

MENSCHEN ansCHAUEN

Selbst- und Fremdinszenierungen
in Dresdner Menschenausstellungen



MENSCHEN anschauen

Selbst- und Fremdinszenierungen
in Dresdner Menschenausstellungen

Herausgegeben von
Christina Ludwig, Andrea Rudolph,
Thomas Steller, Volker Strähle
für das Stadtmuseum Dresden

Sandstein Verlag

INHALT

- 6 Christina Ludwig
Wer erinnert an die Menschenschauen in Dresden – und wie?

12 PERSPEKTIVEN – REFLEXIONEN – FORDERUNGEN

- 14 Hilke Thode-Arora
Völkerschauen in Deutschland. Eine Einführung
- 24 Sybilla Nikolow
Erkenne dich selbst im Körper der Anderen.
»Menschenschauen« als Orte der Körperinszenierung
- 32 Dresden Postkolonial
Der Zoo verdrängt seine koloniale Geschichte
- 36 Johanna Gehring und Thomas Steller
Mit Sehgewohnheiten brechen

38 UNTERHALTUNG – DIENERSCHAFT – VORFÜHRUNG

- 40 Matthias Donath
Exotische Berufsgruppen am Dresdner Hof
- 48 Christina Ludwig
»Eine sehenswürdige Sache«. Die zwei »Americanischen Printzen«
Ocktscha Rinscha und Tuski Stannaki in Dresden
- 50 Eva Seemann
Kleinwüchsige als »Hofzwergen« und im frühen Schaustellungsgewerbe.
Ein Vorläufer für spätere Menschenschauen?
- 58 Catharina Helena Stöber
- 60 Stefan Dornheim
»Lebend, nicht aus Wachs!« Schaustellungen von Menschen im Dresden
des 17. bis 19. Jahrhunderts
- 70 George Niakunétok

72 VERGNÜGEN – GESCHÄFTE – BÜHNEN

- 74 Volker Strähle
Eine »Völkerwiese« am Großen Garten.
Der Dresdner Zoo als Ort kommerzieller Menschenschauen
- 82 Volker Strähle
Übersicht: Menschenschauen im Dresdner Zoo
- 90 Pichocho
- 92 Andrea Rudolph
Name gesucht, Geschichte gefunden.
Eine Puppe als Zeugnis Dresdner Völkerschauen
- 94 Julia Bienholz-Radtke und Kathryn Holihan
»Ostasien will ausrücken«.
Völkerschauen auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911

- 102 Sabine Hanke
Sarrasanis Völker: Menschenschauen im Zirkus
- 110 Nayo Bruce
- 112 Sophie Döring
Das Kino als Erbe der Menschenschauen?
Zwei frühe Weimarer Filme und ihre Zensur
- 120 »Die Grundbotschaften werden bleiben«. Uwe Hänchen über die Frage,
wie sich die Karl-May-Spiele in Bischofswerda ändern sollen

122 BEGEGNUNGEN – AUSTAUSCH – MISSBRAUCH

- 124 Bodhari Warsame
Somali-Völkerschauen in Dresden: ein Überblick
- 134 »Für Hersi war es eine gute Erfahrung«. Samatar Hirsi über seinen Urgroßvater,
den Völkerschau-Unternehmer Hersi Egeh Gorseh
- 136 Te'o Tuvale
- 138 Andrea Rudolph
Hingeschaut. Das Afrikanische Restaurant in Dresden
- 140 Hartmut Rietschel
Indianer und »Indianer« im Raum Dresden
- 150 Hartmut Rietschel
Ein Indianer in sächsischer Erde: Gedenken an Chief Edward Two-Two
- 154 Katharina Steins und Andrea Rudolph
Die zwei Pastranas. Bühnenkünstlerinnen und Anschauungsobjekte
- 162 »Krao Farini«

164 KUNST – MUSEEN – WISSENSCHAFT

- 166 Silvia Dolz
Fremd und vertraut. Die Faszination von Menschen und Dingen
aus ferner Welt im Werk der Künstlervereinigung »Brücke«
- 174 Petra Martin
Der »Nubier Jacob«. Porträt eines uns Unbekannten
- 176 Christina Ludwig
»Völkerschauen« aus Wachs. Die Dresdner Werkstätten Zeiller/Pohl
- 184 Steffen Förster
»Indianerfreund mit orientalischer Schwärmerie«.
Der sächsische Bildhauer Erich Hösel
- 192 Petra Martin
Völkerschauobjekte im Museum für Völkerkunde Dresden. Eine Spurensuche
- 202 Clemens Radauer
Ein Gelong im Museum. Wie ein Priester einer »Kalmücken-Schau«
im Dresdner Zoo zum »Experten« wurde
- 210 Petra Martin
Ein mysteriöses Holzschuhpaar
- 212 Esther White Deer
- 214 Robin Leipold
»Indianer« in Radebeul. Indigene Besuche aus Nordamerika im Karl-May-Museum
- 222 »Unsere Kultur ist lebendig«. Kevin Manygoats über seine Bildungsarbeit
und die »Indianer«-Bilder in Deutschland
- 224 Autor:innen
- 226 Bildnachweis
- 228 Impressum

Wer ERINNERT an die MENSCHEN- SCHAUEN in DRESDEN – und WIE?

KULTUR DES ERINNERNS IN DRESDEN

In der sächsischen Landeshauptstadt Dresden hat die Erinnerungskultur mit all ihren Facetten eine besondere Bedeutung. Besonders deswegen, weil nicht nur Politik, Wissenschaft und Forschung an die Vergangenheit erinnern, sondern auch eine lebendige Zivilgesellschaft. Nicht wenige der Erinnerungs- und Gedenkanlässe sind allerdings unbequem.

In den vergangenen Jahren und Jahrzehnten hat Dresden es geschafft, vielfältige Anlässe zum gemeinsamen Gedenken, Erinnern und Mahnen zu etablieren. Ein jüngeres Beispiel ist der Gedenktag für Marwa El-Sherbini (1977–2009), die aus rassistischem und islamfeindlichem Hass ermordet wurde.¹ Menschenfeindlichkeit und Rassismus haben viele verschiedene Wurzeln, aber nicht alle sind im öffentlichen Bewusstsein. Erinnerungsarbeit ist nie final oder abgeschlossen. Auch in Dresden gibt es Ereignisse und Bezüge zur Vergangenheit, die im kollektiven Gedächtnis weitestgehend fehlen, obwohl die authentischen Orte des Geschehens sowie ernstzunehmende Nachwirkungen in der Gegenwart vorhanden sind.

DER AUSGANGS- UND MITTELPUNKT

Ein solcher Ort mit schwierigem Erbe ist der Dresdner Zoo. Der heutige Besuch dort ist in der Regel geprägt von schönen Familienerlebnissen: Lachende Kinder, stolze Eltern und Großeltern tummeln sich vor den Gehegen und Käfigen mit Tieren. Dahinter blicken die präsentierten Tiere zurück. Nicht sichtbar ist, dass es eine Zeit gab, in der lebende Menschen von einem Aufführungsplatz auf das Zoopublikum zurückblickten. Es waren von den Dresdner:innen als »fremd« wahrgenommene Menschen, die der Zoo gegen ein Eintrittsgeld präsentierte. Dresden war ein bedeutender Ort dieser sogenannten Völkerschauen. Sie entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum beliebten und hoch professionalisierten Unterhaltungsgeschäft mit teils widersprüchlichen Dynamiken, denn die Motivation der Teilnehmenden sowie die Rahmenbedingungen der Schauen waren jeweils sehr unterschiedlich (siehe den einführenden Beitrag von Hilke Thode-Arora). Dass ihre Konjunktur ab 1870 so rasch zunahm, steht im Zusammenhang mit der stark beschleunigten Großstadtentwicklung. Die dort lebenden Menschen interessierten sich für neue und andere Formen der Unterhaltung, um den Alltag hinter sich zu lassen. Besonders anschaulich wird dieses Entfliehen in eine »exotische Traumwelt« bei verschiedenen Künstler:innen, die die Völkerschauen als Inspirationsquelle nutzten (siehe Beiträge von Silvia Dolz und Steffen Förster).

Als das Stadtmuseum 2021 begann, sich dieser Leerstelle in der Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur Dresdens zu widmen, waren die Einzelheiten zu den regionalen Menschenschauen in der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt.² Das ist bemerkenswert, denn die Zurschaustellungen fanden seit dem 17. Jahrhundert bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts an unterschiedlichen Dresdner Orten statt. Neben dem Zoologischen Garten wurden Menschen- und Völkerschauen auch in Gaststätten und Hotels, Zirkussen (siehe Beitrag von Sabine Hanke), auf Jahrmarkten und Volksfesten wie der Dresdner Vogelwiese, dem städtischen Ausstellungsgelände mit Großveranstaltungen, etwa anlässlich der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 (siehe Beitrag von Kathryn Holihan/

Julia Radtke), und in Panoptiken (siehe Beitrag von Christina Ludwig) gezeigt. Das Phänomen ist eng verwoben mit der menschlichen Lust, etwas Sensationelles, oft als »andersartig« Wahrgenommenes zu beobachten. Nicht nur ein »exotisches«, zumeist außereuropäisches Aussehen verleitete zum Schauen, sondern auch Anomalien des menschlichen Körpers (siehe Beiträge von Sybilla Nikolov und Andrea Rudolph/Katharina Steins). Das Publikum bewegte sich dabei allerdings in einem künstlich hergestellten Setting: Die Darbietungen, etwa auf der »Völkerwiese« des Dresdner Zoos, waren nach einem Drehbuch inszeniert worden, genau kalkulierte Spektakel sollten Authentizitätsmomente erzeugen.

Obwohl der Dresdner Zoo seit den 1870er-Jahren einer der wichtigsten Veranstaltungsorte im Deutschen Kaiserreich war, gibt es zu den dort veranstalteten Menschen- und Völkerschauen bislang nur wenige und begrenzte Forschungsbeiträge. Auch die postkoloniale Kontextualisierung des Ortes und der dort stattgefundenen Menschen schauen steht noch aus. Um den Umgang mit diesem Erbe sowie weitere Forschungsarbeiten anzuregen, wurden seit 2021 durch das Stadtmuseum umfangreiche Recherchen durchgeführt. Einen Ausgangspunkt für weitere Auseinandersetzungen kann die von Volker Strähle erarbeitete tabellarische Gesamtübersicht der im Dresdner Zoo präsentierten 76 Völker- und Menschenschauen für den Zeitraum von 1878 bis 1934 bilden. Mit etwa 65 nachgewiesenen Völkerschauen sind damit deutlich mehr solcher Schaustellungen dokumentiert als für Leipzig.³ Detailliertere Studien zu einzelnen Schauen bieten einen Einblick in Rekrutierungspraktiken der Unternehmer sowie in die Handlungsmacht der indigenen Akteur:innen (siehe Beiträge von Bodhari Warsame und Clemens Radauer). Besonders interessant ist die Tatsache, dass ethnografische Objekte in Zusammenhang mit den Völkerschauen nach Dresden gelangten und sich heute in den Sammlungen des Museums für Völkerkunde Dresden (siehe Beitrag von Petra Martin) und im Stadtarchiv Dresden befinden.

Warum waren die Dresdner:innen aller Bevölkerungsschichten so fasziniert von den Menschen schauen, dass die Zahl der Besuche in die Hunderttausende ging? Es war unter anderem der niedrigschwellige Zugang, denn Menschen- und Völkerschauen funktionierten ohne Sprache. Die Besucher:innen mussten nur Menschen anschauen. Das Visuelle und zugleich Körperliche bestimmte das Phänomen. Wahrgenommen wurden primär körperliche Merkmale, Ausstattung und Eigenarten sowie kulturelle Unterschiede. Parallel nutzte die sich gerade ausformende Wissenschaftsdisziplin der Anthropologie Völkerschauen für ihre »vergleichende Rassenkunde«. Die Menschen- und Völkerschauen prägten ein koloniales Blickregime: Die sich als überlegen empfindenden weißen »Herrenmenschen« blickten dabei auf die von ihnen kolonisierten Subjekte herab.

Dass die Völkerschauen im Dresdner Zoo eine Vorgeschichte, Randereignisse und eine Nachgeschichte besitzen, wird in den unterschiedlichen Beiträgen der Autor:innen sichtbar. Kommerzielle Schauen mit dem Fokus auf »exotische Völker« stellten etwa nicht die ersten Begegnungsmomente mit »Fremden« dar. Bereits ab dem 17. Jahrhundert beschäftigte der Dresdner Hof »andersartig« aussehende Menschen (siehe Beiträge von Matthias Donath und Eva Seemann). Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert entwickelten sich die Menschen schauen dann zu einem Teil der bürgerlichen Vergnügungskultur (siehe Beitrag von Stefan Dornheim).

1
Völkerschau-Teilnehmender
vor einem Zaun und dem
Hinweisschild »Achtung!
alle Tiere beißen«,
wahrscheinlich zur Schau
»Das Sudanesendorf« im
Dresdner Zoo. Unbekannter:
Fotograf:in, um 1909



BLICKWINKEL

Wie alle historischen gesellschaftlichen Ereignisse müssen auch die Menschen schauen vielfältig kontextualisiert werden. Dieser Sammelband bietet deshalb verschiedene historiografische und gegenwärtige Zugänge. Er zeigt in Bezug auf die Stadt Dresden und ihre Umgebung auf, welche konkreten historischen Phänomene als Menschenschauen behandelt werden können und wie diese einzuführen sind. Dieses Themenfeld wird aus unterschiedlichen theoretischen und normativen Blickwinkeln betrachtet: So kann es für eine Auseinandersetzung fruchtbar sein, die Menschenschauen sowohl im Kontext von Urbanisierung und Industrialisierung mit einer sich herausbildenden Dresdner Vergnügungskultur zu betrachten als auch primär im Zusammenhang mit einer kolonialen Weltordnung, die für die Teilnehmenden der Menschenschauen Entwürdigung, Misshandlung und mitunter gar den Tod bringen konnte. Um diese Vielfalt an Perspektiven abzubilden, gibt es im vorliegenden Band neben Beiträgen aus der kritischen Zivilgesellschaft (siehe Beitrag von Dresden Postkolonial) und von privaten Sammlern (siehe Beiträge von Hartmut Rietschel), ebenso solche aus dem Umfeld verschiedener wissenschaftlicher Institutionen wie Universitäten, Museen und Archiven.

Die Herausgeber:innen haben sich nicht nur aufgrund der Komplexität und Vielschichtigkeit der Blickwinkel, sondern auch wegen der Forschungslücken dafür entschieden, den am Thema Interessierten verschiedene Beitragsformate anzubieten: Die bebilderten Essays verschiedener Autor:innen setzen sich mit den Themenkomplexen »Perspektiven – Reflexionen – Forderungen«, »Unterhaltung – Dienerschaft – Vorführung«, »Vergnügen – Geschäfte – Bühnen«, »Begegnungen – Austausch – Missbrauch« und »Kunst – Museen – Wissenschaft« auseinander. Dazwischen sind Objektgeschichten eingestreut. Da zu allen (unbelebten) Objekten auch Subjekte, also handelnde Menschen, gehören, gibt es im Sammelband zudem Interviews mit Menschen, die in unterschiedlicher Form vom Thema betroffen sind. Hinzu kommen biografische Skizzen von Menschenschau-Teilnehmenden aus verschiedenen Weltregionen. Die durch Illustrationen von Johanna Gehring gerahmten Einblicke zeichnen ambivalente Lebenswege nach. Diese changieren oft zwischen Missbrauch und Selbstermächtigung. Die ausgewählten »biografischen Skizzen« stellen einen exemplarischen Ansatz dar, wie das Thema der Menschenschauen aus neuen Blickwinkeln betrachtet und künstlerisch gefasst werden kann.

Das Herausgeber:innen-Team setzte sich zudem mit den kontroversen Fragen zum sensiblen Umgang mit Sprache und Bildern auseinander. Kontrovers deshalb, weil das Thema »Menschenschauen« inzwischen vor allem im Kontext der Debatten um Kolonialismus und Rassismus verhandelt wird. Die Konstruktion des »Anderen« im Medium von Völkerschauen spiegelt sich in den überlieferten Bildern und Textquellen wider. Da es nicht die eine optimale Lösung im Umgang mit diesen Problematiken gibt, finden sich im Sammelband verschiedene Ansätze zum Umgang mit schwierigen Begriffen (zum Beispiel durch Durchstreichungen von diskriminierenden Begriffen) und zur Praxis der diskriminierungssensiblen Sprache (zum Beispiel durch die Verwendung von Selbstbezeichnungen wie Schwarz). In einigen Fällen steht ein unterschiedlicher Umgang mit problematischen Begriffen nebeneinander – etwa beim »Indianer«-Begriff für indigene Amerikaner:innen. Genauso lag die Verwendung einer geschlechtersensiblen Sprache in der Hand der einzelnen Autor:innen. Auch beim Einsatz von

historischem Bildmaterial wählt der Band verschiedene Ansätze. Es wurden beispielsweise illustrierte Biografien integriert, die in reflektierter Weise und mittels Leerstellen mit überlieferten Bildquellen umgehen. An anderer Stelle wurde bewusst problematisches Bildmaterial nicht gezeigt.

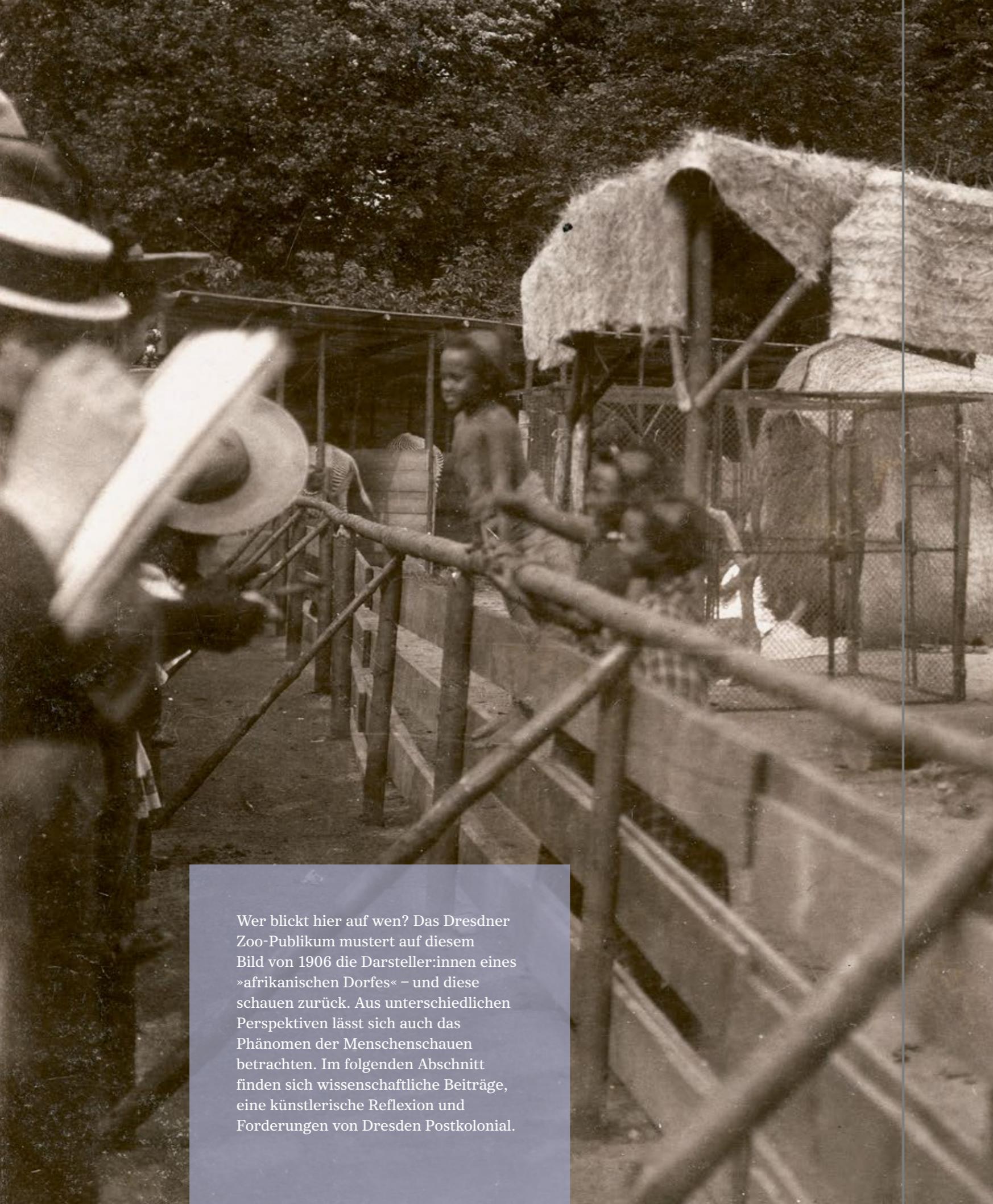
Dieser Sammelband ist kein finales und abgeschlossenes Ergebnis, sondern ein Zwischenschritt. Er möchte erste Antworten darauf geben, wie Dresden mit dem Thema der Menschenschauen umgehen kann. Der Kolonialismus stellt für das Stadtmuseum den zentralen Bezugsrahmen dar, da die Völkerschauen im imperialen Deutschen Kaiserreich ihren Höhepunkt erreichten und die europäische Kolonialherrschaft intensiv in der heutigen Gesellschaft nachwirkt. Der Kolonialismus prägte das Wissen über »fremde« Menschen und Territorien – über medial zirkulierende Bilder, einseitige Texte, mündliche Berichte aller Art, museale Präsentationen und nicht zuletzt über Menschen- und Völkerschauen.⁴ Diese sowohl mit Bildungs- als auch Unterhaltungsaspekten durchzogenen Medien waren Teil des Vergnügungsgewerbes der Großstadt, etwa im aufkommenden Kino (siehe Beitrag von Sophie Döring). Die Begegnungen mit indigenen Menschen haben zudem Spuren in Dresden und seiner Umgebung hinterlassen (siehe die Beiträge von Robin Leipold über indigene Besuche im Karl-May-Museum und von Hartmut Rietschel über das Grab Edward Two-Tows).

AUSBlick

Dieser Band sammelt und versammelt nicht nur Themen, sondern ganz bewusst ebenso unterschiedliche Positionen und Zugänge. Diese mehrdimensionalen und vielstimmigen sowie teilweise widersprüchlichen und streitbaren Ansätze sollen somit in die Öffentlichkeit getragen werden. Als Stadtmuseum verstehen wir uns auch als ein Ort der Positionsauhandlung. Daher bringen wir nicht nur regionale Diskurse und Forschungen zusammen, sondern nehmen zudem Perspektiven und Ansätze anderer überregionaler Akteur:innen auf. Den vorliegenden Band sehen wir – wie eine derzeit in Planung befindliche Ausstellung – als Schritt in diesem Aushandlungsprozess, der in Dresden und anderswo mit zunehmender Intensität geführt wird.

Welchen Stellenwert Menschen- und Völkerschauen sowie der damit verknüpfte (Post-)Kolonialismus in der Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur in Dresden haben sollen, ist eine offene Frage. Je nach politischem Standpunkt, Rassismuserfahrungen, historischem Interesse und kulturellem Hintergrund werden auch Dresdner:innen diese Frage ganz unterschiedlich beantworten.

¹ OFFERBERATUNG DES RAA SACHSEN E.V. (Hrsg.): Tödliche Realitäten. Der rassistische Mord an Marwa El-Sherbini. Regionale Arbeitsstellen für Bildung, Integration und Demokratie Sachsen, Hoyerswerda 2011; <https://www.dresden.de/de/rathaus/politik/demokratie-respekt/marwa-el-sherbini.php> (Zugriffsdatum: 30.11.2022). ² Vgl. HOFFMANN, KLAUS: Circensische Völkerschauen und Abenteuerliteratur in Dresden, in: Dresdner Hefte 20 (1989), 68–76; HAikal, MUSTAFA/GENSCH, WINFRIED: Der Gesang des Orang-Utans. Die Geschichte des Dresdner Zoos, Dresden 2009, 40–43; HANKE, SABINE: »Wir wollten sie echt und leibhaftig haben«. American Indians im Zirkus Sarrasani 1906 bis 1945, in: Dresdner Hefte 126 (2016), 51–58; LUDWIG, CHRISTINA: Völker-an-schauen. Zur unsichtbaren Geschichte des zoologischen Gartens Dresden, in: Dresdner Hefte 146 (2021), 53–59. ³ Vgl. BALESHZAR, LYDIA: Völkerschauen im Zoologischen Garten Leipzig 1879–1931, in: DEIMEL, CLAUS/LENTZ, SEBASTIAN/STRECK, BERNHARD (Hrsg.): Auf der Suche nach Vielfalt, Leipzig 2009, 427–448, hier 445–447; Leipzig Postkolonial: Zoo Leipzig, <https://leipzig-postkolonial.de/themen/zoo-leipzig/> (Zugriffsdatum: 30.11.2022). ⁴ TERKESSIDIS, MARK: Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute, Hamburg 2019, 89.



PERSPEKTIVEN REFLEXIONEN FORDERUNGEN

Wer blickt hier auf wen? Das Dresdner Zoo-Publikum mustert auf diesem Bild von 1906 die Darsteller:innen eines »afrikanischen Dorfes« – und diese schauen zurück. Aus unterschiedlichen Perspektiven lässt sich auch das Phänomen der Menschen schauen betrachten. Im folgenden Abschnitt finden sich wissenschaftliche Beiträge, eine künstlerische Reflexion und Forderungen von Dresden Postkolonial.

VÖLKER- SCHAUEN in DEUTSCHLAND

Eine Einführung



1
Werbe postkarte von
Sarrasani mit dem
Motiv einer »Dahomey-
Amazonen« Völkerschau.
Postkarte gelaufen 1921

Zurschaustellungen, welche Menschen in ihrer kulturellen und physischen Andersartigkeit inszenierten, sind in Europa mindestens seit dem 18. Jahrhundert nachweisbar. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelten sie sich in Schaubuden, auf Jahrmärkten, später auch in Zirkussen und Wild-West-Shows, zunehmend zum Genre. Diese Völkerschauen waren im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem in Europa und Nordamerika eine weit verbreitete Form des Unterhaltungsgeschäfts. Menschen meist außereuropäischer Herkunft wurden für die Dauer von mehreren Monaten oder gar Jahren rekrutiert, manchmal auch unter unwürdigen Bedingungen entführt, um vor zahlendem Publikum Dinge zu zeigen, die als »typisch« für ihre Herkunfts kultur erachtet wurden.¹ Das unterschied Völkerschauen von anderen Menschenschauen, in denen primär die physische Andersartigkeit der Protagonist:innen, etwa Behinderungen, körperliche Besonderheiten oder Körpermodifikationen, als Attraktionen vermarktet wurden. Zwar handelte es sich bei Letzteren ebenfalls um eine Form der Zurschaustellung von Alterität, teilweise auch mit als kulturspezifisch inszenierten Darstellungen. Bei Völkerschauen hingegen gab es immer eine auf kulturelle Besonderheiten zielende Inszenierung und somit ein *ethnic othering*, ein Betonen der ethnisch-kulturellen Andersartigkeit. In diesem Beitrag soll ein kurzer Überblick gegeben werden über die Organisation von Völkerschauen, die Auswahlkriterien für die Rekrutierung der Teilnehmer:innen, die Art der Inszenierung, Publikumsreaktionen und das Interesse zeitgenössischer Wissenschaftler, aber auch über die Erfahrungen der Teilnehmer:innen und ihre Motive, sich für eine Schau zu verpflichten.

1851 fand in Großbritannien die erste Weltausstellung statt, welche wie auch alle späteren unter Beteiligung verschiedenster Nationen technische, industrielle, kunstgewerbliche und künstlerische Neuerungen, Methoden und Errungenschaften präsentierte. Bereits ab 1855 etablierten sich Völkerschauen auf Weltausstellungen; 1883 in Amsterdam wurden zum ersten Mal mit bewusster

kolonialpropagandistischer Agenda Bewohner:innen der Kolonien zur Schau gestellt, um ethnische Vielfalt, aber auch Gewerbefleiß, Ausbeutung natürlicher Ressourcen und nicht zuletzt den vermeintlich zivilisatorischen Fortschritt im Dienste der Kolonialherren zu präsentieren.²

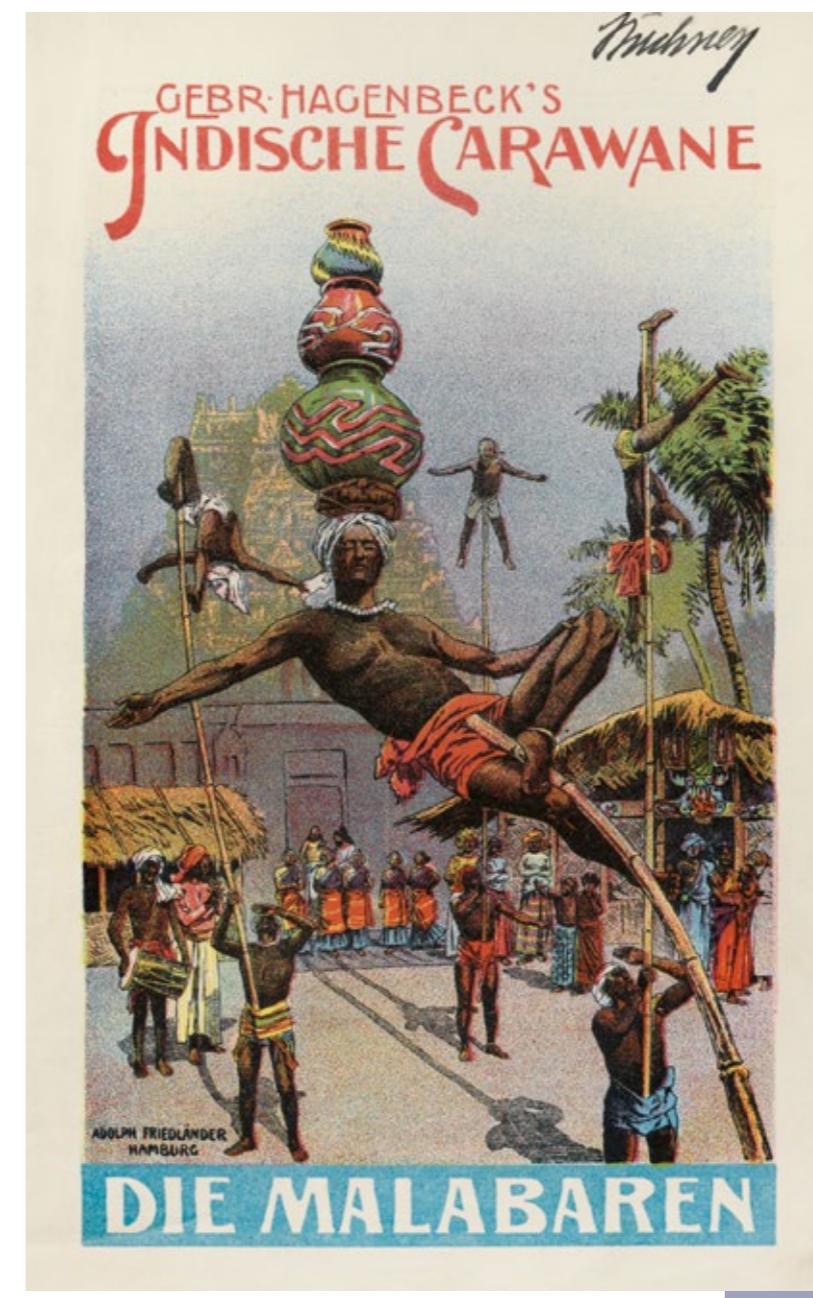
In Deutschland erlebten die Völkerschauen ihre Hochzeit zwischen 1880 und 1914, also in der Periode des deutschen Kolonialreichs. Nach dem Ersten Weltkrieg waren sie in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren weiterhin gängig. Allerdings erwuchs ihnen mit den in fernen Ländern spielenden, opulent ausgestatteten Stummfilmen der 1920er ein Konkurrent, der offenbar die Illusion exotischer Traumwelten zusehends besser vermittelte als selbst die bestausgestattete Schau.³ Da persönliche und sexuelle Kontakte zwischen Besucher:innen und Völkerschau-Teilnehmer:innen nicht effektiv unterbunden werden konnten, setzte der Nationalsozialismus dieser Form des Unterhaltungsgeschäfts schließlich ein Ende.⁴

KOMMERZIELLE VÖLKERSCHAUEN DOMINIERTEN DIE DEUTSCHE SZENE

Im Gegensatz zu Großbritannien oder Frankreich, wo Völkerschauen von offiziellen Stellen sehr viel geplanter kolonialpropagandistisch eingesetzt wurden, war die deutschsprachige Szene von kommerziellen Völkerschau-Organisator:innen dominiert. Diese warben zwar mit der Förderung des kolonialen Gedankens. Eine Analyse der Vorführungen und als »Völkerschau-Dorf« inszenierten Attraktionen zeigt jedoch, dass hauptsächlich Spannung, Ethnografisch-Dokumentarisches und zuweilen der erotische Appeal der Teilnehmer:innen im Mittelpunkt der Darbietungen standen. So folgten ab den 1890er-Jahren die meisten Vorführungen einer festen Szenenfolge in einem dramaturgischen Ablauf mit friedlichem Anfang (etwa einer idyllischen Dorfszene), dramatischem Höhepunkt (zum Beispiel einem Überfall) und Happy End (Friedensschluss mit Hochzeit oder gemeinsamem Fest).

Einzig für die Kolonialausstellung der Berliner Gewerbeausstellung von 1896 wurden ausdrücklich Menschen aus den deutschen Kolonien angeworben. In der langen Reihe der kommerziellen Schauen in Deutschland zwischen 1875 und 1932 waren sie sonst mit einigen wenigen Schauen zum Thema Samoa, Kamerun, Togo oder Ostafrika eher die Ausnahme.

Allerdings wären Völkerschauen ohne die durch globalen Handel und Kolonialismus geschaffene Infrastruktur nicht möglich gewesen. Völkerschau-Teilnehmer:innen wurden meist aus den Kolonialgebieten anderer Staaten bzw. unter deren indigenen Minderheiten angeworben. Gute Schiffs- und Eisenbahnverbindungen machten die reibungslose Anreise nach Deutschland möglich. Sie garantierten ein weiteres Spezifikum der kommerziellen Schauen: Wie Zirkusse, die teilweise ebenfalls Völkerschauen zeigten, waren diese mobil und gingen auf ausgedehnte Tourneen durch ganz Europa – darunter auch immer wieder nach Dresden – oder sogar Amerika. Viele Schauen bereisten kleinere Orte, gerade in Sachsen. Im Gegensatz zu den stationären Kolonial- und Weltausstellungen erreichten die kommerziellen Völkerschauen so ein Millionenpublikum, wovon beeindruckende Besucherzahlen an den einzelnen Gastspielorten zeugen, die sich an einem einzigen Sonntag oft im vier- bis fünfstelligen Bereich bewegten. Obwohl »nur« eine Form des Unterhaltungsgeschäfts, sollte die Rolle von Völkerschauen bei der Verstärkung (seltener wohl auch Prägung) von Stereotypen über Menschen fremder Kulturen daher keinesfalls unterschätzt werden.



² Bambusartisten vor Verkaufsständen und einem nachgebauten indischen Tempel. An einem der Stände hängt wohl eine ceylonesische Tanzmaske. Koloriertes Titellblatt der Programmbroschüre zu »Gebrüder Hagenbeck's Indische Carawane. Die Malabaren«, mit Grafik von Adolph Friedländer, Hamburg, 1900

Kommerzielle Betreiber wollten mit den logistisch aufwendigen Schauen Gewinne erwirtschaften. Die Kriterien für die Auswahl einer ethnischen Einheit und dann der Individuen für eine Schau waren daher von immenser Bedeutung; sie spiegelten wider, was als publikumswirksam und kassenträchtig eingeschätzt wurde.

ANWERBEKITERIEN UND INSZENIERUNG ALS »REISE«

Eines der wichtigsten Auswahlkriterien bestand in einer möglichst spektakulären physischen Andersartigkeit. Dies konnte sich auf körperliche Merkmale wie Pigmentierung, Wuchs, Haarform beziehen. Aber auch auf kulturelle Charakteristika, die versprachen, das Publikumsinteresse zu wecken – etwa von Mittel-europäer:innen als pittoresk empfundene Kleidungsstile und Hausformen oder

Mit SEH-GEWOHNHEITEN BRECHEN

In dem Sammelband dominieren wissenschaftliche Beiträge aus einer europäischen Perspektive. Ergänzend erzählen insgesamt sieben über den Band verteilte Kurzbiografien die Lebensgeschichten von Teilnehmenden von Menschen schauen.

Die häufig anonymisierten oder mit Kunstnamen versehenen Darsteller:innen sollen dadurch wieder mit ihrer individuellen Geschichte sichtbar werden.

Die Erzählungen stellen die Personen nicht in erster Linie als Opfer dar, sondern als handelnde und selbstbewusste Akteur:innen.

Die Illustrationen der biografischen Skizzen stammen von Johanna Gehrung. In einem Gespräch mit Thomas Steller reflektierte sie ihre Arbeit, hier werden Auszüge wiedergegeben. Ihre Illustration auf dieser Doppelseite zeigt den Prozess der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Biografien.

»Illustration ist für mich immer forschende Auseinandersetzung. Ich stelle mir Fragen nach Sehgewohnheiten: Wer sieht, wer wird gesehen? Ich frage nach stigmatisierenden, stereotypisierenden, gewaltvollen Darstellungsformen und wie sie zu brechen sein könnten. Wichtigste Grundlage ist dabei Respekt vor den Menschen, vor ihren Geschichten und Kämpfen.«

»Die Quellen und Abbildungen, mit denen ich gearbeitet habe, stammen überwiegend aus kolonial-rassistischem Kontext und geben die Perspektive der Kolonatoren wieder. Sie sind teilweise gewaltvoll, sie produzieren eindimensionale und klischeehafte Darstellungen. Die Abbildungen und Beschreibungen der Personen dienen der Abgrenzung und Aufwertung ihrer europäischen Betrachter:innen. Der Südamerikaner Pichocho z.B. wird auf seine vermeintlich minderwertige Andersartigkeit reduziert, ebenso das Kind bzw. später die junge Frau ·Krao Farini·, deren tatsächlicher Name nicht einmal bekannt ist. Diese Blickregime und Sehgewohnheiten wollte ich auf keinen Fall reproduzieren, weil sie nach wie vor koloniale und gewaltvolle Blickpraktiken stärken und forschreiben. Die Erkenntnis, dass dieser Wunsch in den bestehenden Gesellschaftsstrukturen noch immer utopisch ist, kann vielleicht ein hilfreicher erster Schritt sein.«

»Ich habe versucht, auch meine eigene weiße Perspektive zu reflektieren und den Fakt, dass meine eigene Wahrnehmung der Welt von den Spuren der Kolonialisierung und anderen Machtstrukturen geprägt ist. Ich musste mit zum Teil sehr unterschiedlichen und subtilen Gewaltstrukturen umgehen, in denen ich selbst verhaftet bin; aber ohne in eine Betroffenheitsperspektive zu rutschen. Insofern war klar, ich werde auch scheitern, aber der Prozess der Auseinandersetzung ist wichtig. Meine Hoffnung ist, diese Selbstreflexion auch bei den Betrachter:innen der Bilder anregen zu können. Aus dem Grund habe ich einen Collage-artigen Stil gewählt, mit Unterbrechungen und teilweise auch irritierenden Elementen, die Impulse zum Nachdenken geben sollen.«

»Der Vorteil von einem zeichnerischen oder künstlerischen Annähern an eine Thematik ist, dass dabei durch Ausschluss ein Fokus gesetzt werden kann und sich so eine Geschichte erzählen lässt. Ich wollte auf die problematischen Quellen und die Leerstellen in der Geschichte hinweisen und den Personen mit ihren uneindeutigen, lückhaften Biografien Raum geben. Und es ist mir wichtig, dass Betrachter:innen diese Uneindeutigkeit und Unabgeschlossenheit auch aushalten.«

Johanna Gehrung und Thomas Steller

WIEDERKEHRENDER HINTERGRUND
- FLÄCHIG WARMER ERSTON,
SINNBLICH FÜR ÜBERWINDUNG
DES MEERES ALS GRUNDACHE
DES KOLONIALISMUS

Eine »VÖLKER-WIESE« am GROSSEN GARTEN

Der Dresdner Zoo als Ort kommerzieller Menschenschauen



1

Postkarte »Gruss von der Völkerwiese. Zoologischer Garten Dresden«. Wilhelm Hoffmann – Kunstanstalt auf Aktien, Dresden 1901

Nach seiner Gründung 1861 entwickelte sich Dresdens Zoologischer Garten schnell zum zentralen Vergnügungsort der Stadt.¹ In dem Zoogelände am Rande des Großen Gartens trafen das ganze Jahr über alle sozialen Schichten aus Stadt und Umgebung aufeinander. An den Wochenenden flanierten die Besucher:innen zu Tausenden durch die Anlagen. Die andauernden Baumaßnahmen und der Kauf attraktiver Tiere verschlangen hohe Geldsummen, weshalb der Aktienverein des Zoos immer neue Kredite aufnehmen musste.² Um die finanziellen Verluste auszugleichen, setzte der Verwaltungsrat auf publikumswirksame Veranstaltungen. Die »naturkundliche Bildung«, das Anliegen der Gründer, geriet zusehends in den Hintergrund. Spektakuläre Tierdressuren begeisterten das Publikum mehr als die Aufreihung unterschiedlicher Nagetierarten. Abendliche Feuerwerke wurden gezündet, seit 1875 traten regelmäßig Militärkapellen im Zoo auf.³

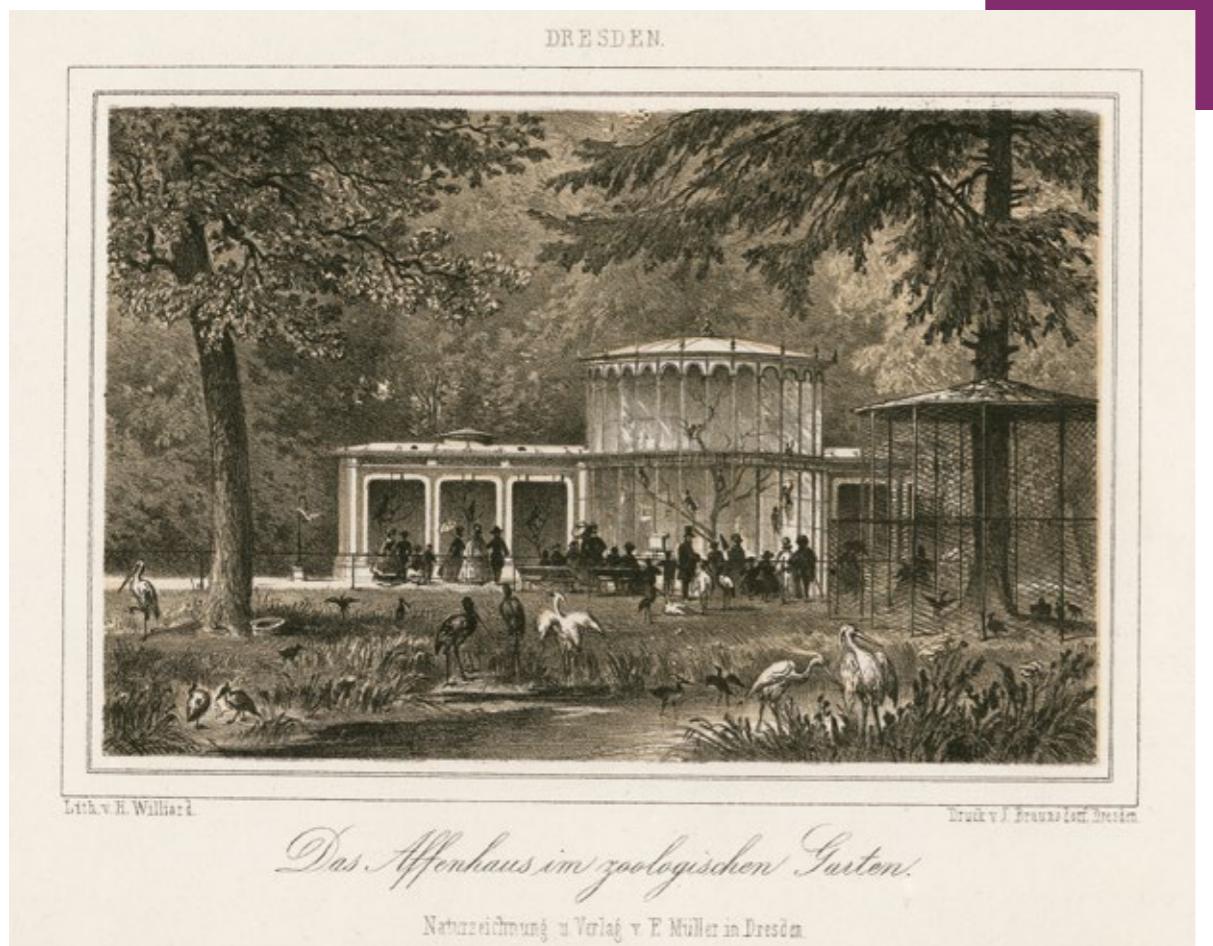
17 Jahre nach seiner Gründung präsentierte der Zoo 1878 erstmals Menschen, die als Angehörige einer »exotischen« Völkerschaft vermarktet wurden: Eine Familie aus Grönland hatte der aufstrebende Völkerschau-Unternehmer Carl Hagenbeck (1844–1913) angeheuert. Von einem Jahr auf das andere wurde der Zoo zum wichtigsten Dresdner Veranstaltungsort von Menschenschauen. Für die Zeit zwischen 1878 und 1934 konnten 76 Menschenschauen dokumentiert werden, darunter 65 »Völkerschauen«.⁴ Die Publikumszahlen lassen sich zwar nicht ermitteln, sicher ist aber, dass die Menschenschauen im Zoo viele Hunderttausende Besuche zählten.⁵

Dieser Beitrag geht zunächst der Frage nach, wer die zentralen Akteure der Schaustellungen von Menschen im Dresdner Zoo waren: Welche Verbindungen zu Völkerschau-Unternehmern unterhielt der Zoo? Anschließend wird dargestellt,

wie die Teilnehmenden im Dresdner Zoo untergebracht und präsentiert wurden. Was lässt sich über Begegnungen zwischen Schauteilnehmer:innen und Zuschauer:innen sagen? Schließlich wird die Frage erörtert, inwiefern die Völkerschauen im Zoo als koloniales Unternehmen gelten können. Welche Schauen repräsentierten dabei Gruppen aus deutschen Kolonien? Abschließend wird das Ende der Menschenschauen im Dresdner Zoo behandelt. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwiefern deren Tradition bis nach 1945 fortwirkte.

DIE VERBINDUNG ZU HAGENBECK

Auf wen die Initiative zurückging, Menschenschauen in den Dresdner Zoo zu holen, ist unklar. Der seit 1861 amtierende Direktor Albin Schoepf (1823–1881) war dem Verwaltungsrat der Aktiengesellschaft unterstellt, weshalb er eine solche Entscheidung nicht allein fällen konnte. Damit unterschied sich seine Position grundlegend von derjenigen des Leipziger Zoogründers und Direktors Ernst Pinkert (1844–1909).⁶ Sicherlich spielten die persönlichen Verbindungen von Albin Schoepf zu dem Hamburger Unternehmer Carl Hagenbeck eine zentrale Rolle. Der global operierende Tierhändler hatte sich seit 1874 mit seinen Völkerschauen einen neuen Geschäftszweig erschlossen und diese als Veranstalter an Zoos vermittelt. Einer seiner Mitarbeiter wurde Adolph Schoepf (1851–1909), der Sohn des Dresdner Zoodirektors. Nach dessen kaufmännischer Ausbildung hatte er bei Hagenbeck in Hamburg angefangen, zunächst als Tiereinkäufer und später in der Betriebsleitung.⁷ Adolph Schoepf war sowohl mit dem internationalen



2
Eduard Müller: Das Affenhaus im zoologischen Garten.
Lithografie, gestochen von Hans Anton Williard, um 1860



3
Adolph Schoepf.
Unbekannter Fotograf:in,
um 1900/1905

Tierhandel als auch mit dem neuen Geschäft von Menschenschauen vertraut. Er war es, der im Sommer 1878 Hagenbecks »Nubier« begleitete und dabei auch nach Dresden brachte. Auch an späteren Völkerschauen war Schoepf beteiligt.⁸ Unter anderem begleitete er 1880/81 einige Inuit, nachdem der Impresario Johan Adrian Jacobsen (1853–1947) krankheitsbedingt ausgefallen war.⁹ Der Tour-Teilnehmer Abraham Ulrikab (1845–1881) erwähnte ihn in seinem Tagebuch,¹⁰ das als eines der wenigen Selbstzeugnisse eines Völkerschau-Teilnehmers gilt. Ulrikab starb wie alle anderen Inuit während der Tournee an Pocken, weil Jacobsen und Schoepf es unterlassen hatten, sie rechtzeitig zu impfen.

Zu Johan Adrian Jacobsen pflegte Schoepf fortan über viele Jahre eine Freundschaft. 1893 holte er ihn in den Dresdner Zoo, wo Jacobsen zwölf Jahre lang das Gesellschaftshaus betrieb – gemeinsam mit seiner in Dresden geborenen Ehefrau, Alma Hedwig Jacobsen, geb. Klopfer (1862–1937).¹¹ Adolph Schoepf hatte 1881 die Leitung des Dresdner Zoos von seinem Vater übernommen. Neben der Verbindung zu Hagenbeck etablierte er Geschäftsbeziehungen mit weiteren Völkerschau-Unternehmern: Nach der Jahrhundertwende waren die Brüder Carl Marquardt (1860–1916) und Fritz Marquardt (1862–nach 1912) die wichtigsten Vertragspartner.

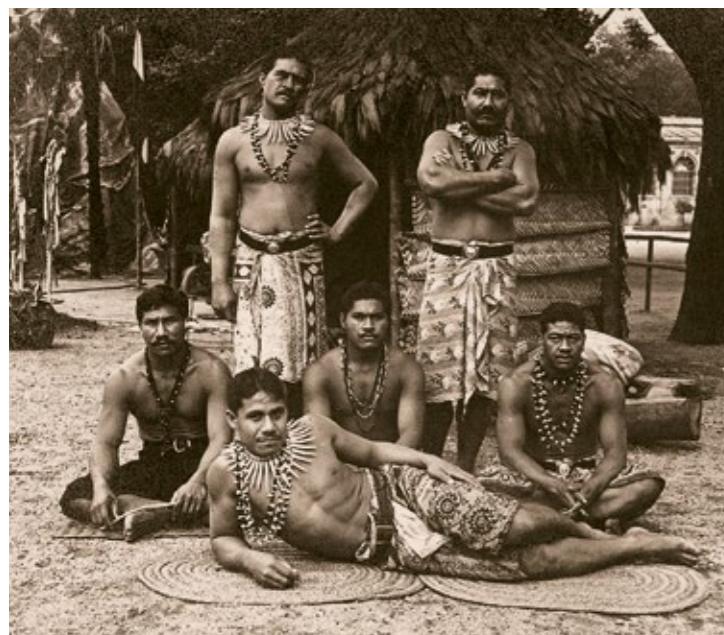
DER SCHAUSTELLUNGSPLATZ UND DIE TEILNEHMENDEN

Der erste Schaustellungsplatz mit Tribüne (auch »Völkerwiese« genannt) befand sich hinter dem Elefantenhaus in unmittelbarer Nachbarschaft des großen Platzes am Zoo-Restaurant. Der Platz war von einem Holzzaun umgeben, der eine Barriere für das Publikum darstellte. Die Zäune markierten wie anderswo ein »Innen« und ein »Außen«, stellten Zuschauende und zur Schau Gestellte einander gegenüber. Auch das inszenierte »Alltagsleben« in nachgebauten »Dörfern« spielte sich jenseits eines Zauns ab. Direkte Begegnungen zwischen Zoobesucher:innen und Angehörigen der Schauen waren so kaum möglich. Sie waren von Seiten der Veranstalter auch gar nicht gewollt. Weitgehend beschränkten sich die Begegnungen auf kurze Wortwechsel in Fremdsprachen, während Völkerschau-Teilnehmende Ansichtskarten und Fotografien verkauften und anschließend signierten. Dieses Recht stand ihnen häufig vertraglich zu. Der Rahmen für einen möglichen Austausch war also genau vorgegeben. Dies galt auch für vermeintlich spontane Ereignisse wie die gemeinsame Singstunde von Angehörigen der »nubischen Karawane« und der »Dresdner Liedertafel«, die 1879 im großen Saal des Zoo-Restaurants zustande kam.¹²

Die angereisten Teilnehmer:innen wurden seit 1883 meist in einem langgestreckten Holzbau untergebracht, der als »Hotel zum wilden Mann« bezeichnet wurde. Der Bau diente zugleich als Stallgebäude für die mitgeführten Tiere. Über die Lebensverhältnisse der Darsteller:innen ist wenig bekannt – gleiches gilt für die Arbeitsbedingungen. Die zur Schau gestellten Menschen standen in einem Vertragsverhältnis mit dem Unternehmer, der wiederum einen Vertrag mit dem Zoo abgeschlossen hatte. Der sogenannte Impresario bestimmte in der Regel das Programm, beaufsichtigte die Darsteller:innen, sorgte für ihre Verpflegung und zahlte den Lohn aus. Auch wenn die Teilnehmenden sich vertraglich verpflichtet hatten, konnten viele nicht errahnen, wie es ihnen monate-, manchmal jahrelang fernab ihrer Heimat ergehen würde. Es gibt zahlreiche Berichte über Völkerschau-Teilnehmende, die während der Tournee erkrankten und starben.¹³ Für die Schauen im Dresdner Zoo ist allerdings kein Todesfall bekannt.

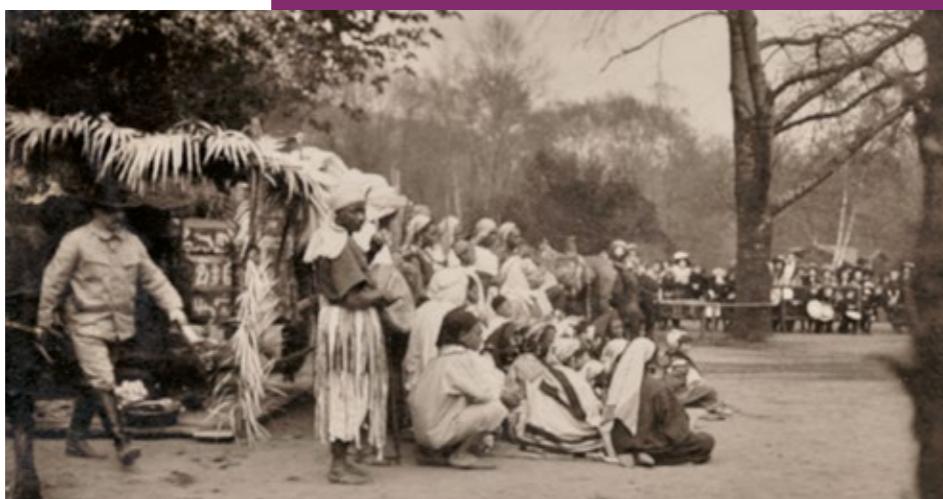
DER KOLONIALE RAHMEN

Die im Dresdner Zoo gezeigten Menschenschauen sollten »Völker« und Kulturen aus allen Kontinenten repräsentieren. Darunter waren allerdings kaum Menschen aus europäischen Regionen, wie die »Kalmücken«.¹⁴ Die von den Schaugruppen vorgeführte »ursprüngliche Lebensweise« wurde mal wehmütig verklärt, mal als Kuriosum betrachtet. Kennzeichnend für die Schaustellungen war eine koloniale »Rassen«-Hierarchie, mit den *weißen*¹⁵ Europäer:innen an der Spitze: Während »zivilisierten Kulturvölkern« Respekt und Bewunderung entgegengebracht wurde, wurden die als »wilde Naturvölker« inszenierten Gruppen teils romantisiert, teils dem Spott und der Verachtung des Publikums preisgegeben. Rund die Hälfte der Völkerschauen im Dresdner Zoo waren »afrikanische« Schauen, wobei unterschiedliche rassistische Klischees aufgerufen wurden: So wurden etwa nord-afrikanische »Beduinen« als stolze »geborene Krieger« präsentiert,¹⁶ während aus der Kalahari-Wüste stammende Menschen als »Überreste einer primitiven Zwerg-race« angekündigt wurden.¹⁷



4
Teilnehmer der Völkerschau »Samoa« vom August/September 1910 im Dresdner Zoo. Josef Krauss, Dresden, 1910

5
Aufstellung der Teilnehmenden der Völkerschau »Das Sudanesendorf« für fotografische Aufnahmen im Dresdner Zoo. Unbekannter Fotograf:in, 1909



6
Plan des Zoologischen Gartens zu Dresden. Entwurf: Horst Rose, Druck: Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann AG, Dresden, 1909

Die kommerziellen Völkerschauen waren ein Produkt des europäischen Kolonialismus und der zunehmenden globalen Verflechtungen unter westlicher Vorherrschaft. Auch wenn die Menschenschauen die Vorstellung einer *weißen* Überlegenheit beförderten, dienten nur einzelne im Dresdner Zoo vorgeführte Schauen der direkten Kolonialpropaganda. Eher wurde die Kolonialbegeisterung aufgegriffen, um Völkerschauen zu vermarkten. Die 1886 im Zoo gezeigte »Kamerun-Expedition« mit Samson Dido (Mambingo Eyum) nutzte das Interesse für das zwei Jahre zuvor unter deutsche Kolonialherrschaft geratene Kamerun. Die Dresdner Nachrichten behaupteten gar, es ginge dem Organisator Hagenbeck nicht um den geschäftlichen Gewinn, sondern darum, »seinen Landsleuten eine richtige Vorstellung von den Eingeborenen in Kamerun zu verschaffen.«¹⁸ Als der Zoo 1893 Angehörige der Hehe aus »Deutsch-Ostafrika« präsentierte, warb er in einer Zeitungsannonce damit, dass diese 1891 »durch den Überfall des Leutnant von Zelewsky« »bekannt« geworden seien.¹⁹ Hehe-Kämpfer hatten damals die deutsche »Schutztruppe« besiegt, Kommandeur Emil von Zelewski (1854–1891) war in den Kämpfen gestorben. Der Propagierung des deutschen Einflusses in der »Südsee« dienten die Samoa-Schauen: 1901, ein Jahr, nachdem Samoa offiziell dem deutschen Kolonialreich einverlebt worden war, wurden die Samoaner:innen als »unsere neuen deutschen Landsleute« beworben.²⁰

Neben sogenannten ethnologischen Schauen stellte der Dresdner Zoo allerdings auch »Körpersensationen« aus. Wiederholte trat eine »Colibri-Truppe« mit kleingewachsenen Menschen im Dresdner Zoo auf. Einzelne Schauen wurden als Kombination aus populärer »Freak-Show« und wissenschaftlicher Besonderheit präsentiert: Eine von Hypertrichose betroffene Person wurde als »Affenmädchen Krao« angekündigt, sie sollte eine frühere evolutionäre Entwicklungsstufe des Menschen verkörpern.²¹ Eine Gruppe von Sara-Kaba, deren Frauen sogenannte Lippenteller trugen, wurde 1931 in sensationsheischender Weise als »aussterbende« Kultur und »recht seltene Sehenswürdigkeit« vermarktet.²²

NAME gesucht, GESCHICHTE gefunden

Eine Puppe als Zeugnis
Dresdner Völkerschauen



*Kurbelkopfpuppe
(Serien-Nr. 200) von
J. D. Kestner jun.,
Waltershausen, und
der Rheinischen
Gummi- und Celluloid-
Fabrik, Mannheim-
Neckarau. Celluloid,
Masse, Holz, Textil,
Echthaar, Glas, 1906*

Eine Puppe in einem rot-weiß gestreiften Kleid wartete darauf, gemeinsam mit den anderen Puppen aus der Spielzeugsammlung des Stadtmuseums Dresden online in der digitalen Sammlungsdatenbank präsentiert zu werden. Doch etwas sprach noch dagegen: Bei der Übertragung der Informationen von der papiernen Karteikarte aus dem Jahr 1983 in die Museumsdatenbank Anfang der 2000er-Jahre war der in den 1980er-Jahren noch gängige, heute rassistisch bewertete Begriff »N*-Puppe« als Bezeichnung übernommen worden. Um für die digitale Welt sichtbar zu werden, galt es daher, einen anderen Namen für die Puppe zu finden. Darüber hinaus stellte sich die Frage, wie sie – eine der gerade einmal drei schwarzen Puppen in der Sammlung – aus rassismuskritischer Sicht zu bewerten sei und wie sie in das Stadtmuseum gelangt war.

Recherchen zeigten, dass die Waltershausener Puppenfabrik J. D. Kestner jun. bei der Herstellung der Puppe um 1905 auf dasselbe Kopfmodell zurückgegriffen hatte wie bei ihren weißen Puppen. Es handelt sich um einen Celluloidkopf der Marke Schildkröt, der lediglich mit dunkler Farbe überzogen worden war. Dies unterscheidet die Puppe von anderen Fabrikaten, die ethnische Merkmale mehr oder minder realistisch oder aber überzeichnet wiedergaben. Auch die hölzernen und aus Masse gefertigten Gliedmaßen waren braun gefasst worden. Bis auf die dunkle Hautfarbe, die schwarze Echthaarperücke und die brauen Glasäugen unterschied sich die Puppe damit nicht von den weißen Varianten des Herstellers mit der Seriennummer 200.

Die alten Zugangsunterlagen hielten eine Überraschung bereit: Die einstige Puppenbesitzerin – eine Krankenschwester und Tochter des Juristen und späteren Dresdner Stadtrats Wilhelm Christer (1872–1911) – hatte 1973 ihrer Schenkung einen maschinenschriftlichen Bericht beigefügt. Darin schrieb sie, dass sie die Puppe 1906 als sechsjähriges Mädchen im Dresdner Zoo bei einem Besuch einer Völkerschau geschenkt bekommen hatte. Ihr Onkel und ihre Tante hatten einen der Teilnehmer der Schau – vermutlich die im April/Mai 1906 veranstaltete »Afrika-Ausstellung« des Impresarios Carl Marquardt (1860–1916) – für die Übergabe engagiert. »Er hob mich hoch auf seinen Arm und hielt sie mir vor. Aber ich schrie und fürchtete mich zuerst. Er schaukelte mich auf dem Arm und ging mit mir und dem Püppchen zu kleinen schwarzen Kinderchen und deren Mutti, und weil die Alle so freundlich waren[,] beruhigte ich mich[,] und schließlich wurden wir noch gut Freund.«

Ihre Puppe nannte sie »Seeli«. Den Namen hatte sie als Kind von »Suleika« in »Seelika« abgeleitet und dies zu »Seeli« als Kosenname abgekürzt. Die Schenkerin bewahrte ihre Puppe im Originalkleid mehr als 65 Jahre auf, bevor sie sie an das Stadtmuseum übergab. Als Kurbelkopfpuppe (Serien-Nr. 200) mit Spitznamen »Seeli« ist sie nun als Erinnerungsstück an eine Dresdner Völkerschau Teil der Sammlung und online präsent.

>>Die GRUND-BOTSCHAFTEN werden BLEIBEN<<

Uwe Hänchen über die Frage, wie sich die Karl-May-Spiele in Bischofswerda ändern sollen

*Uwe Hänchen (*1962) ist Vorsitzender der Spielgemeinschaft »Gjoko Mitić« Bischofswerda. Auf der Waldbühne von Bischofswerda führt der Verein unter Leitung des Lehrers jeden Sommer zu den Karl-May-Spielen ein Stück des Schriftstellers auf, jeweils mit einem Kinderensemble und einem Ensemble für Jugendliche und junge Erwachsene. Sein Sohn Ben Hänchen (*1987), ein MDR-Journalist, ist in einem Podcast der Frage nachgegangen, ob Karl-May-Spiele heutzutage noch vertretbar sind. Sein Vater sieht sich durch die Debatte herausgefordert. Er will nun einiges in seinen Stücken und Aufführungen ändern.*

Das Interview führte Volker Strähle



1

Uwe Hänchen. Foto: Peter Stürzner, 2021

Seit einiger Zeit gibt es Kritik, dass Karl May bedenkliche Klischees verbreitet hat. Fürchten Sie, dass Sie die Karl-May-Spiele bald ganz aufgeben müssen?

Uwe Hänchen: Ich hoffe nicht, dass es so weit kommt. Das wäre ganz sicher auch nicht angemessen. Es ist wichtig, dass wir uns in die Debatte einbringen und sensibler werden, was unsere Aufführungen und unser Textbuch angeht. Karl May ist unser Kulturgut, unser deutsches, ja sogar sächsisches Kulturgut. Allerdings geht es in den Stücken um Indianer – und deshalb müssen wir auch die heutigen Perspektiven der Nachkommen der Ureinwohner Nordamerikas berücksichtigen.

Wann haben Sie verstanden, dass Sie etwas ändern müssen?

Als mein Sohn im vergangenen Jahr den Podcast gemacht hat. Ben hat die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob man heute überhaupt noch Karl-May-Spiele aufführen kann. Er hat mich interviewt und viele

andere Personen, darunter Indigene aus Nordamerika. Mir ist klar geworden, dass es Menschen gibt, die solche Vorführungen kritisch sehen. Was mich sehr verunsichert hat: In einer Umfrage kam heraus, dass 50 Prozent der Befragten glauben, die Karl-May-Spiele bilden reale Geschichte ab. Ich glaubte, alle wissen, dass wir Geschichten zeigen, die der Fantasie des Schriftstellers Karl May entsprungen sind.

Was wird sich nun bei Ihren Karl-May-Spielen konkret ändern?

Bereits in der letzten Saison haben wir damit aufgehört, Gesichter mit brauner Schminke anzumalen. Einige pseudoindianische Begriffe verwende ich in meinen Stücken schon lange nicht mehr – wie »Squaw« und »Manitou«. Wir wollen in Zukunft auch den Häuptlingen deutsche Namen geben, die indianischen Namen sind ja meist Fantasienamen. Karl May hat ja immer auch eine Übersetzung der Namen ins Deutsche mitgeliefert, die

verwende ich dann. Winnetou, Intschu-tschuna oder Nscho-tschi werden aber bleiben. Schwierig wird es bei den Stammesbezeichnungen, denn die gibt es ja wirklich. Und was die Tänze angeht, da möchte ich unseren Tänzern Workshops mit dem professionellen indigenen Tänzer Kendall Old Elk anbieten. Wir im Verein sind jetzt in der Diskussion, was wir künftig sensibler angehen und was Bestand haben soll.

Worum geht es Ihnen am Ende: den »echten« Karl May auf die Bühne zu bringen – oder zu zeigen, wie die indigenen Menschen »wirklich« gelebt haben?

Das ist ein Dilemma. Oft werde ich als Karl-May-Fan dargestellt, was nicht ganz stimmt. Ich habe eine typische DDR-Biografie. Bei mir hat alles mit den DEFA-Indianerfilmen begonnen, mit Gjoko Mitić. Diese DDR-Produktionen hatten den Anspruch, authentischer zu sein als die Karl-May-Filme aus dem Westen. Deshalb wollte ich bei unseren Spielen auch immer, dass es halbwegs stimmt, was wir da spielen. So habe ich etwa Texte von historischen Indianerführern mitverarbeitet, die zum Beispiel den Umgang der Weißen mit der Natur, mit der Mutter Erde, zum Inhalt haben. Und dann kam mein Sohn und sagte: Das ist kulturelle Aneignung, das kannst du nicht machen. Bisher dachte ich, das ist gerade das, was uns auszeichnet, dass wir uns bemühen, authentisch zu sein. Jetzt muss ich ein anderes Argument verwenden und sagen: Leute, was wollt ihr? Wir spielen Karl May, das ist unsere Kultur. Der hat das ethnologisch ungenau beschrieben, das wissen wir, aber die Texte sind 150 Jahre alt. Mir ist nicht wohler auf diesem Weg und ich beschäftige mich nach wie vor sehr intensiv damit.



2

Szene aus dem Karl-May-Spiel »Old Surehand« der Jugendbesetzung von 2022. Foto: Peter Stürzner, 2022

Sie haben also kein Rezept, das Dilemma aufzulösen?

Es gibt nicht die eine Lösung. Wir werden einige Dinge in den Stücken ändern und der historischen Realität anpassen. Ich lasse auch bestimmte Figuren weg, schreibe Texte um. Denn aus heutiger Sicht ist klar, dass es in Karl Mays Romanen Inhalte gibt, die als rassistisch interpretiert werden können. Gleichzeitig werden die Grundbotschaften erhalten bleiben, die für mich das positive Erbe von Karl May ausmachen: Sein Einsatz für Völkerverständigung und für die Rechte der Indianer. Manche Sachen werden wir auch nicht aus den Stücken herausnehmen. Dann erklären wir im Programmheft und im Vorprogramm: Was hat uns Karl May erzählt und was war Realität. Kendall Old Elk sagt zum Beispiel, dass die Trommel nur Männern vorbehalten war. Wenn unsere Trommelgruppe mal wieder etwas aufführt, werde ich aber sicher nicht sagen: Die Mädchen und Frauen dürfen nicht mitmachen.

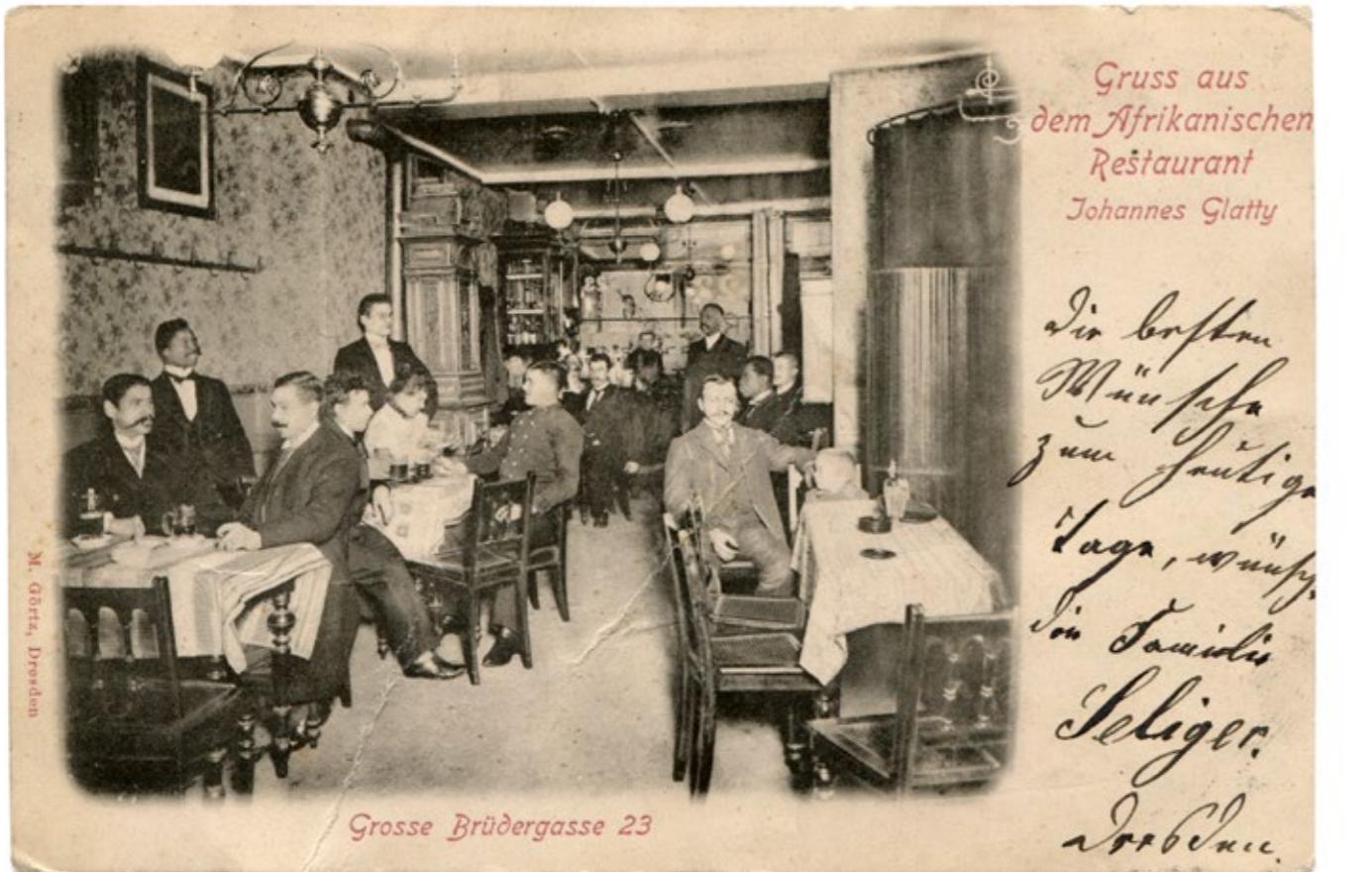
Welche Reaktionen erhalten Sie darauf, dass Sie sich der Debatte stellen?

Im Wesentlichen wird es positiv gesehen, dass wir uns hinterfragen und bereit für Veränderungen sind. Die jüngere Generation, die allmählich die Verantwortung übernimmt, ist insgesamt sehr offen. Manche Leute verschreckt aber die harte Infragestellung. Sie lesen die Überschrift in der Zeitung: Ist Karl May rassistisch? Und lesen dann gar nicht mehr weiter, obwohl der Text oder das Interview dann differenzierter ist. Es gab auch Reaktionen unter unseren Sponsoren, die gesagt haben: Also, wenn ihr hier jetzt alles ändert, dann gibt's kein Geld mehr. Dann sind wir raus.

HIN- GESCHAUT!

Andrea Rudolph

Das Afrikanische Restaurant
in Dresden



Werbepostkarte
»Gruss aus dem
Afrikanischen
Restaurant Johannes
Glatty«.
Fotografie von Martin
Götz, Dresden, 1901

Eine Postkarte zeigt einen Schankraum mit zahlreichen Gästen und Angestellten: eine Werbeansicht, wie sie für Gaststätten, Cafés und Restaurants für die Zeit um 1900 typisch war. Die Ladeneinrichtung unterscheidet sich nicht von anderen zeitgenössischen Lokalen in Dresden. Auch die Gäste entsprechen in ihrem äußeren Erscheinungsbild dem damaligen einheimischen Publikum bzw. der in Dresden Anfang des 20. Jahrhunderts gängigen Mode. Auf den ersten Blick verweist die Postkarte also auf eine »normale« Dresdner Schankwirtschaft und die in ihr arbeitenden wie konsumierenden Menschen. Doch ein zweiter Blick lässt erkennen, dass alle drei Kellner Schwarze sind, was für Dresden zur vorigen Jahrhundertwende ungewöhnlich war. Der Umstand erklärt sich durch den aufgedruckten Namen des Lokals: Die Karte warb 1901 für ein »Afrikanisches Restaurant« in Dresdens Großer Brüdergasse. Was aber war »afrikanisch« an dem Restaurant?

Das noch nach seinem Vorgängerbetrieb offiziell »Zum Chinesen« heirende Lokal wurde seit 1899 von dem in Freetown (heute: Sierra Leone) geborenen Johannes Glatty (1872–1910) gemeinsam mit seiner deutschen Ehefrau betrieben, der Kellnerin Johanne Marie, geb. Köhler (*1863). Bereits 1895 hatten sie in der Moritzburger Straße die Schankwirtschaft »Zum Afrikanischen Bierhaus« eröffnet. Darüber hinaus war Glatty zwischen 1898 und 1902 auf der Vogelwiese mit einer »Afrikanischen Bierhalle« bzw. einem »Afrikanischen Bierzelt« vertreten. Alle Lokale bezeichnete er als »afrikanisch«, was sich jedoch nur auf das Schwarze Personal bezog, das als Attraktion vermarktet wurde. Glatty verwies 1897 in Konzessionsanträgen selbst auf die Anziehungskraft seiner eigenen Zurschaustellung »in Dresden[s] einzig dastehende[m] Restaurant mit einen schwarzen Wirth«: »zahlreiche Gäste aus allen Bevölkerungsklassen beehrten mich, [um] den in Dresden etablierten schwarzen Restaurateur kennen zu lernen«. Eine Werbeanzeige in den Dresdner Nachrichten vom 16. Februar 1902 warb mit dem Aufruf: »Kommt alle zu den Schwarzen!« Sie lud bei »echt afrikanische[r] Bedienung« zu täglicher Musik mit »Trompetensolis, Burenlieder[n] und Märsche[n]« ein. Inwieweit die musikalischen Darbietungen nur auf den Zweiten Burenkrieg in Südafrika (1899–1902) reagierten oder allgemein auch afrikanische Klänge im 1902 zum »Afrikanischen Konzerthaus« umbenannten Etablissement ertönten, ist nicht bekannt.

Das Restaurant schloss 1903. Nach Stationen in Zürich, Wien und Breslau betrieb Johannes Glatty ab 1906 in Leipzig das Lokal »Zum Afrikaner«. Er starb 1910 in der Städtischen Irrenanstalt in Frankfurt am Main, nachdem kurz zuvor sein Restaurant verkauft und die Ehe mit Marie geschieden worden war. Ob der Blick auf die angestellten Schwarzen Kellner, Büffetdamen und Musiker einziger »afrikanischer« Bestandteil seines Gastronomiekonzepts war, bleibt ungeklärt, würde aber dem verwendeten Werbebild auf der Postkarte entsprechen.

Die ZWEI PASTRANAS

Bühnenkünstlerinnen und
Anschauungsobjekte



1
*Julia Pastrana in ihrem typischen Bühnenkostüm.
Unbekannte:r Fotograf:in,
1850er-Jahre*

Eine mumifizierte, nackte Frau, die Arme vom Körper durch Unbekannte abgerissen, lag bis 2012 im Keller eines Osloer Krankenhauses, versehen mit einer Inventarnummer. Ihr Körper war schon seit über 150 Jahren tot. Der Leichnam des neugeborenen Sohnes, der mit ihr um die Welt gereist war, ist bis heute verloren. Keine Todesurkunde war für die junge Mutter ausgestellt worden, ihre Existenz als lebender Mensch ist nur durch Zeitungsausschnitte und zahlreiche Annoncen belegt, die von ihrer außergewöhnlichen Erscheinung berichten. Welches Schicksal verband sich mit dieser jungen Frau namens Julia Pastrana (1834–1860)? Was hatte es mit ihrer vermeintlichen Schwester Zenora Pastrana (1847–1903) auf sich, deren Leben und Wirken untrennbar mit dem Tod Julias verbunden war?

Das Dasein der Julia Pastrana war sowohl zu Lebzeiten als auch nach ihrem frühen Tod geprägt durch Ausbeutung und Entmenschlichung. 1834 in Mexiko geboren, litt sie vermutlich seit ihrer Geburt unter Hypotrichose und Hyperplasie, also genetischen Veränderungen, die zu starkem Haarwuchs auf ihrem gesamten Körper und einem besonders ausgeprägten Kiefer führten.¹ Sie soll laut zeitgenössischen Berichten den »Rootdigger Indians« aus dem Sierra-Madre-Gebirge angehört haben,² einem fiktionalen Stamm, der im 19. Jahrhundert von europäischen »Entdeckern« erfunden wurde, um verschiedene Gruppen zusammenzufassen.³

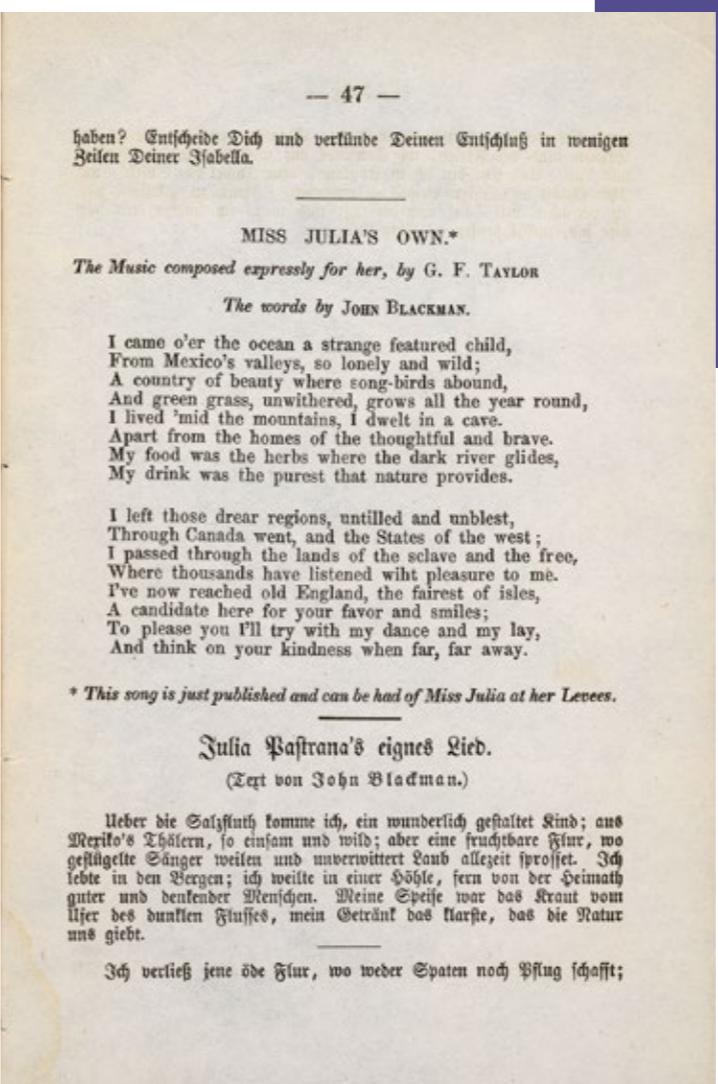
Nach dem Tod ihrer Mutter zog sie nach Culiacán, um im Haus von Pedro Sanchez, 1836/37 Gouverneur von Sinaloa, als Dienstmädchen zu arbeiten.⁴

Mitte der 1850er-Jahre verkaufte Sanchez die junge Frau an den Mexikaner Francisco Sepulveda, über den sie an den amerikanischen Impresario Theodore Lent († 1884) gelangte.⁵ Er organisierte zuerst in den USA und später in England erste Zuschauerauftritte von Julia Pastrana, bei denen sie als »grand and novel attraction« (»großartige und neue Attraktion«), »nondescript« (»Unbeschreibliche«), »bear woman« (»Bärenfrau«) oder »Mexican ape woman« (»mexikanische Affenfrau«) beworben wurde.⁶ Während ihrer Auftritte trug sie bunte Kleider, tanzte und sang Lieder für das Publikum (siehe Abb. 1). Die Presse dokumentierte in Zeitungen ihre Auftritte und schilderte das Erstaunen der Zuschauenden über ihre Erscheinung.⁷

JULIA PASTRANA 1858 IN DRESDEN

Julia Pastrana gehörte von nun an mit ihrem von der Gesellschaft als abnorm wahrgenommenem Äußeren zu dem Personenkreis, der in »Freakshows«, in Zirkussen, auf Jahrmärkten oder sonstigen Bühnen vorgeführt und ausgestellt wurde. Im Herbst 1857 debütierte sie in Deutschland auf der Krollschen Bühne in Berlin, wechselte danach zum Circus Renz.⁸ Als sie mit Renz zwischen dem 4. und 17. April 1858 in Dresden gastierte, kündigte der Zirkus sie in den Dresdner Blättern als »Miss Julia Pastrana aus der mexikanischen Wüste«⁹ an und machte auf ihr besonderes Äußeres in Verbindung mit ihren künstlerischen Darbietungen aufmerksam: »Diese seltenste Naturerscheinung, welche je lebend vorgeführt wurde, wird heute und täglich nach Beendigung der Reitvorstellung ihre Nationalgesänge vortragen und ihre Tänze produciren.«¹⁰ In den Dresdner Nachrichten wurde ihr eine mehrteilige Serie zur Beschreibung »ihrer Art« gewidmet. Dort hieß es: »Wir halten es für unsere publicistische und kritische Pflicht, dieses dem Vernehmen nach sehr gutmütige, harmlose und der christlichen Liebe sehr würdige Wesen vor dem Verdachte zu bewahren, Tochter eines Pavians zu sein, und werden demgemäß unsere, diesem Verdachte zu widerlaufende Ansicht über die Entstehung dieses abnormalen Individuums, sobald es uns der Raum gestattet, gründlicher motivieren. Jedenfalls ist Julia Pastrana eines der größten physiologischen Phänomene, die je gesehen und öffentlich gezeigt wurden. Dieselbe producire sich in der Montagsvorstellung als Sängerin und Tänzerin auf einem eigens dazuerichteten [sic!] Podium.«¹¹

Entgegen vieler Zeitgenoss:innen vertraten die Dresdner Nachrichten nicht den Standpunkt, dass Julia Pastrana die Tochter eines Affen sei. Dabei handelte es sich um ein Erklärungsmodell für ihr ungewohntes Erscheinungsbild, das sich für viele Menschen nicht mit dem eigenen Weltbild in Einklang bringen ließ und auch in der Wissenschaft für Diskussionen sorgte. So wurde Pastrana während ihres Dresden-Aufenthalts zum Gegenstand der Forschung und Anschauung, als sie »im Zwinger-Salon von Aerzten und Naturforschern bewundert wurde«¹² und



2
Zu Julia Pastranas Gesangsrepertoire gehörte das von G. F. Taylor für sie komponierte Lied »Miss Julia's Own«, dessen Druckfassung bei ihren Auftritten verkauft wurde. Text aus: *Die seltsame Geschichte der Julia Pastrana bekannt unter dem Namen: die Unbeschreibliche*, Berlin, um 1857, 47

>INDIANER< in RADEBEUL

Indigene Besuche aus
Nordamerika
im Karl-May-Museum



1
»Indianerangriff« bei »Buffalo Bill's Wild West« vor zahlreichen Zuschauer:innen. Unbekannter Fotograf:in, vermutlich vom Gastspiel in München 1890

Seit dem 18. Jahrhundert sind Präsentationen indigener Menschen aus Nordamerika in Dresden bekannt.¹ Eine neue Dimension erreichten die Wild-West-Shows von »Buffalo Bill«, Sarrasani und weiteren Show-Unternehmen, die als kommerzielles Massenspektakel das Bild von den »Indianern« in Deutschland ab Ende des 19. Jahrhunderts entscheidend prägten.

Im Dresdner Raum ist besonders die westlich an der Elbe gelegene Stadt Radebeul durch ihre Verbindung zum erfolgreichen Abenteuerschriftsteller Karl May (1842–1912) ein wichtiger Ort der deutschen »Wild-West«- und »Indianer«-Romantik. Das seit 1928 dort bestehende Karl-May-Museum auf dem Grundstück des Schriftstellers war von Beginn an auch immer wieder Ziel indigener Besuche. Besonders der Dresdner Zirkus Sarrasani nutzte Radebeul und die Karl-May-Gedenkstätten, das Museum und Mays Grab zu wirksamen Marketing-Aktionen für seine Shows. Der folgende Beitrag gibt einen Einblick in die Etablierung heute bekannter »Indianerkünsche« und nimmt die Vermarktung indigener Menschen aus Nordamerika als Teilnehmerinnen und Teilnehmer von Wild-West-Shows im Rahmen ihrer Besuche im Radebeuler Museum in den Fokus.

»BUFFALO BILL« UND DIE ETABLIERUNG UNSERES INDIANERBILDS

Die Verbreitung noch immer gängiger Wild-West- und »Indianer«-Klüschees ist untrennbar mit dem Namen William Frederick Cody, genannt »Buffalo Bill« (1846–1917), verbunden. Seine Wild-West-Show gilt bis heute als das größte und erfolgreichste Unternehmen dieser Art. »Buffalo Bill« wuchs als Sohn einer Siedlerfamilie im heutigen Kansas, im direkten Grenzgebiet zu den indigenen Gruppen

der dortigen Region, auf. Seine Zeit als Jäger für die Kansas Pacific Railroad Company, während der er angeblich 4 862 Bisons in nur einem Jahr erlegte, schuf die Basis für seine spätere Legende und Selbstinszenierung. Die Figur »Buffalo Bill« wurde zu einer Marke, die für die Verkörperung des amerikanischen Traums und dem Mythos des »alten Westens« stand. 1883 gründete er mit Unterstützung des Theatermanagers Nate Salsbury (1846–1902) »Buffalo Bill's Wild West«. Das Programm beinhaltete neben Reit- und Schießvorführungen vor allem groß angelegte Szenen mit den engagierten indigenen Akteuren, wie Kriegstänze, Postkutschen-Überfälle oder die Nachstellung berühmter Schlachten. 1887 weite Cody seine Tourneen auch auf Europa aus und gastierte mit seiner Show in London im Rahmen der Feierlichkeiten zum 50-jährigen Thronjubiläum von Queen Victoria (1819–1901). Drei Jahre später kam die Show erstmals auch nach Deutschland. Besonders in München und Dresden war das Interesse groß, pro Aufführung sollen bis zu 10 000 Besucherinnen und Besucher das Spektakel verfolgt haben.²

Ein besonderer Reiz der Show bestand auch in der Mitwirkung prominenter indigener Personen. Konnte Cody bereits 1885 den populären Lakota-Anführer Sitting Bull (um 1831–1890) engagieren, dessen Teilnahme nicht un wesentlich zur Bekanntheit von »Buffalo Bill's Wild West« beitrug, gelang es ihm später, auch bekannte Anführer der Geistertanzbewegung wie Short Bull (um 1845 – um 1915) oder Kicking Bear (1846–1904) für seine Show anzuwerben. Viele der einst gegen die USA kämpfenden Krieger indigener Nationen wie die Lakota, Arapaho oder Cheyenne sahen in einem Engagement bei einer Wild-West-Show die Chance, dem tristen Leben in den Reservationen entfliehen zu können. Im Gegensatz zu den dort herrschenden Einschränkungen und Verboten der Ausübung ihrer Kultur konnten sie in den Shows weiter ihr vermeintlich altes, traditionelles Leben präsentieren und sich dafür auch noch bezahlen lassen. »Indianer« zu spielen war eine Möglichkeit, sich selbst und seine Familie finanziell zu stärken.

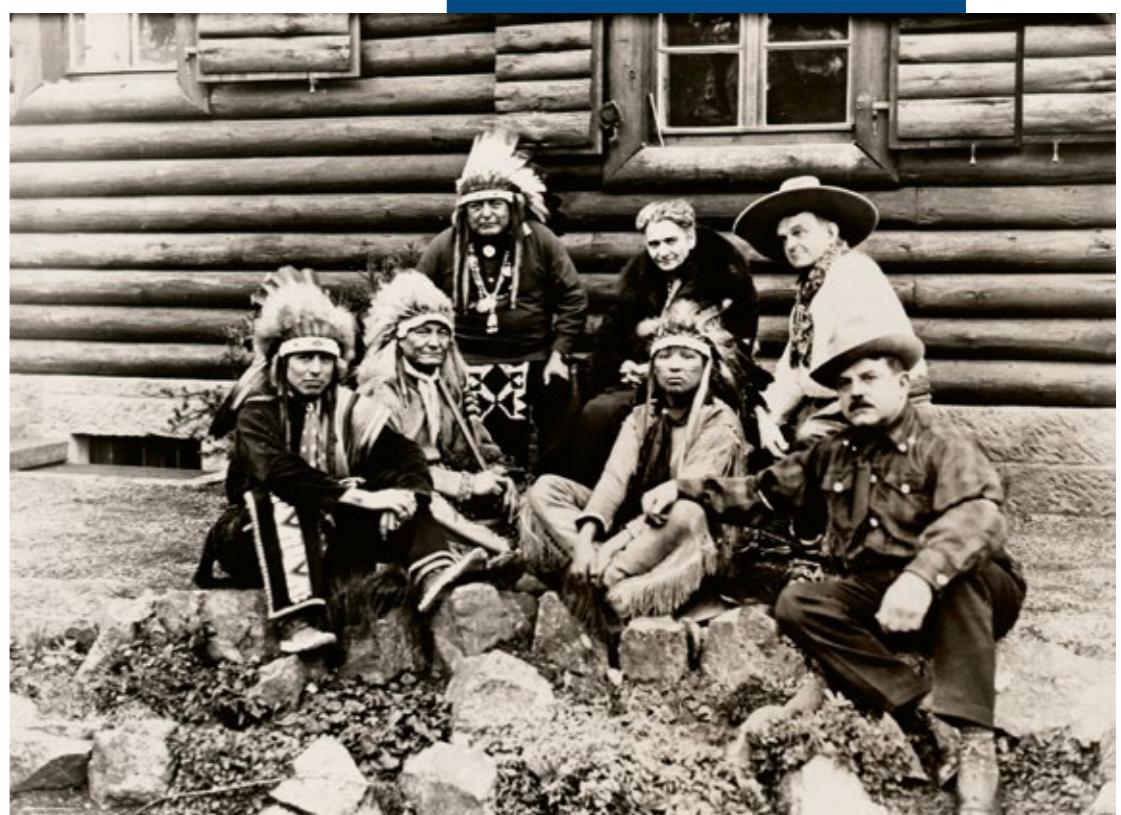
Der Begriff »Show Indian« wurde so schließlich zu einer von den indigenen Akteuren selbst benutzten Bezeichnung, mit der sie ihren professionellen Status als Schauspieler betonten. Auch die Übernahme anderer indigener Identitäten und damit verbundener Merkmale, die dem bekannten Indianerbild der Besucherinnen und Besucher entsprachen, gehörten für die indigenen Schauspieler zum Teil ihres professionellen Geschäfts. Besonders die Sioux-Völker der Great Plains galten bald als Verkörperung der typischen Vorstellung von den »Indianern«, sodass sich die meisten Wild-West-Shows in der Erscheinung ihrer indigenen Schauspieler diesem Bild anpassten.³ Gesucht waren vor allem junge agile Männer, die dem Ideal »wilder Krieger« und »kühner Reiter« entsprachen.

SARRASANIS »INDIANERHULDIGUNGEN«

In der Tradition »Buffalo Bills« baute auch der Dresdner Zirkus Sarrasani ab 1907 Wild-West-Nummern mit indigenen Darstellerinnen und Darstellern in sein Programm ein. Sarrasani perfektionierte die mit »Buffalo Bill« begonnene Vermarktung der »Indianer«. Eine der größten Marketingaktionen in der Geschichte von Sarrasanis Wild-West-Shows war die sogenannte »Indianerhuldigung in Radebeul«, die zu Ehren des Schriftstellers Karl May am 17. Januar 1928 auf dem Radebeuler Ostfriedhof sowie im Karl-May-Museum stattfand. Im Vorfeld hatte Hans Stosch-Sarrasani (1897–1941) in einem Brief an Klara May (1864–1944), die Witwe des berühmten sächsischen Schriftstellers, den Wunsch geäußert, mit seinen »Show-Indianern« eine Kranzniederlegung am Grab Karl Mays durchführen zu dürfen.⁴ Noch bevor der eigentliche Termin für dieses Ereignis feststand,



2
James »Big Snake« Hawkins von der Pine Ridge Reservation während seiner Rede vor dem Grab Karl Mays auf dem Friedhof in Radebeul-Ost. Unbekannter Fotograf:in, 17. Januar 1928



3
Akteure des Zirkus Sarrasani vor der »Villa Bärenfett«, v.l.n.r.: Henry Wayne »Wolf Robe« Hunt (Acoma Pueblo), James »Big Snake« Hawkins (Pine Ridge Lakota), Edward Proctor Hunt (Acoma Pueblo), Klara May, unbekannt, Hans Stosch-Sarrasani, Patty Frank. Unbekannter Fotograf:in, 17. Januar 1928

ließ Sarrasani die Presse darüber informieren. Angekündigt wurde die Rede des Sioux-Häuptlings »Big Snake« zu Ehren des toten Schriftstellers. Bereits bei der Abfahrt in Dresden ließ Sarrasani den Aufzug der indigenen Teilnehmerinnen und Teilnehmer durch seine argentinische Armeekapelle in Cowboykleidung begleiten. Bei der Ankunft am Friedhof in Radebeul sollen Tausende Menschen vor Ort gewesen sein, dazu zahlreiche Pressevertreter und Fotografen.⁵ Neben Klara May waren auch der Leiter des Karl-May-Verlags, Dr. Euchar Albrecht Schmid (1884–1951), der Verwalter des Karl-May-Museums, Patty Frank, bürgerlich: Ernst Tobis (1876–1959), sowie der amerikanische Generalkonsul aus Dresden, Arminius Titus Haeberle (1874–1943), anwesend.

Unter Trommelschlägen schritt »Big Snake« an das Grabmal und sprach auf Lakota die vermutlich von Sarrasanis Pressestab verfassten Worte zu Ehren Karl Mays: »Du großer, toter Freund! Von allen weißen Brüdern, die sich mit der Seele, mit dem Leben des roten Mannes beschäftigt haben, der jenseits des Ozeans nun friedlich mit dem weißen Bruder im Segen der Zivilisation lebt, steht uns keiner so nahe wie Du, dessen Lebenswerk eine einzige Verherrlichung der Tugenden des roten Mannes ist. Du hast unserm sterbenden Volk im Herzen der Jugend aller Nationen ein bleibendes Mal errichtet. Wir möchten Dir Totenpfähle [sic! R. L.] in jedem Indianerdorf aufstellen. In jeder Hütte sollte Dein Bild hängen, denn nie hat der rote Mann einen besseren Freund gehabt als Dich [...].«⁶

Nach den Feierlichkeiten wurden alle Beteiligten und die Presse in den Garten von Karl Mays Villa »Shatterhand« geladen, wo im hinteren Bereich seit zwei Jahren die im Stil eines Blockhauses errichtete »Villa Bärenfett« stand, in der noch im selben Jahr das Karl-May-Museum eröffnet wurde. Nicht nur für den Zirkus Sarrasani, sondern auch für den Karl-May-Verlag bot dieses Ereignis eine lukrative Möglichkeit, für dessen Karl-May-Produkte sowie die bevorstehende Museumseröffnung zu werben. So wurde von der Aktion eine eigene Postkartenserie mit zwölf verschiedenen Motiven produziert und Schmid ließ zudem das Geschehen in einem Film festhalten, der noch heute existiert.

Im Gästebuch des Karl-May-Museums finden sich unter der Überschrift »17.1.1928 – In memory of the day when representatives of the Sioux Indians visited the last resting-place and home of Karl May« noch immer die originalen Unterschriften der indigenen Akteure von damals. Als erster Name ist »Big Snake« und darunter »Pine Ridge Agency – USA – South Dakota« zu lesen. Von ihm ist bisher nur bekannt, dass sein eigentlicher amerikanischer Name James »Jim« Hawkins lautete. Die wenigsten der »Sioux-Indianer« vom 17. Januar 1928 waren auch tatsächlich Angehörige der Sioux. Bei einigen der Teilnehmer lassen sich im Gästebuch noch ihre Herkunftsangaben entziffern, darunter »Chief White Eagle« von der »Seneca Indian Reservation, New York«, oder »Edward Hunt« aus »Albuquerque, New Mexico«.

Zumindest über Edward Proctor Hunt (1861–1948) ist heute durch Recherchen des amerikanischen Anthropologen Peter Nabokov (*1940) mehr bekannt. Er stammte aus Acoma Pueblo und ließ sich zusammen mit seinen beiden Söhnen Wilbert und Henry Wayne »Wolf Robe« Hunt 1927 von der »Miller Brothers 101 Ranch« unter Vertrag nehmen.⁷ Die amerikanische Familie Miller besaß in Oklahoma eine der größten Farmen mit Viehzucht und Landwirtschaft in den USA und war ab 1907 selbst Ausrichter von Wild-West-Shows. Die Millers waren einer der wichtigsten Vermittler indigener Darstellerinnen und Darsteller nach Europa. 1916 erwarben sie die Konkursmasse von »Buffalo Bills« Wild-West-Unternehmen für ihre »101 Ranch«, auf der auch viele frühe Hollywood-Western mit den unter Vertrag stehenden indigenen Schauspielerinnen und Schauspielern entstanden. Die Millers kannten genau das Interesse und die Erwartungen des Publikums und

sorgten dafür, dass ihre engagierten »Indianer« die erwarteten Rollen bedienen konnten. Das Bild eines »Sioux-Indianers« war dabei der Maßstab, wofür die Millers über einen riesigen Fundus an geeigneten Kleidungsstücken und Utensilien verfügten, mit denen sich die aus verschiedenen indigenen Nationen kommenden Schauspieler »korrekt« ausstatten konnten.⁸ Auf den Fotografien der Radebeuler »Indianerhuldigung« sind alle männlichen indigenen Akteure mit Federhauben der Plains-Völker zu sehen, die sie schon von Weitem als »echte Indianer« kennzeichnen sollten. Edward Hunt soll es als Pueblo zunächst schwergefallen sein, dieses für die indigenen Schauspieler obligatorische Accessoire zu akzeptieren.⁹ Neben der für das korrekte Indianerbild »richtigen« Ausstattung gehörte bei den Millers auch ein publikumswirksamer, klingender »Kriegsname« dazu. Der Lakota-Sioux James Hawkins bekam den Shownamen eines alten Ponca-Kriegers, der einst auf dem Land der Millers gelebt hatte – »Big Snake«.¹⁰ Den gleichen Shownamen erhielt schließlich auch Edward Hunt, der als Zweitbesetzung für den »Sioux-Häuptling« gedacht war, da Hawkins selbst immer wieder mit Depressionen und Heimweh zu kämpfen hatte.¹¹ Über den weiteren Werdegang des Lakota James Hawkins ist weiter nichts bekannt. Die Mitglieder der Pueblo-Familie Hunt, für die das Engagement 1928 in Deutschland ihr erstes war, blieben auch danach im Showgeschäft tätig. Edward Hunt trat noch bis ans Ende seines Lebens als »Big Snake« auf.

Auch in den folgenden Jahren kam der Zirkus Sarrasani mit engagierten indigenen Menschen zu Besuch. Die PR-Aktionen erreichten jedoch nicht mehr die Dimensionen von 1928. Aufmerksamkeit erregte der 1929 bei Sarrasani unter Vertrag stehende angebliche Osage-Häuptling »Big Chief White Horse Eagle«.



4
Postkarte mit »Big Chief White Horse Eagle« vor der Kostümfigur »Apachenkrieger« in der Ausstellung in der »Villa Bärenfett«.
Unbekannter Fotograf:in, 18. Juni 1929



5
Kranzniederlegung der bei Sarrasani engagierten Irokesen. Ganz rechts »Strong Fox«, der »Häuptling« der Gruppe.
Unbekannter Fotograf:in, 17. Oktober 1937



Menschenschauen haben eine lange Geschichte, die bis heute nachwirkt. Wie in anderen europäischen Städten wurden in Dresden bereits im 18. Jahrhundert Menschen öffentlich zur Schau gestellt. Als Angehörige »fremder Völker« oder mit bestimmten körperlichen Merkmalen sollten sie die Sensationslust des Publikums bedienen. Der fürstliche Hof war ebenso Ort solcher Schauen wie später Jahrmärkte und Zirkusse. Ab den 1870er-Jahren fanden »Völkerschauen« im Dresdner Zoo statt – inszenierte Shows, die als »authentisch« beworben wurden. Solche Menschenschauen transportierten und erzeugten während des Kolonialismus Klischeebilder, die bis heute in rassistischen Stereotypen fortleben.

Dieser Sammelband gibt erstmals für Dresden einen Überblick über die Praxis dieser Schaustellungen und bringt regionale und überregionale Forschungen, unterschiedliche Perspektiven und aktuelle Diskurse zusammen.

SANDSTEIN



9 783954 987412