

E-ISSN: 3053-1462

SEPTEMBER 2026 VOL 1 NO 1

<https://ojs.uni-bayreuth.de/index.php/MM>

Mirrors & Mosaics

Intersectional & Interdisciplinary
Perspectives



Impressum

Herausgeber*innen und Chefredaktion: Veronika Rudolf & Elena Köstner

Redaktion und Produktion: Kadir Daniel Arslan

Technische und redaktionelle Beratung: Clemens Engelhardt & Merle Marie Schütte

Kontakt: mirrors.journal@uni-bayreuth.de

Erscheinungsweise: halbjährlich

ISSN: 3053-1462

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Editorial	1
Unter Freunden beißt man sich schon gegenseitig in den Po. Eine queere Analyse der DreamWorks Franchise Madagaskar	3
1 Introduction	3
2 Establishing <i>Madagascar</i>	4
3 Conclusion.....	14
4 Sources	15
„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“: Clara und Olimpia als figurative Externalisierungen Nathanaels künstlerischer Identitätsspaltung in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘	17
1 Einleitung	17
2 Analyse des Primärtextes	19
3 Ergebnissicherung	31
4 Literaturverzeichnis.....	33
Exotische Unterhaltung – Koloniale Bildung: Wanderausstellungen im Bayreuth des frühen 20. Jahrhunderts	35
5 Völkerschauen und Kolonialausstellungen in Bayreuth	35
6 Exotische Unterhaltung – Koloniale Bildung	39
7 Fazit.....	52
8 Anhang	53
9 Literaturverzeichnis.....	55
Autor*innen Biografien.....	59

Editorial

Spiegel, Mosaik, Verschiebungen: Zur ersten Ausgabe von *Mirrors & Mosaics*.

Wenn eine neue Zeitschrift mit dem Anspruch antritt, intersektionale und interdisziplinäre Perspektiven studentischer Forschung sichtbar zu machen, stellt sich unweigerlich die Frage, was eine solche Plattform leisten kann – und was sie vermeiden muss. Die Antwort liegt in der Praxis der hier versammelten Arbeiten selbst. Die drei Beiträge dieser Eröffnungsausgabe verhandeln, jeder auf seine Weise, ein Grundproblem geistes- und kulturwissenschaftlicher Hermeneutik: die Verführungskraft etablierter Deutungsraaster und die analytische Arbeit, die nötig ist, um sich ihrer zu entziehen, ohne in neue Schematismen zu verfallen.

Tim Schneiders Lektüre der Madagascar-Reihe legt die queere Codierung des Franchise frei, indem sie die Filme entlang dreier Achsen – Körper, Räume, Beziehungen – als Verhandlungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Disziplinierung liest. Der Beitrag macht sich die Begrifflichkeit des *Non/Human* und das Konzept der *plasmaticness* produktiv zunutze, um zu zeigen, wie das Animationsmedium selbst zum Träger queerer Fluidität wird. Bemerkenswert ist dabei, dass die Analyse die Affirmation queerer Subtexte nicht von ihrer Kritik trennt: Die *Wildnis* als Refugium queerer Existenz wird ebenso herausgearbeitet wie die problematische Kopplung von Queerness an Raubtierhaftigkeit, die das erste Franchise-Kapitel letztlich in eine Reaffirmation heteronormativer Räumlichkeit überführt. Hier zeigt sich exemplarisch, was eine intersektional sensibilisierte Lektüre populärer Narrative zu leisten vermag.

Der Beitrag Simone Hirschmanns zu Hoffmanns Sandmann verfolgt eine andere, methodisch ebenso instruktive Bewegung, die Demontage einer Forschungstradition, die Clara und Olimpia in den vertrauten Dichotomien Aufklärung/Romantik, Vernunft/Gefühl, Bürgerlichkeit/Künstlertum stillstellt. Die Arbeit zeigt, wie selektive Zitation und die unkritische Identifikation mit Nathanaels Wahrnehmungsperspektive, also gerade jener Instanz, deren Unzuverlässigkeit der Text selbst vorführt, zu einer interpretatorischen Schiefelage führen, die patriarchale Zuschreibungen reproduziert, statt sie zu reflektieren. Indem die Verfasserin Clara als Verkörperung einer integren Kunstauffassung und Olimpia als Satire mechanistisch-projektiver Weiblichkeitsideale liest, eröffnet sie zugleich einen feministischen Zugang zum Text, der sich aus der philologischen Arbeit am Detail entwickelt.

Florian Felkls historiografische Studie zu Wanderausstellungen im Bayreuth des frühen 20. Jahrhunderts ergänzt diese textanalytischen Perspektiven um eine quellenkritisch fundierte Lokalgeschichte des kolonialen Blicks. Die Differenzierung zwischen ~~exotischer~~ Unterhaltung und kolonialer Bildung als Spektrum statt als Dichotomie, die genaue Rekonstruktion der Selbst- und Fremdzuschreibungen im Fall der Familien Jackson/Leyseck, sowie die Aufmerksamkeit für die Rezeptionsasymmetrien zwischen Werbeversprechen und lokaler Wahrnehmung machen den Beitrag zu einer Studie, die exemplarisch zeigt, wie koloniale Strukturen sichtbar gemacht werden kann. Dass Schwarze Akteurinnen wie Thea Leyseck dabei nicht ausschließlich als Opfer rassistischer Vermarktungslogiken, sondern auch als strategisch

handelnde Subjekte innerhalb dieser Logiken erscheinen, ist eine analytische Differenzierung, die der Komplexität des Materials gerecht wird.

Drei Beiträge, drei Disziplinen, drei Diskriminierungskategorien im Fokus und doch ein gemeinsames methodisches Anliegen, das sich am ehesten negativ formulieren lässt: das Misstrauen gegen die schnelle Subsumption, gegen das Einordnen in bekannte Schemata, gegen die Versuchung, ein Material zu zähmen, das in seiner Widersprüchlichkeit gerade interessant ist. Schneider widersteht der Versuchung, Madagascar entweder als progressive queere Repräsentation zu feiern oder als heteronormatives Disziplinierungsprogramm abzulehnen. Hirschmann widersteht der Versuchung, Hoffmanns Frauenfiguren in epochengeschichtliche Container zu sortieren. Felkl widersteht der Versuchung, die Bayreuther Ausstellungen entweder als bloße Vorläufer expliziter Völkerschauen zu lesen oder ihre koloniale Gewalt durch lokale Nuancierungen zu relativieren.

Intersektionalität als analytisches Programm, nicht als Etikett, verlangt genau jene Bereitschaft, die festen Achsen der Kategorisierung als bewegliche Konfigurationen zu denken, die in konkreten historischen, medialen und textuellen Situationen unterschiedlich ineinandergreifen. Die hier versammelten Arbeiten erfüllen den Anspruch des Journals also nicht zuletzt deshalb, weil sie eine Diskriminierungskategorie ins Zentrum stellen, ohne die anderen aus dem Blick zu verlieren.

Mirrors & Mosaics möchte ein Ort sein, an dem solche Arbeiten erscheinen können. Die Metapher des Titels ist programmatisch zu lesen: Spiegel verweisen auf das, was eine Analyse über sich selbst und die eigene Standortgebundenheit lernt, wenn sie ihren Gegenstand ernst nimmt; Mosaik auf das Zusammensetzen disparater Perspektiven zu einem Bild, das gerade durch seine sichtbaren Fugen bedeutsam wird. Beide Bilder erinnern daran, dass die Arbeit, die wir hier veröffentlichen, nicht in der Bestätigung bereits gewusster Wahrheiten besteht, sondern in der präzisen, oft mühevollen Verschiebung dessen, was als selbstverständlich gilt.

Wir danken den Autor*innen für ihre Beiträge und allen, die das Erscheinen dieser ersten Ausgabe mitgetragen haben. Die Zeitschrift versteht sich als offenes Projekt: Rückmeldungen, Kritik und vor allem weitere Einreichungen sind ausdrücklich erwünscht.

Die Redaktion

Unter Freunden beißt man sich schon gegenseitig in den Po. Eine queere Analyse der DreamWorks Franchise Madagascar

Tim Schneider

Abstract

Dieser Artikel bietet eine queere Lesart von Madagascar und zeigt, basierend auf den Werken von Judith Butler und Stuart Hall, wie die nicht-menschlichen Charaktere Geschlecht und Sexualität hinterfragen, während gleichzeitig Spannungen zwischen queerer Befreiung und heteronormativen Konstrukten aufzeigt werden.

Keywords

Filmwissenschaft, Queer Studies, Filmanalyse, Animation Studies

1 Introduction

1934 marked the enforcement of the Hays-Code, a set of studio censorship guidelines, resulting in the banning of queer portrayals on the silver screen. However, even throughout these times queer identities have managed to be included in the entertainment industry.¹ The medium of animation strongly showcases the depiction of on-screen queerness, dating back to the early pre-Hays Code era, showcasing effeminate male characters such as Koko the Clown in Max Fleischer's 1932 short *Any Rags?* or cross-dressing characters as seen in the 1933 Looney Tunes release *Buddy's Beer Garden*. The enforcement of censorship, resulted in the depicted queerness becoming more subtle, with the artist sprinkling *queer-coding* into the narratives, as can be seen in characters such as *Bugs Bunny*, who is frequently seen cross-dressing or portraying a very fluid understanding of his romantic attraction. As the Hays-Code was revoked in 1968, the usage of subtle queer-coding continued, however predominantly relegated to the villains rather than the protagonists of the story, with famous examples being Ursula the Sea Witch from Disney's *The Little Mermaid* or Scar from Disney's *The Lion King*.² It must be noted that the explicit act of deliberately queer-coding a character and being able to read a character as queer-coded are two inherently different things. Whilst it is not being claimed that the various animators deliberately villainized or coded these characters as queer, when looking at animation through a queer lens, the trope of an effeminate or nontraditional masculine villain can often be discovered, allowing for an entry point of the *queer gaze*.

Following the turn of the century the archetype of the queer-coded villain continued throughout the animation industry, however through films such as *Monsters Inc.*, *Ice Age*, *The Road to El Dorado* and other films that fall into the *buddy film*-genre,³ audiences saw an influx of non-

¹ Thomas Patrick Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Film and Culture (Columbia University Press, 1999).

² Will Letts, "Camp Disney - Consuming Queer Subjectivities, Commodifying the Normative," in *Disney, Culture, and Curriculum*, ed. Jennifer A. Sandlin and Julie C Garlen (Routledge, 2016).

³ Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary* (New American Library, 1987), 36.

heterosexual family dynamics and thus a positive portrayal of potentially non-conventional forms of masculinity.

In 2005, DreamWorks released their film *Madagascar* directed by Eric Darnell and Tom McGrath, in which a group of New Yorker Zoo animals get stranded on the island of Madagascar and are confronted with the Wilderness for the first time. The film was a commercial success, grossing over 540 million US-Dollars worldwide⁴ and subsequently spawning a franchise, including two sequels: *Madagascar: Escape 2 Africa* and *Madagascar 3: Europe's Most Wanted*, each film outgrossing its predecessors at the box office respectively, a spinoff film *The Penguins of Madagascar* and multiple spinoff television series and holiday specials. When taking a closer look at the films themselves, it becomes apparent that these characters and storylines are not exempt from prevalent queer-coding and can be read and understood as an expression of queerness.

To begin with, it is of great importance to establish a baseline for terms such as *queering*, *queerness* or *queer reading*. What is *queer*? Or rather what does queer entail for the following analysis? In academia the term is tied to the field of Queer Studies, a field of study which looks at the deconstruction and destabilization of concepts such as sex, sexual orientation and gender.⁵ Yet this is only a short excerpt of the questions posed by queer studies and its field of research goes beyond the restraint of sexuality. While the topic is deeply linked with sexuality due to its history, academics within the field want to question the social constructs in our society and “[attempting] to account for the existence and expression of a wide range of positions within culture that are “queer” or non-, and-, or contra-straight”⁶. To perform a queer reading therefore means to examine an object under consideration of these differing positions in society and the construct of sexuality. The following examines the *Madagascar* franchise under the lens of a queer reading.

2 Establishing *Madagascar*

Before delving into a queer analysis of these animated animals, one must acknowledge the framework and address possible conflicts with the implications of a queer reading of this film. Due to the heterosexual dictatorship⁷ which the social order is built upon and remembering the horrific persecution of queer people throughout history, it can seem questionable ascribing queerness to wild animals, yet through their innate interplay between the animalism and the anthropocentrism, the characters in *Madagascar* can be described as *non/human*, a term from the research of Noreen Giffney and Myra J. Hird. By viewing the animals as non/humans the possibility of a queer reading emerges, as not only the human-centric social construct of sexuality becomes applicable but also as the inter-species relationships and ways of life challenge the modern understanding of heterosexual standards and gender roles.

⁴ “Madagascar (2005) - Financial Information,” The Numbers, accessed November 3, 2023, <https://www.the-numbers.com/movie/Madagascar>.

⁵ cf. Andreas Kraß, ed., *Queer denken: gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, 1. Aufl. [Nachdr.], Edition Suhrkamp 2248 (Suhrkamp, 2008), 18.

⁶ Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, 2. print (Univ. of Minnesota Press, 1997), 3.

⁷ cf. Kraß, *Queer denken*, 7 et sqq.

Timothy Laurie describes the animal in *Madagascar* as *anthropocentric*, resembling humans not only visually but also socially, building similar societies and upholding similar morals and values as humanity. He notes that the plot and the humor does not solely stem from the fact that these are anthropomorphic animals, but rather that these animals are specifically New York citizens who are unable to adapt and connect with other cultures outside of the United States social context.⁸ The anthropomorphism of the characters can be seen in the designs of Gloria and Alex, as they are depicted as bipedal animals, naturally walking on their hindlegs, making them appear more similar to their humans rather than to their other animal friends Marty and Melman, who are shown as naturalistic quadrupeds. Following the fluctuation between anthropomorphic and naturalistic character designs, the animals can shift between the two styles in their behaviors, resulting in images such as a zebra shaking a cocktail mixer or a lion using a payphone, even though both parties don't possess opposable thumbs. Looking past the anthropomorphism and focusing on the more influential anthropocentrism, the characterization of the animal gang is created by preserving societal and racial stereotypes of anthropoid concepts, as Marty can be read as a black American man and Melman as a Jewish hypochondriac for example.⁹ These characterizations not only enable the audience to understand the social structures of the animal kingdom but also show the character's ownership of an anthropocentric brain. This gets established further as the characters reference various pop culture phenomena like the song *New York, New York* from the 1977 film of the same name or the awareness of political situations which is shown through Skipper's capitalistic and patriotic personality and his aversion toward Russians¹⁰ due to the geopolitical history between the two nations resulting in the Cold War. These moments characterize the society of the franchise not as a stylized distortion of our world, but rather as a mirror due to the frequent references and correspondences with the world outside of the screen. Reflecting this knowledge onto the animals it becomes apparent that concepts such as sexuality and gender are viable to be applied onto the animals, turning them from simple animals into complex human characters while still considering their animalistic traits and habits. The audience are allowed to look past their animalistic bodies and concentrate on the anthropocentric lifestyle and society in which the animals operate. In similar fashion to the anthropomorphic fluctuation, the animals' understanding of social concepts can also be described as selective, seeing that it falls away whenever a comedic punchline or the plot calls for it, leaving behind only the animal in the animal body. This fluctuation is the essence of the *non/human*, an entity which functions between the nonhuman and the human state, however noting that there is no binary to this categorization. The space which the entities inhabit can best be described as *liminal*, a term which describes the "passing from one relatively stable state to another"¹¹ and therefore inhabiting a state of the in-between. Giffney and Hird propose through the usage of the forward slash "/" that the non/human's state is fluid, ever shifting between the two forms and challenging the knowledge of what is known to be a human and try to expand the definition away from the traditional norms of society. The world of *Madagascar* builds upon this concept, using it not

⁸ Timothy Laurie, "Becoming-Animal Is a Trap for Humans: Deleuze and Guattari in *Madagascar*," in *Deleuze and the Non/Human*, ed. Hannah Stark and Jon Roffe (Palgrave Macmillan, 2015).

⁹ cf. *ibid.* p.152

¹⁰ *Madagascar 3: Europe's Most Wanted*, Animation, directed by Conrad Vernon et al. (Dreamworks Animation, 2012), at 1:15:23, 93 Min.

¹¹ Brady Wagoner and Tania Zittoun, eds., *Experience on the Edge: Theorizing Liminality* (Springer, 2021), x.

only as a key conflict of the plot but incorporating it into its comedic elements, creating clashing imagery of a lion being best friends with a zebra, whilst usually being in a predator/prey relationship. From a queer point of view, it becomes apparent that there are three central factors at play: bodies, locations, and relationships.

2.1 Bodies

In 1937 Walt Disney Animation shifted its visual style away from the industry standard *rubber-hose animation* towards a style which was grounded in realism and physics. Unlike in early cartoons, where on-screen bodies seemingly had rubber limbs that could stretch and morph into any form that served the plot, bodies now adhered to the principles of *squash and stretch* meaning if one body part stretches another one subsequently squashes together¹². This shift in the animation industry resulted in a long running effort in resembling cinematic realism¹³, spanning all the way into the shift towards computer generated (CG) animation at the start of the 1980s. *Toy Story*, the first fully CG feature film, showed Pixar's commitment of perceived realism making it the dominant paradigm, as Sam Summers points out in his text. Other studios such as DreamWorks would continue to emulate the same principles for years¹⁴. It is important to note that what Summers defines as "realism", does not entail faultlessly emulating reality but rather creating a world which works under the laws of physics congruent to the narrative and injecting the necessary amount of stylization to avoid the "uncanny" resemblance of real life.¹⁵ With *Madagascar* the creative team designed a film with a striking visual style, which moves away from realism, while still adhering to some of the principles set by the industry. By creating a style influenced by illustrations of children's books, rather than creating a realistic design, the animators allow the characters to enter the liminal space between nonhuman and human, severing the ties to their real-life animal counterparts and showcasing their anthropocentric nature to the audience. With this step into the liminal the characters shift and shape into humans or animals when the animators or the plot need them to.¹⁶ The bodies evoke a *plasmaticness*, a term coined by Sergei Eisenstein, which he defines this as "a rejection of once and forever allotted form, [...] the ability to dynamically assume any form."¹⁷ This element of plasmaticness is not only limited to the design of the characters but can be found in their animation, as the creative team tried to push the limits of CG animation at the time, trying to incorporate an animation style which embraces the *Golden Age of Animation* by drawing similarities to early Looney Toons or Tex Avery cartoons.¹⁸ By deconstructing the prevalent approach to animation, the characters live and move in a world which generally adheres to the laws of physics, yet their bodies exaggerate movements, expressions and actions, being "able

¹² cf. Frank Thomas and Ollie Johnston, *The Illusion of Life: Disney Animation*, 1. Hyperion ed (Hyperion, 1995), 47f.

¹³ cf. Casey Riffel, "Dissecting *Bambi*: Multiplanar Photography, the Cel Technique, and the Flowering of Full Animation," *The Velvet Light Trap* 69, no. 1 (2012): 12, <https://doi.org/10.1353/vlt.2012.0007>.

¹⁴ Sam Summers, *DreamWorks Animation: Intertextuality and Aesthetics in Shrek and Beyond*, Palgrave Animation (Springer International Publishing, 2020), 23, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-36851-7>.

¹⁵ Summers, *DreamWorks Animation*, 21.

¹⁶ cf. "Madagascar | Making Of - YouTube," July 17, 2024, <https://web.archive.org/web/20240717005840/https://www.youtube.com/watch?v=cy6KVT2GIyg> (last accessed: 11.09.2025).

¹⁷ Sergej M. Ėjzenštejn and Naum Ichil'evič Klejman, *On Disney*, ed. Jay Leyda, trans. Alan Upchurch (Seagull Books, 2017), 32.

¹⁸ Summers, *DreamWorks Animation*.

to squish [...] down to a foot high when [they are] eight feet high [or] stretch [an] arm out to be eleven feet long”.¹⁹ Throughout the film the bodies of the characters are staged to explicitly showcase the exaggerated reactions or effects of actions, such as Melman being freed from his shipping crate or Marty teaching Alex how to be wild. Drawing parallels to Eisenstein’s concept, the plasmatic bodies can be seen as a visual representation of the non/human, having a complete freedom of form which is only possible in animation as it is detached from reality. The non/human represents this plasmatic state which Eisenstein calls “the primal protoplasm”,²⁰ allowing a fluid existence between the states of human and animal, “[being] capable of assuming any form [...], skipping along the rungs of the evolutionary ladder, [attaching] itself to any and all forms of animal existence.”²¹ While Eisenstein refers to Disney cartoons of the 1930s where rubber-hose animation was still the common practice, he argues that the fluidly changing bodies on screen represent a momentary liberation from the capitalistic culture of the United States.²² Applying these thoughts to the concept of queerness, the plasmatic and non/human body both embrace queerness by breaking up the binary concept of bodies, challenging the prevailing view of rigid, definitive bodies and allowing characters to fluidly change and adapt to their environments, reflecting the queer desire for transcending the societal constructs. *Madagascar* sets this aspect into the limelight by showcasing plasmatic, non/human bodies interacting with the world, expressing their freedom of form in their non/human liminality and their bodily changes. However, this freedom is limited due to the surrounding environments, physicality, and laws of nature in their world. This could be seen as a parallel to the queer body which is confined within a rigid world of non-queerness, not being able to fully express themselves and raises the question of what a queer reading of *Madagascar* infers about the overarching thoughts on queerness which are expressed during the film.

2.2 Locations

The narrative framework of *Madagascar* establishes a fundamental dichotomy, creating a binary spectrum between the construct of the City and the Wild. As Stuart Hall noted, this is a recurring trope, to which representations of minorities in media are often assigned to or confronted with and is comprised of a binary system existing of two radical poles such as *civilized* and *primitive* in this case. As to why this separation takes place, Hall attributes multiple reasons stemming from linguistics and psychoanalysis, however the key reason in this case being the anthropological approach. He explains by referencing Mary Douglas that “social groups impose meaning on their world by ordering and organizing things into classificatory systems”²³, which means that a set system of categories is necessary to give meaning to subjects, even though the subject may not fit into the categories, such as mercury, which is both metal and liquid.²⁴ These fixed systems give culture as sense of stability, allowing “symbolic boundaries to keep the categories ‘pure’”,²⁵ as a transgression of these boundaries is seen as a

¹⁹ “Madagascar | Making Of - YouTube” 14:19.

²⁰ Ějzenštejn and Klejman, *On Disney*, 32.

²¹ cf. *ibid.*

²² cf. *ibid.* p.34-35

²³ Stuart Hall, “The Spectacle of the ‘Other,’” in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Repr (SAGE, 2012), 236.

²⁴ *ibid.*

²⁵ *ibid.*

taboo of society. The categories not only give society a sense of stability but also create a difference, allowing the stigmatization and expulsion of anything which is considered abnormal or impure.²⁶

Hall's observations can be transferred to the narrative world of *Madagascar*. The exposition confines the audience to the civilized life of an urban metropolis, with the animals detained to their prescribed and accepted space. With the progression of the plot the animals shift into the category of the *Other* as they transgress their boundaries and intrude onto human life, promptly being expelled from Society to the other end of the spectrum the Wild, as the humans try to restabilize their system. The presupposing conflict of primal animals in a civilized setting is now shifted to civilized animals in a primal setting. Even though the animals enter this new conflict, their *otherness* is reinforced, not because of their animal features but because of their deeply embedded showcasing of human civilization through pop culture references or preferred living status. However, unlike in human society the animals are not shunned away for being Other but rather embraced as can be seen by the lemurs' welcome gesture. This can be led back to the creation of the categories, and the transgressors that overcome them. While these transgressors are seen as disturbances to culture, the transgressors themselves feel a sense of power through their difference and expulsion.²⁷ Therefore, the Wild animals such as the lemurs, embrace their power over the cultural system, living their liberated life over the societal norms at the edges of culture and welcome new outcasts to do so in the same way.

In the construction of the film's spaces such as the Wild or the City, the New York City Zoo takes on an interesting role as it creates a liminal space between the two categories of *primal* and *civilized*. While the Other is not allowed to exist in the preexisting societal spaces, the zoo is a place where the abnormal is embraced, however only by adhering to strict regulations such as enclosed cages and opening times where the civilized can awe at the Other. Therefore, a categorization takes place not only through the enforcement of rules but also a physical categorization of freedom and encaged.

While Stuart Hall ties his research on *othering* closely to race, he also notes that they can also be applied to other forms of minorities in a dominant social order such as sexuality. Taking the two poles of the narrative the City and the Wild and applying Hall's theory, creates a spectrum ranging between the City, as a stand-in for the predominant heterosexual social structure and the Wild representing queerness.

The Wild as an analogous representation of queerness is reinforced by the societal concept and understanding of wilderness. Wilderness as a construct, leaves behind all forms of civilization, whether this is on a physical or a metaphysical level, creating a space without rules or boundaries. It signifies a space outside of the construct of human society, outside of the hetero-centric social constructs which are put in place by the heterosexual dictatorship.

²⁶ *ibid.* 237.

²⁷ cf. Hall, "The Spectacle of the 'Other.'"

2.3 Relationships

By being a place, which is the juxtaposition to society, the expulsion of the Other to the Wild is seen as an effort to negate the opposing threat that is presented by the Other. In consequence the Wild becomes a concentration point for the Other and non-conforming identities, rendering it an inherently queer space where non-conforming identities and expressions are not only accepted but also celebrated. Exhibited queerness can be found in the resident lemurs of the island, more specifically in the “self-proclaimed lord of the lemurs”²⁸ King Julien XIII., who through his appearance, self-expression and cadence can be read as a presentation of a queer identity. Unlike traditional *masculine* traits, King Julien is depicted as flamboyant, expressive, a tongue in cheek wisecracking, cross dressing character, a stereotypical depiction of queer coding which can be found in other characters such as Timon from *The Lion King* or Bugs Bunny. *The Lion King* presents the Wild or the outskirts in that case, in a similar queer way as in *Madagascar*, with Timon and Pumbaa representing a non-heterosexual relationship²⁹ which was outcast from society. Their performance, cadence and appearance have often been described as *camp*, a term which in this case can be defined as “pointedly ironic, over- the- top, sexually suggestive, broadly comic”,³⁰ especially defined through Timon’s crossdressing hula dance, a skill which is not traditionally defined as *masculine* or prescribed as an element of the male gender. Judith Butler’s research proposes that one is not born with a definitive gender but rather shapes and performs one gender due to the social constructs built around it. Male-presenting bodies are only read as masculine because of historical and social context, thus resulting in traits one defines as explicitly masculine even though this is not the case. In their understanding gender is not a “stable identity” but rather a “stylized repetition of acts”³¹ over time, a performance. Similar to the non/human, Butler’s theory is adamant on change over time and allows gender not to be a rigid constant to which a human is assigned, enabling a fluctuation of performance of the gender spectrum.

Showing characters crossing these boundaries of what is defined as explicitly male makes them inherent queer identities not conforming to the socio-cultural norms around sex and gender. King Julien represents this on multiple occasions with him crossdressing in a straw dress and coconut breast calling out “I’m a lady! Look everyone! I’m a lady”³² and his introduction to the animals by imitating a burlesque fan dancer.

The same stereotypical *camp* can be found in his voice and vocabulary, linking him again back to Timon. Nathan Lane, openly gay Broadway actor and actor of Timon, has stated that when Timon is talking it is simply just him, no need to put on a funny voice, bringing “staggering

²⁸ *Madagascar*, directed by Eric Darnell and Tom McGrath (Dreamworks Animation, 2005), at 41:30, 86 Min.

²⁹ cf. Gael Sweeney, “‘What Do You Want Me to Do? Dress in Drag and Do the Hula?’. Timon and Pumbaa’s Alternative Lifestyle Dilemma in *The Lion King*,” in *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*., ed. Johnson Cheu (McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013).

³⁰ *ibid.* 142.

³¹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1999), 179.

³² *Madagascar: Escape 2 Africa*, Animation, directed by Eric Darnell and Tom McGrath (Dreamworks Animation, 2007), at 0:08:00, 89 Min.

sensuality” and “sexual danger” to the character,³³ therefore there is no doubt that Timon can be considered as a queer voice. As the film continues it becomes more apparent that King Julien is in touch with queerness and a fluid sense of masculinity, with his witty remarks played for comedic effect but seemingly expressing genuineness, like as he comments on friends wanting to “nibble at each other’s butts”³⁴. When King Julien first meets the main protagonists from New York, he expresses his feelings about them with: “They are just a bunch of pansies.”³⁵ The term *pansy* not only refers to a type of flower but is also used as a derogatory term against effeminate or homosexual men and has been in use since the 1920s. King Julien using this term to describe these Other beings, does not directly mean he is being queerphobic but rather the opposite. If the Wild is indeed a metaphor for being inherently queer, it is possible that in the world of Madagascar the term pansy has been reclaimed and reappropriated, in the same way as the word queer is now embraced by the LGBTQIA+ community.

As the main head of power the audience gets introduced to, King Julien can be understood as a stand-in or representation of the Wild. By creating a character that pushes the boundaries on how the audience perceives their gender, the character ultimately transgresses his own self and depicts the reigning power of queerness throughout the Wild.

Shifting the focus to the main characters, where queerness too is a deep part of their character arcs and narrative drive, also connecting the Wild to queerness as a concept. Within the first minutes of the film, the Wild as a signifier for queerness is enforced, showing the Wild as a dreamlike utopia where one should “[r]oam free, to follow your heart”³⁶, creating a link between wilderness and romantic freedom. As this is Marty’s dream, it sets him up as a pivotal character in initiating a queer storyline throughout the film. Mentioned previously, the zoo is considered a liminal space bridging the gap between Society and Wilderness by establishing the participation of the Other in society through a set of rules. When taking this and applying it to a heteronormative society, the zoo becomes a figurative concept, in which heterosexuality lets queerness be a part of culture, but only through set boundaries. Marty begins to question these boundaries and his own identities stating he doesn’t know if he’s “black with white stripes or white with black stripes”.³⁷ By wishing to break free from the zoo and visit the Wild, Marty emerges as a symbolic embodiment of resistance against the established categorical system. He himself becomes the transgressor trying to threaten the cultural order and seeking his liberation in the Wild. This upheaval of the preexisting system can be seen as a queer rebellion against societal norms and an attempt to break free from the constraints imposed by established social structures. By entering a heteronormative space, like the City, Marty’s queerness threatens the cultural order, as he has transgressed the rules and left the space in which he is allowed to exist. While on a narrative level, Marty’s breakout can be seen as a queer rebellion on a character level, one could also argue that the upheaval of the social order by Marty can be read as a *coming out*. The concept of coming out is one that Judith Butler questions in their work,

³³ cf. David Denicolo, “FILM; A Pair of Runyon Guys Roam the Serengeti,” *The New York Times* (New York, NY), June 12, 1994.

³⁴ *Madagascar*, at 1:02:50.

³⁵ *ibid.*, at 0:41:00

³⁶ *ibid.*, at 0:00:25

³⁷ *Madagascar*, at 0:13:21.

acknowledging its purpose but criticizing it as not being a necessary liberation. They state that the process of coming out does not constitute a freedom but rather shifts the boundaries to continue to entrap the individual with a set understanding of social norms that constitute their sexuality, allowing for the individual to solely identify with categories rather than their own preferences.³⁸ As a counterproposal Butler builds a concept where the individual has a fluid understanding of sexuality allowing individuals not to be categorized and held back by stereotypes of differing sexualities from the heterosexual perspective, breaking up the rigid categories around sexuality which society created to stabilize itself, as seen in Stuart Hall's work.

Butler's proposal can be seen throughout the film when looking at Alex, Marty and their relationship. As shown earlier Marty is a queer-coded character, as his utopia is the Queer Wild. However, due to the inclusion of a predatory Alex the Lion chasing him, it thus establishes a relationship between Alex and Marty, implying that Marty's own utopia consists of only both living inside it. Their relationship gets cemented further as Alex initiates intimate bodily closeness as he gives Marty his birthday present, which involves Marty putting his head in Alex's mouth, showing their trust in each other but also their willingness to be physically close to one another. The narrative explains this as being best friends, but one can argue that this is far more, seeing them talking about themselves solely as a duo, their dependency on one another and their bodily closeness, as indicated by an alluring pin-up calendar, which Alex had gifted Marty in previous years. Especially their dependency can be read as more than friends, as it is not only the solution to the conflict of the first film but also gets carried into the second film, seeing Marty subject to an emotional monologue by Alex speaking about what their friendships means to him.³⁹ The song *New York, New York* by John Kander plays a big role, as it seems to be a space of refuge and intimacy for the two animals, stabilizing Alex during the critical manic episode of the conflict. Using this song, it connects Alex's well-being to the musical theater industry, stereotypically linked to homosexuality⁴⁰ and similar to King Julien's flamboyancy, subverts the explicitly masculine understanding of gender. Alex's subversion of masculinity goes on in the sequel film *Madagascar: Escape 2 Africa*, with him being Othered and ostracized from his own family, as he does not perform his masculinity through typical traits such as fighting but rather dances and sings. The film allows for Butler's thoughts on gender performance and fluidity as well as Hall's research on Othering to take root in its conflicts, with Alex's father questioning his son's validity and confronting him with: "If you were a real lion."⁴¹ but then learning to accept different performances of masculinity.

Going back to the original film, Marty is the transgressor or initiator, who irritates the social norms and actively breaks out of the zoo/heteronormativity, Alex takes on a more passive role to begin with, trying to dissuade Marty from leaving the zoo, thereby not actively trying to subvert or transgress the social boundaries, but rather trying to uphold them. Alex then avoids questions about life outside of the zoo, implying he has thought about the Wild, i.e. his

³⁸ cf. Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination," in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Lesbian and Gay Studies (Routledge, 1993), 308–9.

³⁹ *Madagascar: Escape 2 Africa*, at 0:59:12.

⁴⁰ cf. John M. Clum, *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture* (St. Martin's Press, 1999).

⁴¹ *Madagascar: Escape 2 Africa*, at 0:42:36.

queerness but is still deeply imbedded inside of the heteronormative society, even going so far as to being grateful that society has created a space for them to exist in confinement, saying: “You don’t bite the hand that feeds you.”⁴² The underlying wish of Alex’s assimilation to the City drives the character in the first half of the film, shown by his attempts to talk to humans, as he is not aware that he cannot be understood, but rather is only seen as a predator with ill intentions. Entering “the Wild” this assimilation wish continues, just as Alex is confronted with overt queerness for the first time in the film, slowly beginning to break down the embedded heteronormative values. Alex reinforces the negative stereotypes which are connected to a more effeminate performance of masculinity by complaining that flowers and hugs are “lame”⁴³, as well as his look of disgust towards King Julien after he performs his burlesque performance. Alex’s internalized homophobia peaks as he ostracizes Marty from their own group, creating two sides of the beach, a “bad” and a “good” side where Marty can “skip and prance”, again associating effeminacy with a sense of wrongfulness as well as implicitly calling Marty a slur by calling him a “pixie horse”⁴⁴, linking him towards the slur *fairy* which originated in the 1920s.

However, as Alex begins to acclimate to the Wild, Butler’s theory on coming out begins to shine through, with Alex now accepting his fate, allowing himself to tap into his *primal* queerness after Marty shows him the ropes. The act of Alex being able to run as a quadrupedal can be seen as a coming out for Alex, which Butler criticizes but is an internal process of recognition, that his queerness is a part of him. It enables him to feel a sense of liberation, a freedom of movement which was not possible in the zoo, as can be seen in the way he moves around Marty.

While the animals do not engage in explicit sexual activities, it is important to define terms such as *sexual* or *intimacy* with the confines of the *Madagascar* universe. The link can be made that when talking about sexual acts whilst looking at Alex the Lion, his libido is mainly represented through meat and steaks. Referencing the film *American Beauty* (1999) where the protagonist gets showered in rose petals, seeing his love interest symbolizing his desire for her, Alex has a similar dream with him being showered in steaks. Through this reference Alex intimacy and sexual desire get characterized through carnivorous bodily closeness, as can be seen by the moments with him trying to bite into Marty, getting played off for comedic effect but implying the characters know about the implicit sexual intention of his acts. Butler proposes *public coming out*, limits an individual to the social understanding of sexuality, whereas the idea of *internal coming out* forms sexuality more as personal identity rather than something of social importance. This idea is what can be seen in regard to Alex the Lion, who after connecting to the Wild and his queerness, has an understanding of an internal coming out and begins to experience his own non-conforming sexuality as all the animals turn into steaks in front of his eyes⁴⁵, therefore all being eligible sexual partners.

⁴² *Madagascar*, at 0:17:42.

⁴³ cf. *ibid.*, at 0:35:38.

⁴⁴ cf. *ibid.*, at 0:46:05.

⁴⁵ *Madagascar*, at 1:11:52.

The narrative of *Madagascar* can be read as a queer analogy and almost applauded for the representation in its queer subtext, yet it does not go without criticizing the portrayal of queer characters and the effects of queerness. If connecting Alex's queerness to the Wild and his sexual desire to meat, the film suggests a connection between the primal, the uncontrollable and the queer existence. As soon as Alex realizes his sexual freedom, he shifts out of the liminal non/human state, into only the "non" state, the animalistic side in him, reducing his character simply to a predator trying to hunt down his prey for meat. This link to Alex's predatory side can be read as incredibly harmful and damaging towards the queer community, suggesting queerness devolves into uncontrollable predators thirsting for sexual encounters. Alex is not the only character depicted in this fashion, as the Foosa, a native animal to the Malagasy jungle, represent the same predatory behavior, as they are shown not only out for a piece of meat but also characterized as degenerates in contrast to other animals throughout the movie. Once Alex fully reverts to a predator, the Wild as a character also turns into a predator, as shown through a montage of the Wild in which predatory behavior is shown such as a cute duckling being eaten by a crocodile. In the realm of a queer reading, *Madagascar* thereby insinuates queerness as a bad trait which not only ostracizes but also does direct harm to others. Trying to resolve the problem of rampant queerness the film restarts to preach heteronormative constraints, introducing society back into Alex's life. Through the song *New York, New York* Alex is able to overpower his queerness and find back his *closeted* self, implying a way of switching one's queerness on and off and suggesting suppressing one's emotions and living under the constraints of the heterosexual dictatorship. Through the reintroduction of elements from the City such as the song, the film implies that a queer individual can only live peacefully under the regulations of heteronormativity, as well as suggesting sexuality is a choice made by individuals, which can be activated or disabled. The idea of sexuality as a choice is then presented further, as Alex saves his friends from the predatory Foosa appearing on all four paws, with limited vocabulary and his pupils constricted. As he then meets Marty, he decides to revert into his closeted form, with his pupils widening, a full vocabulary and most importantly him turning back into a bipedal creature. He then continues to present himself as an animal, fighting back the Foosa with a put-on limited vocabulary and fake primal roars, however constantly doing this on his two hindfeet to show that he has shut down his own queer desires and is suppressing his true self.

The end of the film showcases the desire to return to society to exist inside of the entrapment of the heterosexual dictatorship, with Alex taking the first opportunity to return to the zoo. The animals can somehow only exist within the confines of the zoo, with the norms and values of the City, a way of living that is not subverting the preexisting establishment or challenging a way of thinking but rather only enforcing it, further establishing the film's stance that liberated queer identities should exist solely outside of society. This however shifts over the course of the franchise, seeing the animals return to the zoo at the end of the third installment *Madagascar 3: Europe's Most Wanted*, but then reject it to live their lives as circus animals. A rejection of existing in the confines of society, tracks to the trajectory of queerness throughout the whole franchise, as the queer storyline turns from a personal story of Alex or Marty to one of collective queerness regarding family. The franchise sets up this shift by turning to the topic of family in the second movie, as mentioned previously. Although Alex's father accepts him in the end, Alex

still yearns to be back in the confines of the New York City Zoo, not realizing his true queer self. It is only through a circus group which they meet in the third film, that Alex learns to reject the zoo for a life of freedom. The element of the circus adds onto another layer onto the Othering process which puts queerness and difference into the spotlight as society is able to mark them as *freaks* pushing them out of the dominant culture category, while still marveling at them in the enclosed space of the circus. The spectacle shows that the Other present in the ring allows them to transgress the boundaries of their category.⁴⁶

The film showcases the meaning of family in a way which can be connected to Judith Butler's text on diverging family images. At the end of the movie the animals join the "circus family", moving away from their *blood-related family* which was introduced in the second film, and adopting the trait of a *chosen family*, which Butler notes in their text is an inherently queer act, therefore distancing themselves from compulsory heterosexuality and heterosexual family roles.⁴⁷

3 Conclusion

Madagascar is one of DreamWorks Animation's top franchises, spanning three feature length films, a spinoff feature and multiple spinoff television series and shorts. Next to *Shrek* the film can be seen as a tone defining film for the studio, due to its cultural impact. Through the impact it has had on pop culture, it is important to look at the material from different perspectives and ask what the films still have to offer.

Looking at the films with a queer lens shows that the franchise can be defined as inherently queer itself. With a queer-coded relationship between Marty and Alex at the center of narrative, spanning over multiple movies, and a journey of queer self-discovery, the movies portray queer characters and relationships in a way, that not only makes them accessible for children but also understandable for adults. The starting point of the narrative, the zoo, is a representation of the entrapment queer people feel in the heteronormative society, with Marty actively breaking out of these boundaries by trying to transgress and break social norms. The films portray queer identities as being Othered and excluded from society, forced to create their own space of existence in the Wild and form familial bonds which transgress the compulsory heterosexual family. The film also acts as a critique of the coming-out process as suggested by Butler, showcasing the liberation of breaking the sexuality categories and living a non-conforming life. Along with Butler's work the films also discuss the idea of gender performance, showcasing male identities who portray their gender in a different way than what is socially deemed as masculine, with characters such as Alex or King Julien.

⁴⁶ cf. Matthias Christen, *Der Zirkusfilm: Exotismus, Konformität, Transgression*, Zürcher Filmstudien 23 (Schüren, 2010), 27.

⁴⁷ cf. "Is Kinship Always Already Heterosexual?," in *Left Legalism/Left Critique*, by Richard Thompson Ford et al., ed. Wendy Brown and Janet Halley (Duke University Press, 2020), <https://doi.org/10.1515/9780822383871-008>.

Not only can queerness be found in the films' plot, but also in the animation style, deviating from the industry standard, creating a unique visual style, and creating characters which move and behave in a plasmatic way, departing from the prevailing norms in the animation industry. However, the first film's approach to showcasing queerness can and should be criticized, depicting a queer Alex the Lion as a savage, unhinged predator. The film also suggests that queer identities can be controlled by being able to switch from openly queer to closeted, as Alex shows in the final battle. Along with the depiction and suppression of queerness, it tries to reinforce the heteronormative society, as the animals want to go back to their enclosed cages of the zoo, suggesting queer identities should integrate themselves into society like they are told. *Madagascar* is an inherently queer franchise, representing queer characters and showcasing queer storylines. While some of the aspects can be criticized, it is important to continue showcasing queer identities on screen, to evoke a way of questioning our constructs and norms which have been created and forced upon us by society. Through film these constructs can be broken up and hopefully will continue to be deconstructed and criticized.

4 Sources

- Brown, Wendy, and Janet Halley, eds. "Is Kinship Always Already Heterosexual?" In *Left Legalism/Left Critique*, by Richard Thompson Ford, Lauren Berlant, Mark Kelman, and Gillian Lester. Duke University Press, 2020. <https://doi.org/10.1515/9780822383871-008>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove. Lesbian and Gay Studies. Routledge, 1993.
- Christen, Matthias. *Der Zirkusfilm: Exotismus, Konformität, Transgression*. Zürcher Filmstudien 23. Schüren, 2010.
- Clum, John M. *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*. St. Martin's Press, 1999.
- Darnell, Eric, and Tom McGrath, dirs. *Madagascar*. Dreamworks Animation, 2005. 86 Min.
- Darnell, Eric, and Tom McGrath, dirs. *Madagascar: Escape 2 Africa*. Animation. Dreamworks Animation, 2007. 89 Min.
- Denicolo, David. "FILM; A Pair of Runyon Guys Roam the Serengeti." *The New York Times* (New York, NY), June 12, 1994.
- Doherty, Thomas Patrick. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Film and Culture. Columbia University Press, 1999.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. print. Univ. of Minnesota Press, 1997.
- Ėjzenštejn, Sergej M., and Naum Ichil'evič Klejman. *On Disney*. Edited by Jay Leyda. Translated by Alan Upchurch. Seagull Books, 2017.
- Hall, Stuart. "The Spectacle of the 'Other.'" In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Repr. SAGE, 2012.
- Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. New American Library, 1987.
- Kraß, Andreas, ed. *Queer denken: gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. 1. Aufl. [Nachdr.]. Edition Suhrkamp 2248. Suhrkamp, 2008.

- Laurie, Timothy. "Becoming-Animal Is a Trap for Humans: Deleuze and Guattari in Madagascar." In *Deleuze and the Non/Human*, edited by Hannah Stark and Jon Roffe. Palgrave Macmillan, 2015.
- Letts, Will. "Camp Disney - Consuming Queer Subjectivities, Commodifying the Normative." In *Disney, Culture, and Curriculum*, edited by Jennifer A. Sandlin and Julie C Garlen. Routledge, 2016.
- "Madagascar | Making Of - YouTube." July 17, 2024.
<https://web.archive.org/web/20240717005840/https://www.youtube.com/watch?v=cy6KV T2GIyg>.
- Riffel, Casey. "Dissecting *Bambi*: Multiplanar Photography, the Cel Technique, and the Flowering of Full Animation." *The Velvet Light Trap* 69, no. 1 (2012): 3–16.
<https://doi.org/10.1353/vlt.2012.0007>.
- Summers, Sam. *DreamWorks Animation: Intertextuality and Aesthetics in Shrek and Beyond*. Palgrave Animation. Springer International Publishing, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-36851-7>.
- Sweeney, Gael. "'What Do You Want Me to Do? Dress in Drag and Do the Hula?'. Timon and Pumbaa's Alternative Lifestyle Dilemma in The Lion King." In *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability.*, edited by Johnson Cheu. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013.
- The Numbers. "Madagascar (2005) - Financial Information." Accessed November 3, 2023.
<https://www.the-numbers.com/movie/Madagascar>.
- Thomas, Frank, and Ollie Johnston. *The Illusion of Life: Disney Animation*. 1. Hyperion ed. Hyperion, 1995.
- Vernon, Conrad, Eric Darnell, and Tom McGrath, dirs. *Madagascar 3: Europe's Most Wanted*. Animation. Dreamworks Animation, 2012. 93 Min.
- Wagoner, Brady, and Tania Zittoun, eds. *Experience on the Edge: Theorizing Liminality*. Springer, 2021.

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“: Clara und Olimpia als figurative Externalisierungen Nathanaels künstlerischer Identitätsspaltung in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘

Simone Hirschmann

Abstract

Adopting a feminist perspective, the article reads Hoffmann's *Der Sandmann* as a projection of Nathanael's inner conflict onto Clara and Olimpia, who represent opposing artistic ideals: Clara embodies genuine, life-affirming art, while Olimpia exposes mechanized, empty aesthetic perfection.

Keywords

Kunstästhetik, Wahrnehmung, Patriarchale Projektion, Weiblichkeitskonstruktionen, Identitätsspaltung

1 Einleitung

E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*⁴⁸, die 1815 als erstes seiner Nachtstücke erscheint⁴⁹, zählt zu den faszinierendsten und zugleich rätselhaftesten Werken der Epoche der Romantik. Doch obwohl das Forschungsgebiet zu diesem Text von einer heterogenen Vielzahl divergierender Perspektiven geprägt ist, die sich in einer breiten methodischen und theoretischen Vielfalt manifestieren⁵⁰, herrscht zu einem zentralen Punkt lange Zeit weitgehende Einigkeit: *Der Sandmann* entzieht sich einer eindeutigen Sinnzuschreibung.⁵¹ Die augenscheinliche hermeneutische Unbestimmtheit der Erzählung stellt hierbei nicht nur eine Herausforderung für das unmittelbare Leseverständnis dar, sondern erweist sich ebenso als zentrales Problem für methodisch fundierte Interpretationsansätze – sowohl auf der Ebene einzelner Motive und Passagen als auch im Hinblick auf die narrative Gesamtstruktur. Gerade Werke, denen eine solche textuelle Mehrdeutigkeit inhärent ist, neigen jedoch häufig dazu, eine Tendenz zur willkürlichen Leerstellenfüllung zu begünstigen. In diesem Zusammenhang werden bestimmte Aspekte des Textes oft in vertraute Deutungsmuster überführt, um sie greifbarer zu machen und in bekannte Schemata einzuordnen, selbst wenn diese den komplexen Eigenheiten der Erzählung nicht in vollem Umfang gerecht werden. Ein anschauliches Beispiel

⁴⁸ Kämper, Max, Hg., *E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann* (Reclam, 2021) (Wird im Folgenden mit einem „S.“ abgekürzt).

⁴⁹ Vgl. Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald, Hg., *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Metzler, 2015), S. 48.

⁵⁰ Vgl. die Darstellungen in: Tepe, Peter / Rauter, Jürgen / Semlow, Tanja, *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung* (Königshausen & Neumann, 2009).

⁵¹ Vgl. Drux, Rudolf. „Nachwort.“ In: *Der Sandmann*, Rudolf Drux (Hg.). Reclam, 2021, S. 61.

hierfür bietet die Betrachtung der Figurenebene in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Während auf einer übergeordneten Ebene in der Forschung weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass die beiden Frauenfiguren, Clara und Olympia, als Spiegelungen von Nathanaels Innerem fungieren, erweisen sich die gängigen Interpretationen ihrer konkreten Rollen bei genauerer Analyse jedoch als durchaus fragwürdig. Dem Großteil dieser Forschungsbeiträge folgend, wird, gestützt sowohl durch punktuell entnommene textuelle Belege als auch durch soziohistorische Rahmenbedingungen, die Auffassung vertreten, Clara mit ihrem „[...] kalt[en], gefühllos[en], prosaisch[en]“ (S., S. 21) Gemüt als Verkörperung der Aufklärung und Olympia mit ihrem „[...] tiefe[n] herrliche[n] Gemüt [...]“ (S., S. 34) als Personifikation der Ideale romantischen Frau zu lesen.⁵² In diesem Deutungsrahmen wird Hoffmann oft eine gewisse Sympathie für Olympia zugesprochen, was häufig zu der Annahme führt, dass sein Werk eine Objektivierung der Frau nicht nur widerspiegelt, sondern in gewisser Weise affirmiert. Doch gerade diese statischen Zuschreibungen werfen die Frage auf, inwiefern sie tatsächlich dem vielschichtigen Charakter der Erzählung gerecht werden oder ob sie vielmehr das Ergebnis einer schematischen Einordnung in vertraute literaturhistorische Gegensätze sind.

Der Fokus dieser Arbeit liegt deshalb darauf, basierend auf der Annahme, dass Clara und Olympia figurative Externalisierungen von Nathanaels innerpsychischer Zerrissenheit verkörpern, herauszuarbeiten, dass beide Frauenfiguren zugleich divergierende künstlerische Ideale verkörpern, die unterschiedliche Facetten von Nathanaels Persönlichkeit widerspiegeln. Durch eine detaillierte Textanalyse soll gezeigt werden, dass Clara für das Ideal einer vollkommenen, guten Kunst steht – eine Kunst, die Harmonie, Tiefgründigkeit und Klarheit in sich vereint. Olympia hingegen erscheint als Karikatur einer mechanistisch-leblosen Ästhetik und veranschaulicht die trügerische Illusion einer scheinbaren Perfektion – ein ästhetisches Ideal, das sich bei näherer Betrachtung als inhaltsleer und entmenslicht entpuppt. Die Spannungen zwischen diesen Figuren tendieren nicht nur dazu, romantische wie patriarchale Zuschreibungen zu unterlaufen, sondern spiegeln zugleich Nathanaels Identitätskonflikt wider, der sich, basierend auf einer durch Traumata ausgelösten Identitätsspaltung, in der Dichotomie zwischen harmonischer Kunst und mechanischer Verklärung manifestiert – einem Spannungsfeld, das über die Figurenebene hinaus zentrale Fragen zur Rolle der Kunst in Hoffmanns Erzählwelt aufwirft.

Im Folgenden wird daher eine differenzierte Betrachtung der Figuren vorgenommen, die sich nicht auf isolierte Zitate stützt, sondern die gesamte narrative Struktur der Erzählung in den Blick nimmt. Zu Beginn wird dabei jeweils eine erste Skizze der Charakterisierungen von Clara und Olympia erarbeitet, um in einer anschließenden, vertieften Analyse zu prüfen, wie diese

⁵² Vgl. beispielsweise: Hayes, Charles. „Phantasie und Wirklichkeit im Werk E. T. A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung ‚Der Sandmann‘.“ In: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*, Klaus Peter / Dirk Grathoff / Charles Hayes et al. (Hg.). Athenäum, 1972.; Kirchmeier, Christian. „Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. *Der Sandmann* aus der Sicht der Literatursoziologie (Bourdieu, Luhmann).“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam 2019.; Ellis, John. „Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann’s *Der Sandmann*,“ In *The German Quarterly* Vol. 54 (1981).; Freise, Matthias. *Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. L’homme machine? Anthropologie im Umbruch* (Olms, 1998).; Belgardt, Raimund. „Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘,“ In *The German Quarterly* Vol. 42 (1969).

Charakterisierungen im Einklang mit den jeweiligen Entwicklungsphasen Nathanaels stehen. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengeführt und kritisch reflektiert.

2 Analyse des Primärtextes

2.1 Clara – Facetten ihrer Charakterisierung

Bevor Claras Figur im Kontext von Nathanaels Entwicklung analysiert wird, ist es sinnvoll, zunächst die innerhalb der Erzählung geäußerten, teils widersprüchlichen Einschätzungen über sie näher zu betrachten. Auffällig ist, dass sich diese Bewertungen in zwei völlig gegensätzliche Richtungen gliedern, was auf die Ambivalenz ihrer Figur hinweist und verdeutlicht, wie unterschiedlich sie von verschiedenen Figuren und Erzählinstanzen wahrgenommen wird. Während sich innerhalb der Handlung beispielsweise der Standpunkt verzeichnen lässt, dass Clara „[...] von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten“ (S., S. 21) wird und sie darüber hinaus nicht „[...] für schön [...] gelten [konnte]“ (S., S. 20), klingt ebenso an, dass sie für ihre „[...] lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, [ihr] tiefes weiblich zartes Gemüt, [und] [ihren] gar hellen scharf sichtenden Verstand“ (S., S. 20) geschätzt wird. Besonders bemerkenswert ist jedoch nicht nur die Gegensätzlichkeit der Charakterisierungen Claras, sondern auch die Tatsache, dass diese teils von denselben Erzählinstanzen oder Figuren stammen. So lässt sich an dieser Stelle etwa darauf hinweisen, dass Nathanael seine Verlobte, die ihm „[...] so tief [...] in Herz und Sinn eingepägt [...]“ (S., S. 3) ist, einerseits als „[...] [s]ein holdes Engelsbild [...]“ (S., S. 3) und „[...] lieblich süße[n] Traum [...]“ (S., S. 16) verklärt, sie jedoch andererseits als „[...] kalt [...] [und] unempfindlich [...]“ (S., S. 22) und sogar als „[...] lebloses, verdammtes Automat“ (S., S. 25) abwertet. Diese Ambivalenz zeigt sich jedoch nicht nur in Nathanaels Aussagen, sondern spiegelt sich auch in den gesellschaftlichen Vorstellungen wider, die innerhalb der Erzählung anklingen. Der Erzähler offenbart, dass es hierbei ein Großteil der Gesellschaft gibt, der Clara eher kritisch begegnet und ihre vermeintliche Kälte sowie ihre prosaische Art negativ bewertet (Vgl. S., S. 21), während es parallel dazu auch jene gibt, die „[...] das Leben in klarer Tiefe [...]“ (S., S. 21) auffassen und in der Protagonistin ein „[...] gemütvolle[s], verständige[s], kindliche[s] Mädchen [...]“ (S., S. 21) erkennen, das sie deshalb umso mehr schätzen und lieben. Eingeschlossen die Bewertungen von Architekten, Malern, Dichtern und Meistern, die sich ebenfalls in die positive Linie ihrer Charakterisierung einreihen (Vgl. S., S. 20), lassen sich aus dieser exemplarischen Darlegung der Ambivalenz zwei zentrale Erkenntnisse ableiten. Zum einen wird deutlich, dass Clara nicht als eindimensionale Figur betrachtet werden kann, sondern vielmehr im Spannungsfeld divergierender Wahrnehmungen steht. Ihre Charakterisierung ergibt sich nicht allein aus ihren eigenen Handlungen, sondern auch aus der Perspektive jener, die sie beurteilen – ein Aspekt, der insbesondere im Zusammenhang mit Nathanaels Sichtweise von Bedeutung sein wird. Zum anderen fällt auf, dass nicht nur die Ambivalenz in der Charakterisierung Claras bemerkenswert ist, sondern auch die Widersprüchlichkeit der ihr zugeschriebenen Attribute in sich selbst. So scheint es auf den ersten Blick kaum vereinbar, dass sie einerseits ein „kindisches, [...] tiefes weiblich zartes Gemüt“ (S., S. 20) besitzen soll, gleichzeitig aber durch „einen gar hellen scharf sichtenden Verstand“ (S., S. 20) ausgezeichnet wird. Ebenso wenig lässt sich eine harmonische Verbindung zwischen prosaischen, beinahe philisterhaften Zügen und der tiefen emotionalen Empfindsamkeit herstellen, die ihr an anderer

Stelle zugeschrieben wird (Vgl. S., S. 21). Gerade die Vielschichtigkeit und teils widersprüchlichen Eigenschaften Claras sind bemerkenswert, insbesondere im Vergleich zum traditionellen Frauenideal, das sich in der Vorstellung einer sitzamen, zurückhaltenden Verlobten manifestieren würde⁵³ – einer Frau, die abgeschieden aufwächst, still ihre Handarbeiten verrichtet und geduldig auf ihren Geliebten wartet. Clara jedoch fügt sich nicht nahtlos in dieses Schema ein; vielmehr entzieht sie sich durch ihre ambivalente Charakterisierung einer klaren Zuordnung. Daher ist es von zentraler Bedeutung, im Folgenden zu analysieren, inwieweit diese unterschiedlichen Facetten ihrer Persönlichkeit mit Nathanaels jeweiligen Entwicklungsphasen korrespondieren und welche Rolle dieses Wechselspiel für sein künstlerisches Schaffen spielt.

2.2 Clara und Nathanael – Wechselwirkungen einer Transformation

Um den komplexen Zusammenhang zwischen Claras Charakterisierungen, Nathanaels Identitätswandel und seinem Künstlertum möglichst anschaulich darzustellen, wird die Handlung, und damit der Verlauf von Nathanaels Leben, zum Zweck dieser Arbeit in drei Phasen unterteilt. Die erste Phase umfasst den Zeitraum nach Nathanaels traumatischen Kindheitserlebnissen bis hin zu seiner ersten Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola. Die zweite Phase beginnt mit Coppolas folgenschweren Besuch und erstreckt sich bis zur beinahe erfolgten Duellierung zwischen Nathanael und Lothar. Schließlich bildet die Zeitspanne von diesem Moment bis zum tragischen Ende der Erzählung die dritte und letzte Phase.

Entgegen der Erwartung setzt die Handlung nicht chronologisch ein, sondern beginnt direkt mit der zweiten Phase. Hier werden die Lesenden unmittelbar mit einem der beiden für Nathanaels Identität prägenden Zustände konfrontiert: seiner „[...] zerrissenen Stimmung des Geistes, die [ihm] bisher alle Gedanken verstörte [...]“ (S., S. 3). Diese Gemütslage wird durch die Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola ausgelöst, dessen Erscheinung frappierende Ähnlichkeit mit Coppelius aufweist – jener unheilvollen Gestalt aus Nathanaels Kindheit, die ihn tief prägt (Vgl. S., S. 12). Erst durch vereinzelte Bemerkungen, meist von Clara oder dem Erzähler, erhalten die Lesenden eine vage Vorstellung davon, wie Nathanaels Wesen und seine Beziehung zu Clara vor dem eigentlichen Einsetzen der Handlung beschaffen sind. So lässt sich beispielsweise Claras Brief, in dem sie auf Nathanaels erstmalige Schilderungen über seine Kindheit reagiert, als Hinweis darauf deuten, dass Nathanaels Hang zum Abgründigen bereits in seiner frühen Lebensphase zutage tritt. Ihre Worte: „Nun wirst du wohl unwillig werden über deine Clara, du wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen [...]“ (S., S. 14) verdeutlichen ihr feines Gespür für Nathanaels Wesen und seine zu erwartende Reaktion. Obwohl sie selbst bekennt, dass auch in ihr „[...] eine Ahnung wohn[t] [...] von einer dunklen Macht [...]“ (S., S. 14), stellt sie dennoch fest, „[...] dass Coppelius und Coppola nur in [s]einem Innern existieren“ (S., S. 16). Nathanaels negative Reaktion auf diese Worte bestätigt Claras Einschätzung und legt nahe, dass das Spannungsfeld zwischen Mystik und Vernunft bereits vor dem unmittelbaren Einsetzen der Handlung eine Rolle in ihrer Beziehung

⁵³Vgl. Vahsen, Mechthilde. *Wie alles begann – Frauen um 1800*, Bundeszentrale für politische Bildung (08.09.2008). URL: <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800/> (Zugriffsdatum: 17.03.2025).

spielt. Ebenfalls basierend auf Claras Aussagen, gewinnen die Lesenden zudem Einblicke in Nathanaels Verhalten ihr gegenüber während Phase eins, also vor dem Einsetzen der eigentlichen Handlung. Diese lassen sowohl auf sein damals noch unbeschwerteres, positiver geartetes Gemüt als auch auf die anfänglich harmonische Natur ihrer Beziehung schließen. Dadurch, dass Clara in ihrem ersten Brief an Nathanael festhält, dass dieser ihr „[...] auch sonst manchmal in kindischer Neckerei vorgeworfen [hat], [sie] hätte solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt [...]“ (S., S. 12) wird deutlich, dass ihr Verhältnis von einer gewissen Leichtigkeit geprägt ist. Seine Beziehung zu Clara scheint somit zunächst von Harmonie und gegenseitigem Verständnis bestimmt zu sein, was sich jedoch im Verlauf der zweiten Phase seiner Entwicklung zunehmend verändert. Dies zeigt sich, wie bereits angedeutet, erstmals in Claras Antwort auf Nathanaels Brief, in dem dieser seine prägenden Kindheitserlebnisse mit dem Sandmann schildert. Ihre Reaktion dient dabei einerseits als Beleg für ihre Intelligenz und ihr ausgeprägtes Verständnis, da sie sich eine reflektierte Meinung zum Abgründigen sowie zu Nathanaels psychischem Zustand bildet, sodass dies die innerhalb der Forschung vertretenen Positionen, die Clara einen blinden Fleck oder gar völliges Unverständnis für die sich entfaltende Handlung zuschreiben⁵⁴ widerlegt. Vielmehr zeigt sich, dass sie die Geschehnisse rational durchdringt und mit bemerkenswerter Klarheit einordnet. (Vgl. S., S. 14f.) Ihr Mitgefühl für Nathanaels Zustand äußert sich nicht darin, dass sie seine Ängste bestätigt, sondern vielmehr in einer gegenteiligen Haltung: Indem sie sich, berufend auf den „[...] durch das heitre Leben gestärkten Sinn, [...] [der] fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen“ (S., S. 15) vermag, „[...] über die Materie von dunklen Mächten und Gewalten [...]“ (S., S. 15) ausspricht, beweist sie sehr wohl, dass sie diese Seite Nathanaels nicht einfach ausblendet. Zum anderen wird hier erstmals deutlich, dass die in Phase eins angedeutete Harmonie zwischen Nathanael und Clara nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form besteht. Zwar erkennt Nathanael Claras „[...] sehr tief sinnigen philosophischen Brief [...]“ (S., S. 16) an, indem er verwundert feststellt, dass er „[...] gar nicht glauben [kann], dass der Geist, der aus solch hellen hold lächelnden Kindesaugen, [...] so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne“ (S., S. 16). Dennoch reagiert er mit einer deutlichen Abwehrhaltung, die sich in seiner scharfen Warnung an Lothar äußert: „Du liesest ihr wohl logische Collegia, damit sie alles fein sichten und sondern lerne. – Lass das bleiben!“ (S., S. 16). Dies bestätigt sich weiter in der „[...] Verstimmung [...], die sich [...] nach dem fatalen verständigen Briefe“ (S., S. 17) bei Nathanael einnistet.

Dem Verlauf der Geschichte folgend, ist es als nächstes ein Einschub des Erzählers, der nicht nur erstmals genauere Einblicke in die Bedeutung der Kunst für Nathanaels Leben gewährt, sondern auch Aufschluss über die ambivalenten Charakterisierungen Claras gibt:

Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen. Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit. Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem

⁵⁴ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: »Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne dass uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser innerstes dringen, dass das alles wach und rege wird? Singen wir selbst dann nichts wahrhaft Gescheutes, so ist überhaupt nicht viel an uns und das lesen wir denn auch deutlich in den um Claras Lippen schwebenden feinen Lächeln, wenn wir uns unterfangen, ihr etwas vorzuquinkeln, das so tun will als sei es Gesang, unerachtet nur einzelne Töne verworren durcheinander springen. « (S., S. 20)

Diese Passage versammelt ein Konglomerat ausschließlich positiver Meinungen über Clara – bemerkenswerterweise allesamt geäußert von Personen mit einer Verbindung zur Kunst. Dabei beschränkt sich die ihr zugeschriebene Wertschätzung nicht nur auf ihr äußeres Erscheinungsbild, sondern vielmehr auf eine entscheidende Funktion, die ihr von Dichtern und Meistern zugeschrieben wird: ihre außergewöhnliche Verständigkeit in der Beurteilung von Kunst. Damit wird Clara nicht nur als ästhetisches Ideal, sondern auch als eine reflektierte, urteilsfähige Persönlichkeit dargestellt, die in der Lage ist, Kunst mit Klarheit und Einsicht zu bewerten. Indem der Erzähler diese Einschätzungen bestätigt und ergänzt, dass Clara „[...] die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand [...]“ (S., S. 20) besitzt, wird deutlich, dass diese Eigenschaften in der erzählten Welt als essenzielle Voraussetzungen gelten, um als Instanz für gute und tiefgründige Kunst anerkannt zu werden. Gleichzeitig klärt der Kontext dieser Passage eine zuvor zentrale Unklarheit in Claras Charakterisierung: die scheinbare Diskrepanz zwischen kindlicher Unbefangenheit und scharfem Verstand. Durch die Verbindung dieser beiden Attribute verdeutlicht der Erzähler, dass wahre künstlerische Einsicht nicht allein auf Rationalität beruht, sondern ebenso auf einer unverbildeten, fantasievollen Offenheit, die Clara in idealer Weise verkörpert. Ebenso bringen die darauffolgenden Ausführungen des Erzählers Klarheit darüber, wie einige der zu Beginn erwähnten negativen Urteile über Clara einzuordnen sind. So heißt es weiter:

Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel; denn ohne zu viel zu reden, was überhaupt in Claras schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Lieben [sic] Freunde! Wie möget ihr mir denn zumuten, dass ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? – Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemüthvolle, verständige, kindliche Mädchen [...] (S., S. 21).

Durch die explizite kausale Verknüpfung mittels des Wortes „deshalb“ macht der Erzähler unmissverständlich deutlich, dass jene, die Clara als kalt und gefühllos wahrnehmen, nicht zu denjenigen gehören, „[...] die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen“ (S., S. 20) und somit mit ihrer Rolle als Instanz für gute Kunst übereinstimmen. Vielmehr handelt es sich um „die Nebler und Schwebler [...]“ (S., S. 20), die an ihrer klaren, kindlichen und tiefen Sichtweise scheitern und ihr daher abwertende Eigenschaften zuschreiben. Damit wird Clara nicht als tatsächlich gefühllos, sondern vielmehr als eine Person gezeichnet, die sich von

verschwommenem Mystizismus nicht blenden lässt und deren Urteilskraft gerade darin besteht, zwischen wahren künstlerischen Gehalt und bloßer Schwärmerei zu unterscheiden. Attribute wie Klarheit oder Kindlichkeit können also keinesfalls als Hinweise darauf gewertet werden, dass Clara als Repräsentantin der Aufklärung dargestellt werden soll.⁵⁵ Vielmehr wird durch den Erzähler deutlich, dass diese Eigenschaften in der erzählten Welt essenzielle Voraussetzungen für tiefgründige künstlerische Urteilskraft sind. Zudem erweist sich auch die gesellschaftliche Meinung nicht als neutraler Maßstab. Diese wird explizit als die Sichtweise jener entlarvt, die selbst keine anspruchsvolle Kunst schaffen und daher nicht über das Urteilsvermögen verfügen, um Claras Verständnis für wahre Schönheit und künstlerische Tiefe zu erkennen. Dadurch wird die vermeintliche Kritik an Clara als kalte und gefühllose Figur relativiert und als das Urteil einer Gruppe kenntlich gemacht, die sich an schwärmerischem Mystizismus orientiert, während Clara durch ihre Klarheit und Unbefangenheit eine überlegene Perspektive einnimmt. Diese Passage liefert nicht nur weitere Einsichten in die zuvor gewonnenen Erkenntnisse, sondern setzt sie zugleich in einen entscheidenden Zusammenhang mit Nathanaels Entwicklung. Der Erzähler konstatiert: „Aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemüthvolle, verständige, kindliche Mädchen, doch keiner so sehr als Nathanael, der sich in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter bewegte. Clara hing an dem Geliebten mit ganzer Seele; die ersten Wolkenschatten zogen durch ihr Leben, als er sich von ihr trennte“ (S., S. 21). Besonders bedeutend an dieser Stelle ist der klare Hinweis auf Nathanaels erste Phase: Der Erzähler macht unmissverständlich deutlich, dass Nathanael sich zu diesem Zeitpunkt noch „[...] kräftig und heiter [...]“ (S., S. 21) in Kunst und Wissenschaft bewegt – ein Zustand, der in direkter Harmonie mit Clara steht, die als Instanz für gutes Kunstverständnis fungiert. Diese Formulierung impliziert im Umkehrschluss, dass Nathanaels künstlerisches und wissenschaftliches Schaffen in dieser frühen Phase als gut und vollkommen betrachtet werden kann, da es sich mit Claras Verständnis von Kunst und Wissenschaft deckt. Die daraus resultierende Erkenntnis ist zentral: Nathanael und Clara harmonisieren in Phase eins nicht nur auf einer emotionalen, sondern vor allem auf einer intellektuellen Ebene. Sie verbindet eine tiefgehende geistige Beziehung, in der Clara nicht als passive Gefährtin auftritt, sondern als kritische, verständige Zuhörerin und Kunstrezipientin. Ihre Beziehung ist damit nicht von traditionellen Rollenbildern geprägt, sondern durch eine gemeinsame ästhetische und intellektuelle Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaft. Erst mit der einsetzenden Retraumatisierung durch Coppolas Auftreten beginnt diese intellektuelle und emotionale Harmonie zu zerbrechen, was Nathanaels künstlerischen Ausdruck und sein gesamtes Weltbild tiefgreifend verändert. Dieser Kontrast zwischen Nathanaels früherer Harmonie mit Clara und seiner späteren Entfremdung wird durch den weiteren Verlauf der Handlung besonders deutlich, wenn der Erzähler in den gegenwärtigen Ist-Zustand – also Phase zwei von Nathanaels Leben – überleitet. So berichtet er, dass „alle fühlten [...], [dass] Nathanael gleich in den ersten Tagen in seinem ganzen Wesen durchaus verändert sich zeigte. Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen.“ (S., S. 21) An dieser Stelle wird unmissverständlich klar, dass sich Nathanael in der zweiten Phase seiner Entwicklung von der anfänglichen Übereinstimmung mit Clara – und damit auch von der Vorstellung der „guten Kunst“ – entfernt. Stattdessen entwickelt er sich zunehmend in Richtung jener nebulösen, mystisch-abgründigen Vorstellungen, die der

⁵⁵ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

Erzähler zuvor mit den „[...] Nebler[n] und Schwebler[n]“ (S., 20) assoziiert. Besonders bemerkenswert ist hierbei, dass diese Entwicklung nicht nur Nathanael selbst betrifft, sondern sich auch auf Clara auswirkt. Doch im Gegensatz zu Nathanael durchläuft Clara keine innere Wandlung, sondern bleibt konsequent bei ihrer Auffassung von Kunst, Rationalität und Wirklichkeit. Ihre Veränderung zeigt sich vielmehr darin, dass sie mit ihrem Verlobten charakterlich nicht mehr übereinstimmen kann, da dieser sich durch seine zunehmende Fixierung auf das Düstere und Unheimliche von ihr entfremdet. Dies zeigt sich eindrücklich in Claras Worten: „Ja Nathanael! Du hast Recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken, wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst.“ (S., S. 22) Vergleicht man Nathanaels Reaktion auf diese Aussage mit seiner früheren Reaktion auf Claras ersten Brief, offenbart sich eine deutliche Entwicklung: Während Nathanael bereits damals mit einer „[...] Verstimmung [...]“ (S., S. 17) auf ihre Argumente reagiert und Lothar bittet, sie nicht mehr zu unterrichten (Vgl. S., S. 16), eskaliert seine Reaktion nun erheblich stärker. An dieser Stelle heißt es nämlich: „Nathanael, ganz entzürnt, dass Clara die Existenz des *Dämons* nur in seinem eignen Innern statuiere, wollte dann hervorrücken mit der ganzen mystischen Lehre von Teufeln und grausen Mächten [...]“ (S., S. 22) Während sich Nathanaels Verstimmung zu Beginn der Handlung bald also von selbst auflöst, da er bei dem nächsten Besuch in seiner Heimatstadt, „[...] in dem Augenblick, als er Clara wiedersah, [...] weder an den Advokaten Coppelius, noch an Claras verständigen Brief [dachte] [...]“ (S., S. 21) und somit seine Liebe und Übereinstimmung mit Claras Charakter noch überwiegt, kippt dieses Verhältnis immer mehr.

[...] Clara brach aber verdrüsslich ab, indem sie irgendetwas Gleichgültiges dazwischenschob, zu Nathanaels nicht geringem Ärger. *Der* dachte, kalten unempfindlichen Gemütern erschließen sich solche tiefe Geheimnisse nicht, ohne sich deutlich bewusst zu sein, dass er Clara eben zu solchen untergeordneten Naturen zähle, weshalb er nicht abließ mit Versuchen, sie in jene Geheimnisse einzuweihen. (S., S. 22)

Indem Hoffmann Nathanaels Gedanken nahezu identisch mit jenen Worten formuliert, die der Erzähler zuvor zur Beschreibung der „Nebler und Schwebler“ (S., S.20) verwendet – nämlich, dass Clara als „[...] kalt, gefühllos, prosaisch gescholten“ (S., S. 21) wird –, wird deutlich, dass sich Nathanael selbst immer mehr in diese Richtung entwickelt. Der sich einst „[...] in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter beweg[ende]“ (S., S. 21) Mann, verfällt zunehmend einer düsteren, irrationalen Weltsicht, was ihn von Clara entfremdet und seine künstlerische Schaffenskraft fundamental verändert. Wie sehr Nathanaels charakterliche Veränderung auch seine Kunst beeinflusst, zeigt die folgende Passage – eine direkte Gegenüberstellung seines Könnens in Phase eins und Phase zwei, die zudem verdeutlicht, dass er immer intensiver reagiert, wenn er von Clara abgewiesen wird, bzw. diese seinen Wünschen nicht nachkommt:

Nathanael klappte das Buch heftig zu und rannte voll Unmut fort in sein Zimmer. Sonst hatte er eine besondere Stärke in anmutigen, lebendigen Erzählungen, die er aufschrieb, und die Clara mit dem innigsten Vergnügen anhörte, jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos, sodass, wenn Clara schonend es auch nicht sagte, er doch wohl fühlte, wie wenig sie davon angesprochen wurde. Nichts war für Clara tötender, als das

Langweilige; in Blick und Rede sprach sie dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus (S., S. 22f.).

Hier wird unmissverständlich klar, dass sich nicht nur Nathanaels Wesen verändert, sondern auch seine Kunst. Während sie einst Ausdruck eines harmonischen Schaffensprozesses ist – inspiriert von Klarheit, Verständigkeit und Heiterkeit –, wird sie nun zu einem Spiegelbild seines inneren Abgrunds. Dies markiert den endgültigen Bruch zwischen Nathanael und Clara: Wo einst eine intellektuelle und emotionale Verbindung besteht, herrschen nun Unverständnis und Entfremdung. Wie an dieser Stelle deutlich wird, hat die gute Kunst – und damit die von Hoffmann als Positivum dargestellte Romantik – nichts mit Verworrenheit oder nebulöser Mystik zu tun. Vielmehr wird sie durch Klarheit, Lebendigkeit und Tiefgründigkeit definiert. Clara, die vom Erzähler als Verkörperung eines treffsicheren ästhetischen Geschmacks beschrieben wird, erkennt diesen Unterschied intuitiv. Ihr scharfer Verstand, gepaart mit ihrem kindlichen Gemüt, erlaubt es ihr, wahre Kunst von bloßer Schwärmerei zu unterscheiden. Anders als Nathanael, der sich zunehmend in dunklen, unverständlichen Fantasien verliert, bleibt Clara ihrer klaren, reflektierten Haltung treu. Entgegen einiger Forschungsmeinungen kann Claras Reaktion auf Nathanaels (künstlerische) Veränderung also keineswegs als Ausdruck von Gefühlskälte oder Engstirnigkeit gewertet werden. Vielmehr widerlegt ihr Verhalten die Annahme, sie besäße eine generelle mangelnde Affizierbarkeit durch Kunst⁵⁶ oder zeichne sich durch eine allgemeine geistige Trägheit aus.⁵⁷ Ihre Distanz gegenüber Nathanaels düsteren, zunehmend unverständlichen Dichtungen ist nicht das Resultat eines Mangels an Sensibilität oder Verständigkeit, sondern vielmehr ein Beleg für ihr feines ästhetisches Urteilsvermögen. Sie erkennt intuitiv den Unterschied zwischen wahrer Kunst und bloßer Schwärmerei – eine Differenzierung, die im Kontext der Erzählung essenziell ist. Die Vorstellung, dass Olimpia die einzige sei, die Nathanaels Kunst versteht, ist demnach ebenfalls unhaltbar.⁵⁸ Zum einen wird diese Annahme durch die Ereignisse der ersten Phase widerlegt, in der noch keine Spur von Olimpia zu finden ist und Clara und Nathanael sich harmonisch auf künstlerischer Ebene verstehen. Zum anderen ist die Idee, dass Olimpia in irgendeiner Weise Nathanaels Kunst zu verstehen vermag, angesichts ihrer wahren Natur – als ein mechanisch geschaffener Automat aus Holz – völlig absurd. Olimpia besitzt keinen Verstand, keine wahre Wahrnehmung oder Empfindung, die es ihr ermöglichen könnte, Kunst im menschlichen Sinne zu erfassen. Ihre Fähigkeit, Nathanaels Kunst zu „verstehen“, ist daher rein oberflächlich und entbehrt jeder wirklichen ästhetischen oder intellektuellen Tiefe. Somit zeigt sich, dass es nicht Olimpia ist, die Nathanaels Kunst versteht, sondern dass ihre angebliche Verbindung zu ihm lediglich eine Projektion seiner eigenen Wünsche und Ideale ist. Indem der Erzähler Claras diskrete, aber kritische Reaktionen auf Nathanaels immer negativer werdende Dichtungen nachvollzieht und sogar zustimmt, dass diese „[...] in der Tat sehr langweilig“ (S., S. 23) geworden sind, wird deutlich, dass die erzählende Instanz in Übereinstimmung mit Claras Perspektive auf gute Kunst steht. Seine positiven Einschätzungen über die künstlerische Welt, in der Maler und Dichter das ästhetische Verständnis von Clara schätzen, sowie seine

⁵⁶ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

⁵⁷ Vgl. Hayes, *Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns*, S. 190.

⁵⁸ Vgl. Freise, *Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns 'Der Sandmann'*, S. 142.

Anführungen zu der sich in der Mystik bewegenden Gegengesellschaft (Vgl. S., S. 20f.), spiegeln seine Zustimmung zu Claras ästhetischem Urteil wider. Der Höhepunkt von Nathanaels zweiter Entwicklungsphase manifestiert sich in der Szene, in der er Clara ein Gedicht vorträgt, das von tiefem Grauen und der gewaltsamen Einflussnahme Coppelius' auf ihr beider Schicksal geprägt ist (Vgl. S., S. 23). An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass das Gleichgewicht zwischen dem Düsteren und Clara – also zwischen der dunklen, mystischen Welt und der von Clara verkörperten guten Kunst und Lebensführung – endgültig kippt. Während Nathanael die schauerliche Geschichte verfasst, zeigte er paradoxerweise eine bemerkenswerte Ruhe und Besonnenheit (Vgl. S., S. 24), ungeachtet ihres verstörenden Inhalts. Selbst in kurzen Momenten der Erkenntnis, in denen ihn das „[...] Grausen und wildes Entsetzen [...]“ (S., S. 24) überkommt, gelingt es ihm, diese Gefühle rasch zu unterdrücken und sein Werk stattdessen nur wieder als „[...] eine sehr gelungene Dichtung [...]“ (S., S. 24) zu verharmlosen. Die zweite Phase endet damit, dass der Protagonist – erschüttert von Claras Entsetzen über sein Gedicht – diese wütend als „[...] lebloses, verdammtes Automat!“ (S., S. 25) beschimpft. Hier erreicht seine Abkehr von Clara und damit von der guten Kunst und Lebensführung ihren Höhepunkt. Was als vorsichtige Bemerkung über ihre vermeintliche Kälte beginnt (Vgl. S., S. 22) und sich später in der Überzeugung verfestigt, dass sie gefühllos und prosaisch sei (Vgl. S., S. 24), kulminiert nun in der herabwürdigenden Bezeichnung eines Automaten – eine dramatische Klimax seiner geistigen Verirrung. Während die Handlung in Nathanaels dritter Lebensphase primär dessen zunehmendem Wahn und seiner Fixierung auf Olimpia folgt, bleibt Clara im Hintergrund und tritt erst wieder in Erscheinung, als Nathanael sich scheinbar von seinem Wahnsinn erholt. Doch auch dieses Mal erweisen sich ihre Hoffnungen, ihn endgültig zurückzugewinnen und mit ihm glücklich zu werden, als vergebens (Vgl. S., S. 40). Auch wenn Nathanael zum Ende der dritten Phase eine scheinbare Rekonvaleszenz erlebt und er mit Clara, der Mutter und Lothar das häusliche Glück anstrebt, endet sein Schicksal trotzdem mit den Konsequenzen des sich ihm immernoch bemächtigenden Wahnsinns und schließlich mit seinem Tod. Indem Hoffmann die Erzählung mit einem Ausblick auf Claras Zukunft beschließt, setzt er bewusst sprachliche Marker, die ihre endgültige Verortung in der Bürgerlichkeit relativieren:

Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, dass Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, was ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können. (S., S. 42)

Diese Formulierung erweist sich als bemerkenswert zurückhaltend – anstatt eine eindeutige Behauptung aufzustellen, bleibt der Erzähler im Konjunktiv und verweist auf vage, unbestätigte Berichte. Diese sprachliche Abschwächung spricht dafür, dass Hoffmann Clara nicht vollständig in die Sphäre des bürgerlich-philiströsen Glücks einordnet, was in direkter Verbindung mit ihrer Rolle als Verkörperung der wahren, guten Kunst steht. Wäre sie tatsächlich restlos in der Bürgerlichkeit aufgegangen, würde dies eine Abwertung ihres künstlerischen Verständnisses implizieren – eine Deutung, die nicht mit der zuvor durchgehenden positiven Darstellung ihres Kunstsinns vereinbar wäre. Zudem könnte man dies

als Reflex Hoffmanns eigener kritischer Haltung gegenüber der Bürgerlichkeit lesen.⁵⁹ Da Hoffmann selbst nie wirklich in einem bürgerlichen Leben aufgeht, erscheint es plausibel, dass er auch Clara nicht vollständig in diesen „Hafen der Ruhe“ entlässt. Statt einer definitiven Verortung bleibt ihre Zukunft in der Schwebel – eine Distanz, die sich auch in der vagen Formulierung widerspiegelt. Auffällig ist jedenfalls, dass Hoffmann Claras Geschichte bis zum Ende weitererzählt. Sie wird nicht lediglich als Funktion von Nathanaels tragischem Schicksal behandelt, was beweist, dass es Hoffmann tatsächlich um sie geht und ihre Rolle weit über die eines bloßen Kontrasts zu Nathanael hinausgeht. So lässt sich anhand der soeben vollzogenen Analyse zum einen konstatieren, dass – entgegen einiger Forschungsmeinungen – Clara nicht die Schuld am Scheitern Nathanaels poetischer Weltsicht gegeben werden kann⁶⁰ und ebenso, dass Clara keine Verkörperlichung ausschließlich bürgerlicher Prinzipien darstellt, zumindest nicht in der Art und Weise wie Hayes diese darstellt.⁶¹ Auch Kirchmeiers Ausführungen darüber, dass Clara am Ende scheitert und sich das bürgerliche Ideal nicht erfüllt, sind ebenso wenig vollständig zutreffend. Um die zuvor aufgestellten Thesen weiter zu untermauern und eine umfassende Beurteilung der Figuren Clara und Olimpia zu ermöglichen, ist es nun entscheidend, Olimpias Rolle eingehender zu analysieren. Dabei muss insbesondere untersucht werden, inwieweit auch sie eine Seite von Nathanael widerspiegelt und welche Bedeutung ihr Verhältnis zur Kunst in diesem Zusammenhang hat.

2.3 Olimpia – Vielschichtigkeit einer Inszenierung

Im Folgenden gilt es zunächst zu untersuchen, welche Wahrnehmungen und Einschätzungen über Olimpia im Verlauf der Handlung präsentiert werden. Parallel zu der Figur der Clara, lässt sich auch bei Olimpia eine ambivalente Wahrnehmung beobachten. Einerseits wird sie als „[...] hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer [...]“ (S., S. 17) beschrieben, in dessen „[...] Augen feuchte Mondesstrahlen auf[gehen]“ (S., S. 28). Ihr „[...] engelschönes Gesicht [...]“ (S., S. 17) und die „immer lebendiger und lebendiger flamm[enden] [...] Blicke“ (S., S. 28), mit denen Olimpia charakterisiert wird, stehen hierbei jedoch in scharfem Kontrast zu den Beschreibungen, die ihre künstliche und leblose Erscheinung betonen. So irritieren in diesem Zusammenhang Charakterisierungen, die etwa ihr „[...] Wachsgesicht [...]“ (S., S. 34), den „[...] unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine [...]“ (S., S. 34) und ihre „[...] totstarre [S]tumm[heit] [...]“ (S., S. 33) betonen, was sie als unnatürlich und fremdartig erscheinen lassen. Ebenso wie bei Clara stammen die ambivalenten Beschreibungen auch bei Olimpia teils von derselben Person – nämlich von Nathanael selbst. Während er an einer Stelle zugibt, von der Starrheit ihrer Augen geängstigt zu sein (Vgl. S., S. 17) und „[...] die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig [...]“ (S., S. 27) zu behandeln, schwärmt er an anderer Stelle von ihrem „[...] verführerische[n] Anblick [...]“ (S., S. 29), ihrem „[...] tiefe[n], herrliche[n] Gemüt [...]“ (S., S. 34) und ihren „[...] großen, strahlenden Augen [...]“ (S., S. 30). Interessant ist jedoch, dass sich im Gegensatz zu den vielfältigen Meinungen über Clara die gesellschaftliche Wahrnehmung Olimpias weitgehend einheitlich gestaltet. Während Clara von verschiedenen Figuren, wie den „Nebler[n] und Schwebler[n]“ (S., S. 20) und den „Dichter[n] und Meister[n]“ (S., S. 20)

⁵⁹ Vgl. Lubkoll, E. T. A. Hoffmann Handbuch, S. 232.

⁶⁰ Vgl. Ellis, Clara, Nathanael and the Narrator, S. 1-18.

⁶¹ Vgl. Hayes, Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns, S. 190.

unterschiedlich bewertet wird, herrscht in der Gesellschaft eine bemerkenswerte Einigkeit darüber, dass Olimpia eine starre, kalte und unheimliche Erscheinung ist (Vgl. S., S. 34). Nur aus Nathanaels Mund stammen die zuvor genannten positiven Attribute, die über ihre rein objektiv wahrnehmbare äußere Schönheit hinausgehen. Diese einseitige Wahrnehmung lässt darauf schließen, dass Nathanaels Faszination für Olimpia weniger auf tatsächlichen Charaktereigenschaften beruht, sondern vielmehr das Ergebnis seiner eigenen Projektionen ist. Im Folgenden wird daher untersucht, wie die unterschiedlichen charakterlichen Zuschreibungen Olimpias in direktem Zusammenhang mit Nathanaels psychischer Entwicklung und seinem wachsenden Wahn stehen.

2.4 Olimpia und Nathanael – Täuschung als Entwicklungsmotor

Betrachtet man die Figur der Olimpia im Kontext der drei eingangs genannten Phasen Nathanaels, so fällt zunächst auf, dass sie in Phase eins – also vor dem schicksalhaften Erscheinen des Wetterglashändlers – überhaupt keine Rolle in seinem Leben spielt. Auch während Phase zwei bleibt ihr Einfluss begrenzt, da sie lediglich erstmals in Nathanaels Wahrnehmung tritt, als er durch das Fenster einen Blick auf sie wirft. Zu diesem Zeitpunkt ist er, wie bereits herausgearbeitet, noch nicht vollständig von der dunklen, mystischen Seite vereinnahmt, sondern besitzt noch ein gewisses Bewusstsein für die Realität. Dies zeigt sich darin, dass er die Starrheit ihrer Augen sowie ihre mangelnde Lebendigkeit noch als befremdlich empfindet und sich sogar von ihr abgestoßen fühlt (Vgl. S., S. 17). Dies verändert sich im Verlauf der Erzählung jedoch grundlegend: Zu Beginn der dritten Phase, nach Coppolas erneutem Besuch, nimmt Nathanael Olimpia durch das Perspektiv in einem völlig neuen Licht wahr. Plötzlich erscheint sie ihm nicht mehr starr und leblos, sondern gewinnt für ihn eine neue, beinahe magische Anziehungskraft.

Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (S., S. 28f.)

Auffällig ist, dass Nathanaels in Phase zwei geäußerte Gleichgültigkeit gegenüber Olimpia sich parallel zu seiner zunehmend veränderten Wahrnehmung in der letzten Phase wandelt. Während Spalanzanis Fest sind es besonders die Kommentare des Erzählers, die die zunehmende Diskrepanz zwischen der Realität und Nathanaels Wahrnehmung deutlich werden lassen. Obwohl die Lesenden darüber gewahr werden, dass Olimpias Körper bei Berührungen eisige Kälte ausstrahlt, welche an dieser Stelle sogar mit einem „[...] grausige[n] Todesfrost [...]“ (S., S. 31) beschrieben wird, erlebt Nathanael die Berührungen Olimpias so, „[...] als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.“ (S., 31) Parallel zu diesen Einbildungen, „[...] [glühte] auch in Nathanaels Innerem [...] höher auf die Liebeslust [...]“ (S., S. 31). Auch die Bemerkungen der anderen Gäste, insbesondere von Siegmund, bestätigen, dass Nathanael durch den verhängnisvollen Blick durch das Perspektiv und getrieben von seiner obsessiven Liebe jegliche Klarheit in seiner Wahrnehmung verliert. Während er überzeugt ist, mit Olimpia glühende Gespräche zu führen und sie als seinen, ihm

das Innere verklärenden, Liebesstern betrachtet (Vgl. S., S.33), weichen die objektiven Einschätzungen seines Umfelds deutlich von seiner eigenen Wahrnehmung ab. So reagiert er auf Sigmunds Warnungen, der Olimpia als seelenlos und ihre Bewegungen als „[...] durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt“ (S., S. 34) wahrnimmt, mit größtem Unmut. Indem Nathanael mit den Worten antwortet: „»Sage du mir Siegmund, wie deinem, sonst alles Schöne klar auffassenden Blick, deinem regen Sinn, Olimpias himmlischer Liebreiz entgehen konnte?“ (S., S. 34), wird nicht nur die Tiefe seiner verzerrten Wahrnehmung offenkundig, die ihm Olimpia als die himmlischste aller Frauen verklärt, sondern ebenfalls eine Referenz auf Clara gezogen. Indem in der Passage absichtlich darauf hingewiesen wird, dass Sigmund einen „[...] alles Schöne klar auffassenden Blick [...]“ (S., S. 34) ebenso wie einen „[...] regen Sinn [...]“ (S., S. 34) besitzt, werden ihm Attribute verliehen, die auch Clara charakterisieren – als eine Person, die die wahre, gute Kunst versteht und in der Lage ist, das Schlechte zu erkennen. Diese Formulierung zeigt, dass Sigmund als eine ähnliche Figur wie Clara fungiert, ein Vertreter der „guten Kunst“, der aufgrund seiner Klarheit und seines scharfsinnigen Urteilsvermögens Olimpia ganz anders beurteilt als Nathanael. Während Sigmund erkennt, dass Olimpia kein „gutgeartetes Produkt“ ist, zeigt Nathanael eine andere Haltung. Denn wie bereits zuvor analysiert, entfernt sich Nathanael zunehmend von der künstlerischen und seelischen Übereinstimmung mit Clara und begibt sich auf den Weg des Abgründigen, was ihn unfähig macht, Olimpias wahre Natur zu erkennen. Entsprechend seiner fortgeschrittenen Verklärung von Olimpia reagiert Nathanael mit einem vehementen Angriff auf Siegmund und alle anderen, die die wahre Natur der lebenslosen Puppe erkennen. Er bezeichnet sie als „[...] kalte prosaische Menschen [...]“ (S., S. 34) – eine erneute Analogie zu der Passage, in der die „Nebler und Schwebler“ (S., S. 20) als diejenigen beschrieben werden, die kein klares und tiefes Verständnis für wahre Kunst besitzen und Clara ebenfalls als „[...] kalt, gefühllos, prosaisch [...]“ (S., S. 21) schelten. Im selben Moment wertet er dabei seine eigenen Qualitäten als Künstler auf, indem er seine Liebe zu der Automate damit legitimiert, dass sich „nur dem poetischen Gemüt [...] das gleich organisierte entfaltet“ (S., S. 34). Doch nicht nur an dieser Stelle wird Olimpia in direkte Beziehung zu Nathanaels Kunstschaffen gesetzt. In der folgenden Handlung beginnt nicht nur ihr Äußeres, sondern auch ihre aus der Unbelebtheit resultierende Passivität, immer mehr mit Nathanaels sich zunehmend veränderndem Charakter zu resonieren:

Nathanael hatte rein vergessen, dass es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt; – die Mutter – Lothar – Alle waren aus seinem Gedächtnis entschwunden, er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandschaft fantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte. Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen, das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stanzen, Kanzonen, und das alles las er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden. Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte kein Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leise erzwungenen Husten bezwingen – Kurz! – Stundenlang saß sie mit starrem Blick

unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. (S., S. 35)

Dieser Ausschnitt zeigt zugleich, dass Nathanaels Beziehung zu Olimpia von einem völlig anderen Frauenbild zeugt, als seine Beziehung zu Clara. Während Clara durch ihre Lebendigkeit, ihre Fähigkeit zur Reflexion und ihre klare Wahrnehmung von Kunst und Realität gekennzeichnet ist, zeigt sich Olimpia als eine statische, beinahe leblos wirkende Figur, die in diesem Umfang nur in Nathanaels idealisierten Fantasien existiert. Olimpia resoniert also mit Nathanael nach dem patriarchalen Bruch der Handlung, da sie eine Seite in ihm veräußerlicht, die sich von lebendiger, reflektierter Kunst und Beziehung entfernt und stattdessen in einer idealisierten, passiven Projektion von Weiblichkeit und Kontrolle verhaftet bleibt. Hierbei muss jedoch betont werden, dass die Darstellung Olimpias als vermeintlich ideale Zuhörerin keineswegs als Hoffmanns persönliches Frauenideal verstanden werden sollte. Vielmehr darf die erzählerische Perspektive, die in diesem Moment von Nathanaels verzerrtem Blick ausgeht, nicht mit der des Autors gleichgesetzt werden.

Der Höhepunkt der dritten Phase und damit die finale Katastrophe der gesamten Handlung ereignet sich, als Nathanael die Verlobung mit Olimpia anstrebt. Hoffmann inszeniert dieses Ereignis als unausweichliches Scheitern, was sich bereits in der Formulierung zeigt, Nathanael wolle „[...] Olimpia an[flehen], dass sie das unumwunden in deutlichen Worten ausspreche, was längst ihr holder Liebesblick ihm gesagt, dass sie sein Eigen immerdar sein wolle.“ (S., S. 36) Die Tragik liegt hier in der offensichtlichen Unmöglichkeit dieser Bitte: Olimpia kann weder sprechen noch empfinden. Diese Absurdität macht die Katastrophe zur logischen Konsequenz von Nathanaels Wahnsinn. Besonders deutlich wird dies in seiner Behauptung, erst in der toten Automate ein „[...] aufkeimende[s] blühende[s] Leben [...]“ (S., S. 36) zu finden – ein Widerspruch, der die Endstation seiner Obsession markiert und sein unausweichliches Scheitern besiegelt. Erst als Nathanael den Streit zwischen Spalanzani und Coppelius mitanhört, erkennt er die Wahrheit, die Siegmund und die übrigen Gäste längst durchschauen: „Olimpias toterbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“ (S., S. 37) Als Spalanzani ihm die Augen zuwirft, erfasst ihn vollends der Wahnsinn – ein Moment extremer Erkenntnis, der jedoch nicht zur Klarheit führt, sondern in totale Verwirrung mündet. In seiner Raserei stürzt er sich auf Spalanzani und ist dem Mord nahe, woraufhin er schließlich ins Tollhaus gebracht wird. (Vgl. S., S. 38) Dass es keineswegs Hoffmanns eigene Gedanken sind, die Olimpia als ideale Frau darstellen, sondern diese vielmehr Nathanaels Verklärung entspringen, wird nochmals in der abschließenden Passage deutlich, in der der Erzähler ein Resümee über die Ereignisse zieht. Durch die erneute Analogie zu den Aussagen der Dichter und Meister über die wahre Kunst, die sich in Clara widerspiegelt, nutzt Hoffmann diesen letzten Abschnitt, um die Gesellschaft auf satirische Weise bloßzustellen. Besonders die Bemerkung, dass „[...] viele hochzuverehrende Herren [...]“ (S. 39), von den Geschehnissen betroffen, fragen, ob sie möglicherweise ebenfalls einer Holzpuppe verfallen seien (Vgl. S., S. 39), karikiert die Oberflächlichkeit und die naive Begeisterung für künstliche Perfektion. Die abschließende Feststellung, dass „das Liebesbündnis vieler [...] fester [wurde] und [...] andere dagegen [...] leise auseinander [gingen]“ (S., S. 39), unterstreicht die Lächerlichkeit dieser Szene und entlarvt die Blindheit der Gesellschaft gegenüber echter, tiefsinniger Kunst. Die satirische Bloßstellung der Gesellschaft wird

weitergeführt, indem Hoffmann darauf hinweist, „[...] dass kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen) es gemerkt habe [...]“ (S., S. 39), dass Olimpia eine Puppe sei. „Unerachtet jetzt alle weise tun und sich auf allerlei Tatsachen berufen wollten, die ihnen verdächtig vorgekommen.“ (S., S. 39) Besonders entlarvend ist dabei, dass die genannten Beweise keinerlei Bezug zu Olimpias tatsächlicher Unmenschlichkeit haben – wie ihr starrer Blick, ihre fehlende Sprache oder ihre völlige Charakterlosigkeit. Stattdessen werden völlig irrelevante Details angeführt, etwa dass sie „[...] gegen alle Sitte öfter genieset, als gegähnt hatte.“ (S., S. 39) Mit dieser überspitzten Darstellung zieht Hoffmann die feine Teegesellschaft endgültig in’s Lächerliche. Während die meisten sich erst im Nachhinein als vermeintlich weise inszenieren, hebt sich Siegmund – einer der erwähnten „[...] ganz kluge[n] Studenten [...]“ (S., S. 28) – als jemand hervor, der von Anfang an die Wahrheit erkennt. Da er in seiner charakterlichen Anlage Clara ähnelt, beweist dies erneut, dass Vertreter der wahren Kunst eine tiefe, verständige Wahrnehmung besitzen, während die hier gezeichnete Teegesellschaft, als oberflächlich und unfähig zur echten Erkenntnis entlarvt wird. Die Ansprache des „Professor[s] der Poesie und Beredsamkeit [...]“ (S., S. 39) kann auf doppelte Weise gelesen werden: Einerseits als direkte Rede innerhalb der Erzählung, andererseits aber auch als gezielte Ansprache an die Lesenden selbst. Besonders in seiner Aussage „Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – Sie verstehen mich! – Sapienti sat!“ (S., S. 39) liegt eine tiefere Bedeutung. In diesem Zusammenhang könnte Hoffmanns Erzählung als eine Allegorie auf die Illusion menschlicher Erkenntnis gelesen werden, eine Metapher für die Selbsttäuschung jener, die sich für wissend und erkennend halten, in Wahrheit jedoch verblendet sind. Letztlich verdeutlicht Hoffmann, dass wahre Kunst, verkörpert durch Clara und ihre geistigen Verbündeten, triumphiert, während die unreflektierte Anbetung des Scheins – wie sie in Nathanaels Verblendung gegenüber Olimpia zum Ausdruck kommt – unweigerlich in Wahnsinn und Zerstörung mündet. Obwohl es aus damaliger Sicht den gesellschaftlichen Konventionen entspricht, in einer förmlichen Anrede die Herren zuerst zu nennen, lässt sich diese Reihenfolge aus heutiger Perspektive auch als ironischer Kommentar Hoffmanns interpretieren. Da *Der Sandmann* Autoritäten und gesellschaftliche Normen immer wieder kritisch hinterfragt, könnte Hoffmann hier bewusst mit den Erwartungen seines Publikums spielen. Die Betonung der am Satzanfang stehenden „hochzuverehrende[n] Herren“ (S., S. 39) in einem Moment, in dem die Gesellschaft bereits als blind und oberflächlich entlarvt wird, könnte als subtile metakommunikative Mahnung verstanden werden, insbesondere an die männlichen Lesenden, die die Erzählung nicht nur oberflächlich rezipieren, sondern erkennen sollten, dass Olimpia – die perfekte, aber leblose Automaten-Frau – gerade nicht als Idealbild verherrlicht, sondern als Warnung vor einer entmenslichten, rein projektiven Vorstellung von Weiblichkeit verstanden werden muss.

3 Ergebnissicherung

Zusammenfassend lässt sich anhand der Analyse also zeigen, dass sich die divergierenden Wahrnehmungen über die Frauenfiguren in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* erst schlüssig klassifizieren lassen, wenn man diese vor dem Hintergrund Nathanaels verschiedener Entwicklungsphasen betrachtet. Während sie isoliert betrachtet zunächst widersprüchlich erscheinen und keine eindeutige Klassifizierung zulassen, wird durch diesen Zusammenhang deutlich, dass Nathanaels Sicht auf Clara und Olimpia eng mit seinem inneren Erleben

verknüpft ist und sich entsprechend wandelt. Dies bestätigt die These, dass beide Figuren unterschiedliche Facetten seines Inneren widerspiegeln und zugleich eine tiefere Verbindung zu seinem künstlerischen Schaffen sowie zur Kunst im Allgemeinen aufweisen. Letztlich zeigt sich, dass Nathanaels Wirklichkeitswahrnehmung und seine künstlerische Ausdrucksweise untrennbar miteinander verbunden sind. Seine Sicht auf Clara und Olimpia fungiert damit nicht nur als Spiegel seines Seelenlebens, sondern auch als Sinnbild für das komplexe Verhältnis zwischen Kunst und Realität. Ein zentraler, in der Forschung oft übersehener Abschnitt der Erzählung ist die Bewertung Claras durch die Dichter und Meister, die innerhalb der Handlung wiederholt aufgegriffen wird und wesentliche Erkenntnisse liefert. Diese Passage verdeutlicht, dass die Erzählung letztlich Claras Geschichte ist. Nathanael fungiert dabei als Kontrastfigur: Anfangs nähert er sich einer harmonischen Kunstauffassung an, die mit Claras Weltbild übereinstimmt, verfällt jedoch zunehmend einer nebulösen, entrückten Existenz, in der die dunklen Aspekte seiner Persönlichkeit die Oberhand gewinnen. In diesem Licht erscheinen viele Forschungsbeiträge als unzureichend oder fehlerhaft, da sie häufig Zitate aus dem Kontext reißen und unsichere Aussagen Nathanaels als belastbare Belege heranziehen. Dies führt zu einer verzerrten Interpretation der Erzählstruktur und ihrer zentralen Themen. Im Gegensatz zu einigen Interpretationen lässt sich am Ende nicht von Claras Scheitern sprechen⁶², sondern vielmehr tritt sie als die wahre Siegerin hervor – die „gute Kunst“ triumphiert. Dies wird besonders deutlich, wenn man betrachtet, wie Clara, trotz ihrer bürgerlichen Herkunft, eine tiefere, authentische Dimension von Kunst und Leben verkörpert, die Nathanaels Welt erschüttert. Während Hoffmann durchaus eine scharfe Abgrenzung zu den Philistern vornimmt, ist es entscheidend zu erkennen, dass er Clara nicht in den gleichen Kontext stellt wie jene bürgerlichen Damen, die in ihren Teezirkeln triviale Gespräche führen und belanglose Beobachtungen wie Olympias Niesen austauschen. (Vgl., S., S. 39) Clara repräsentiert vielmehr eine höhere, wahrhaftige Auffassung von Kunst, die Hoffmann von der oberflächlichen Welt des Bürgertums abhebt und sie als Gegenpol zu dessen trügerischen Faszination für das Äußere positioniert. Anstatt sich auf starre Kategorien wie „Vertreterin der Aufklärung“ oder „Romantik“ zu stützen, ist es aus der Analyse heraus zielführender, Clara als die Verkörperung der guten, tiefgründigen Kunst zu betrachten, während Olimpia als eine Kritik am Mechanischen und der oberflächlichen Verklärung von Kunst verstanden werden kann. Die gängigen Forschungsansätze, die Clara als kalte, prosaische Aufklärerin und Olimpia als ideale, romantische Frau klassifizieren, greifen daher zu kurz und vernachlässigen die komplexe und differenzierte Rolle, die beide Figuren in der Erzählung einnehmen.

Blendet man die dominante Ebene der Erzählung – die Figur des Sandmanns und die damit verbundene unheimliche, übernatürliche Erzählstruktur – aus, lässt sich die Geschichte in gewissem Maße als tief feministisch interpretieren. Zum einen illustriert sie durch Nathanaels Entwicklung, die sich von einer rationalen, auf Vernunft basierenden Haltung hin zu einer besessenen, repressiven und letztlich zerstörerischen Denkweise bewegt, ein Beispiel für die Transformation eines „vernünftigen Mannes“ in einen Patriarchen, der von Kontrolle und Macht über Frauen besessen ist. Clara repräsentiert in dieser Perspektive die emanzipierte, tiefgründige Frau, die von der patriarchalen Logik, die Nathanael zunehmend übernimmt, bedroht wird. Olimpia hingegen stellt die Objektivierung und Entmenschlichung dar, die durch

⁶² Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

den mechanistischen Rationalismus des Patriarchats vorangetrieben wird. Erst durch Nathanaels sich im Verlauf der Handlung grundlegend veränderndes Frauenbild – das ihn in der dritten Phase zu der Überzeugung führt, dass Frauen schweigen sollten, während Männer sich unterhalten, und erst dann interessant werden, wenn sie passiv reagieren (Vgl. S., S. 35) – wird der patriarchale Bruch begünstigt, der letztlich Coppelius den Sieg ermöglicht.

Abschließend lässt sich festhalten, dass E.T.A. Hoffmanns Fähigkeit, komplexe Dynamiken präzise zu durchdringen, eng mit seiner juristischen Denkweise verknüpft ist, die ihm eine bemerkenswerte Genauigkeit in der Analyse von Zusammenhängen und deren Konsequenzen verleiht. Dadurch sind seine Äußerungen stets sorgsam abgewogen, wobei jedes Wort eine tiefere Bedeutung trägt und in einem überlegten Kontext platziert wird.

4 Literaturverzeichnis

4.1 Primärliteratur

Kämper, Max (Hg.). E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Reclam, 2021.

4.2 Sekundärliteratur

Belgardt, Raimund. „Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘.“ In *The German Quarterly*, Vol. 42 (1969).

Drux, Rudolf. „Nachwort.“ In: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann, Rudolf Drux (Hg.). Reclam, 2021.

Ellis, John. „Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann’s Der Sandmann.“ In *The German Quarterly*, Vol. 54 (1981).

Freise, Matthias. Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“. *L' homme machine? Anthropologie im Umbruch*. Olms, 1998.

Hayes, Charles. „Phantasie und Wirklichkeit im Werk E. T. A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung ‚Der Sandmann‘.“ In: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*, Klaus Peter / Dirk Grathoff / Charles Hayes et al. (Hg.). Athenäum, 1972.

Kirchmeier, Christian. „Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. Der Sandmann aus der Sicht der Literatursoziologie (Bourdieu, Luhmann).“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam, 2019.

Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hg.). E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler, 2015.

Stiening, Gideon. „Über die Grenzen des Verstehens und die Gefahren ihrer Missachtung.“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam, 2019.

Tepe, Peter / Rauter, Jürgen / Semlow, Tanja. Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. *Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Königshausen & Neumann, 2009.

Vahsen, Mechthilde. Wie alles begann – Frauen um 1800. Bundeszentrale für politische Bildung (08.09.2008). URL: <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800/> (Zugriffsdatum: 17.03.2025).

Exotische Unterhaltung – Koloniale Bildung: Wanderausstellungen im Bayreuth des frühen 20. Jahrhunderts

Florian Felkl

Abstract

This work analyses the display of ‘exotic’ people and objects in circuses and fairground attractions as well as colonial exhibitions shown in the city of Bayreuth from ca. 1900–1920 based on advertisements and administrative records.

Keywords

Bayreuth, Kolonialismus, Völkerschau, Exotismus, Rassismus

5 Völkerschauen und Kolonialausstellungen in Bayreuth

Im Zuge der europäischen Fernreisen des 15. und 16. Jahrhunderts brachten Seefahrer, ‚Entdecker‘ und ‚Abenteurer‘ von Beginn an Menschen und Gegenstände aus den von ihnen besuchten und eroberten Gebieten nach Europa zurück. Dort wurden diese Menschen, oft unfreiwillig, teils unter direktem Zwang oder durch Sklavenhandel, zunächst an den Höfen des europäischen Adels und beim reichen Bürgertum als ‚Hofmohren‘ und Bedienstete beschäftigt oder öffentlich zur Schau gestellt.⁶³ Zunächst eine Zurschaustellung höfischen oder persönlichen Reichtums, wurde die Präsentation von menschlichen wie nichtmenschlichen ‚Exoten‘ im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem Unterhaltungsmedium der Massen.⁶⁴ Unter dem Einfluss des europäischen Kolonialismus und der Entstehung der Völkerkunde als wissenschaftlichem Fachgebiet veränderte sich auch der Charakter dieser Ausstellungen. Es kam dabei auch zu einer zunehmenden ‚Professionalisierung‘ und die Ausstellungen präsentierten sich nicht mehr lediglich als Unterhaltungsmedium, sondern als lehrreiche Unterweisung über die ‚unzivilisierten Völker‘ sowie als Schaumaterial für die Völkerkunde.⁶⁵ ‚Völkerschauen‘ präsentierten Menschen aus Afrika und Asien, aber auch *native americans* oder ‚exotische‘ Europäer wie *Sami*. Kolonialausstellungen, Wachsfigurenkabinette und eine Vielzahl weiterer Schausteller halfen den Massen Europas dabei, sich ein (stark verzerrtes) Bild über diese ‚exotischen‘ Länder und Gesellschaften zu machen.⁶⁶ Wichtige frühe Vertreter dieser

⁶³ Eine Ausführliche Zusammenfassung dieser Phase findet sich in: Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870 - 1940* (Campus-Verl., 2005), Zugl.: München, Univ., Diss., 2003, S. 18–40.

⁶⁴ Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 40–56.

⁶⁵ Zu dieser Präsentation und der Zusammenarbeit von Völkerkunde und Schaustellern siehe: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 280–305.

⁶⁶ Ein Überblick über Formen und Umfang dieser Ausstellungen auf gesamtdeutscher Ebene findet sich in: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 80–109.

Ausstellungen in Deutschland waren etwa die Darstellungen von Hagenbeck in Hamburg.⁶⁷ In der Folgezeit erreichten derartige Ausstellungen auch die kleineren Städte Deutschlands.⁶⁸

Diese und ähnliche Ausstellungen haben in den letzten Jahren einen Platz im öffentlichen Diskurs um Kolonialismus eingenommen.⁶⁹ Auch in der Forschung haben Völkerschauen eine breite Rezeption erfahren.⁷⁰ Dabei haben sich Autor*innen unter anderem mit Ausstellungen in bestimmten Städten beschäftigt.⁷¹ Diesen Ansatz führt diese Arbeit weiter und beschäftigt sich mit der Ausstellung ‚exotischer‘ Menschen und Objekte in Bayreuth sowie mit kolonialen Ausstellungen. Betrachtet werden dabei verschiedene Formen von Wanderausstellungen, die entweder direkt auf die (deutschen) Kolonien Bezug nehmen oder in anderer Form Menschen und Kulturen von außerhalb Europas präsentierten. Drei Haupttypen derartiger Präsentationen finden sich dabei für Bayreuth: Erstens Koloniale Ausstellungen, in denen Objekte aus kolonialem Kontext präsentiert wurden und die einen wissenschaftlichen und erzieherischen Anspruch hatten. Zweitens Schausteller, die auf Jahrmärkten und zu anderen Gelegenheiten ausstellten und meist neben anderen Ausstellungsstücken auch koloniale oder ‚exotische‘ Themen zeigten. Dazu zählen etwa Ausstellungsformen wie das Panorama oder Wachsfigurenkabinette. Drittens waren in Bayreuth Zirkusunternehmen zu sehen, die ‚exotische‘ Menschen als Artist*innen beschäftigten.⁷² Im Fokus steht dabei die Zeit von 1900 bis 1920, in der sich für Bayreuth die meisten derartigen Ausstellungen nachweisen lassen. Ziel ist es, zu zeigen wie Exotik und koloniale Themen in die Unterhaltungsangebote und Ausstellungen eingebunden waren und welche Bilder von fremden Menschen und Kulturen vermittelt wurde. Nicht zuletzt soll die Arbeit aber auch eine Bestandsübersicht über die in Bayreuth gezeigten Ausstellungen mit kolonialem oder ‚exotischem‘ Inhalt bieten und eine Handreiche für die weitere Behandlung des Themenbereichs Kolonialismus in Bayreuth sein.

⁶⁷ Siehe zu den Hagenbeck'schen Völkerschauen: Hilke Thode-Arora, „The Hagenbeck Ethnic Shows: Recruitment, Organization, and Academic and Popular Responses“, in: *Staged Otherness: Ethnic Shows in Central and Eastern Europe, 1850–1939*, Dagnostaw Demski; Dominika Czarnecka (Hrsg.).

⁶⁸ „Völkerschauen“ um 1900 in Freiburg i. Br.: Kolonialer Exotismus im historischen Kontext“, Manuel Armbruster, zuletzt geprüft am 03.04.2024, <https://www.freiburg-postkolonial.de/pdf/Armbruster-Voelkerschauen-in-Freiburg.pdf>, S. 4.

⁶⁹ Vor allem die Hagenbeck'schen Völkerschauen haben immer wieder breitere mediale Aufmerksamkeit erhalten. Siehe etwa: Yannick von Eisenhart Rothe, „Hagenbeck hat Menschenzoos populär gemacht“ - wie junge Deutsche gegen Kolonialdenkmäler kämpfen“, *DER SPIEGEL*, 10.07.2020, zuletzt geprüft am 05.01.2026, <https://www.spiegel.de/panorama/berliner-mohrenstrasse-und-hagenbecks-tierpark-wie-junge-deutsche-gegen-kolonialdenkmaeler-kaempfen-a-02643546-074b-4d48-8540-17863500f8e9>; *Deutschlandfunk Nova*, „Protest gegen fehlende Aufklärungsarbeit über Völkerschauen“, 17.08.2020, zuletzt geprüft am 05.01.2026, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/hamburger-zoo-protest-gegen-fehlende-aufklaerungsarbeit-ueber-voelkerschauen-im-tierpark-hagenbeck>.

⁷⁰ Siehe als Überblick etwa: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*.

⁷¹ Etwa: Balthasar Staehelin, *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel: 1879 - 1935* (Basler Afrika-Bibliographien, 1993); Werner Michael Schwarz, *Anthropologische Spektakel: Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870 - 1910* (Turia und Kant, 2001); Anne Dreesbach, *"Gleich hinterm Hofbräuhaus waschechte Amazonen": Exotik in München um 1900* (Dölling und Galitz, 2003).

⁷² Die Beschäftigungsverhältnisse sind in den hier besprochenen Einzelfällen meist nicht genau nachzuvollziehen. Im Kontext des Zirkus handelte es sich aber meist um dauerhaft oder auf Zeit angestellte Artist*innen. Daneben bildeten Deutsche of Color und Migrant*innen aus dem außereuropäischen Ausland auch eigene Gruppen und Unternehmen, wie hier mit dem *Südafrikanischen Burenzirkus*. Siehe dazu: Susann Lewerenz, *Geteilte Welten: Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920–1960* (Böhlau Verlag Köln, 2017), S. 48–53.

Anhand von Akten aus der Stadtverwaltung, die sich weitgehend mit der Organisation und Zulassung von Ausstellungen beschäftigen, sowie weiteren Quellen wie Zeitungsartikeln wird gezeigt, welche Unternehmen und Aussteller in Bayreuth ‚exotische‘ Menschen präsentierten. Da die Quellen für Bayreuth keine als Völkerschau beworbene Ausstellung zeigen, wird die Idee ausgeweitet und verschiedene Ausstellungsformen einbezogen. Betrachtet werden Zirkusunternehmen, Jahrmarktaussteller und Kolonialausstellungen. Es wird untersucht, welche ‚exotischen‘, ethnologischen oder kolonialpolitischen Ausstellungsstücke, Werbemittel, etc. verwendet wurden und wie diese beschrieben und beworben wurden. Drei Kapitel behandeln jeweils eine Art von Ausstellungen. Dabei wird je eine spezifische Ausstellung im Detail betrachtet, die entweder durch besonders gute Quellenlage oder eine Besonderheit in der Repräsentation des ‚Exotischen‘ eine genauere Betrachtung wert ist. Darauf folgen Beschreibungen weiterer Ausstellungen, die oft nur durch einzelne Quellen belegt sind oder deren Aufenthalt in Bayreuth nicht bestätigt werden konnte und die keine tiefere Analyse erlauben. Dabei ist auch anzunehmen, dass es eine größere Anzahl derartiger Ausstellungen gab, als in dieser Arbeit behandelt werden. Nicht zuletzt geht das darauf zurück, dass die Quellenlage vielfach lückenhaft ist und somit unklar bleibt, ob bestimmte Schausteller tatsächlich in Bayreuth waren. Auf die Beschreibung der Unternehmen und ihrer Werbung folgt eine Zusammenfassung der aus den Quellen erworbenen Erkenntnisse in drei Teilen. Darin werden die Fragen beantwortet, welche ‚exotischen‘ Menschen und Objekte gezeigt wurden und in welchem Verhältnis Anspruch und Wirklichkeit der Ausstellungen standen. Zuletzt wird die Frage gestellt, was sich aus den Quellen über die Präsentation und Rezeption der Ausstellungen in Bayreuth ableiten lässt.

Die Darstellungen und Ausstellungen in Bayreuth waren heterogen und enthielten nicht nur Menschen und Objekte aus formell kolonialem Kontext, sondern allgemein alles, was für eine*n durchschnittliche*n Deutsche*n der Zeit ‚exotisch‘ oder interessant gewesen wäre. So zeigten Zirkusunternehmen neben Afrikaner*innen auch Menschen aus Asien, *native americans* oder Europäer (etwa aus dem Kaukasus).⁷³ Ein vereinendes Element der gezeigten Menschen und Ausstellungsstücke, die in dieser Arbeit behandelt werden, war, dass sie mit der tatsächlichen oder angeblichen Zugehörigkeit zu einer fremden Gesellschaft beworben wurden. Für diese Personen und Objekte ist ‚exotisch‘ als Fremdzuschreibung zu verstehen. Für eine zweite Gruppe der hier betrachteten Darstellungen bedeutet ‚exotisch‘ eine (explizite oder implizite) Selbstzuschreibung und Selbstdarstellung, mit der eine ansonsten gewöhnliche Darbietung aufgewertet werden soll. Die Unternehmer*innen reagierten damit auf einen Bedarf für ‚Exotik‘ bei ihrem Publikum. In diesem Fall kann ‚exotisch‘ teilweise als Begriff der Selbstbeschreibung verstanden werden, wenngleich vielfach lediglich Stereotypen für den eigenen Profit ausgenutzt wurden oder bestimmte Gruppen (etwa Schwarze Deutsche) durch die Konkurrenz auf dem Markt dazu gezwungen wurden, für sich eine ‚exotische‘ Maske zu konstruieren.

⁷³ Ein Überblick in: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 161–81.

Der Begriff des ‚Exotischen‘ sowohl für Ausstellungsstücke als auch für ausgestellte Menschen steht in dem Spannungsfeld zwischen rassistisch⁷⁴ durchsetztem Quellenbegriff und Analyserahmen. Der Kontext der ‚exotischen‘ Unterhaltung macht die Repräsentation des ‚Exotischen‘ zum Balanceakt zwischen Neuartigkeit und Vertrautheit. Um ein Publikum zu gewinnen, war es nötig, etwas Interessantes und Neuartiges zu zeigen und gleichzeitig bestehende Vorstellungen und Stereotype zu bestätigen. So musste die Darbietung innovativ sein, ohne Angst einzuflößen oder das bestehende Weltbild zu erschüttern.⁷⁵ Die ‚exotische‘ Unterhaltung bediente sich dabei an den imperialen und kolonialen Wissenssystemen, die die Alterität zwischen dem Westen und dem Rest der Welt bereits festgeschrieben hatten.⁷⁶ Als kommerzielle Unternehmungen griffen Völkerschauen aber nur bestimmte Aspekte dieser Wissenssysteme heraus.⁷⁷ So war (und ist) das ‚Exotische‘ eine für die Sehgewohnheiten und Vorannahmen des Publikums geschaffene Konstruktion fremder Länder und Kulturen, die zwar

⁷⁴ Im Kontext dieser Arbeit bezieht sich Rassismus auf zwei verschiedene Ausformungen. Zum einen der biologisch-‚wissenschaftliche‘ Rassismus, der eine Hierarchisierung von verschiedenen ‚Rassen‘ und deren Gesellschaften postulierte. Dieser hatte gerade in der Zeit des Kolonialismus die zusätzliche Bedeutung, das koloniale Rechtssystem zu informieren und legitimieren. Diese Ausprägung des Rassismus ist Grundlage für die Durchführbarkeit und soziale Akzeptanz von Völkerschauen allgemein. Sie ist auch zentraler, mit dem Kolonialismus eng verknüpfter, Teil der Kolonialausstellungen, deren Narrative sie formt. Zum anderen ein exotisierender Rassismus, der in scheinbar subversiver Weise positive Assoziationen mit dem „rassisch“ anderen verbindet. Diese Ausformung des Rassismus wirkt in Topoi wie dem ‚Edlen Wilden‘, den ‚exotischen Schönheiten‘ oder dem ‚zauberhaften Orient‘. Nicht minder essentialisierend und ausgrenzend als der biologische Rassismus handelt es sich nicht um eine Negation von dessen Vorurteilen. Stattdessen stehen beide Formen des Rassismus in engem Austausch und im Rahmen von Unterhaltungsmedien verschmolzen sie in verschiedener Weise. Siehe zur Verbindung von Kolonialismus und Menschausstellungen: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 184–85; zu biologischem/imperialen Rassismus: Susan Arndt, „Rassismus“, in: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt; Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.), S. 40–41; zu exotisierendem Rassismus: Chandra-Milena Danielzik und Daniel Bendix, „Exotik/exotisch“, in: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt; Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.), S. 633. Zu letzterem Beitrag ist anzumerken, dass sich exotisierender Rassismus durchaus auch gegen „weiße“ (im allgemeinen Sprachgebrauch) Menschen richten konnte. Sowohl *Sámi* als auch verschiedene Gruppen aus dem Kaukasus wurden regelmäßig gezeigt. Das Weiße nicht ‚exotisch‘ sein können, ist hier im Sinne der *critical whiteness studies* zu verstehen. Siehe dazu: Peggy Piesche und Susan Arndt, „Weißsein: Die Notwendigkeit Kritischer Weißseinsforschung“, in: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt; Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.), S. 192–93.

⁷⁵ Anne Dreesbach macht für Völkerschauen noch den dritten Punkt der Verknüpfung mit Alltäglichem aus (etwa die Darstellung von Dorfszenen und Familienleben), der aber im hier besonders betrachteten Kontext von Zirkusaufführungen keine Rolle spielt. Mit Bezug auf das Aufrufen bekannter Vorannahmen betont sie besonders, dass Völkerschauen nicht das Bild von fremden Kulturen formten, sondern lediglich bestehende Stereotypen wiedergaben und verfestigten. Siehe: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 14, 181–83.

⁷⁶ Ein derartiges Wissenssystem und Stereotypbildung sind es auch, die Edward Said in der Konstruktion des ‚Orient‘ als Gegensatz zum ‚Okzident‘ ausmacht. Insbesondere zu beachten ist hier die Beobachtung, dass diese Konstruktionen aus Machtverhältnissen hervorgehen und diese beeinflussen, weshalb auch die ‚unpolitische‘ Sphäre der Unterhaltung Teile ihrer Vorstellungen aus Imperialismus, Kolonialismus und biologischem Rassismus zieht. Edward W. Said, *Orientalism* (Penguin Books, 2019), insb. 1–9; Zu letzterem Gedanken siehe auch: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 184–85.

⁷⁷ So verzichteten die Veranstalter von ‚exotischer‘ Unterhaltung (im Gegensatz zu den nachfolgend besprochenen Kolonialausstellungen) zumeist darauf, kolonialpolitische, wirtschaftliche oder rassenkundliche Aspekte in ihre Darbietungen aufzunehmen, da diese kaum mit dem Unterhaltungscharakter zu vereinen waren und nicht zum kommerziellen Erfolg beitrugen. Siehe dazu: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 13, 184–86.

oft Personen oder Objekte aus anderen Gesellschaften enthielt, aber auch nur durch ästhetische Elemente oder Narrative repräsentiert werden konnte. Das ‚Exotische‘ ist damit in dieser Verwendung das (anscheinend) Fremde in seiner für den Konsum aufbereiteten Form.⁷⁸ Als Analyserahmen erlaubt der Begriff, die heterogene Zusammenstellung von Unterhaltungsmedien und Unternehmen aufgrund ihrer Ausstellungsthematik zusammenzufassen und übergreifende Elemente derartiger Darbietungen zu erkennen.⁷⁹

Das Ausstellungssubjekt von einigen der besonders wissenschaftlich und erzieherisch aufgezogenen Kolonialausstellungen lässt sich dagegen besser als kolonial bezeichnen. Aber wenngleich ihr Status als Kolonialsubjekte zentral für ihre Inklusion in dieser Form von Ausstellung ist, so ist ihre Präsentation trotzdem oft exotisierend. Als Beispiel sei hier etwa die Präsentation einer Samoanerin als „Südseeschönheit“⁸⁰ genannt, die eindeutig die Grenzen einer kolonialpolitischen oder erzieherischen Darstellung verlässt und vom kolonialen ins ‚exotische‘ wechselt. Ebenso präsentieren sich die meisten der Unternehmen, die ihren Fokus eindeutig darauf gelegt haben, durch die Präsentation ‚exotischer‘ Menschen zu unterhalten, trotzdem als Stätten der völkerkundlichen Bildung.⁸¹ In dieser Hinsicht ist die im Titel gemachte Trennung von Kolonialer Bildung und Exotischer Unterhaltung nur ein imperfekter Versuch, die Vielfalt der Wanderausstellungen zu kategorisieren. Statt als Dichotomie sollte diese Formulierung also eher als Spektrum betrachtet werden.

6 Exotische Unterhaltung – Koloniale Bildung

6.1 Zirkusunternehmen

6.1.1 Der Südafrikanische Buren-Circus

Unter den Zirkusausstellern, die in Bayreuth gastierten, sticht der *Südafrikanische Buren-Circus*⁸² hervor. Die Namensgebung suggeriert hier, dass es sich um einen afrikanischen Zirkus handelt. Das vorliegende Plakat des Zirkus, der vom 09.05. –14.05.1911 in Bayreuth war⁸³, wirbt zentral damit, dass man „16 Neger, Marokkaner, Indianer“⁸⁴ zu sehen bekommt. Weitere Ankündigungen bezüglich Dressurreiterei und anderen typischen Elementen einer Zirkusaufführung unterscheiden sich wenig von anderen Unternehmen der Zeit. Die erste Besonderheit ist der starke Fokus auf die Erwähnung von Buren. Die „[...] kühnsten Reiter aus

⁷⁸ Siehe zu diesem Gedanken: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 15; Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden: Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums* (Campus-Verl., 2005), Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 2004, S. 53.

⁷⁹ Mit meiner Verwendung des Begriffs folge ich damit unter anderem folgender Überlegung: Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 7, Anmerkung 2; Siehe auch die Verwendung in: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 14–15, insb. Anmerkung 4.

⁸⁰ StadtABT, StVBT 19580, Ausstellungen (mit Broschüren). 1910–1930.

⁸¹ Das steht nur scheinbar im Widerspruch zu den Erläuterungen in Anmerkung 15. Die Unternehmen stellten sich nach außen oft in den Dienst der „Volksbildung“ oder der „kolonialen Sache“, nicht zuletzt, weil für Bildungsangebote geringere Steuersätze als für Schausteller galten. Siehe dazu: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 285–86.

⁸² An anderen Stellen auch als „Cirkus“ oder „Zirkus“ geschrieben

⁸³ StadtABT, StVBT 18869, Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schaustellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1908–1914.

⁸⁴ Wörtliche Zitate in diesem Abschnitt stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Plakat des *Südafrikanischen Buren-Circus* in: StadtABT, StVBT 18869.

Transvaal“ und „Buren [...], die im Burenkriege mitgekämpft haben [...]“ werden angepriesen. Der Zirkus nutzte hier die bedeutende Unterstützung, die die Buren während des zweiten Burenkriegs gegen Großbritannien in Europa (gerade auch in Bayreuth⁸⁵) erhalten hatten⁸⁶, als Werbemittel. Bedeutender ist aber die Aussage: „Frau Direktor ist die erste farbige, südafrikanische Neger-Schulreiterin, welche nach Deutschland kam“. Ein Bild auf dem Plakat zeigt das Direktorenpaar aus „Arizoni Fraenk“ und seiner unbenannten Ehefrau. Die Akten offenbaren, dass es sich bei dem Direktor um Franz Leyseck⁸⁷, einen deutschen⁸⁸ Zirkusdirektor, handelte. Seine Ehefrau, deren Name in der Werbung des Zirkus nicht erscheint, hieß Dorothea⁸⁹ Leyseck, geborene Jackson. Sie war nicht, wie es die Werbung des Zirkus suggerierte, aus Südafrika/Transvaal, sondern eine Deutsche afroamerikanischer Abstammung.⁹⁰

Im Fall dieses Zirkus geben die Quellen auch einige Beschreibungen der Auftritte wieder, die einen Einblick darüber geben können, wie die Aufführungen in Bayreuth aufgenommen wurden. Eine Rezension aus dem Bayreuther Tagblatt leitet ein: „Auch die hiesige Einwohnerschaft sympathisierte einst sehr mit den Buren. Wer Nachkommen der tapferen Krieger sehen will, der besuche ihre Vorstellungen und er wird äußerst befriedigt von dannen ziehen“⁹¹. Dieser Auszug bestätigt zunächst einmal, dass die Bayreuther ein Interesse und Sympathie für die Buren hatten. Warum aus den auf dem Plakat beworbenen Buren, die im Burenkrieg gekämpft haben, nun deren Nachkommen geworden sind, ist unklar. Möglicherweise hatte der Zirkus seine Werbung verändert und das Plakat, das mit der Bewerbung eingesandt wurde, war noch aus einer älteren Produktion. Eine Anzeige des Zirkus im Bayreuther Tagblatt für die Aufführung erwähnte die Buren gar nicht. Dort findet sich die bereits auf dem Plakat gesehene Formulierung „16 Neger, Marokkaner, Indianer [...] Keine angestrichenen Gestalten, sondern Leute, welche direkte Importen sind und unter persönlicher Leitung des berühmten Indianer-Kämpfers Buffalo Bill II stehen“⁹². Diese wiederum finden sich in der Rezension gar nicht. Diese erwähnt dagegen lobend die Dressurreiterei von Thea Leyseck, thematisiert die auf dem Plakat angepriesene Tatsache, dass sie Schwarz ist, aber nicht. Insgesamt beschränkt sich die Rezension darauf, die Qualität der Darstellungen zu beschreiben, wobei die Einschätzung durchweg positiv ausfällt. Die Anwesenheit ‚exotischer‘ Menschen spielt für die Rezension keine Rolle. Der Unterschied zwischen den Aspekten der Aufführung, die besonders beworben wurden und denen, die der Rezensent hervorhebt, ist deutlich zu sehen. Möglicherweise hatte die Tatsache, dass fast jedes Zirkusunternehmen mit ähnlichen Konstellationen ‚exotischer‘ Menschen warb, dafür gesorgt, dass diese kaum noch

⁸⁵ Ausgaben des Bayreuther Tagblatts von 1900 enthalten teils tagesaktuelle Berichte über den Kriegsverlauf.

⁸⁶ Steffen Bender, *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse: Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie, 1899 - 1902* (Schöningh, 2009), S. 29–31.

⁸⁷ Auch ‚Leysek‘ oder ‚Leiseck‘ geschrieben

⁸⁸ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 328; In der Akte StadtABT, StVBT 18869 wird er dagegen als Österreicher bezeichnet.

⁸⁹ Meist ‚Thea‘ genannt.

⁹⁰ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 328.

⁹¹ *Bayreuther Tagblatt*, 12.05.1911.

⁹² *Bayreuther Tagblatt*, 05.05.1911.

eine Besonderheit waren. Nur die „Messer- und Tomahawkwerfer“⁹³, bei denen es sich wohl um die beworbenen ‚Indianer‘ handelte, erwähnt der Rezensent in einem Halbsatz. Deutlich mehr Platz widmete er aber etwa dem „klugen Hans“, einem dressierten Pferd, das auf Fragen reagierte und Rechenaufgaben löste.⁹⁴

Während die beworbenen ‚Exoten‘ in Bayreuth wenig Beachtung fanden, waren sie andernorts scheinbar interessanter. Ende Mai 1911 traf in Bayreuth eine Anfrage aus der Stadt Passau⁹⁵ ein, in der nachgefragt wurde, ob der *Südafrikanische Burenzirkus* „insbesondere hinsichtlich der in der Reklame angekündigten ‚Buren, Neger, Marokkaner, und Indianer‘ als reell erscheint“⁹⁶. Die Antwort aus Bayreuth offenbart einiges über die Zusammensetzung des Zirkus. Danach befanden sich im Zirkus neben Thea Leyseck „noch mehrere Neger & zwar Erwachsene u. Kinder“⁹⁷. Außerdem merkt die Antwort an, dass die Betitelung als *Burenzirkus* eher der Reklame wegen geschehe. Auch der Behauptung, Thea Leyseck stamme aus Johannesburg, steht der Autor des Antwortschreibens eher skeptisch gegenüber. Die Zweifel an der Authentizität des Zirkus hielten ihn aber nicht davon ab, den Zirkus zu empfehlen. Die Frage aus Passau wird nicht direkt beantwortet, aber es wird klar, dass der Zirkus in Bezug auf die beworbenen ‚exotischen‘ Menschen nicht einhielt, was er versprach. Von ‚Indianern‘ und ‚Marokkanern‘ ist keine Rede und die Echtheit der ‚Buren‘ zog der Autor zumindest in Zweifel. Verbunden mit der Tatsache, dass es sich bei den Schwarzen Mitgliedern des Zirkus höchstwahrscheinlich um Mitglieder der Familien Leyseck und Jackson handelte, nutzte der Zirkus Exotik als Werbemittel, war aber eigentlich ein gewöhnliches Zirkusunternehmen mit deutsch/afroamerikanischer Leitung.

Das heißt aber nicht, dass das Unternehmen nicht die Illusion aufrechterhielt, wirklich ‚Exotisches‘ zu zeigen. Eine Postkarte des Zirkus von 1920⁹⁸ zeigt unter dem Titel „Eine Scene: Überfall in der Prairie“ Mitglieder der Familie Jackson als ‚Indianer‘.⁹⁹ Diese spezielle Aufführung wird zwar für Bayreuth nicht beworben oder erwähnt, aber es ist davon auszugehen, dass auch dort Mitglieder des Zirkus in die Rolle von ‚Indianer‘ schlüpften und damit eine Illusion von ‚fremden Völkern‘ schufen. Daneben imitiert die Werbung des Zirkus die wichtigsten Unternehmen der Zeit. So werden die ‚Indianer‘, die angeblich Teil des Zirkus sind, von einem „Buffalo Bill II.“ angeführt. Das ist wohl eine direkte Anlehnung an die berühmte *Buffalo Bill-Show* aus den USA, die zu diesem Zeitpunkt auch schon in Europa getourt hatte. Unklar ist, wer in die Rolle dieses „berühmten Indianer-Kämpfers“¹⁰⁰ geschlüpft ist, da aber keine Beschreibung des Zirkus ‚Indianer‘ erwähnt, kann es sich fast nur um ein Mitglied der Familien Jackson oder Leyseck handeln. Die Werbung bemüht sich außerdem, den Anschein von Authentizität aufrechtzuerhalten. Die bereits erwähnte Zeitungsannonce des Unternehmens

⁹³ *Bayreuther Tagblatt*, 12.05.1911.

⁹⁴ Dieses Pferd wurde auch anderenorts gut aufgenommen und sogar in die „Südafrika“-Werbung eingebunden. Siehe dazu: Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 54.

⁹⁵ Abschrift der Anfrage und der Bayreuther Antwort im Anhang

⁹⁶ Hervorhebung im Original: StadtABT, StVBT 18869.

⁹⁷ StadtABT, StVBT 18869.

⁹⁸ Allard Pierson, De theatercollectie, TEY001014320, Circus Leiseck. Eine Scene. Überfall in der Prairie. 1920.

⁹⁹ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 55.

¹⁰⁰ *Bayreuther Tagblatt*, 05.05.1911.

enthält die Aussage: „Keine angestrichenen Gestalten, sondern Leute, welche direkte Importen sind“¹⁰¹. Das Unternehmen ging damit direkt auf eine typische Kritik an derartigen Ausstellungen ein¹⁰², war aber gleichzeitig exakt die Art von Unternehmen, denen solche Kritik galt.

6.1.2 Weitere Zirkusunternehmen

Im Jahr 1913 waren mit dem *Niederländischen Zirkus Carré* und dem *Zirkus Sarrasani* möglicherweise zwei Zirkusunternehmen in Bayreuth. Der Briefwechsel zwischen der Stadt und den Zirkusunternehmen ist lückenhaft, aber der *Zirkus Carré* war anscheinend zwischen Mai und Juli in Bayreuth. Im August folgte dann der *Zirkus Sarrasani*. Gewöhnlich wurden derartige Konstellationen vermieden und die meisten Zirkusunternehmen erbaten und erhielten eine Zusage, dass keine anderen Zirkusunternehmen vor ihnen im gleichen Jahr zugelassen wurden. Eine solche Zusage ersuchte auch der *Zirkus Sarrasani* als er sich erfolglos für 1912 beworben hatte, fehlte aber anscheinend bei der Anfrage im Folgejahr.¹⁰³ Die beiden Zirkusunternehmen waren auch in ihrem beworbenen Inhalt sehr ähnlich, wobei der *Zirkus Carré* betonte, dass es sich um ein „vorwiegend equestrisches Programm“ handelt. Daneben bewirbt der Zirkus aber auch „Artisten aller fünf Erdteile, wie: Araber, Marrokaner, Beduinen, Japaner, Chinesen, Russen, Orientalen, Süd-Amerikaner, Cowboy, Indianer etc. etc.“¹⁰⁴. Sehr ähnlich ist dabei die Beschreibung des *Zirkus Sarrasani*, der „Artisten aus allen fünf Erdteilen. Ständige Marokkaner-, Japaner-, Chinesen-, Türken-, Indianer- und Cow-Boy-Truppen“ ankündigt. Im direkten Vergleich fällt auf, dass sich die Unternehmen, was die Ausstellung von ‚exotischen‘ Menschen angeht, kaum unterscheidet. Formulierungen in der Art von „Artisten aller fünf Erdteile“ finden sich auch bei anderen Zirkusunternehmen, wobei auffällt, dass diese beiden Unternehmen keine Menschen aus dem Afrika südlich der Sahara zeigen, sondern Afrika mit ‚Marokkanern‘ abdecken. In der Werbung des *Zirkus Carré* fällt außerdem auf, dass neben „Araber, Marrokaner, Beduinen“ auch „Orientalen“ gelistet sind, wobei unklar bleiben muss, um welche Menschen es sich dabei tatsächlich gehandelt hat, wenn die Herkunftsangaben überhaupt der Wahrheit entsprachen. Im Fall des *Zirkus Sarrasani* lässt sich möglicherweise sogar die Herkunft einiger der ausgestellten Menschen nachvollziehen. Anfang 1913 schloss Sarrasani einen Vertrag mit der *Miller Brothers' Real Wild West Show*, die eine Gruppe von 50 *Oglala* an den *Zirkus Sarrasani* überstellten, die in der Folge an den bereits bestehenden Wild-West-Shows im Zirkus teilnahmen. Einige der *Oglala* hatten dabei schon ab Juli 1913 erfolglos versucht, sich aus ihrem Vertrag zu befreien und nach Hause zurückzukehren, da sie von den deutschen Grenzbehörden drangsaliert worden waren.¹⁰⁵

Völkerschauen mit afrikanischem Thema finden sich in der Werbung der Unternehmen *Zirkus Holzmüller* und *Zirkus Henny-Schau*, die sich für 1919 bzw. 1920 in Bayreuth bewarben. Der *Zirkus Henny* bewarb die „Negerkarawane Jyhando aus Kamerun in ihren Heimatsitten und

¹⁰¹ Bayreuther Tagblatt, 05.05.1911.

¹⁰² Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 56.

¹⁰³ StadtABT, StVBT 18869.

¹⁰⁴ StadtABT, StVBT 18869.

¹⁰⁵ Alison Fields, „Circuits of Spectacle: The Miller Brothers' 101 Ranch Real Wild West“, *American Indian Quarterly* 36, Nr. 4 (2012): S. 455–56; L. G. Moses, *Wild West shows and the images of American Indians, 1883-1933* (University of New Mexico Press, 1996), S. 183–85.

Gebräuchen“¹⁰⁶, der *Zirkus Holzmüller* die „Rass Monolulu Truppe“, die „Neger aus Deutsch Togo in Sitten und Gebräuchen“¹⁰⁷ zeigen sollte. In beiden Fällen ist leider nicht klar, ob die Unternehmen in Bayreuth waren, zumindest für den *Zirkus Henny* ist dies aber unwahrscheinlich, da für das Jahr 1920 der *Zirkus Hermann Althoff* zugelassen wurde, der selbst keine Werbung mit ‚exotischen‘ Menschen machte.¹⁰⁸

6.2 Schausteller, Jahrmarktsaussteller, Kinematographen, Panoramen

6.2.1 Das Internationale Museum Peter Hellenbrock

Peter Hellenbrock erhielt für die Novembermesse 1917 vom 11.–13.11. eine Erlaubnis, sein *Internationales Museum Peter Hellenbrock* auszustellen. Seine Ausstellung bewarb er als „Museum für Kunst und Wissenschaft“ und der Ausstellungskatalog verspricht: „Plastische bewegliche Kunstwerke. Wunder der Modellierkunst sowie der Mechanik. Die neuesten Begebenheiten und Ereignisse der Gegenwart“¹⁰⁹. Der Katalog listet eine Reihe von Personen, deren Abbilder in der Ausstellung zu sehen waren. Neben Staatsoberhäuptern, deutschen Politikern und Militärs und wichtigen/interessanten Persönlichkeiten finden sich darunter auch einige Personen mit Bezug zu Afrika, den deutschen Kolonien oder solche, die in die Kategorie des ‚Exotischen‘ fallen. So listet der Katalog etwa: „Ein Australier“, „Schuli-Negerin“ und „Tätowierte Neuseeländerin“¹¹⁰. In diesen Fällen stellte das Unternehmen, wie es auch in einer Völkerschau passiert wäre, bestimmte ‚exotische Völker‘ aus. Derartige Darstellungen („*ethnographic mannequins*“¹¹¹) wurden ab dem Ende des 19. Jahrhunderts eine beliebte Möglichkeit, authentisch wirkende Abbilder von ‚exotischen‘ Menschen in Ausstellungen zu zeigen.¹¹² Neben diesen Stereotypen ‚exotischer Völker‘ zeigte das Unternehmen eine Reihe von Individuen mit kolonialem Kontext. Gelistet sind: „Major von Wissmann“, „Settewayo, der Mohrenhäuptling“, „Der aus dem italienisch-abessinischen Feldzuge bekannte Führer Ras Mangascha“, „Emin Pascha“ und „Der Sühneprinz Li-hung-schang von China“¹¹³. Diese Liste bietet einen Überblick darüber, welche Personen für ein deutsches Publikum dieser Zeit interessant waren. Die Mehrzahl dieser Personen war direkt mit deutschen kolonialen oder imperialistischen Ambitionen verbunden. Zuerst von Wissmann, der mit seiner sogenannten *Wissmanntruppe* in Ostafrika gekämpft und zum Erwerb der dortigen deutschen Kolonie beigetragen hatte.¹¹⁴ Emin Pascha, der osmanisch-ägyptischer Gouverneur im heutigen Südsudan und Afrikaforscher war und später in deutschen Dienst trat. Um ihn entwickelte sich in den späten 1880er Jahren im Deutschen Reich ein Mythos, der ihn zu einer beliebten und

¹⁰⁶ StadtABT, StVBT 18870, Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schaustellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1915–1920.

¹⁰⁷ StadtABT, StVBT 18870.

¹⁰⁸ StadtABT, StVBT 18870.

¹⁰⁹ StadtABT, StVBT 18870.

¹¹⁰ StadtABT, StVBT 18870.

¹¹¹ Siehe zu dieser Ausstellungsform im Allgemeinen: A. Dana Weber, „Vivifying the Uncanny: Ethnographic Mannequins and Exotic Performers in Nineteenth-century German Exhibition Culture“, in: *Fact and Fiction: Literary and Scientific Cultures in Germany and Britain*, Christine Lehleiter (Hrsg.) (University of Toronto Press, 2016).

¹¹² Weber, „Vivifying the Uncanny“, S. 299–300.

¹¹³ StadtABT, StVBT 18870.

¹¹⁴ Zu Wissmann siehe: Thomas Morland, „Finde ich keinen Weg, so bahne ich mir einen.“ Der umstrittene „Kolonialheld“ Hermann von Wissmann“, in: *„... Macht und Anteil an der Weltherrschaft“: Berlin und der deutsche Kolonialismus*, Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hrsg.) (Unrast Verlag, 2005).

bekannten Person machte.¹¹⁵ Die Figur des „Sühneprinzen“ ist insofern interessant, als dass darin zwei Personen, die dem deutschen Publikum aus dem sogenannten ‚Boxeraufstand‘ bekannt gewesen wären, fälschlicherweise miteinander kombiniert wurden. Bei „Li-hung-schang“ handelt es sich höchstwahrscheinlich um den chinesischen General *Lǐ Hóngzhāng*, der nach der Besetzung Beijings durch die Truppen der Vereinigten acht Staaten die Verhandlungen mit dem deutschen Kommandanten von Waldersee führte.¹¹⁶ Als „Sühneprinz“ wurde dagegen eigentlich der damalige Prinz Zaifeng bezeichnet, der nach Deutschland reisen musste, um sich im Namen der Qing-Dynastie für den Tod des deutschen Diplomaten Baron von Ketteler während des ‚Boxeraufstandes‘ zu entschuldigen.¹¹⁷

Der in Deutschland vielverfolgte Burenkrieg war auch 1917 noch ein Thema. Die Ausstellung zeigt nicht nur „Paul Krüger, Präsident von Transvaal“ und „Der berühmte Burengeneral Botha, als er den Friedensvertrag Präsident Krüger unterbreitet“, der Katalog enthält außerdem ein an die Buren gerichtetes Gedicht¹¹⁸, das ihnen im Angesicht des „erbärmlich erzwungene[n]“ Friedens Mut zuspricht. Beachtenswert hierbei ist, dass das Gedicht sich im Besonderen auf den Kampf der Buren gegen die „Kaffern“ bezieht, eine zeitgenössische Bezeichnung für verschiedene afrikanische Volksgruppen, insbesondere die *Xhosa*. Das Gedicht reflektiert vermutlich auch die Selbstsicht der Deutschen im Kampf gegen Großbritannien während des 1. Weltkriegs. Parallelen lassen sich zwischen der Betonung des Einsatzes Schwarzer Soldaten im Burenkrieg und im 1. Weltkrieg ziehen. Den Einsatz Schwarzer Soldaten, der bereits während des Burenkrieges als Kulturbruch verstanden wurde¹¹⁹, schlachtete die deutsche Propaganda im 1. Weltkrieg weiter aus.¹²⁰ In diesem Kontext lässt sich das vorliegende Gedicht sowohl als Hommage an die in Deutschland beliebten Buren verstehen, aber auch als Versuch, Parallelen zwischen dem Kampf der Buren gegen die britischen ‚Unterdrücker‘ und dem eigenen Kampf gegen Großbritannien im ersten Weltkrieg herzustellen. Das 1917 noch eine derartige Deutsch-Burische Verbundenheit propagiert wurde, verwundert etwas, da die Buren (und im speziellen der besonders erwähnte General Botha) sich schlussendlich an der Invasion von Deutsch-Südwest-Afrika beteiligt hatten.¹²¹ Die Burenbegeisterung in Deutschland war nach der Kapitulation der deutschen Schutztruppen in Deutsch-Südwest-Afrika eingebrochen und nicht wenige Beobachter in Deutschland sahen in der Beteiligung der Buren an der Eroberung einen

¹¹⁵ Christian Kirchen, „Emin Pascha“, in: *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Jürgen Zimmerer (Hrsg.) (Campus Verl., 2013).

¹¹⁶ Edward J. M. Rhoads, „Cixi and the ‘Peculiar Institution’“, in: *Manchus and Han: Ethnic relations and political power in late Qing and early republican China, 1861 - 1928*, Edward J. M. Rhoads (Hrsg.), Studies on ethnic groups in China (University of Washington Press, 2000), S. 72; Dem deutschen Publikum wäre er möglicherweise auch noch wegen einer 1896 unternommenen diplomatischen Reise unter anderem ins Deutsche Reich bekannt gewesen. Siehe dazu: Xiaobing Li, „Li Hongzhang (Li Hung-chang) (1823-1901)“, in: *China at war: An encyclopedia*, Xiaobing Li (Hrsg.) (Bloomsbury Academic, 2012), S. 224.

¹¹⁷ Rhoads, „Cixi and the ‘Peculiar Institution’“, S. 73; Als Beispiel der Bezeichnung Zaifengs als „Sühneprinz“ siehe etwa: Hartmut Walravens, „Briefe von Paul Rohrbach an Richard und Salome Wilhelm“, *Monumenta Serica* 58 (2010): S. 308.

¹¹⁸ Abschrift im Anhang 5.1.

¹¹⁹ Hulme T. Siwundhla, „White Ideologies and Non-European Participation in the Anglo-Boer War, 1899-1902“, *Journal of Black Studies* 15, Nr. 2 (1984): S. 224–25.

¹²⁰ Eberhard Demm, „Propaganda and Caricature in the First World War“, *Journal of Contemporary History* 28, Nr. 1 (1993): S. 176.

¹²¹ Bender, *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse*, S. 260–61.

Verrat.¹²² Zu erwarten wäre eine derartige Präsentation der Buren noch 1914 gewesen, als eine Revolte burischer Generäle gegen die Briten in Deutschland Hoffnungen auf eine Schwächung Großbritanniens in Südafrika weckte.¹²³ Ob das Werbematerial von Hellenbrock noch aus einer Zeit stammte, in der ein gemeinsamer deutsch-burischer Kampf in Südafrika noch möglich schien, oder ob Hellenbrock zu denjenigen gehörte, die trotz allem noch eine Zukunft in den deutsch-burischen Beziehungen sahen, kann anhand des vorhandenen Materials nicht geklärt werden.

6.2.2 Weitere Schausteller

Zeitungsanzeigen zeigen eine ganze Reihe von Ausstellungen mit kolonialem Inhalt. Beispielhaft seien hier zwei Anzeigen aus dem April 1900 genannt. Die erste bewirbt ein Panorama, das „Deutsche Kolonien und Regierungs-Ländereien in Ost-Afrika“¹²⁴ zeigte. Panoramen mit kolonialem Inhalt gab es in Deutschland mindestens seit 1885¹²⁵. Die Anzeige ist sehr knapp gehalten und gibt, abgesehen vom allgemeinen Thema, wenig Aufschluss über das gezeigte Panorama. Detaillierter ist die zweite Anzeige¹²⁶, die für kinematographische Aufnahmen aus dem Burenkrieg wirbt. Mit der Bemerkung „Die interessantesten Momente des Burenkrieges“ wurden fünf Filme zu den „Transvaal-Schlachten“ beworben. Der Kinematograph (in Deutschland auch Bioskop¹²⁷, in dieser Anzeige „Biograph“ genannt) war in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts als Medium aufgekommen und befand sich 1900 in einer Phase, in der (wie in Bayreuth) Wanderunternehmen eine Auswahl an kurzen Filmen zu aktuellen Themen oder mit unterhaltsamen Inhalten zeigten.¹²⁸

Für 1903 (und vermutlich bereits für 1901) erhielt *Jean Steiner's transportable Internationale Ausstellung der Kunst und Wissenschaft* eine Ausstellungserlaubnis für Bayreuth¹²⁹. Beigelegt ist nur ein kurzer Auszug aus dem Katalog, der aber auf eine Ausstellung von „Völkerrassen mit deren Waffen und Geräthen, Götzen, Masken, Fetischen, Musikinstrumenten, Pfeilen, Bogen, Wurflanzern und Prachtspeeren etc.“¹³⁰ hinweist. Außerdem ist vermerkt, dass diese Ausstellung nur Originale enthalte, wobei damit sicher nur die Gegenstände gemeint sind, während es sich bei den gezeigten Personen wohl, wie bei Hellenbrock, um Figuren handelte. Dass die Präsentation des ‚Exotischen‘ in äußerst verschiedener Art passieren konnte, zeigt etwa der „Orientalische Irrgarten“, der für den August 1902 eine Ausstellungserlaubnis erhielt¹³¹. Hier wird ein Spiegellabyrinth, eine typische Jahrmarktsausstellung, die in der hier

¹²² Bender, *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse*, S. 264–66.

¹²³ Bender, *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse*, S. 260.

¹²⁴ *Bayreuther Tagblatt*, 03.04.1900.

¹²⁵ Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Syndikat, 1980), S. 267.

¹²⁶ *Bayreuther Tagblatt*, 07.04.1900.

¹²⁷ Bernadette Kester, „Lehrreich und amüsant‘: Historical films in the period 1896-1933“, in: *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919 - 1933)*, Bernadette Kester (Hrsg.) (Amsterdam University Press, 2003), S. 33.

¹²⁸ Kester, „Lehrreich und amüsant“, S. 33–34.

¹²⁹ StadtABT, StVBT 18899, Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schaustellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1900–1907.

¹³⁰ StadtABT, StVBT 18899.

¹³¹ StadtABT, StVBT 18899.

beschriebenen Form von Gustav Casten um 1888 entwickelt wurde¹³², als Erfindung eines „maurischen Prinzen“ präsentiert. Durch die Form der Dekoration und die dazuerfundene Geschichte wird die Erfindung diesem nicht benannten ‚Maurenprinzen‘ zugeschrieben. Die Methode, eine eigentlich gewöhnliche Aufführung durch eine angebliche Verbindung zum ‚Orient‘ aufzuwerten, findet sich auch bei dem vom 23. – 25.10.1910 in Bayreuth aufgetretenen „Ben-Ali-Bey“, der „klassische Zauberkunst des Orients“¹³³ zeigte. „Ben-Ali-Bey“, mit bürgerlichem Namen Max Auzinger, ein Münchner Zauberkünstler¹³⁴, ist auf einem Foto auf dem Briefbogen, auf dem er die Bitte um Auftrittserlaubnis einsandte, in einem typisch ‚orientalischen‘ Kostüm abgebildet.¹³⁵

6.3 Kolonialausstellungen

Die letzte Kategorie von Ausstellungen, die Kolonialausstellung, unterscheidet sich trotz ähnlicher Organisation deutlich von den bisher betrachteten Ausstellungen. Eigenschaften dieser Kategorie sind: eine rein koloniale Sammlung, direkte und ausschließliche Bewerbung als erzieherische Ausstellung und Verbindungen zu Kolonialvereinen oder anderen kolonialen Interessengemeinschaften. Es handelt sich bei den beiden Beispielen, die in Bayreuth ausgestellt haben, im Wesentlichen um Werbeveranstaltungen für den deutschen Kolonialismus. Die erste der beiden Ausstellungen wurde von Joseph Köster, einem deutschen Kapitän, betrieben und war vom 18.12.1910 bis 01.01.1911 in der städtischen Turnhalle zu sehen. Eine weitere Ausstellung ähnlicher Art fand 1913 statt. Die „Kriegs-Marine-Ausstellung des Kapitänleutnant d.R. Mumm, Oldenburg i. Gr.“¹³⁶ enthielt auch eine völkerkundliche Sammlung, die aber nur knapp auf zwei Seiten des Ausstellungskatalogs aufgelistet wird. Der Katalog beschäftigt sich vorwiegend mit der deutschen Kriegsmarine, weshalb im Weiteren nur die Ausstellung von Köster im Detail betrachtet wird.

Selbstgenanntes Ziel Kösters war es, „[...] Interesse und Verständnis für unsere Kolonien zu wecken und zu fördern [...]“¹³⁷. Das Vorwort zum Ausstellungskatalog erwähnt weiter, dass es Ziel sei, „[...] dem Besucher die Wirklichkeit vor Augen [zu] führen.“, der Anspruch ist also eine Kolonialausstellung, die die Realität der Kolonien und der dort lebenden Menschen abbildet. Dies garantiert Köster damit, dass er seine eigene Erfahrung „als Seemann von Beruf (gelernter Segelmacher), langjähriger seemännischer Unteroffizier der Marine und Inhaber des Schifferpatents“ nutzt, um dem Publikum ein möglichst gutes Bild von den Kolonien zu geben. Er gibt weiter an, er habe die Kolonien selbst gesehen und war an deren „Erwerb“ beteiligt, weil er an den Gefechten in Kamerun und dem Bismarckarchipel¹³⁸ beteiligt war. All diese Erfahrung befähigte Köster seinen eigenen Angaben nach „aus eigener Anschauung den

¹³² Jeff Saward, „The Origins of Mirror & Wooden Panel Mazes“, *Caerdroia The Journal of Mazes & Labyrinths* 37, Nr. 1 (2008): S. 4.

¹³³ StadtABT, StVBT 18869.

¹³⁴ Stephan Oettermann und Sibylle Spiegel, *Bio-bibliographisches Lexikon der Zauberkünstler* (Ed. Huber, 2004), S. 27.

¹³⁵ StadtABT, StVBT 18869.

¹³⁶ StadtABT, StVBT 19580.

¹³⁷ Direkte Zitate in diesem Absatz aus: StadtABT, StVBT 19580.

¹³⁸ Teil der Kolonie Deutsch-Neuguinea.

Besuchern Vorträge über völkerkundliche Gegenstände, Sitten und Gebräuche der fremden Völker zu halten“.

Die Präsentation von Afrikaner*innen und den deutschen Kolonien im Katalog beginnt mit einer Beschreibung der Eroberung Kameruns, an der Köster anscheinend selbst beteiligt war. Die Beschreibung sagt aus, dass die „deutsche Besitzergreifung“ dazu diene, die Monopolstellung der Duala im Handel mit dem inneren Kamerun zu brechen. Ganz natürlich berichtet Köster davon, dass „[...] die Dörfer der ansässigen Negerstämme zerstört [...]“¹³⁹ wurden, um sie zu unterwerfen. Es folgt eine Beschreibung der „Bantu-Neger“, von denen Köster schreibt: „[Sie] sind stark knochig gebaut, haben sehr hässliche Gesichtszüge und einen widerlichen Geruch“¹⁴⁰. Die rassistische Beschreibung des Äußeren der „Bantu“ ist ganz einem typischen „biologischen“ oder „wissenschaftlichen“ Rassismus verschrieben. Die Zuschreibung von „hässlichen Gesichtszügen“ entstammt einer für die Zeit typischen Hierarchisierung, nach der Menschen „höher entwickelt“ seien, je mehr sie den europäischen Standards für Schönheit entsprachen.¹⁴¹

Eine derartige Kategorisierung von Kolonialvölkern findet sich auch im Kapitel zur Südsee, wo zwei Bilder von „samoanischen Schönheiten“ abgedruckt sind. Nicht nur sind die beiden Frauen namenlos als bloße Beispiele für die Menschen, die in den deutschen Kolonien leben, abgebildet, ihre Beschreibung als „Schönheiten“ reduziert sie außerdem in sexistischer Weise auf ihr Äußeres und fügt sie in die europäisch-koloniale Hierarchie der Schönheit ein, wie zuvor die Bantu-Völker als „hässlich“ beschrieben wurden. Eine weitere Ebene der rassistischen Zuschreibung findet sich in der Behauptung, dass die „Bantu“ einen „widerlichen Geruch“ hätten. Das entspringt einem Ende des 19. Jahrhunderts entwickeltes rassistisches Denken, dass eine Hierarchisierung des Geruchs entlang der angenommenen Hierarchie der ‚Rassen‘ vornahm.¹⁴² Die Beschreibung der Gegenstände aus Kamerun enthält weitere, teils widersprüchliche Bemerkungen zu den „Bantu“, so seien diese „ziemlich aufgeblasen, jähzornig, diebisch und faul“. Gleichzeitig lobt der Autor ihren Kunstsinn, den man an einigen Dolchen erkennen könne. Außerdem sei ihre Flechtkunst „zum Teil hochentwickelt“. Obwohl Köster behauptete, er hätte persönliche Erfahrung mit allen beschriebenen Orten und Völkern, wiederholte er in seinen Beschreibungen weitestgehend die Stereotypen, die sich im Zuge des ‚biologisch-wissenschaftlichen‘ Rassismus ausgebreitet hatten.

Es handelte sich bei Kösters Kolonialausstellung um eine Unternehmung, die Unterstützung für die deutschen Kolonien erzeugen wollte. Über Köster selbst sind nur wenige, von ihm selbst

¹³⁹ StadtABT, StVBT 19580.

¹⁴⁰ StadtABT, StVBT 19580.

¹⁴¹ Wolter, *Die Vermarktung des Fremden*, S. 17.

¹⁴² Bettina Beer, „Geruch und Differenz. Körpergeruch als Kennzeichen konstruierter, ‚rassistischer‘ Grenzen“, *Paideuma* 46 (2000): S. 213; Obwohl dieser Topos in seiner hier vorliegenden Form dem 19. Jahrhundert entspringt, sei hier zumindest erwähnt, dass sich diese Ausformung rassistischer Zuordnung bis an die frühesten Anfänge des „biologischen“ Rassismus und Antisemitismus in der Frühen Neuzeit zurückverfolgen lässt, wenngleich meines Wissens noch kein Nachweis einer direkten Kontinuität erfolgt ist. Eine ausführliche Untersuchung dieses Topos in: Julia Gebke, *(Fremd)Körper: Die Stigmatisierung der Neuchristen im Spanien der Frühen Neuzeit* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020), Kapitel 4: Der neuchristliche Geruch, S. 235–305.

verfasste Informationen verfügbar. Die Art der Präsentation und die Zusammenarbeit mit Organisationen wie dem „Reichsmarine-Amt, dem deutschen Flottenverein [und] der Kruppschen Germaniawerft“¹⁴³ machen klar, dass es sich um ein Werbeprojekt für die Kolonien und keine neutrale wissenschaftliche Beschreibung der Kolonien handelt. Der Anspruch der Ausstellung war es primär, die Besucher*innen über die Kolonien und ihre Bedeutung zu informieren und erzieherisch zu wirken. Den erzieherischen Charakter der Ausstellung hebt auch die Vielzahl ermäßigter Eintrittspreise hervor, die von der Kolonialausstellung angeboten wurde. Während die eher wissenschaftlich auftretenden Schausteller auf Jahrmärkten oft zumindest ermäßigte Karten für Schüler*innen anboten¹⁴⁴, hatte die Köster'sche Ausstellung eine ganze Reihe an Sonderangeboten. Schon im Vorfeld der Ausstellung stand Köster mit der Stadtverwaltung und den Schulverwaltungen in Kontakt, um den Besuch der Ausstellung durch Schulklassen zu organisieren, wobei Lehrern und ärmeren Volksschülern der Eintrittspreis erlassen wurde und alle anderen Schüler Vorzugspreise erhielten. Weitere Sonderkonditionen bot die Ausstellung für Arbeitgeber, die Karten für ihre Arbeiter*innen erwerben konnten und für Beamte, Angestellte der Stadt und Soldaten. Eine Liste, die in den städtischen Behörden umlief, zeigt, dass eine ganze Reihe an städtischen Angestellten Karten zu Sonderpreisen erwarb.¹⁴⁵ Die Ausstellung wurde in Bayreuth gut aufgenommen. Ein Artikel im Bayreuther Tagblatt¹⁴⁶ beschreibt, dass die Ausstellung täglich gut besucht war und dass eine Vielzahl von Schulklassen sowie einige Einheiten des Militärs die Ausstellung besucht hätten. Die Ausstellung erreichte in Bayreuth also eine breite Masse.

6.4 Wer und was wurde ausgestellt?

Was die (tatsächliche oder angebliche) Herkunft der ausgestellten Menschen angeht, zeigt sich, dass insbesondere ‚Indianer‘, oft zusammen mit irgendeiner Form von *Wild-West*-Aufführung, in fast jedem Zirkusunternehmen zu finden waren. Das basierte auf einer generellen deutschen Begeisterung für ‚Indianer‘, die sich in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg in verschiedenen deutschen Unterhaltungsmedien niederschlug.¹⁴⁷ Der Vergleich zwischen der aufwendig inszenierten *Oglala*-Gruppe des *Zirkus Sarrasani* und den als ‚Indianer‘ verkleideten Mitgliedern der Familie Jackson im *Südafrikanischen Burenzirkus* zeigt, dass kleinere Unternehmen die Aufführungen größerer Unternehmen imitierten. In der gleichen Art lässt sich der Bezug auf die *Buffalo Bill Show* in der Werbung des *Südafrikanischen Burenzirkus* sehen.

Eine Mischung aus kolonialem und tagesaktuellem Geschehen findet sich in der Beschreibung des Burenkrieges. Dabei wurden die bereits vorhandenen Sympathien für die Buren mit der kriegsbedingten anti-britischen Haltung und möglicherweise auch mit der deutschen Kriegspropaganda bezüglich afrikanischer Soldaten im Dienst der Entente vermischt. Weitere

¹⁴³ StadtABT, StVBT 19580.

¹⁴⁴ Zu ermäßigten Karten für Schüler*innen und die Vorteile für die Schausteller siehe: Anne Dreesbach, „Kalmücken im Hofbräuhaus. Die Vermarktung von Schaustellungen fremder Menschen am Beispiel München“, in: *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Hans-Peter Bayerdörfer; Eckhart Hellmuth (Hrsg.), S. 227–28.

¹⁴⁵ StadtABT, StVBT 19580.

¹⁴⁶ *Bayreuther Tagblatt*, 24.12.1910.

¹⁴⁷ H. Glenn Penny, *Kindred by choice: Germans and American Indians since 1800* (The University of North Carolina Press, 2013), S. 56–65.

Abbildungen von ‚exotischen‘ Menschen rundete die Ausstellung ab. Auch anderswo war der Burenkrieg ein beliebtes Thema und gehört zu den am häufigsten wiederkehrenden Motiven in den in Bayreuth gezeigten Ausstellungen mit kolonialem Inhalt. Schon 1900 zeigte ein Kinematograph Aufnahmen aus dem Burenkrieg. Gerade dabei vermischen sich Unterhaltung und die Vermittlung aktueller Ereignisse. Mit Rückblick auf den *Südafrikanischen Burenzirkus* und Hellenbrocks Museum lässt sich sagen, dass der Burenkrieg bei Schausteller*innen und Besucher*innen in Bayreuth für fast den gesamten betrachteten Zeitraum hoch im Kurs stand.

Abgesehen von den Buren spielte das Afrika südlich der Sahara eine deutlich geringere Rolle in den Ausstellungen in Bayreuth. Darstellungen finden sich bei Hellenbrock, der neben Personen aus der deutschen Kolonialverwaltung/-truppe auch einige Afrikaner*innen abbildete. In Zirkusunternehmen finden sich Völkerschauähnliche Darstellungen von Afrikaner*innen aus Kamerun und Togo bei den Unternehmen Holzmüller und Henny. Beide Unternehmen bewarben sich aber erst nach Ende des deutschen Kolonialreichs für Auftritte in Bayreuth. Auch für die Familien Jackson und Leyseck war es zu diesem Zeitpunkt offensichtlich einfacher und profitabler, sich als Südafrikaner*innen auszugeben, anstatt eine Herkunft aus den deutschen Kolonien zu erfinden.¹⁴⁸ Zentral waren die deutschen Kolonien in Afrika für die Kolonialausstellungen. Hier finden sich auch direkt rassistische Beschreibungen der kolonisierten Menschen. Diese dienten zusammen mit Beschreibungen der wirtschaftlichen Wichtigkeit der Kolonien dazu, von den Besucher*innen Unterstützung für die deutschen Kolonialprojekte zu erhalten.

Andere ‚exotische‘ Menschen und Darstellungen umfassten vor allem die arabische Welt und Ostasien. ‚Marokkaner‘ wurden von fast jedem betrachteten Zirkus beworben. Diese waren zuerst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, regelmäßig als Akrobaten aufgetreten.¹⁴⁹ Daneben finden sich verschiedene Zusammenstellungen von ‚Arabern‘, ‚Beduinen‘ oder ‚Orientalen‘. Das Motiv des ‚Orientalischen‘ nehmen auch Aussteller wie „Ben Ali-Bey“ oder der „Orientalische Irrgarten“ auf. Den in der Werbung des frühen 20. Jahrhunderts beliebten Orient-Topos¹⁵⁰ nutzten also auch Schausteller ausgiebig. Eine weitere Gruppe, die vor allem bei Zirkusunternehmen häufig beworben wurde, waren Chinesen und Japaner. Nur einzelne Beispiele gibt es für die Darstellung von Menschen aus Australien den pazifischen Inseln. Hellenbrock zeigte eine „Neuseeländerin“ und einen „Australier“, während sich die Kolonialausstellung von Köster mit den deutschen Kolonien in der Südsee beschäftigte.

6.5 Welche Bedeutung hatte Authentizität in der Werbung der Schausteller?

Zirkusunternehmen sowie andere Schausteller warben ausgiebig mit dem erzieherischen Wert ihrer Schaustücke und ihrer Wissenschaftlichkeit. Hier standen Anspruch und Wirklichkeit aber

¹⁴⁸ Thea Leyseck konstruierte während des Dritten Reiches eine angebliche Herkunft aus Deutsch-Südwest-Afrika für sich, um bessere Chancen für eine Auftrittserlaubnis zu haben. Siehe dazu: Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 327–333.

¹⁴⁹ Layachi El Habbouch, „Moroccan Acrobats in Britain: Oriental Curiosity and Ethnic Exhibition“, *Comparative Drama* 45, Nr. 4 (2011): S. 395.

¹⁵⁰ Ernst Rebel, „Orient als Reklame. Klischee und Rätsel in der Münchner Werbegrafik um 1900“, in: *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Hans-Peter Bayerdörfer; Eckhart Hellmuth (Hrsg.).

weit auseinander. Diese Ausstellungsformen waren darauf angewiesen, zu liefern, was das Publikum sehen wollte. Selbst die großen Völkerschauen wie die von Hagenbeck, die sich mit Authentizität rühmten, waren sich bewusst, dass die realistische Darstellung fremder Gesellschaften hinter den Unterhaltungswert zurücktreten musste, wenn eine solche Ausstellung Gewinn bringen sollte.¹⁵¹ Teilweise ausgenommen aus diesem Zwang zur Unterhaltung waren die Kolonialausstellungen, die stattdessen durch einen klaren Fokus auf Bildung warben. Diese Ausstellungen waren nicht profitorientiert, sondern wurden durch Gruppen und Individuen finanziert, denen an der Stärkung eines ‚deutschen Kolonialgedankens‘ lag. Durch das direkte Ansprechen von Militär, Schulen und Beamten konnten sich Kolonialausstellungen auch sicher sein, ein breites Publikum zu erreichen.

Am Beispiel des *Südafrikanischen Burenzirkus* lässt sich nachvollziehen, wie Zirkusunternehmen sich mit ‚exotischen‘ und kolonialpolitischen Themen und Ausstellungen vermarktet haben. Erfolgreich konnte der Zirkus mit der angeblichen Verbindung zu den Buren werben. Es zeigt sich aber, dass sich zumindest die Verwaltung in Bayreuth darüber im Klaren war, dass die Werbung des Zirkus nicht wahrheitsgemäß war. Es lässt sich aber keine wirkliche Kritik an diesen Werbemethoden herauslesen. Aus Sicht der Verwaltung scheint die tatsächliche Qualität des Zirkus wichtiger als die Authentizität. Trotzdem war die Werbung des Zirkus bemüht, die Authentizität ihrer Aufführung herauszustellen. Die Mitglieder der Familie Jackson/Leyseck bieten auch einen in dieser Aufstellung einzigartigen Einblick in die *agency* Schwarzer Schausteller*innen. Während die meisten der ausgestellten Menschen entweder angestellt oder auf Zeit verpflichtet waren, um für die Zirkusbesitzer als ‚Exoten‘ zu arbeiten, sind die Besitzer hier auch gleichzeitig die ausgestellten Personen. Die Schwarzen Mitglieder der Familien Jackson und Leyseck waren, wie alle Schwarzen Artist*innen in Deutschland, einer ständigen Exotisierung und Rassifizierung ausgesetzt. Diese Zuschreibungen eröffneten ihnen zwar auch besondere Nischen innerhalb der deutschen Unterhaltungslandschaft, verfolgte sie dafür aber auch über die Bühnen hinaus in ihren Alltag.¹⁵² In ihrer ausführlichen Studie zu Artist*innen of Color in Deutschland stellt Susann Lewerenz fest, dass diese in der Kaiserzeit gerade im Zirkus immer öfter auch in den Hauptaufführungen in der Manege auftraten und gerade dort, anders als bei klassischen Völkerschauen, die Differenz zwischen Artist*innen of Color und Weißen abnahm. Gleichzeitig blieben sie, wie auch auf dem Plakat des *Südafrikanischen Burenzirkus*, meist unbenannt und nur durch ihre (angebliche) Herkunft und ‚Exotik‘ definiert.¹⁵³ Obwohl es in den Unterhaltungsmedien also ein gewisses subversives Element entgegen etablierten kolonialen und rassistischen Denkmustern gab, blieben sie, selbst wenn wie hier die Besitzer*innen des Unternehmens Teil der Aufführung waren, doch in ihrem Handlungsspielraum beschränkt.¹⁵⁴ Wie bereits kurz angeschnitten, wurde diese Anpassung an die kolonialen Vorstellungen als Überlebensstrategie für Schwarze Artist*innen innerhalb des Dritten Reichs nochmals wichtig. So musste auch Dorothea Leyseck innerhalb des nationalsozialistischen Staates darum kämpfen, weiter arbeiten zu dürfen. Dazu versuchte sie vergeblich, sich mithilfe einer neuen Identität als Bewohnerin Deutsch-Südwestafrikas der

¹⁵¹ Wolter, *Die Vermarktung des Fremden*, S. 103–7.

¹⁵² Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 8.

¹⁵³ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 48–49.

¹⁵⁴ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 65.

nationalsozialistischen Kolonialpolitik anzupassen.¹⁵⁵ Im Gegensatz zu dieser Art der ‚Selbstexotisierung‘ steht etwa die von Max Auzinger, dem Münchner Zauberkünstler, der sich die Bühnenpersönlichkeit eines ‚orientalischen Magiers‘ zulegte. Anders als bei der Familie Jackson/Leyseck war dieser nicht mit bereits vorhandenen Zuschreibungen des ‚Exotischen‘ oder Rassifizierung seiner Person konfrontiert. Anstatt in die Nische der ‚exotischen‘ Unterhaltung gezwungen zu werden, adaptierte er die Rolle des ‚Orientalen‘ freiwillig, um seine Aufführungen in den Augen des Publikums aufzuwerten. Bei dieser Aneignung von ästhetischen Aspekten des ‚Exotischen‘, wie sie in den Beispielen aus Bayreuth etwa auch beim ‚orientalischen‘ Spiegellabyrinth zum Ausdruck kommt, griffen die Schausteller noch direkter auf koloniale Wissenssysteme zu, deren Vorstellungen des ‚Exotischen‘ sie in die Narrative ihrer Aufführungen integrierten.¹⁵⁶ ‚Selbstexotisierung‘ gab es also sowohl als Strategie der Selbstbehauptung für Artist*innen of Color innerhalb diskriminierender Systeme als auch als Aneignungsprozess durch Weiße Schausteller*innen, die durch die Übernahme ‚exotischer‘ Ästhetik und Narrative versuchten, den Erfolg anderer ‚exotischer‘ Unterhaltung nachzuahmen.

Verschiedenen Zirkusunternehmen betonten die Bedeutung der ‚exotischen‘ Menschen in ihren Aufführungen deutlich unterschiedlich. Der *Zirkus Sarrasani* etwa legte einen besonderen Fokus auf die Präsentation ‚exotischer‘ Menschen. Der *Zirkus Carré* dagegen erwähnte diese zwar auch, legte aber einen Fokus auf sein equestrisches Programm. Gleichzeitig hatte fast jedes Zirkusunternehmen, das Werbematerial einsandte, zumindest in irgendeiner Form mit ‚exotischen‘ Menschen geworben. Gleichzeitig nutzen die Unternehmen die weitverbreiteten Stereotypen und Erwartungen in Bezug auf ‚fremde Völker‘ aus und präsentierten ihre Artist*innen dementsprechend, wie Aufführungen wie „Der Kindesraub auf der Prärie“¹⁵⁷ zeigen. In besonderem Maße gebrauchten Unternehmen wie der *Zirkus Holzmüller*, die ‚exotische‘ Menschen als Gruppen präsentierten, die angeblich die echten Sitten und Gebräuche bestimmter Kulturen zeigen sollten, derartige Stereotypen. Aber auch andere Zirkusunternehmen warben damit, völkerkundliche Bildung zu bieten. Der *Zirkus Sarrasani* etwa sandte Zeugnisse ein, die den wissenschaftlichen Wert der Darbietungen bestätigen sollten.¹⁵⁸ Diesen Bezug auf einen angeblichen wissenschaftlichen oder erzieherischen Wert der Ausstellungen teilten viele Zirkusunternehmen und Völkerschauen in ganz Deutschland.¹⁵⁹

6.6 Wie wurden ‚exotische‘ Menschen in Bayreuth präsentiert und rezipiert?

Über die exakte Art, in der ‚exotische‘ Menschen in den hier genannten Ausstellungen präsentiert wurden, lässt sich vielfach nichts sagen, da Aufzeichnungen über den genauen Inhalt von Ausstellungen und Aufführungen fehlen. Einblicke bieten uns etwa der Ausstellungskatalog der Köster’schen Kolonialausstellung oder die Rezeption des

¹⁵⁵ Zu dieser Strategie, der sich nicht nur Dorothea Leyseck bediente, und ihrer weiteren Lebensgeschichte siehe: Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 327–50.

¹⁵⁶ Siehe zur Praxis des *ethnic drag*: Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 304–25; Dort wird die Praxis insbesondere für die Zeit des Nationalsozialismus besprochen. Eine tiefere Betrachtung und systematische Erfassung des Phänomens für die Zeit des Kaiserreichs liegt meines Wissens noch nicht vor.

¹⁵⁷ Lewerenz, *Geteilte Welten*, S. 55.

¹⁵⁸ Eines dieser Zeugnisse ist als Abschrift in Anhang 5.4; siehe zu Sarrasani speziell auch: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 286.

¹⁵⁹ Zur Wechselwirkung von Völkerschauen, Zirkusunternehmen und Wissenschaftlern siehe: Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 280–305.

Südafrikanischen Burenzirkus. Ersterer enthält die für die Zeit des Kolonialismus typischen rassistischen Darstellungen der Kolonisierten und folgt dabei durchweg den gängigen Interpretationen. Kösters persönliche Erfahrung in den Kolonien führte zu keiner Reflektion der Stereotype, stattdessen nutzte er seine angebliche Autorität auf dem Gebiet der Völkerkunde, um die rassistischen Zuschreibungen glaubhaft zu machen. Auf der anderen Seite steht die Rezeption des *Südafrikanischen Burenzirkus*. Das Zirkusunternehmen, wie fast alle hier genannten Unterhaltungsunternehmen, bot dem Publikum ‚Exotik‘, die zwar ebenso auf Ideen des Kolonialismus und Rassismus basierte wie die Kolonialausstellung, aber keinen Anspruch auf Bildung hatte. Stattdessen waren die ‚exotischen‘ Menschen entweder rein dekorativ, etwa wenn sie Kunststücke aufführten, die keinen Zusammenhang mit ihrer angeblichen Herkunft hatten, oder sie waren Teil einer Erzählung, wenn sie etwa als ‚Indianer‘ verkleidet einen Überfall¹⁶⁰ nachspielten. Dass diese ‚exotische‘ Präsentation in Bayreuth eventuell nicht wie erwartet aufgenommen wurde, zeigt die Rezeption der Aufführungen. Die Rezension im Bayreuther Tagblatt nimmt keinen Bezug auf die ‚exotischen‘ Aspekte der Aufführung oder die Tatsache, dass Thea Leyseck eine Schwarze Zirkusdirektorin war. Auch in der Bewertung der Aufführung durch die Stadtverwaltung nahm der ‚exotische‘ Anteil der Aufführung nur eine geringe Rolle ein. Die Rezeption in Bayreuth zeigt damit, dass die beworbenen ‚exotischen‘ Menschen für die Besucher*innen des Zirkus möglicherweise eine geringere Rolle spielten, als es ihre Betonung in der Werbung suggerieren würde. Einzig die angebliche Verbindung zu den Buren scheint einen Eindruck gemacht zu haben. Natürlich haben wir kein Bild von der breiteren Rezeption sowohl der Ausstellung von Köster noch des Zirkusses, weshalb hier nur ein unvollständiges Bild davon entstehen kann, wie die Bayreuther Bevölkerung derartige Ausstellungen wahrgenommen hat. Anzunehmen ist aber, dass zumindest der Rezensent des Bayreuther Tagblatts versucht hätte, die für das Publikum interessantesten Aspekte des Zirkus zu betonen. Die Überbetonung des ‚Exotischen‘ in der hier betrachteten Zirkuswerbung und das Fehlen dieser Aspekte in praktisch allen Erwähnungen der Auftritte lässt aber den Schluss zu, dass es möglicherweise beim Bayreuther Publikum einen Ermüdungs- oder Gewöhnungseffekt gab, was derartige Darbietungen anging. Diesen Schluss unterstützt die Beobachtung anderer Untersuchungen, dass die reine Völkerschau im 20. Jahrhundert an Bedeutung verlor. Schausteller ergänzten die bloße Präsentation ‚exotischer‘ Menschen zunehmend durch immer eindrucksvollere Darbietungen, um ein Publikum anzulocken.¹⁶¹ In dieser Hinsicht folgt die Berichterstattung aus Bayreuth einem allgemeinen Trend. Es handelt sich aber auch um einen Beleg dafür, dass die Bayreuther Bevölkerung häufig genug mit derartigen Darbietungen in Kontakt kam, um dieser Entwicklung folgen zu können.

7 Fazit

Die Verwertung von kolonialen Themen und die Betrachtung ‚exotischer‘ Menschen als Unterhaltungsform findet sich für Bayreuth in Alltagsunterhaltung, Jahrmärkten, Zirkusunternehmen und vielen weiteren Formen, die zum Teil nicht hier behandelt werden

¹⁶⁰ Die in Kapitel 2.1.1. erwähnte Postkarte zeigt, dass der Zirkus dieses Schauspiel im Repertoire hatte, ob es in Bayreuth überhaupt aufgeführt wurde, ist aber nicht überliefert.

¹⁶¹ Kamila Baraniecka-Olszewska, „The World of Creation: Press Accounts of Ethnographic Shows in Circus Performances in Upper Silesia“, in: *Staged Otherness: Ethnic Shows in Central and Eastern Europe, 1850–1939*, Dagnostaw Demski; Dominika Czarnecka (Hrsg.), S. 234–35.

konnten. Zwar finden sich keine Unternehmen, die explizit als Völkerschauen beworben wurden, die Präsentation von ‚exotischen‘ Menschen und kolonialen Themen waren trotzdem in allen betrachteten Unterhaltungsformen allgegenwärtig. Die vorwiegende Form war dabei, ‚exotische‘ Menschen oder Themen zwecks ihres Unterhaltungswertes in Aufführungen oder Ausstellungen einzubinden. Aber auch (kolonial-)politische Themen finden sich in Ausstellungen, die einen vorwiegend unterhaltsamen Charakter hatten. Dabei wurde hier (im Gegensatz zu den Kolonialausstellungen) nicht Meinung geformt, sondern der Wiedererkennungswert und das bestehende Interesse an diesen Themen ausgenutzt. Das Beispiel von Thea Leyseck zeigt, dass sie die deutsche Begeisterung für die Buren erfolgreich nutzen konnte, um ihrem Zirkus zu größerem Erfolg zu helfen. Die Begeisterung für Buren nutzte auch der Schausteller Peter Hellenbrock und verknüpfte sie mit einer vermutlich aus der deutschen Kriegspropaganda des 1. Weltkrieges übernommenen rassistischen Kritik am Einsatz afrikanischer Soldaten durch die Briten im Burenkrieg. Ansprüche eines erzieherischen Wertes und von Authentizität ziehen sich dabei durch fast alle Medien. Diese Ansprüche hatten aber, wie das Beispiel des *Südafrikanischen Burenzirkus* gezeigt hat, oft nichts mit der Realität gemein. Die Schwarzen Artist*innen des *Südafrikanischen Burenzirkus* nutzten aber ihre eigene anscheinende ‚Exotik‘, um an den Erfolg anderer Zirkusunternehmen und Völkerschauen anzuknüpfen. Werbung mit ‚exotischen‘ Menschen war zwar bei sehr vielen Zirkusunternehmen zu finden. Um festzustellen, ob die von den Unternehmen gemachten Angaben zur Herkunft der ausgestellten Menschen der Wahrheit entsprachen, bedarf es aber einer genaueren Untersuchung. Deutlich anders funktionierte die Ausstellungsform der Kolonialausstellungen. Diese waren keine profitorientierten Unternehmen, sondern dienten, unterstützt von prokolonialen Verbänden und Individuen, dazu eine breitere Unterstützung für die deutschen Kolonien zu gewinnen. Auch wenn diese Ausstellungen den damaligen Stand der Völkerkunde wiedergaben, waren sie nicht neutral, sondern nutzen bewusst die Zuschreibungen des ‚wissenschaftlichen‘ Rassismus um die (deutsche) Kolonialherrschaft zu legitimieren. Die Quellen haben es erlaubt, die Fragen danach, wer in Bayreuth ausstellte und ausgestellt wurde ausgiebig zu beantworten. Es konnte gezeigt werden, wie vielfältig die Formen von Ausstellungen waren, in denen derartige Repräsentationen vorkamen. Auch zeigen sich die Verbindungen zwischen Ausstellungen und den breiteren kolonialen und politischen Entwicklungen. Eine genauere Untersuchung der Präsentation und Rezeption von ‚exotischen‘ Menschen war aufgrund der Quellenlage nicht möglich. Die wenigen überlieferten Quellen legen aber nahe, dass sich die Rezeption in Bayreuth sich nicht von der in anderen europäischen Städten unterschied. Potential für weitere Forschung besteht nicht nur in einer tieferen Untersuchung der hier genannten Kategorien und Unternehmen, sondern auch für eine breitere Untersuchung rassistischer und exotisierender Darstellungen außerhalb des Schaustellergewerbes.

8 Anhang

Die folgenden Transkripte und Abschriften sind von mir selbst angefertigt. Anmerkungen und Auslassungen sind durch eckige Klammern markiert.

8.1 „An die Buren!“, Gedicht aus dem Ausstellungsführer *Internationales Museum Peter Hellenbrock*

An die Buren!
O Volk der Buren! Ehrenwert
Hast du lange gekämpft und gestritten
Für Freiheit, Heimat, Haus und Herd
Gegen Kaffern, vereint mit den Britten.
Du hast dem guten Recht gebaut,
Doch vergebens, dir war nur beschieden –
So fest du auch auf Gott vertraut –
Ein erbärmlich erzwungener Frieden!
Ein Frieden, der sich höhrend stützt
Nur auf Willkür und List allerorten,
Da wehrlos du, dich schwerlich schützt
Vor der Kaffern blutgierigem Morden;
Ein Frieden, der dich grausam weiht
Dem Verderben, beraubt höchster Güter:
Des Glaubens an Gerechtigkeit
Und an deren allmächtigen Hüter!
O Volk der Buren, bleib bei Gott!
Unerforschlich sind uns seine Wege.
Erhalt den Glauben, trotz dem Spott,
Wenn er zweifelnd im Herzen wird rege.
Gott gab dir Führer, treu und gut,
Traue stets ihrem Rat, ihrem Walten;
Ward auch geopfert Gut und Blut;
So geprüft, wird dich Gott doch erhalten!¹⁶²

8.2 Anfrage der Stadt Passau vom 24. Mai 1911 zum *Südafrikanischen Burenzirkus* und Antwort der Stadt Bayreuth

[Anfrage der Stadt Passau:] Der „Südafrikanische Burenzirkus“ soll dort Vorstellungen gegeben haben. Wir ersuchen um gefällige Mitteilung, ob das Unternehmen, insbesondere hinsichtlich der in der Reklame angekündigten „Buren, Neger, Marokkaner, und Indianer“ als reell [Hervorhebung im Original] erscheint und durch seine Vorstellungen mit Bezug auf Pferdmaterial, Pferdedressur, Ausstattung u.s.w. in besonderem oder gar außerordentlichen Maße befriedigt hat.

[Antwortschreiben:] Mit Bezugnahme auf die geschätzte Anfrage vom 24. Ds. No. 5566 beehren wir uns ergebenst mitzuteilen, daß der „Südafrikanische Burenzirkus“ in Bayreuth vom 9. mit 14. Mai [...] Vorstellungen gegeben hat. Der Direktor des Unternehmens F. Leysek ist ein Österreicher, seine Frau eine Negerin [„eine Negerin“ wurde nachträglich in den Text eingefügt] stammt vorgebl. aus Johannesburg, wo ihre Eltern eine Farm besessen haben sollen. Außer der Frau des Direktors befinden sich bei der Gesellschaft noch mehrere Neger & zwar

¹⁶² StadtABT, StVBT 18870.

Erwachsene u. Kinder. Die Bezeichnung des Unternehmens als „Burencircus“ dürfte mehr der Reklame wegen geschehen. Die Vorstellungen, die fast durchwegs gut besucht waren, haben in Bezug auf Pferdmaterial (ca. 10 Pferde) u. Dressur [*an dieser Stelle durchgestrichen*: „in besonderem Maße“] befriedigt. Die Ausstattung des Zirkus ist auf das Notwendigste beschränkt. Im Uebrigen gestatten wir uns auf den in beilieg. No. 131 des Bayreuther Tagblattes enthaltenen Bericht unter „Burencirkus“ Bezug zu nehmen, der Bericht entspricht den Tatsachen.¹⁶³

8.3 Anfrage der Stadt Schweinfurt vom 31. Januar 1912 zum *Südafrikanischen Burenzirkus* und Antwort der Stadt Bayreuth

[*Anfrage der Stadt Schweinfurt*.:] Ein Zirkusbesitzer Leyseck hat um Erlaubnis zur Aufstellung seines Zirkuses nachgesucht. Derselbe will dort Vorstellungen gegeben haben. Wir ersuchen um gefl. Mitteilung, ob es sich um einen besseren Zirkus handelt.

[*Antwortschreiben*.:] Der Zirkusbesitzer Leyseck hat im Mai 1911 in Bayreuth mit seinem sogen. Burencircus Vorstellungen gegeben. Die Vorstellungen waren gut besucht u. haben auch befriedigt. Der Zirkus konnte damals zu den besseren Unternehmungen gezählt werden.¹⁶⁴

8.4 Abschrift eines Zeugnisses des Königlichen Ministeriums des Inneren von Sachsen über die Qualität des Zirkus Sarrasani vom 15.04.1913

Da Königliche Ministerium des Inneren bestätigt dem Besitzer des unternehmens, Herrn Dieter Hans Stosch-Sarrasani, dass dasselbe durch die zahlreichen Völkerrassen wie Indianer, Marokkaner, Japaner Chinesen [*unleserlich, eventuell*: etc.], die in dem Unternehmen engagiert sind, in ethnographischer Beziehung, ferner durch den Besitz des zahlreichen Tierparkes, bestehende in Elephanten, Löwen, Tigern, Kamelen, Nilpferden, Tapiers, Seelöwen, Kängurus, Zebra, Pferden und Ponnys aller Rassen, indischen Büffeln in Zoologischer Beziehung einen ausserlich hohen wissenschaftlichen und erzieherischen Wert hat. [*Es folgt ein Lob der Darbietungen und die Anmerkung, dass der König eine Darbietung gesehen und das Unternehmen gelobt hat.*]¹⁶⁵

9 Literaturverzeichnis

9.1 Quellen

9.1.1 Archivquellen

Allard Pierson, De theatercollectie, TEY001014320. Circus Leiseck. Eine Scene. Überfall in der Prairie. 1920, zuletzt geprüft am 13.01.2026.

<https://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/184708>.

StadtABT, StVBT 18869. Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schaustellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1908–1914.

¹⁶³ StadtABT, StVBT 18869.

¹⁶⁴ StadtABT, StVBT 18869.

¹⁶⁵ StadtABT, StVBT 18869.

StadtABT, StVBT 18870. Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schausstellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1915–1920.

StadtABT, StVBT 18899. Gesuche um die Genehmigung zur Veranstaltung von Schausstellungen, Musikproduktionen, Zirkusvorführungen usw. (mit Prospekten und Plakaten). 1900–1907.

StadtABT, StVBT 19580. Ausstellungen (mit Broschüren). 1910–1930.

9.1.2 Zeitungen

Bayreuther Tagblatt, 03.04.1900.

Bayreuther Tagblatt, 07.04.1900.

Bayreuther Tagblatt, 24.12.1910.

Bayreuther Tagblatt, 05.05.1911.

Bayreuther Tagblatt, 12.05.1911.

Deutschlandfunk Nova. „Protest gegen fehlende Aufklärungsarbeit über ‚Völkerschauen‘“, 17.08.2020. Zuletzt geprüft am 05.01.2026.

<https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/hamburger-zoo-protest-gegen-fehlende-aufklaerungsarbeit-ueber-voelkerschauen-im-tierpark-hagenbeck>.

von Eisenhart Rothe, Yannick. „Hagenbeck hat Menschenzoos populär gemacht‘ - wie junge Deutsche gegen Kolonialdenkmäler kämpfen“. *DER SPIEGEL*, 10.07.2020. Zuletzt geprüft am 05.01.2026. <https://www.spiegel.de/panorama/berliner-mohrenstrasse-und-hagenbecks-tierpark-wie-junge-deutsche-gegen-kolonialdenkmaeler-kaempfen-a-02643546-074b-4d48-8540-17863500f8e9>.

9.2 Literatur

Armbruster, Manuel. „Völkerschauen“ um 1900 in Freiburg i. Br.: Kolonialer Exotismus im historischen Kontext“. Zuletzt geprüft am 03.04.2024. <https://www.freiburg-postkolonial.de/pdf/Armbruster-Voelkerschauen-in-Freiburg.pdf>.

Arndt, Susan. „Rassismus“. In: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.). Unrast Verlag, 2021.

Arndt, Susan und Nadja Ofuatey-Alazard, Hrsg. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*. UNRAST Verlag, 2021.

Baraniecka-Olszewska, Kamila. „The World of Creation: Press Accounts of Ethnographic Shows in Circus Performances in Upper Silesia“. In: *Staged Otherness: Ethnic Shows in Central and Eastern Europe, 1850–1939*, Dąnośław Demski und Dominika Czarnecka (Hrsg.). Central European University Press, 2021.

Bayerdörfer, Hans-Peter und Eckhart Hellmuth, Hrsg. *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Lit-Verl., 2003.

Beer, Bettina. „Geruch und Differenz. Körpergeruch als Kennzeichen konstruierter, ‚rassischer‘ Grenzen“. *Paideuma* 46 (2000): S. 207–30.

- Bender, Steffen. *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse: Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie, 1899 - 1902*. Schöningh, 2009.
- Danielzik, Chandra-Milena und Daniel Bendix. „Exotik/exotisch“. In: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.). Unrast Verlag, 2021.
- Demm, Eberhard. „Propaganda and Caricature in the First World War“. *Journal of Contemporary History* 28, Nr. 1 (1993): S. 163–92.
- Demski, Dagnosław, und Dominika Czarnecka, Hrsg. *Staged Otherness: Ethnic Shows in Central and Eastern Europe, 1850–1939*. Central European University Press, 2021.
- Dreesbach, Anne. „Gleich hinterm Hofbräuhaus waschechte Amazonen“: *Exotik in München um 1900*. Dölling und Galitz, 2003.
- Dreesbach, Anne. „Kalmücken im Hofbräuhaus. Die Vermarktung von Schaustellungen fremder Menschen am Beispiel München“. In: *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth (Hrsg.). Lit-Verl., 2003.
- Dreesbach, Anne. *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940*. Campus-Verl., 2005. Zugl.: München, Univ., Diss., 2003.
- El Habbouch, Layachi. „Moroccan Acrobats in Britain: Oriental Curiosity and Ethnic Exhibition“. *Comparative Drama* 45, Nr. 4 (2011): S. 381–415.
- Fields, Alison. „Circuits of Spectacle: The Miller Brothers' 101 Ranch Real Wild West“. *American Indian Quarterly* 36, Nr. 4 (2012): S. 443.
- Gebke, Julia. *(Fremd)Körper: Die Stigmatisierung der Neuchristen im Spanien der Frühen Neuzeit*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020.
- Kester, Bernadette. „Lehrreich und amüsant‘: Historical films in the period 1896-1933“. In: *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919 - 1933)*, Bernadette Kester (Hrsg.). Amsterdam University Press, 2003.
- Kirchen, Christian. „Emin Pascha“. In: *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Jürgen Zimmerer (Hrsg.). Campus Verl., 2013.
- Lewerenz, Susann. *Geteilte Welten: Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920–1960*. Böhlau Verlag Köln, 2017.
- Morland, Thomas. „Finde ich keinen Weg, so bahne ich mir einen.“ Der umstrittene "Kolonialheld" Hermann von Wissmann“. In: *„... Macht und Anteil an der Weltherrschaft“: Berlin und der deutsche Kolonialismus*, Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hrsg.). Unrast Verlag, 2005.
- Moses, L. G. *Wild West shows and the images of American Indians, 1883–1933*. University of New Mexico Press, 1996.
- Oettermann, Stephan. *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Syndikat, 1980.
- Oettermann, Stephan, und Sibylle Spiegel. *Bio-bibliographisches Lexikon der Zauberkünstler*. Ed. Huber, 2004.
- Penny, H. Glenn. *Kindred by choice: Germans and American Indians since 1800*. The University of North Carolina Press, 2013.

- Piesche, Peggy und Susan Arndt. „Weißsein: Die Notwendigkeit Kritischer Weißseinsforschung“. In: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.). Unrast Verlag, 2021.
- Rebel, Ernst. „Orient als Reklame. Klischee und Rätsel in der Münchner Werbegrafik um 1900“. In: *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth (Hrsg.). Lit-Verl., 2003.
- Rhoads, Edward J. M. „Cixi and the ‘Peculiar Institution’“. In: *Manchus and Han: Ethnic relations and political power in late Qing and early republican China, 1861 - 1928*, Edward J. M. Rhoads (Hrsg.). University of Washington Press, 2000.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin Books, 2019.
- Saward, Jeff. „The Origins of Mirror & Wooden Panel Mazes“. *Caerdroia The Journal of Mazes & Labyrinths* 37, Nr. 1 (2008): S. 4–12.
- Schwarz, Werner Michael. *Anthropologische Spektakel: Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870–1910*. Turia und Kant, 2001.
- Siwundhla, Hulme T. „White Ideologies and Non-European Participation in the Anglo-Boer War, 1899–1902“. *Journal of Black Studies* 15, Nr. 2 (1984): S. 223–34.
- Stachelin, Balthasar. *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel: 1879–1935*. Basler Afrika-Bibliographien, 1993.
- Thode-Arora, Hilke. „The Hagenbeck Ethnic Shows: Recruitment, Organization, and Academic and Popular Responses“. In: *Staged Otherness: Ethnic Shows in Central and Eastern Europe, 1850–1939*, Dagnosław Demski und Dominika Czarnecka (Hrsg.). Central European University Press, 2021.
- Walravens, Hartmut. „Briefe von Paul Rohrbach an Richard und Salome Wilhelm“. *Monumenta Serica* 58 (2010): S. 295–333.
- Wolter, Stefanie. *Die Vermarktung des Fremden: Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*. Campus-Verl., 2005. Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 2004.
- Xiaobing Li. „Li Hongzhang (Li Hung-chang) (1823–1901)“. In: *China at war: An encyclopedia*, Xiaobing Li (Hrsg.). Bloomsbury Academic, 2012.

Autor*innen Biografien

Tim Schneiders Beitrag „Unter Freunden beißt man sich schon gegenseitig in den Po“ entstand im Rahmen seines Bachelor-Studiums Medienwissenschaft und Medienpraxis an der Universität Bayreuth. Neben Fragen queerer Repräsentation interessieren ihn insbesondere die Medialität von Liminalität und Hauntologie.

Simone Hirschmann verfasst den Beitrag „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“: Clara und Olimpia als figurative Externalisierungen Nathanaels künstlerischer Identitätsspaltung in E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ entstand im Rahmen ihres Bachelorstudiengangs. Aktuell studiert Simone Hirschmann im Masterstudiengang Literatur im kulturellen Kontext, wobei sie sich vornehmlich auf die Germanistische Mediävistik und insbesondere die deutschsprachige Kleinepik fokussiert.

Florian Felkls Beitrag „Exotische Unterhaltung – Koloniale Bildung: Wanderausstellungen im Bayreuth des frühen 20. Jahrhunderts“ entstand im Rahmen des Hauptseminars „Afrika im Bayreuther (Kolonial-)Alltag: Geschichte und Erinnerungskultur“ im Wintersemester 2023/24 im Rahmen des Bachelorstudiums Geschichte. Derzeit studiert Florian Felkl im Masterstudiengang „Geschichte in Wissenschaft und Praxis“ und beschäftigt sich weiterhin mit der deutschen Kolonialgeschichte mit einem besonderen Fokus auf die Verflechtungen von Oberfranken mit kolonialen Systemen.