die Menschenrechtsverteidigung innerhalb des Modells einer so genannten „colonisation de progrès“ plädierte. – Ein Modell, für das auch die Kolonialausstellung zu werben antrat. Es beruht auf der Annahme, dass Frankreich in der Lage wäre, Personen und Gebiete auf friedliche Weise zu integrieren oder (kulturell) zu assimilieren und dabei die Partizipation der kolonisierten „sujets“ zu entwickeln und auszuweiten. Akzentuierten manche VertreterInnen einer „colonisation de progrès“ eher das Assimilations-Modell, das der egalitären Rhetorik des republikanischen Modells entsprechend versprach, aus den kolonisierten Subjekten französische Staatsbürger zu generieren, vertraten andere Kreise das Modell der Assoziation, das die

sen. Vgl. H. Lebovics, *True France* (Anm. 1), 62. Die „troupes coloniales indigènes“ spielen auf der Kolonialausstellung von 1931 eine zentrale Rolle und werden in einer speziellen Sektion vorgestellt. Auftritte und Paraden finden etwa bei der Eröffnung, bei Empfängen oder bei einer „fête militaire“ statt.

7 Philippe Dewitte, *Les mouvements nègres en France 1919–1939*, Paris 1985, 119.

8 Ebenda, 106 ff.

9 Zit. nach: Gilles Manceron, „L'indignation anticoloniale“ (Anm. 5), 23 (Ü. d. A.).

verschiedenartigen Outre-Mer-Gebiete als regionale Fragmente, aber im Schoße der „Plus Grande France“ bergen sollte.

Es ist dieser höchst ambivalente modernistische koloniale Diskurs um einen „colonialisme de progrès“, der, wie ich argumentieren möchte, mit der Ausstellung von 1931 seinen Höhepunkt erlebte und im Ringen um eine ‚Partnerschaft‘ zwischen kolonialer Bevölkerung und (politischer wie ökonomischer und kultureller) Metropolen-Vormacht gleichzeitig den Beginn des Niedergangs der kolonialen Ära anzeigt. Im Folgenden werde ich die Ambivalenzen zwischen „citoyen“ und „sujet“, die sich innerhalb der Anrufung der „Plus Grande France“ auf der Kolonialausstellung ergeben und – so meine These – das Feld des Sichtbaren durchziehen, nachzuzeichnen und zu diskutieren versuchen.

2. Die Macht des Zeigens und Anordnens

Seit November 1928 geplant, wurde die „Exposition Coloniale“ nach 30 Monaten Bauzeit im Frühjahr 1931 eröffnet. Das Ausstellungsgelände befand sich nicht im Zentrum von Paris, sondern am westlichen Rand bei den Befestigungsmauern an der Porte Dorée, in der von SubproletarierInnen bewohnten so genannten „zone“ sowie rund um den Lac Daumesnil im Bois de Vincennes.¹⁰ Während der Dauer von 190 Tagen wurden 33 Millionen Eintrittskarten zum „tour du monde en un jour“ verkauft. Die Inszenierungen waren visuell überwältigend und monumental; ähnlich wie bei den Vorläuferprojekten verliefen sie über das Vorzeigen von Differenz und ihrer Domestizierung. Die 1.500 rekrutierten und eigens für die Ausstellung nach Frankreich gebrachten Beschäftigten spielten dabei eine nicht unwesentliche Rolle, sollten sie doch die von verschiedenen „Länderpavillons“ mit einer phantastischen Vielfalt von Architekturen pittoresk durchzogene Landschaft beleben und ‚beglaubigen‘. Gemäß dem „Guide complet et illustré“ wandte die Ausstellungsorganisation ca. 1000 Francs pro Monat „pour chacun des indigènes qui y figurent“ auf.

Mit Bezug auf Foucaults Analyse des Gefängnisses arbeitet Tony Bennett heraus, wie das spezifische Machtdisplay des „exhibitionary complex“, das in die Praxis des Zeigens und Erzählens involviert sei, in Museen, Ausstellungen, Messen oder Jahrmärkten zu einem *öffentlichen Ereignis für die ganze Bevölkerung* werde.¹¹ Folgen wir Bennett, so fungiert die Bevölkerung im kulturellen Display von Ausstellungen weniger als *Objekt* des Wis-

10 Im 12. Arrondissement gelegen, ist das Viertel bis heute von der damaligen Ausstellung geprägt. Straßennamen, bestehende Pavillons im Park, vor allem aber das „Palais de la Porte Dorée“ erinnern an das damalige Großprojekt. Zur Kolonialausstellung 1931 als einziger dauerhafter Bau für das „musée des colonies“ eingerichtet, entstand hier über zahlreiche Umwege jüngst die „Cité nationale de l'histoire de l'immigration“, das erste Migrationsmuseum Frankreichs. Zur Intention Lyauteyts, mit der „Exposition Coloniale“ auch gleich den Westen von Paris und insbesondere die so genannte *zone* zu ‚sanieren‘ siehe das Kapitel, „a taxonomy of marginality: the site“ in: Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris, Cambridge/London 2000, 130-174 sowie Catherine Hodeir/Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale*, Paris 1991, 26 f.

11 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London 1995.

sens, sondern sie ist als ein *Subjekt* involviert, das das Wissen und dessen Ordnung sieht, überblickt und sich selbst idealerweise dort einschreibt. Dieses Display, sei, so Bennett in Anlehnung an das Foucaultsche Konzept der liberalen Regierung, dazu geeignet, die Masse nicht ‚von außen‘ und über Zwang zu regulieren, sondern indem sie sich mehr und mehr selbst beaufsichtigt und ihre eigene Führung übernehme.¹²

In der „Exposition Coloniale Internationale“ spielen die von Bennett als typisch beschriebenen Aussichten, Türme oder erhobenen Punkte und Blickachsen – auf zahlreichen Postkarten abgebildet¹³ – eine zentrale Rolle dabei, der schauenden Menge einen visionären Überblick und Transparenz zu verschaffen – zum einen über die Konfiguration der inszenierten Bilder, zum anderen über sich selbst und die sozialen Bande, die sie umschließen. Ein solches Display der „scopic reciprocity“,¹⁴ in dem die Schauenden zu einem selbstbewussten Teil jener Show werden, der ihre Blicke folgen, dient nach Bennett sowohl als Instrument der sozialen Disziplinierung als auch als ein Mittel, die Kopräsenz einer Bürgerschaft mit sich selbst zu produzieren und zu feiern. Durch die beweglichen und komplizenhaften Blickachsen zwischen Subjekten und Objekten des Wissens verläuft aber laut Bennett eine Fraktur, welche die imperiale Funktion des „exhibitionary complex“ trägt. Sie diene dazu, das ‚Primitive‘ als Gegenpart herauszustellen, um eine Rhetorik des Fortschritts zu unterstreichen oder über das ‚Andere‘ dem nationalen Körper Evidenz zu verleihen. Auf den ersten Blick mag die Kolonialausstellung, insbesondere durch die Geste, lebendige „indigènes“ als Hyperbeln rassierter und ethnisierter Differenz ‚vorzuführen‘, in den Begriffen eines solchen imperialen Ausstellungssettings, zu deuten sein. Bennetts Diskussion des „exhibitionary complex“ konzentriert sich allerdings nahezu ausschließlich auf das anschauliche Selbstverhältnis des Publikums der Ausstellung – und nicht etwa auf die *Beziehung* zwischen schauender Menge und betrachteten Objekten/Subjekten. Letztere bleiben in seiner Beschreibung unveränderliche, ja ‚tote‘, Objekte, denen so jegliche Handlungsmacht abgesprochen bleibt. Auffallend an der Kolonialausstellung von 1931 ist jedoch nicht nur, dass die ausgestellten „indigènes“ durchaus als ‚Bevölkerung‘ der „Plus Grande France“ begriffen wurden, sondern auch, wie viel Wert hier einem der Zeit angemessenen und ‚geschmackvollen‘ Verhältnis zwischen Publikum und „indigènes on display“ beigemessen wurde. Der „Guide officiel“ versuchte die BesucherInnen zum ‚richtigen‘ Verhalten zu erziehen, wobei er explizit jede Exotisierung von Differenz abgelehnte:

[...] *Aber Sie werden hier keine Verwertung der niedrigen Instinkte des gemeinen Publikums vorfinden. [...] Marschall Lyautey und mit ihm Generalgouverneur Olivier sowie all ihre Mitarbeiter erachten Sie, verehrter Besucher, als einen stilvollen Menschen. Keine dieser Bamboula-Feten, dieser Bauchtänze und Marktschreiereien, die schon einige koloniale Veranstaltungen in Verruf gebracht haben [...].*

12 Ebenda, insbesondere 6, 28, 68 und 98.

13 Vgl. etwa Promenades à travers l'Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931, 24 Karten.

14 T. Bennett, *The Birth of the Museum* (Anm. 11).

Heutzutage heißt kolonisieren: Handel treiben mit Ideen und Waren, keineswegs mit durch körperliches und moralisches Elend belasteten Existenzen, sondern mit kaufkräftigen, freien und glücklichen Leuten.

Ein Rat: Angesichts allerlei fremdartiger oder einheimischer Vorführungen, lachen Sie nicht über Dinge und Menschen, die Sie nicht auf Antrieb verstehen. [...] Denken Sie daran. Möge eine kultivierte und höchst französische Freude Sie beseelen, verehrter Besucher [...].¹⁵

Ähnlich wie in diesem Zitat wird auch in Bennetts Beschreibung der imperialistischen Funktionen des „*exhibitionary complex*“ die ZuschauerInnenschaft implizit als europäisch-weiße, bürgerschaftliche vorausgesetzt – eine Blickrichtung, die ich nun aber für die Sozialität in Paris um 1931 verkomplizieren möchte. Aimé Césaire kam in jenem Jahr nach Paris und soll bereits dann den Begriff der „*négritude*“ lanciert haben. In Briefen ist überliefert, dass sein Freund, Dichter und späterer Senegalesischer Staatspräsident Léopold Senghor, zu dieser Zeit als Student in Paris, die Ausstellung zusammen mit Studienkollegen diskutierte und kritisierte. Er und seine Freunde haben sich unter die Menge gemischt, die mit einem selbstreflexiven Blick auf das Miniatur-Display der „*Plus Grande France*“ als eine Anrufung an die „*citoyenneté*“ blicken sollte. – Mit Bennett gesprochen haben sie also den Platz des männlichen Auges der metropolitanen Macht eingenommen.¹⁶ Die Zahlen, die der Historiker Pascal Blanchard ermittelt hat, erschüttern auch in quantitativer Weise die Lesart einer scharf binär hierarchisierten Differenz zwischen zwischen BürgerInnen des Imperiums und „*sujets*“ aus den Kolonien, die nur als Ausstellungsobjekte vorkämen: Für die dreißiger Jahre weist er eine Migration von 120.000 bis 150.000 StudentInnen, IndustriearbeiterInnen, Klandestinen, demobilisierten Tirailleurs oder Hausangestellten aus den „*Überseegebieten*“ aus, die sich zwischen Paris und seinen Vororten angesiedelt hatten.¹⁷

Bereits im Vorfeld der Ausstellung, als der Plan bekannt wurde, dass „*indochinesische*“ Beschäftigte BesucherInnen in Rikschahs durch das weitläufige Gelände ziehen sollten, protestierte das „*Comité de Lutte des Indochinois contre l'Exposition Coloniale et les massacres en Indochine*“ [sic!] dagegen und bewegte die „*Ligue des droits de l'homme*“ zu einer Intervention.¹⁸ Als „*transport intérieur*“ standen neben einer kleinen Eisenbahn auch Kamele oder die „*pirogue*“ zur Verfügung, auf der sich BesucherInnen über den Lac Daumesnil zu einer Stelle der Sektion „*Togo-Cameroun*“ rudern lassen konnten, wo man ihnen ein Getränk mit „*echten Zutaten*“ aus der Kolonie verkaufte. Dazu eingeladen wurde das Publikum mit einem Appell: „*Vertrauen Sie sich den zähen Einbaum-Ruderern des Wouri-Flusses von Douala an. Trinken Sie Kaffee und Schokolade von den dortigen Plantagen. So fügen Sie den Kenntnissen, mit denen Sie sich gerade bereichert*

15 Guide officiel (Anm. 2).

16 H. Lebovics, *True France* (Anm. 1), 92.

17 Pascale Blanchard, *L'Exposition Coloniale Internationale, lieu de mémoire du XX^e siècle*, in: *Mairie de Paris* (ed.), *75 ans après* (Anm. 5), 25.

18 E. Ezra, *The colonial unconscious* (4), 25.

haben, eine physische und eigene Quelle hinzu.“¹⁹ Sowohl im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne gewichtete die Ausstellung Erlebtes als Inkorporierung, wie etwa die zentrale Rolle anzeigt, die das Essen dabei spielte, das die BesucherInnen in den „restaurants exotiques“ kosten konnten. Anders als in früheren, heftig kritisierten Kolonialausstellungen sollten die beschäftigten „indigènes“ hierbei als ‚authentische Kontaktpersonen‘ auftreten. Statt auf Ausstellungsstücke reduziert zu werden, waren sie etwa als HandwerkerInnen oder professionelle PerformerInnen ansprechbar und zugänglich, um den BesucherInnen das Gefühl zu vermitteln, dass sie *tatsächlich* die Welt bereisten und alltägliche Erfahrungen mit den dortigen Bevölkerungen machten. Allerdings denunzierte die von intellektuellen Mittelschicht-Franzosen aus den Antillen getragene Zeitschrift „La Dépêche Africaine“ mit mehreren Artikeln den Voyeurismus und die praktizierten entwürdigenden Repräsentationsformen als Verballhornung Schwarzer Kultur. Adolphe Mathurin schrieb in der Zeitung „La Race Nègre“:

Wenn man liest, was geschrieben wird, hört, was über die Ausstellung in Vincennes gesprochen wird, dann mag es einem nicht unterrichteten Besucher erscheinen, [...] als ob die Einheimischen in Afrika [...] aus ihrem primitiven Zustand durch die weiße Zivilisation herausgeholt worden seien, die ihnen beigebracht hätte zu denken, sich zu kleiden, Boden und Eisen zu bearbeiten oder Ton zu modellieren.²⁰

Wenn auch spärlich überliefert, so scheinen mir solche zeitgenössischen Konflikte um die Präsentations-, Sicht- und Verhaltensweisen doch bedeutsam, da sie deutlich machen, dass das imperialistische Blickregime durchaus bestritten wurde und wandlungsfähig war. Es gab offenbar Wahrnehmungsmodi, die in Widerstreit zu dem von der Ausstellung vorgegebenen Blickregime traten. Eine solche Wechselwirkung oder gar gesellschaftliche Dynamik von Kräften, die Bennett in der Einleitung zu seinem Buch noch einräumt – er adressiert sie allerdings ausschließlich als eine dem „exhibitionary complex“ immanente Spannung („a tension within this space of representation“²¹) –, findet leider im weiteren Verlauf seiner Untersuchung keine Berücksichtigung mehr.

Wie ich meine, sind bei der Ausstellung von 1931 die scheinbar eindeutigen Pole Kolonisierte und Kolonisierer und ihre Gegenüberstellung in binären Kodes einer rassialisierten Differenz in der Anordnung sogar *sichtbar* krisenhaft. Darauf verweist beispielsweise eine Fotografie von der Ausstellungseröffnung, die Blaise Diagne in seiner Funktion als Unterstaatssekretär der Kolonien und „commissaire générale aux troupes noires“, zeigt.²²

19 Guide officiel (Anm. 2), 107 (Ü. d. A).

20 A. Mathurin, L'évolution humaine à l'exposition, in: „La Race Nègre“, Nr. 5, August 1931, zit. nach P. Dewitte, Les mouvements nègres (Anm. 7), 328 (Ü. d. A).

21 T. Bennett, The Birth of the Museum (Anm. 11), 7.

22 Blaise Diagne war der erste afrikanische Vertreter in der *Assemblée nationale française*. Im Hinblick auf die Verleihung von Bürgerrechten an die Kolonisierten nach Kriegsende führte er eine massive Rekrutierungskampagne durch, wobei sich Frankreich niemals bereit zeigte, diese „Blutschuld“ zu ‚begleichen‘. Trotz dieser Niederlage hielt er an einer legalistischen Lesart von Bürgerrechten fest. „Man kann beides sein, französisch und Muslim“, skandierte er 1919. Vgl. James E. Genova, Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity, and the Limitations of Mimicry in French-Ruled West Africa, 1914–1956, New York 2004, 57.

Sein Gesicht, der vor ihm aufgestellten Truppe von „Tirailleurs“ zugewandt, ist nicht zu erkennen, vielmehr erfasst die Abbildung den Moment, in dem der Blick eines Soldaten dem bereits an ihm vorübergegangenen Diagne folgend aus der Menge der starr gerichteten Augenpaare ausschert, so dass er in der Kamera liegt. – Aber: Entgegnet der Soldat den Blick des Fotografen oder verbindet sein Blick sich mit Diagne?

Abbildungen vom alltäglichen Ausstellungsgeschehen, in der Perspektive des Bennetschen selbstreflexiven Blicks auf die Menge aufgenommen, belegen, dass das Display einem lebendigen Tableau entsprach, in dem sich die „indigènes“ in derselben Menge wie der BesucherInnenstrom bewegten. Man sollte interagieren und konnte am Handel teilnehmen, etwa auf den Souks. Aber mehr noch, die Bilder der Menge zeigen auch, wie prekär die Unterscheidung zwischen BesucherInnen und „indigènes“ im Grunde wohl war. Obwohl die Organisatoren potenziellen ‚Verkennungen‘ mit einer Auflage zu begegnen suchten, die es den auf dem Gelände beschäftigten „indigènes on display“ verbot, in ‚westlicher‘ Kleidung aufzutreten, kam es Berichten zufolge immer wieder zu unerwünschten Zwischenfällen. Einerseits kam es sporadisch zu Rangeleien, da BesucherInnen „indigène“-Wachdienste aufforderten, Zigaretten anzuzünden oder versuchten deren Bajonette zu entwenden. Andererseits ist auch eine Beschwerde überliefert, die sich auf die Behandlung durch „französische“ Sicherheitsbeamte der Ausstellung bezog: In einem Protestbrief an Lyautey kritisierte Gratien Candace, Parlamentsabgeordneter aus Guadeloupe, „die angewandten Brutalitäten gegen schwarze BesucherInnen der Ausstellung“, wobei seine Empörung so abgefasst ist, dass sie sich sowohl auf Übergriffe gegenüber „indigènes on display“ als auch ihrem Publikum beziehen lässt.

Inszenierungen *und* soziale Zusammensetzung der AkteurInnen innerhalb dieser Ausstellung entsprachen offensichtlich nicht einer einfachen Dualität im Fortschrittsdisplay der „Plus Grande France“. Kolonisierte traten hier keineswegs bloß als aus der Zeit des historischen Fortschritts herausfallende, eine liminale ‚Dämmerzone zwischen Kultur und Natur‘ bewohnende Personen auf, so dass sich deren Ansicht als Objekte einer kontrastreichen Anschauung des ‚Anderen‘ so ohne Weiteres halten ließ. Trotzdem lässt sich auch nicht von einer Vorstellung diversifizierter Differenzen sprechen, die als Quasi-Vorübungen eines antikolonialen Displays gelten könnten. In der Vielfalt der kolonialen Bildfindungen macht dies vielleicht am eklatantesten die Rolle Josephine Bakers klar: Die schwarze US-amerikanische Künstlerin, die in Europa bereits seit den 20er Jahren Karriere machte, gab ihren Auftritt auf der Kolonialausstellung unter dem Namen „Queen of the Colonies“. ²³ Dass das koloniale Spektakel der Ausstellung es nicht immer so genau nahm mit der Wahrhaftigkeit und dem Authentischen, verbergen auch die offiziellen Publikationen keineswegs. Vielmehr wurden dort hybride Inszenierungen im nostalgischen Licht eines Spektakels der Differenz als einer „colonial culture“ ²⁴ gefeiert, die allerdings in ihrer Ursprünglichkeit und Originalität in Folge des Fortschrittspro-

23 E. Ezra, *The colonial unconscious* (Anm. 4), 19.

24 Ebenda.

jektes der „Plus Grande France“ als bereits im Untergang befindlich begriffen wurde. So schreibt der „Guide officiel“ etwa über die Sektion „Togo-Cameroun“:

Diese Territorien sind hier durch zahlreiche Bauten von verschiedener Größe dargestellt, die Pavillons bilden. Hier sind es Hütten von Chefs und Einheimischen von Bamoun, in Kamerun gelegen [...]. Die Hütten sind durch den französischen Architekten natürlich stark stilisiert worden.²⁵

Was der Text nahe legt, verdeutlichen die Fotos: Im Stil des Art Déco aufgenommen betonen sie das flächige Zusammenspiel der Texturen von Flechtwerk, Bemalung, Licht, Schatten und Pflanzenumgebung. Das eklatanteste und wahrzeichenhafte Beispiel für die Theatralik der Kultur kolonialer Fiktionen war aber unbestritten die eins zu eins Rekonstruktion des monumentalen Tempels von Angkor Wat. Dieses Kulturdenkmal, Zeuge der zerfallenen Khmer-Hochkultur aus dem 12. Jahrhundert, dessen Mitte des 19. Jahrhunderts von Europäern ‚entdecktes‘ Original in Kambodscha zu dieser Zeit noch eine lianenverwachsene Ruine war, wurde von den Architekten Charles und Gabriel Blanche kopiert und – so der Gestus – vor Ignoranz und Vergessen bewahrt, indem es eine Verbindung mit der westlichen Kultur einging. Im Jahr 1931 in ihrem Herzen – in Paris – präsentiert, wurde das Heiligtum dieser alten Zivilisation zum „Bild der fünf Länder der Union (Indochine), durch uns miteinander verbunden und gestärkt“ transzendiert.²⁶ „Kotschinchina, Kambodscha, Annam, Tonkin und Laos, früher Völker ohne große politische Konsistenz“²⁷, waren durch diese Hülle allegorisch symbolisiert und zur Ausstellungssektion „Indochine“ zusammengefasst. In den Innenräumen stellte sich auf Infodisplays in zeitgenössischem europäischen Stil das französische „Indochine“ mit seinen Errungenschaften und Entwicklungen vor. Dies ist die emblematische Klammer, mit der die Ambivalenz (die Attraktion der Differenz und die *gleichzeitige* Abscheu davor), welche das Gewebe der kolonialen Überlegenheit in der „Plus Grande France“ durchzieht, den gewaltsamen Takt des Siegeszuges der Moderne in zauberhafte Erscheinungen verschwundener Opfergaben hüllt. „Hybridität“, so Homi Bhabha, sei das Zeichen der Produktivität kolonialer Macht, „sie ist der Name für die strategische Umkehrung der Prozesse der Beherrschung durch Verleugnung“.²⁸

3. Fotografien und suchende Blicke

Im Unterschied zu früheren Beispielen, so Elizabeth Ezra, ziele die Repräsentation der „indigènes“ als tätige HandwerkerInnen in der Ausstellung von 1931 darauf, bei den BesucherInnen den Eindruck zu erwecken, die Leute, denen sie zuschauten, wüssten nicht, dass sie betrachtet werden. Ezra leitet diese Einschätzung aus zeitgenössischen Kommen-

25 Guide officiel (Anm. 2), 105 (Ü. d. A.).

26 Ebenda (Ü. d. A.).

27 Ebenda (Ü. d. A.).

28 Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, 165.

taren ab, die betonen, dass die „indigènes“ in den „tableaux vivants“ wirkten, als würden sie die Ausstellung und die Präsenz von BetrachterInnen gar nicht wahrnehmen, sondern ihre Tätigkeiten versunken in ihre ‚Lebenswelt‘ verrichten.²⁹ In dieser voyeuristischen Fantasie werfen die „indigènes“ keinen Blick zurück, der Platz als Subjekte ihres eigenen Blicks ist ihnen verstellt. Eine solche Anordnung erlaubt die Produktion objektiven Wissens, das, wie Donna Haraway bemerkt, vorgibt, die Macht zu haben, zu sehen, ohne gesehen zu werden.³⁰ Die betonte Nicht-Interaktion zwischen Publikum und „indigènes on display“ verhandelt somit möglicherweise weniger, was an sozialen Praxen und Identifikationen auf der Kolonialausstellung *passierte*, als vielmehr das, was Ezra mit Bezug auf Bennett als Blickregime der Ausstellungsanordnung fasst. Darin existiere „no possibility of *symbolic reciprocity*“,

*when the object of the gaze is not (the same as) the subject, when, instead, it is subjected to the gaze. (...) although there is nothing preventing the objects of such a gaze from looking back, their spectatorship would nonetheless not result in their ‚seeing themselves from the side of power‘.*³¹

Ich möchte demgegenüber behaupten, dass die scheinbar unumstößliche Grenze zwischen Kolonisierten und Kolonisierern, zwischen Beobachtenden und Beobachteten nicht nur selbstverständlich in den Alltags- und Widerstandspraxen rund um die Ausstellung von einem „Blick zurück“ durchbrochen wurde, sondern vielleicht gerade deswegen rekonstruiert und unablässig diskursiv bestärkt werden musste, *weil* sie nicht dermaßen evident war und im Feld des *Sichtbaren* überschritten wurde.

Kaja Silvermans Unterscheidung von „gaze“ und „look“ macht es möglich, Fotografien aus der Ausstellung neu in den Blick zu nehmen. Diese Bilder sind sowohl ihrer symbolischen Macht der Anordnung als auch ihrem Blickregime unterworfen, bilden es aber zugleich nicht einfach ab. Ein Blickregime („gaze“), so Silverman mit Bezug auf Lacan, dessen transhistorische Konzeption sie dabei umarbeitet, stimmt niemals völlig überein mit einem Blick („look“), den sie als „faculty through which the image is appropriated in the guise of ‚self‘“ konzipiert.³² Im Gegensatz zum Blickregime, das die Präsenz anderer als solcher erhellte und somit die ‚unbegreifliche‘ Struktur der Einschreibung von Anderssein im Feld des Sichtbaren bezeichne, sei der Blick im Begehren und im Mangel verhaftet, beschränkt durch die materiellen Praxen und Repräsentationslogiken, mittels derer das Blickregime seine Anwesenheit manifestiert.

Beim Durchblättern von Materialien zur Kolonialausstellung fiel mir auf, dass zahlreiche Fotografien die Blickachsen des Ausstellungsdispositivs selbst zu fokussieren scheinen.

29 E. Ezra, *The colonial unconscious* (Anm. 4), 31.

30 Donna Haraway, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M./New York 1995, 73-97.

31 E. Ezra, *The colonial unconscious* (Anm. 4), 32 f.

32 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York/London 1996, 163.

Viele Kamerastandpunkte sind nicht so gewählt, dass sie dem Bild ermöglichen, ein Subjekt/Objekt vorzustellen, dessen sich der Blick bemächtigt, sondern so, dass das Bild von Vorgängen der Differenzierung in Subjekte/Objekte erfasst wird. Nicht wenige Schnappschüsse zeigen sich gefesselt von den Bezüglichkeiten, die sich im Sucher abgespielt haben und angezogen von den Geheimnissen, in denen der Körper des Fotografen, der den Auslöser drückt, selbst impliziert ist. Zwar finden sich auch inszenierte Posen, meine Aufmerksamkeit haben aber vor allem jene Bilder geweckt, welche die Blickbeziehungen innerhalb des Bildraums observieren. Mit besonderem Interesse widmen sich manche Fotografien den Plätzen und Beziehungen der Geschlechter, wobei sie vor allem das Verhalten weißer Besucherinnen beobachten, die rittlings von Höckern herab hell lachend auf gelassene männliche Kamelführer herunterschauen oder leger auf einer Treppe sitzen, einen Imbiss verspeisen und neugierig den Hals recken, um den Verkaufshandlungen des fliegenden Händlers, der ihnen den Rücken zukehrt, mit dem Blick zu folgen. Von einer ähnlichen, beinahe getriebenen Schaulust handelt eine Aufnahme der „Sudanesischen Straße“: Im Vordergrund erkennen wir eine Traube überwiegend männlicher Besucher, die links aus dem Bild hinaus lugend, wohl einen Blick in den verborgenen Innenraum eines Gebäudes zu erhaschen suchen. Im Hintergrund, in die Bildmitte gesetzt, ist ein Hauseingang zu sehen, vor dem sich rechts und links zwei wahrscheinlich weibliche „indigènes on display“ postiert haben, ihre Blicke orientieren sich nicht an der spähenden Menge, sondern wirken teilnahmslos oder gelangweilt, diffus geradeaus auf die Straße gerichtet. In einer anderen Aufnahme derselben Straße stehen links vorne drei schwarze Männer beieinander; sie sind gerade dabei, einen Gegenstand auszutauschen, auf den sich ihr Augenmerk richtet. Einer von ihnen trägt einen langen Umhang, der vermuten lässt, dass er hier als „indigène“ figurieren soll, die Kleidung des zweiten lässt uns ihn als Matrosen identifizieren und der Dritte trägt ein helles Hemd mit dunkler Hose im ‚westlichen‘ Alltagsstil der eher ärmeren Bevölkerungsschichten. Ihnen nähert sich – und auf diesem Spannungsmoment beruht die Aufnahme – ein auf die Kamera zugehendes Paar, in der guten Sonntagskleidung herausgeputzt, er mit Spazierstock, sie mit Handtasche, den Blick wissensbegierig auf die Handlung der Männer gerichtet. Trotz der spezifischen Aufnahmewinkel dieser Darstellungen, die Sichtbarkeit je nachdem, ob es sich um Weiße oder Nicht-Weiße handelt, innerhalb des Bildraumes unterschiedlich verteilen und damit dem zu dieser Zeit gültigen Bilderrepertoire Folge leisten, bedeutet, sie heute anzuschauen, nicht unbedingt, mit dem Blickpunkt des Fotografen übereinzustimmen. Die Bilder determinieren nicht, wie sie angeschaut werden. Silverman argumentiert, dass das Bild (Bilderrepertoire, „screen“), welches das Blickregime von unserem Blick trenne, einen der Punkte darstelle, an dem die historische und soziale Veränderlichkeit ins Feld des Sichtbaren eintrete.³³ Insbesondere da die Fotografien den Akt des Sehens selbst in Szene setzen und bestimmte Momente isolieren und einfrieren, die das zeitliche Kontinuum des imperialen Ausstellungsdisplays punktieren, bieten sie

dem Blick einer BetrachterIn die Möglichkeit, darin hin- und herzuwandeln. Ich kann einen Platz in den Bezugnahmen, die sich mir zeigen, einnehmen oder etwa den Moment des Bildes als Aufschub betrachten, bevor der Matrose vielleicht seinen Kopf hebt und den Blick des Sonntagsausflüglers erwidert. Der schaut dann beschämt zu Boden oder versichert sich schnell mit Seitenblick auf seine Begleiterin, dass sie beide doch schneller an den Männern vorbeigehen, deren Alltäglichkeit in dieser Weise zu begaffen ja doch unangebracht wäre. Oder ich sehe, wie sie ertappt stehen bleiben, der Spazierstock sich in den Boden eingräbt, von der Ansprache des schwarzen französischen Matrosen getroffen, mit der ‚man‘ in der sudanesischen Straße nicht gerechnet hatte. Dieser wiederum, eine sich anbahnende, wenig viel versprechende soziale Situation vermeidend, wendet sich ab, um sein unterbrochenes Gespräch fortzusetzen.

Anschauungen dieser Art speisen sich aus ihrer Nachträglichkeit zum Moment der Bildproduktion und aus Erinnerungen, die nicht unbedingt denjenigen des zeitgenössischen Fotografen entsprechen. – Richtete sich dessen Blick ‚produktiv‘ auf Schauspiele der kulturellen Verwirrung und der Erschütterung binärer Zuordnungen? Oder galt er eher der Besorgnis darum, wie sich das Bild der weißen französischen Bürgerschaft auf der Bühne des kolonialen Spektakels abzuheben und seine Reproduktion sicherzustellen vermochte? Erlagen die Fotografen ganz einfach dem verführerischen Spiel der Ambivalenzen der beiden kolonialen Konzepte der Assimilation und der Assoziation, bei dem vor ihren Kameras Differenzen zwischen kolonisierten Subjekten statt als unterminiert zu verschwinden plötzlich eklatant zu Tage traten? Die Bilder lassen uns zurück mit solchen Fragen, die sich zwischen das Blickregime und den „look“ schieben. Der direkte Blick des Kolonialsoldaten in die Kamera bleibt dabei einzigartig in seiner Manifestation einer Art Materialität des Realen, so, als ob das Blickregime selbst zurückblickte, von exakt dem Platz dieser Anderen aus, die die forschende Kamera unterzuordnen sucht, damit sie immer dort blieben, wo sie nicht ist und ‚wir‘ nicht sind.³⁴

Die in den Fotografien aufgehobene Besessenheit gegenüber Blicken oder ins Bild gerückter Paradoxien evozieren und indizieren einen manifesten Zweifel: Leute, die auf der Ausstellung „als indigènes“ beschäftigt waren, verrichten hier möglicherweise gar nicht einfach Dinge, die sie ohnehin tun würden und sind daher womöglich keine „unwitting objects of a voyeuristic gaze“. Sie hätten womöglich weniger getanz, Kunsthandwerk fabriziert oder verkauft, sondern innerhalb des kolonialen Ausstellungsdisplays, das sie platzierte, eher eine *Repräsentation* dieser Arbeiten und Tätigkeiten produziert. Auch wenn die Fotografien nicht *darstellen*, dass oder wie sich „indigènes“-Beschäftigte selbstreflexiv im geforderten Exhibitionismus subjektivierten, wie sie mit dem „specular display“³⁵ und ihrer Positionierung als Attraktionen arbeiteten, so räumen sie dennoch die *Möglichkeit* einer Widerrede oder Widerspenstigkeit ein. Etwa indem die Kamera potenziellen „indigène-acteurs“ folgt und damit die widersprüchliche Anrufung, einerseits Teil der „Plus Grande France“ zu werden und andererseits ihr „Anderes“ zu repräsen-

34 Ebenda, 133.

35 T. Bennett, *The Birth of the Museum* (Anm. 11).

tieren, in einer Art Animationsarbeit am Publikum verhandelt. Bezeichnet diese Sicht den Punkt, an dem die koloniale Macht sich angesichts der Hybridität ihrer Objekte als etwas anderes herausstellt als das, was ihre Erkenntnisregeln glauben machen wollen, wie Homi Bhabha bemerkt?³⁶ Um den Blick tiefer in diese *Möglichkeit* zu versenken, deren Geschichte *tatsächlich* dokumentiert wurde, so dass sie sich heute erzählen lässt, müssen wir allerdings den Rahmen der Annahmen einer kulturellen Politik und die Betrachtung innerhalb des gouvernementalen Diskurses um den „*exhibitionary complex*“ nochmals erweitern und uns einem Blickwinkel zuwenden, der zu dieser Zeit ebenso wenig wie die Blicke der „*indigènes*“ Teil des Repräsentierbaren war, sondern als ein staatliches Geheimnis sorgsam gehütet wurde.

4. Einblicke in ein geheimes Archiv

Im Archiv des ehemaligen Kolonialministeriums in Aix-en-Provence liegen 81,8 Laufmeter Akten mit Berichten des „Verbindungsdienstes mit den in den französischen Überseegebieten Beheimateten“ (S. L. O. T. F. O. M.).³⁷ Enthalten sind darin auch die Akten der Vorläuferorganisation C.A.I.,³⁸ einer kleinen, der Militärdirektion unterstellten und vom Generalinspektor der „indochinesischen“ Truppen angeführten geheimen Spezialpolizei, die 1923 zur „Bevormundung und zur Überwachung aller Subjekte oder französischen Schützlinge aus den Überseebesitzungen“ eingerichtet wurde. Sie trat die Nachfolge eines Dienstes an, der, 1916 vom Kriegsministerium eingesetzt, die „kolonialen Arbeiter in Frankreich überwachen und organisieren sollte“.³⁹ Der C.A.I. verfügte über „agents provocateurs“, bzw. Undercover-Informanten aus den verschiedensten Milieus, überwachte einzelne „*indigènes anti-français*“ sowie deren Zeitschriften und Zusammenschlüsse und arbeitete eng mit dem Innenministerium wie mit der französischen Polizei zusammen.⁴⁰ Seine Akten sind rare Zeugnisse der politischen Aktivitäten der „*sujets*“ und ein Fundus für die Organisierungsgeschichte der aufkommenden kulturevolutionären, nationalistischen und kommunistischen Bewegungen in den Kolonien wie in Frankreich,⁴¹ die 1931 zerstreut, marginal, weitgehend im Untergrund und manchmal

36 H. K. Bhabha, Die Verortung der Kultur (Anm. 28), 166.

37 „Service de liaison avec les originaires des territoires français d'outre-mer“.

38 „Service de contrôle et d'assistance des indigènes des colonies françaises“.

39 Der Direktion der kolonialen Truppen unterstellt, war dieser Dienst für das Verhältnis der unterschiedlichen Arbeitgeber mit den Kolonien sowie für die Bedarfsabklärung von „*indigène-Arbeitskräften*“ und Kolonialsoldaten zuständig. 1917 wechselte er vom Kriegs- zum Kolonialministerium über. Vgl. dazu J. E. Genova, Colonial Ambivalence (Anm. 22), 58.

40 Ab 1939 beschränkten sich die Aktivitäten des C.A.I. darauf, bestimmte Individuen zu überwachen und Identitätskarten auszustellen, die Personen aus Übersee die Zirkulation in der Metropole erlaubten. 1941 wurde er umbenannt in „Service coloniale de contrôle des indigènes“, 1946 in „S.L.O.T.F.O.M.“. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlor er seine Bedeutung zunehmend, 1952 wurde er der Direktion der sozialen Überseeangelegenheiten angeschlossen.

41 Vgl. H. Lebovics, True France (Anm. 1); J. E. Genova, Colonial Ambivalence (Anm. 22); P. Dewitte, Les mouvements nègres (Anm. 7).

sogar gegeneinander operierten. Die Menge an polizeilichen Akten im Zusammenhang mit der „Exposition Coloniale Internationale“ markiert einen historischen Zeitpunkt, zu dem sie sich jedoch zu einer klaren und für das französische koloniale Establishment bedrohlichen Aktivität bündelten. Für die „cité indigène“ der „indochinesischen“ Sektion der Ausstellung zeichnet sich das dichteste Überwachungsnetz ab. Die so genannten Länderpavillons dienten auch als Unterkünfte, welche ohne eine Spezialerlaubnis nicht verlassen werden durften.⁴² Kontaktaufnahmen mit Übersee-MigrantInnen in Paris, viele davon StudentInnen, sollten auf diese Weise möglichst unterbunden werden. Besonders beaufsichtigt vom C.A.I. war auch das nahe am Ausstellungsgelände gelegene Quartier Latin, in dem sich migrantisch-studentische und -intellektuelle Communities angesiedelt hatten. Am 19. April wurden dreiunddreißig „Annamiten“, davon zwei, die keine Studenten waren, beim Verlassen einer Veranstaltung der „Indochinesischen kommunistischen Partei“, bei der zu Widerstandsakten gegen die Ausstellung aufgerufen worden sei, im Keller eines Restaurants im Quartier Latin verhaftet. Überliefert ist auch, dass dem Polizeibeauftragten für die Ausstellungssektion „Indochine“ ein Bericht über ein Organisierungstreffen zugespielt wurde, bei dem Flugblätter und Aktionspläne für den Vorabend der Ausstellungseröffnung vorgestellt und weitere Aktionen geplant wurden: Man wollte „antiimperialistische Sticker“ auf dem Gelände streuen und „Ballons mit roten Fahnen“ in die Luft lassen.

Die C.A.I.-Denunziations-Dokumente, alle mit dem Stempel „secret“ versehen, sind die fast einzige Quelle für antikoloniale Aktivitäten im Umfeld der Kolonialausstellung, denn die meisten Aktionen wurden durch repressive Maßnahmen verhindert. Mancher Organisierungs- und Aktionsversuch scheiterte aber wohl auch an seiner politischen Konzeption, wie etwa jener vom 12. April: Am Marseiller Hafen kamen zehn „indochinesische“ Aktivisten an Bord eines gerade eingelaufenen Schiffes und versuchten, die „indigènes“ auf dem Weg zum Job bei der Pariser Kolonialausstellung zu agitieren und zu einem Streik anzustiften, wobei ihnen die Unterstützung der kommunistischen Partei zugesichert wurde. Die Ankömmlinge wiesen die Ideen ab und berichteten ihren Vorgesetzten von dem Zwischenfall. Auf dem Gelände der Kolonialausstellung reißen die vom C.A.I. verzeichneten Bewegungen dennoch nicht ab. Eine Akte berichtet vom Treffen zwischen Mitgliedern der „Étoile nord-africaine“⁴³ und Musikern der Ausstellung am 9. Mai. Auch über eine Kündigungswelle im „restaurant indochinois“ existiert ein Rapport: Die Frau von Sai Van Hoa, einem Führer der radikalen Studentengruppe „Association d'Enseignement mutuel“, die in der Garderobe jobbte, wurde entlassen, weil sie antikoloniale Propaganda ins Gelände eingeschleust haben soll; ebenso der dortige Koch. Ein weiterer Bericht stellt die plötzliche und mutmaßlich politisch motivierte Abreise von 23

42 E. Ezra, *The colonial unconscious* (Anm. 4), 24.

43 „Étoile nord-africaine“, „Ligue de la défense de la race nègre“ und der „Parti annamite de l'indépendance“ standen in einem konfliktreichen, aber koordinierten Kontakt zur „Union inter-coloniale“, deren Aufgabe in der Organisierung der kolonialen Bevölkerung in Frankreich bestand, und zum für Theorie und Propaganda zuständigen „Comité d'études coloniales“ der französischen Kommunistischen Partei. Vgl dazu P. Dewitte, *Les mouvements nègres* (Anm. 7).

Musikern (von insgesamt 42) einer angeheuertem nordafrikanischen Band fest. Im Zuge der Organisationsversuche gegen die Ausstellung wurde eine Flut von Abschiebungen eingeleitet, die am 22. Mai Nguyen Van Tao, den Herman Lebovics den Helden der C.A.I.-Akte nennt, ergriff. Am 1. August kam es zur Verhaftung zahlreicher StudentInnen, als diese gerade mit einer Demonstration vor der Rekonstruktion des Tempels von Angkor Wat beginnen wollten.

Die C.A.I.-Akte enthält auch Flugblätter, Plakate und ähnliches Protestmaterial. So ist etwa ein von der „Ligue de défense de la race nègre“ produziertes Poster, das an den Außenwänden einer Schule nahe der Kolonialausstellung aufgefunden wurde, überliefert. Es klagt die gerade erfolgten Inhaftierungen und Erschießungen von Kamerunerinnen an, die gegen hohe Steuerabgaben protestiert hatten. Oder ein in „quoc ngu“, der lateinischen Schreibweise des Vietnamesischen, verfasster Cartoon.⁴⁴ Eine der erfolgreichen Interventionen der „annamitischen“ AktivistInnen bestand in der Weigerung der „indigènes on display“ der Sektion „Indochine“, den riesigen Drachen auf dem Ausstellungsgelände herumzutragen. In der Folge sah sich die Ausstellungsorganisation dazu gezwungen, Afrikaner mit dieser Aufgabe zu betrauen. Dass Koordinierungen und Kontakte aber nicht nur zwischen den „indigènes on display“ und ihren bereits länger in Frankreich wohnhaften, meist studentischen Landesbrüdern und -schwestern bestanden, belegt ein Bericht vom 25. April, der ein Treffen zwischen „zwei Indochinesen, einem Japaner, einem Koreaner und einem Neger“ aufdeckte. Die Agenten „Joe“, „Désirée“ und „Guillaume“ denunzierten im September den Plan der „Ligue de Défense de la Race Nègre“, das Standbild des franzosenfreundlichen Kaisers Khai Dinh vor dem Annamitischen Pavillon niederzureißen. Eher an die Arbeiterklasse der weißen Mehrheitsbevölkerung richteten sich wohl die Aufrufe des „Parti communiste français“, sich als Verbündete der Kolonisierten im Kampf gegen die Nationalbourgeoisien zu begreifen. Flyers mit Slogans wie: „Die kolonialen Bevölkerungen wollen keine sozialistisch-faschistischen Regierungen. Sie fordern Unabhängigkeit“ oder der „Véritable Guide de l'Exposition Coloniale: L'oeuvre civilisatrice de la France magnifiée en quelques pages“ wiesen in eine ähnliche Richtung. Die auf Initiative von Willy Münzenberg von der „Ligue anti-impérialiste“⁴⁵ unter der Leitung von André Thirion realisierte Gegenexposition mit dem Titel „La vérité sur les colonies“⁴⁶ war zudem von einer Art avantgardistischer ‚Negrophilie‘ geprägt. Einer für den Surrealismus typischen anti-rationalistischen, anti-logozentrischen „Primitivismus“-Ästhetik folgend, präsentierten Louis Aragon und Yves Tanguy dort „art

44 Abgebildet in P. A. Morton, *Hybrid Modernities* (Anm. 10).

45 Die kommunistische „Ligue anti-impérialiste“ wurde 1927 als eine internationale Gruppe mit Sitz in Berlin gegründet.

46 Mitgearbeitet an „la vérité sur les colonies“ haben auch die französische Rote Hilfe sowie die „Ligue de défense la race nègre“. Vgl. J. E. Genova, *Colonial Ambivalence* (22), 137 ff. Dem C.A.I. zufolge war die Ausstellung harmlos, selbst zur Eröffnung seien nur 14 Personen gekommen und insgesamt gab es bloß ca. 4200 BesucherInnen, wurde rapportiert.

indigène“, „afrikanische, ozeanische und amerikanische Skulpturen“ neben so genannten „fétiches européens“⁴⁷, etwa Madonnenfiguren.

Der Einblick in die C.A.I. Akte verdeutlicht die zeitgleich zum erfolgreichen Großereignis der Kolonialausstellung veröffentlichten Argumente, Protestpraxen und Zusammenhänge, die eine frühe und grundsätzliche „fracture coloniale“⁴⁸ sichtbar werden lassen. – Die Kolonie, bislang in einem „Anderswo“ verortet, manifestiert sich durch die Sicht auf das Panorama der unterschiedlichen Proteste rund um das Projekt von 1931 als auch innerhalb der Metropole angekommen. Was für einen nachträglichen Reflex hinterlässt dieses Wissen um antikoloniale Proteste aber auf dem Display der Ausstellung und auf den Abbildungen, die in ihrem Zusammenhang entstanden sind?

5. A new war-machine

Die Kolonialausstellung von 1931 gilt Ezra als Beispiel für den „french colonialism“, ein von der französischen „Kolonisation“ als „politische und ökonomische Herrschaft“ unterschiedenes kulturelles Bilderrepertoire, das, wie sie zeigt, zu dieser Zeit auch Bereiche zu durchdringen begann, die bislang nicht mit dem Kolonialismus in Verbindung gebracht worden waren.⁴⁹ Sie bezieht die „colonial culture“ dabei auf Homi Bhabhas Überlegungen zur „kolonialen Mimikry“ – „das Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen als dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz daselbe ist“⁵⁰ – und damit vor allem auf seine Fragestellung, inwiefern die „koloniale Ambivalenz“ als diskursive Bedingung der Dominanz in ein Motiv der Einmischung und des rebellischen Gegen-Einspruchs umzuwenden wäre. Ezra weist dies allerdings zurück, mit dem Argument, dass die Zweideutigkeit („doubleness“) des kolonialen Diskurses der „Plus Grande France“ eine Art „reverse *doublure*“ bereitstelle. Dieses umgestülpte Futteral unterlaufe den kolonialen Diskurs nicht, sondern beschütze und bestärke ihn vielmehr von außen. Koloniale Ambivalenz, so stellt sie heraus, habe Widerstand weder ermöglicht noch verhindert, das französische Empire habe sich nicht selbst zerstört, sondern es sei überwunden worden. Die Möglichkeit der Subversion *innerhalb* des kolonialen Diskurses zu verorten, entspreche einem unbewusst imperialistischen Gestus, der den Widerstand kolonisiere. Koloniale Ambivalenz vermittele somit die Unterminierung der aktiven Rolle jener Subjekte, die tatsächlich Widerstand geleistet haben.

Ich möchte dieser Sichtweise widersprechen, da sie nicht mit dem *konstitutiven* Aspekt der Ambivalenz rechnet, sondern in einer beinahe manichäischen Auffassung der bipo-

47 Louis Aragon in „L'An 31 et l'œuvre du Temps“, zit. nach C. Hodeir/M. Pierre, L'Exposition Coloniale (Anm. 10), 126.

48 Der Reader *La fracture coloniale* gilt als erste Publikation, die sich einen französischen postkolonialen Diskurs etabliert. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire, Olivier Barlet, *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, 2005.

49 E. Ezra, *The colonial unconscious* (Anm. 4), 2 f.

50 H. K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Anm. 28), 126.

laren Systematik des Kolonialismus gefangen bleibt. Einsprüche gegenüber der ‚kolonialen Kultur‘ und Widerstände können so zwar nominell hoch bewertet werden, kontingente Umschläge des Kolonialen vermag man so aber nicht zu fassen und muss sie vollständig ausklammern.⁵¹ Über die Figur, die Betrachtung des Ausstellungsdisplays sowohl um den Blick auf die damaligen Fotografien als auch auf die C.A.I. Akte als Display zu erweitern, habe ich dagegen für eine Untrennbarkeit des kulturellen kolonialen Diskurses von politischer und ökonomischer kolonialer Bemächtigung plädiert. Die veränderte Sicht auf die Ambivalenzen der Anrufung der „Plus Grande France“ in der „scopic reciprocity“, die ich vorschlage, versucht anzuerkennen, dass es zu Ereignissen kommt, die die kulturell konstruierte Opposition zwischen aktiven BesucherInnen / Blicken / ‚zivilisierten‘ citoyens und passiven Objekten / Betrachteten / ‚wilden‘ sujets überschreiten oder aussetzen. Dass die Ausstellung als Austragungsort von Protesten gewählt wurde, deren Implikationen weit über sie selbst hinausreichten, scheint mir ein Hinweis darauf zu sein, wie sehr zu jener Zeit von der Autorität ihrer metonymischen Macht auszugehen war. Das von ihr aufgebrachte Bilderrepertoire und das historische Blickregime setzen dabei nicht nur den Rahmen für die Produktion von kolonialer Evidenz als Kultur, sondern sie eröffneten und begrenzten zugleich den Raum, in dem sich Sinn generieren lässt, um gegen und um die Bedeutung von Lebensweisen in der „Plus Grande France“ zu ringen.

Damit folge ich Bhabhas Konzeption der Ambivalenz der Mimikry als einem Ort der kolonialen Autorität und gleichzeitig ihrer Verunsicherung. Sie ist eine „doppelte Artikulation“, so Bhabha,

eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen ‚aneignet‘ (‚appropriates‘), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (inappropriate), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für ‚normalisierte‘ Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.⁵²

Gegenüber der Anrufung der „Plus Grande France“, die auf der Binarität von „citoyens“ und „sujets“ mit abgestuften Rechten und Konzepten gesellschaftlicher Teilhabe⁵³ grün-

51 Vgl. E. Ezra, The colonial unconscious (Anm. 4), 8.

52 H. K. Bhabha, Die Verortung der Kultur (Anm. 28), 126 f.

53 Für „indigènes“ und „indigènes-travailleurs immigrés“ galt der „Code de l'indigénat“ von 1887, der andere Regierungsinstanzen vorsah als für Kolonialisten bzw. „citoyens français“. Ebenso differierte die Rechtssprechung. Der Code beschränkte die Freiheitsrechte und gewährte keine politischen Rechte. Nur in den „alten Kolonien“ unterstand die einheimische Bevölkerung dem „Code civil“ und besaß das Wahlrecht. Im Jahr 1925 stehen den 11.107 an „Ausländer“ verliehenen französischen Staatsbürgerschaften 36 Naturalisierungen von „indigènes“ gegenüber. Konzepte, die, etwa für „indigènes d'élite“, einen Status zwischen „citoyen“ und „sujet“ erwägen, standen v. a. während des Zweiten Weltkriegs zur Debatte. Nominell abgeschafft wurde der „Code de l'indigénat“ 1946. Vgl.: E. Saada, Citoyens et sujets de l'Empire français. Les usages du droit en situation coloniale, in: Genèses, Nr. 53, 2003/04.

det, hat der Protest zum einen Einsprachen erhoben, die mittels Gegeninformation operierten. Diese Strategie ließe sich als eine Entschleierung der Verleugnung lesen, die

*den chaotischen Charakter [des] Eingreifens [der kolonialen Beherrschung] als Verwerfungen hervorrufende Präsenz negiert, um die Autorität ihrer Identität in den teleologischen Narrativen des historischen und politischen Evolutionismus zu bewahren.*⁵⁴

Sachverhalte und Ereignisse in den Kolonien, die der Öffentlichkeit mittels der Displays verschwiegen wurden, sollten manifest oder der „Blick zurück“ auf die Phantasien exotischer und als submissiv platzierter „indigènes on display“ dingfest gemacht werden. Nicht selten wurde dabei eine Bestimmung im Namen der Klasse (seltener auch der ‚Rasse‘) artikuliert – eine Anrufung, die mit einem ebenso teleologischen Narrativ antrat, eine angestrebte Realität zu repräsentieren und dabei manifeste Verwerfungen unterminierte. Interessanter scheint mir deswegen der Blick auf das in sich selbst widersprüchlich, ja ambivalent bleibende Ensemble strategisch und taktisch heterogener Widerstände, die gleichwohl vom Standpunkt der Autorität aus allesamt als „anti-französisch“ begriffen und im Archiv zusammengefasst wurden. Dort zeigen sich die „partiell autorisierten Repräsentationen der Andersheit“ als miteinander in Verbindung stehend – Verbindungen, die offensichtlich angestrebt waren, aber, um es mit Bhabha zu sagen, oft von den Erkenntnisregeln der dominanten Diskurse, die „Zeichen der kulturellen Differenz artikulieren und sie in die verschobenen Beziehungen der Kolonialmacht – Hierarchie, Normalisierung, Marginalisierung usw. – wieder einbringen“,⁵⁵ erfasst wurden. Dieses Ensemble präsentiert sich als ein Kurzschluss von autorisierten Versionen von Andersheit, der die Ambivalenzen des kolonialen Diskurses sowohl aufruft wie konterkariert. Es durchquert in mehrfacher Weise die Barrieren zwischen Modernismus und „indigénat“, durchkreuzt die teilenden Praxen, die den kolonialen Raum konstruieren und gesellschaftlich segregierte Sektoren und diskursive Gültigkeiten hervorbringen. Separat und in unterschiedlicher Weise regierte und fixierte Plätze in der „Plus Grande France“ werden über neue Koalitionen artikuliert. Das Quartier Latin ‚spricht‘ mit dem Ausstellungsgelände, die Kolonie mit der Metropole, die Politik mit der Kultur, der objektivierte Platz von „indigènes“ mit der ‚Negrophilie‘, mit der Schwarzen Revolution, mit Intellektualismus und Kommunismus. Dabei erachte ich die Verbindungen zwischen „sujets“ in der Migration und dem „indigénat“ im temporären Arbeitsaufenthalt in der Ausstellung als ein besonders zentrales Scharnier, das die Grenzziehung *zwischen* dem „Metropolitanen“ und der „Kolonie“ zeitweilig außer Kraft setzt. Die Gesamtheit all dieser Übertretungen zeigt, wie ich meine, eine Praxis des „droit à la cité“, die aus den kolonisierten Räumen heraus agiert. Sie ist weder der diskursiven Ambivalenz vollständig inhärent, noch ihr paradoxer, ‚authentischer‘ Außeneffekt. Sondern sie beginnt sich

54 H. K. Bhabha, Die Verortung der Kultur (Anm. 28), 163 f.

55 Ebenda, 163.

genau dort als eine ‚Kriegsmaschine‘ zu formieren, wo Lyauteys groß angelegtes Projekt Frieden schließen wollte.

Wenn ich dieses Versprechen des Widerstandsensembles gegenüber seiner manifesten Marginalität so stark betone, dann nicht, weil ich im Nachhinein behaupten will, die koloniale Hierarchisierung hätte zu diesem Zeitpunkt zerschlagen werden können, sondern weil ich herausstellen will, dass ihr ambivalenter Diskurs von Formen des Sehens überlagert wurde, die sie in einer Weise erschütterten, die, wie ich meine noch heute nachhallen. Verunsichernd und erschreckend zugleich ist, wie ‚gut‘ das von den Abbildungen aufgebrachte Spektakel der Differenz zwischen Kolonisierern und Kolonisierten, die hier beide in Frage stehen sollen, lesbar ist, wie zugänglich und evident dem schauenden Auge der Fundus ihres Bilderrepertoires heute scheint. Die Frage nach der kolonialen Ambivalenz stellt sich offenbar nicht nur gegenüber dem, was ‚in historischen Texten‘ enthalten ist, sondern auch gegenüber dem, was durch das überlieferte Bildmaterial hindurch zieht als ein (historisch kontingentes, kontextgebundenes und historisch spezifisches) Verhältnis der aktuellen Unentscheidbarkeit zwischen dem Blickregime, dem Dargestellten und der Lesart der dargebotenen Bilder. Was dabei in Frage steht, ist die eigene (eingenommene) Subjektposition. Auch wenn ich den Fotografen dieser Bilder die Intentionalität einer ‚weißen‘ Besorgnis um einen nicht über Differenz markierten, unbeobachteten Platz unterstelle und mich von ihm distanzieren, erübrigt sich damit noch nicht die Suche nach der Verortung meines Blickes gegenüber den Blickverhältnissen innerhalb der Bilder. Die Indeterminiertheit zwischen zwei möglichen, aber widersprüchlichen Identifikationen mit den Plätzen „sujets“ / „citoyen“ durch einen „produktiven Blick“ neu zu bestimmen, den Kaja Silverman als ein Engagement mit der Erinnerung konzipiert, das darum ringt, das „Given-to-Be-Seen“ zu deplatzen und neu zu sehen,⁵⁶ bleibt Aufruf zu einem Projekt, das sich nicht allein durch ‚gute Absicht‘ bewerkstelligen lässt. Statt eine möglichst ‚vollständige‘ Erinnerung anzustreben, die implizieren würde, in derselben kulturellen Ordnung zu verbleiben, geht es darum, die Erinnerungen anderer zu erinnern und dabei jemand anderer zu werden.