Das »Tor zur Welt« im Rampenlicht

Theater und Unterhaltung in Hamburg als koloniale Erinnerungsorte

CAROLINE HERFERT

In seiner 1922 erschienenen Autobiographie »Fünfundzwanzig Jahre Ceylon« blickte John Hagenbeck (1866-1940) auf seinen Werdegang als Tierhändler, Plantagenbesitzer in Sri Lanka und Agent für die Rekrutierung von Menschenschauen im wachsenden Geschäftsimperium der Familie Hagenbeck[1] zurück. Die nostalgischen Erinnerungen von Carl Hagenbecks (1844-1913) Halbbruder John zeugen von der »kolonialen Begeisterung«[2] im Deutschen Reich, die sich ab den 1880er Jahren nicht nur in politischen Debatten, sondern auch deutlich im Unterhaltungsbereich und in Theaterspielplänen wiederspiegelte:

> Das vorher noch so gut wie unbekannt gewesene K a m e r u n wurde nun plötzlich ungemein populär, nicht bloß in den Zeitungsspalten war fortwährend davon die Rede, sondern auch auf der Bühne und in den Witzblättern. Unsere Spaßmacher hatten schnell herausgefunden, welch ein dankbarer, an unfreiwilliger Komik reicher Stoff in unseren schwarzen Landsleuten dort unten steckte, besonders auch in den sogenannten Königen Bell und Akwa samt den vielen dazu gehörigen Prinzen, und deshalb konnte man kaum eine Singspielhalle besuchen, ohne ein Kameruncouplet über sich ergehen lassen zu müssen, ja, es fanden sich sogar federfixe Librettisten und Komponisten. Bei dem lebhaften Sinn für Aktualität, der die Unternehmungen des Hauses Hagenbeck beherrschte, ließen wir uns die Ausnutzung der guten Konjunktur natürlich nicht entgehen.[3]

Hagenbecks Memoiren führen nicht nur die patriotische Kolonialbegeisterung in Deutschland vor Augen, sondern v. a. auch wie schnell Theater und Unterhaltung auf das aktuelle politische Geschehen reagierten und wie sich verschiedene Diskursfelder wechselseitig beeinflussten. Vor allem aber verweist die Erinnerung aus Zeitzeug*innenperspektive auf eine weitgehende Leerstelle in der gegenwärtigen Forschung, und zwar sowohl in der kolonialhistorischen als auch der theaterwissenschaftlichen: Die Rolle von Theater bzw. Theatralität im kolonialen Diskurs.[4]

1 Vgl. dazu den Beitrag über Hagenbeck in diesem Band.
2 John Hagenbeck: Fünfundzwanzig Jahre Ceylon. Erlebnisse und Abenteuer im Tropenparadies, hg. von Victor Ottmann, Dresden 1922, S. 9.
3 Ebd.
4 Als Beitrag zur Erforschung dieses Themenkomplexes wurde das Projekt »Die Inszenierung des Anderen. Theater und Unterhaltung als koloniale Erinnerungsorte in Hamburg, 1884-

© 2021 Caroline Herfert, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535018-020 | CC BY 4.0

Die Wirkmacht von »Phantasien als wichtiges und lange Zeit unterschätztes Antriebsmoment in der kolonialen Bemächtigungsgeschichte« ist, wie Birthe Kundrus bereits 2003 konstatierte, längst anerkannt.[5] Trotz zunehmender Auseinandersetzung mit der Wirkmacht von Fantasien seit den frühen 2000er Jahren wurde Theater als ›Medium‹ und entscheidender Multiplikator von Bildern und Vorstellungen bislang nur marginal untersucht als Schau-Platz der »imperialen ›Selbstentfaltung‹« – dies gilt in besonderem Maße für den deutschsprachigen Raum.[6]

Theater(-geschichte) wird in der Regel nicht als Teil des kulturellen Gedächtnisses wahrgenommen, wenn es um die Erinnerung an den deutschen Kolonialismus geht. Das Heiligengeistfeld, St. Pauli oder das Thalia-Theater sind zwar präsent im Stadtbild und werden als wichtiger Teil des kulturellen Erbes Hamburgs begriffen, aber nicht bewusst als (post-)koloniale Erinnerungsorte wahrgenommen. Daher erscheint es notwendig, diese Leerstelle im kollektiven Gedächtnis kritisch zu hinterfragen, indem identitätsstiftende nationale und lokale Erinnerungsorte in Hamburg aus einer postkolonialen Perspektive neu gelesen werden. Denn Theater stellen aus einer historisch-kulturwissenschaftlichen Perspektive wichtige Verhandlungsorte und Spiegel gesellschaftlicher und politischer Ereignisse, Debatten und Dynamiken dar. Theaterrepertoires und Unterhaltungsangebote bzw. deren Rezeption zeugen direkt und indirekt von der Verfasstheit einer Gesellschaft oder Ära.

Dieser Beitrag lenkt unter Anwendung eines breiten Theaterbegriffes den Blick auf postkoloniale Erinnerungsorte in Hamburg, die mit Theater und Unterhaltung assoziiert sind, und zeigt exemplarisch die deutlichen Einschreibungen auf, die Hamburgs Beteiligung am Kolonialismus in der Ära der frühen Globalisierung bis zum Kolonialrevisionismus der 1930er Jahre auch dort hinterlassen hat.

Eine erste Kartographie der Hamburger Theaterlandschaft anhand (theater-)historischer Quellen – vorrangig mikroverfilmte Theaterzettel im Bestand der Theatersammlung der SUB Hamburg – verschafft bereits einen Eindruck von der Häufigkeit, Beschaffenheit und Popularität, die die Verhandlung kolonialer Vorstellungswelten in Theater und Unterhaltung – ohne analytische Trennung von hoch- und populärkulturell kodierten Theaterformen – während der frühen Globalisierung charakterisiert: Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre wurde das Andere in einer Reihe von Hamburger Spielstätten verhandelt, wobei die Bandbreite der Genres von Possen und Schwänken über Ausstattungsstücke bis hin zu Opern und Dramen reichte. Neben exotistischen und orientalistischen Sujets, die auch in anderen europä-

1945« von der ZEIT Stiftung gefördert (Laufzeit: 2016-2018, Bearbeiterin: Caroline Herfert). Für weitere Forschungsbeiträge vgl. Lisa Skwirblies: Theatres of Colonialism. Theatricality, Coloniality, and Performance in the German Empire, 1884-1914, Warwick 2017; Roswitha Flatz: Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs, Frankfurt a. M. 1976.

5 Birthe Kundrus: Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt a. M. 2003, S. 8.

6 Ebd., S. 7.

ischen Städten[7] aufgegriffen wurden, zählten zu den thematisierten Stoffen und Motiven u. a. abolitionistische Schauspiele,[8] die in den US-Südstaaten spielten, Märchenstoffe, die in »Afrika« – oder was man darunter subsumierte – situiert waren, sowie die Verhandlung von Kolonialismus als europäisches Projekt, etwa in Produktionen über deutschen Kolonialismus oder die französische Fremdenlegion.[9]

Inszenierungen von Kolonialismus als europäisches Projekt

In der Hamburger Theaterlandschaft wurde sowohl die deutsche Kolonialherrschaft als auch Kolonialismus als europäisches Projekt thematisiert. So wurden etwa anlässlich des 400. Jahrestages von Kolumbus' Ankunft in Amerika Opern und Dramen auf die Spielpläne gesetzt, die den Genuesen als europäischen ›Entdecker‹ ehren, wie sich anhand erhaltener Theaterzettel des Altonaer Stadttheaters belegen lässt: Am 16. Oktober 1892 fand im Altonaer Stadttheater »Zur vierhundertjährigen Jubelfeier der Entdeckung Amerika's« bei »festlich erleuchtetem Hause« die Premiere des neuen Dramas »Columbus« von Emil Wolff statt.[10] Es dürfte sich um einen für die Zeit typischen Gelegenheitstext gehandelt haben, der nur für kurze Zeit im Repertoire blieb und bald dauerhaft von den Spielplänen verschwand. Begleitet wurde diese Premieren-Festvorstellung von einer ebenfalls auf dem Theaterzettel angekündigten »Columbus-Ouvertüre«. Im Folgejahr ist eine weitere Produktion zu Ehren von Kolumbus dokumentiert: Im Stadt-Theater wurde am 11. Oktober 1893 die zweite Vorstellung einer Neueinrichtung der dreiaktigen Oper »Christoph Columbus« von Alberto Franchetti, deren Handlung 1492 in Spanien spielt, gegeben.[11]

Eine andere Oper, die mit Vasco da Gama einem weiteren europäischen ›Entdecker‹ gewidmet war, und die einen weitaus höheren Bekanntheitsgrad hatte, war zumindest bis in die 1930er Jahre fester Bestandteil der Opernrepertoires in Europa.

7 Vgl. Caroline Herfert: Orient im Rampenlicht. Die Inszenierung des Anderen in Wien um 1900, Berlin 2018; Nic Leonhardt: Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert, 1869-1899, Bielefeld 2007; Angela Pao: The Orient of the Boulevards. Exoticism, Empire and Nineteenth-Century French Theater, Philadelphia 1998; Edward Ziter: The Orient on the Victorian Stage, Cambridge 2003.

8 Paul V. Wichmann: Cora, das Kind des Pflanzers, oder: Die Sclaverei im neunzehnten Jahrhundert. Zeitbild aus den Südstaaten Nordamerikas in 5 Tableaux und einem Vorspiel: Die Quadrone; Soufflierbuch. Nach einem französischen Stoffe von P. V. Wichmann. Berlin, 1862. Staats- und Universitätsbibliothek (SUB) Hamburg, Sondersammlungen, Theater-Bibliothek: 1334b.

9 Erwin Rosen: Cafard. Ein Drama aus der Fremdenlegion in 4 Akten. München 1913. Inspektionsbuch Thalia-Theater Hamburg. SUB Hamburg, Theatersammlung, SUB GbTh/R.

10 Theaterzettel »Columbus«, 16.10.1892, Altonaer Stadttheater, SUB Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (= Besetzungszettel, in: Zwischenact-Zeitung, Mikrofilme: Stadttheater. u. Altonaer Stadttheater).

11 Ebd.; »Christoph Columbus«, 11.10.1893, Stadttheater, SUB Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (= Besetzungszettel, in: Zwischenact-Zeitung, Mikrofilme: Stadttheater. u. Altonaer Stadttheater).

Sie stand auch in Hamburg regelmäßig auf dem Spielplan und soll im Folgenden eingehender beleuchtet werden.

Giacomo Meyerbeers »Afrikanerin« in der Hamburger Staatsoper: Exotismus als Teil des zeitgenössischen Kanons

Heute eher weniger bekannt, war Giacomo Meyerbeer im 19. Jahrhundert einer der gefeiertsten Komponisten in Europa und seine Werke zählten auch in Deutschland zu den meistaufgeführten Opern.[12] Seine fünfaktige Oper »Die Afrikanerin«[13] wurde 1865 posthum in Paris uraufgeführt und hielt sich jahrzehntelang in den Repertoires europäischer Theater. Und das im seinerzeit schnelllebigen Theaterbetrieb, in dem es gang und gäbe war, dass Stücke oft nach wenigen Aufführungen mangels durchschlagendem Publikumserfolg abgesetzt wurden und für immer aus den Spielplänen verschwanden. Diese äußerst erfolgreiche Oper bietet sowohl in einem gesamteuropäischen als auch lokalen Kontext Ansatzpunkte für die Untersuchung der Inszenierung des Anderen: Am Rande dieser Liebestragödie werden Sklaverei, Imperialismus und Kolonialismus im Gewand des Historischen, als geographisch und zeitlich ferne Kolonialgeschichte thematisiert.

Der Plot um ein fiktives Liebesdreieck basiert sehr lose auf der Biographie Vasco da Gamas und der ›Entdeckung‹ des Seeweges nach Indien und bietet v. a. Raum für exotistische Vorstellungswelten eines eigentümlichen fernen Fantasielandes, das man als ›hinduistischen Afrika-Orient‹ bezeichnen könnte.[14] Der zeitgenössische Wettlauf der europäischen Mächte um die Aufteilung der Welt zur Ausbeutung von Ressourcen und Menschen zur Entstehungszeit des Werks wird dabei in das historische Setting Portugals Ende des 15. Jahrhunderts versetzt. Der Librettist Eugene Scribe legt dem Ratsherren Don Pedro die Worte in den Mund:

> Seitdem Columbus einst dem Spanier, dem Rival
> Entdecket eine Welt und Schätze ohne Zahl,
> Will kühnen Sinnes auch uns neues Land erwerben
> Der edle Emanuel, unser König und Herr,

12 Vgl. weiterführend Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring: Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra, eine Biographie, München 2014.

13 Siehe das Libretto: Giacomo Meyerbeer, Eugène Scribe: Die Afrikanerin. Oper in fünf Akten.

14 Es bleibt unklar, ob das Reich »der Afrikanerin« Selika an der ostafrikanischen Küste oder in Indien liegt. Diese Uneindeutigkeit und die Vermischung von orientalistischen Topoi resultiert aus der über 20jährigen Entstehungsgeschichte des Librettos: Ursprünglich war unter dem Titel »Die Afrikanerin« ein exotistischer Plot nach einem Textentwurf Charlotte Birch-Pfeiffers geplant. Nach Meyerbeers und Scribes Auseinandersetzung mit portugiesischer Kolonialgeschichte sollte sich die Handlung unter dem Titel »Vasco da Gama« um den gleichnamigen Titelhelden drehen. Nach Meyerbeers Tod kam die Oper unter dem ursprünglich geplanten Titel in einer gekürzten und bearbeiteten Fassung (François-Joseph Fétis) zur Aufführung. Vgl. Henze-Döhring/Döhring (Anm. 12).

Das ew'gen Glanz ihm bringet.
[…] Schon sieht der Portugiese, wagend kühn zu Schiff,
Einen neuen Seeweg unser'm Reiche offen;
Wo gewüthet der Sturm, darf zu herrschen er hoffen.[15]

Im ersten Akt wirbt der jugendliche Marine-Offizier Vasco am portugiesischen Hof für die Unterstützung seines Planes, mittels einer See-Expedition neue Länder zu entdecken, zu unterwerfen und so dem König unendliche Macht und Reichtum zu bescheren. Daraufhin präsentiert Vasco die Versklavten Selika und Nelusko, die er »in Afrika auf einem Sklavenmarkt« erworben habe und deren Wissen die Existenz bisher »unbekannter Völker« beweisen solle, so der Wortlaut des Librettos. Der Rat des Königs und der Inquisitor lehnen Vascos Plan ab und werfen ihn ins Gefängnis zusammen mit den Versklavten. Selika, die Vasco heimlich liebt, offenbart sich als eine von Sklavenhändlern verschleppte Königin und verspricht, ihm den Weg in ihre Heimat zu zeigen. In der Zwischenzeit erreicht Ines, die Vasco ebenfalls liebt, seine Rehabilitierung, sodass da Gama doch in See stechen kann, gemeinsam mit Ines, Selika und Nelusko. Nach einem Schiffbruch und Angriff durch lokale Bevölkerung, den der eifersüchtige Nelusko orchestriert hat, kann Vasco sein Leben retten und landet in Selikas Reich, das nicht eindeutig geographisch verortet wird. Weil ihm als Fremdem der Zutritt zu Selikas Reich unter Todesstrafe verboten ist, gibt die Königin Vasco schützend als ihren Ehemann aus. In einem Gespräch mit Ines, die überraschenderweise den Schiffbruch auch überlebt hat, erkennt Selika schließlich, wie sehr Ines Vasco liebt, und er sie. Im Glauben, dass Vasco mit ihr nie dauerhaft glücklich sein könne, opfert sich Selika aus Liebe und lässt das Weiße Paar vereint zurück nach Portugal segeln, während sie Selbstmord begeht, indem sie den Duft eines Manchinelbaums einatmet.

Die Figur Selikas, DIE AFRIKANERIN, wird dabei auch auf der sprachlichen Ebene im Libretto explizit als Andere markiert: »Nun überzeugt euch selbst!/ Die Züge dieses Mädchens/ Und die Farbe ihres Geschichts/ Verrathen ein unbekanntes Volk.«[16] Bereits der Titel dieser exotistischen Oper verweist augenfällig auf die Verquickung von *race* und *gender*. Er erzeugt bereits eine Erwartungshaltung auf luxuriöse Kostüme und ein spektakuläres Bühnenbild, welche das vorherrschende Ideal der Ausstattungspracht im Historismus bedient und die Schaulust am Fremden befriedigt, indem es sinnlich erfahrbar gemacht wird. Die Oper, die repräsentativ für die zu luxuriöser Pracht neigende historistische Ausstattungspraxis[17] und einen Hang

15 Meyerbeer (Anm. 13), S. 7.

16 Ebd., S. 11.

17 Vgl. dazu Vana Greisenegger-Georgila: Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien, Köln und Weimar 1994; dies.: »Die Bühne als lebende Historienmalerei«, in: Hermann Fillitz, Werner Telesko (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Wien, München 1996, S. 275-283; Claudia Streim: Historisierende Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert. Inszenierungen von Schillers Wal-

zu exotistischen Stoffen[18] im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert steht, löste diese Erwartungshaltung auch beim zeitgenössischen Publikum ein.

Zeitnahe Verhandlungen des aktuellen Geschehens im Unterhaltungstheater

Doch nicht nur in hochkulturell kodierten Theaterformen und Genres wurde das Andere sinnlich erfahrbar gemacht. Die folgenden Fallbeispiele gehen auf Sprechtheaterproduktionen im Unterhaltungstheaterbereich ein. Sie zeigen die Bandbreite der Inszenierung des Anderen in Hamburg.

St. Pauli im »Kolonialfieber«: Die Erwerbung der deutschen Kolonien

Die koloniale Begeisterung in Deutschland schlug sich in Hamburg auch in der Aufführungspraxis nieder: Schwänke und Possen mit dem Titel »Auf nach Kamerun!« lockten 1885 die Hamburger*innen mit der Bezugnahme auf aktuelles Geschehen in die Central-Halle auf St. Pauli und das Tivoli am Schulterblatt. Wie diese Produktionen die neue Kolonie thematisierten, ob sie Kamerun und seine Bewohner*innen auf der Bühne darstellten oder die Imagination Afrikas ausschließlich auf der sprachlichen Ebene vollzogen wurde, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht klären: Die einzigen Hinweise über diese Produktionen aus dem Unterhaltungstheaterbereich stellen zwei Theaterzettel dar.[19] Aus diesen raren Quellen geht hervor, dass etwa die »große Posse mit Gesang und Tanz in 4 Abteilungen«, die in der Central-Halle unter dem Titel »Auf nach Kamerun!« zu sehen war, zuvor mit Erfolg in Berlin aufgeführt wurde. Die knappe Beschreibung der Handlung und deren szenischer Umsetzung legt nahe, dass die Produktion in zweierlei Hinsicht typisch für die Inszenierungspraxis der Zeit war: erstens stellt sie eine zeitnahe Reaktion auf das tagespolitische Geschehen dar und benutzt die Aktualität als Strategie, um in Konkurrenz mit anderen Spielstätten die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Zweitens wurde die neue Kolonie Kamerun offensichtlich in aufwendiger Ausstattung sinnlich erfahrbar gemacht.

Das Personenverzeichnis weist neben Brit*innen und einem deutschen Fabrikanten auch mehrere Figuren als »Mohr«, »Mohrin« oder »Mohrenkinder« aus; zusätzlich sind

lenstein zwischen 1798 und 1914 (Goethe, Iffland, Brühl, die Meininger, Reinhardt), Tübingen 2018.

18 Vgl. dazu Herfert (Anm. 7); Leonhardt (Anm. 7); Hans-Peter Bayerdörfer, Bettina Dietz, Frank Heidemann und Paul Hempel (Hg.): Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert, Berlin 2007.

19 Theaterzettel »Auf nach Kamerun!« (Schwank), 26.2.1885, Tivoli am Schulterblatt; Theaterzettel »Auf nach Kamerun!« (Ausstattungsposse), 29.4.1885, Central-Halle, SUB Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (= Besetzungszettel, in: Zwischenact-Zeitung, Mikrofilme: Stadttheater. u. Altonaer Stadttheater).

in der Statisterie »Mohren und Mohrinnen, Aufseher, Käufer, Nigger« erwähnt.[20] Folgende Anhaltspunkte zum Inhalt und zur szenischen Umsetzung erlaubt die knappe Ankündigung auf dem Theaterzettel: Das 1. Bild »Berlin und Kamerun, oder: Hurrah, Lüderitz!«[21] stellt Zentrum und Peripherie gegenüber und dürfte in patriotischer Euphorie die Besitznahme Kameruns gefeiert haben. Spätestens das 2. Bild mit dem Titel »Ein afrikanisches Königreich«[22] muss Afrika als Schauplatz vorgeführt haben; leider gibt es keine Anhaltspunkte, wie Afrika konkret imaginiert wurde.

Über den Inhalt des 3. Bilds lässt sich nur spekulieren, der vage Titel lautet: »Der Teufel und seine Familie«.[23] Das vierte und letzte Bild bediente offensichtlich das Klischee, dass Afrikaner*innen dreckig seien und dass Deutschland in Kamerun zur ›Zivilisierungsmission‹ antrete. Der Titel »Große chemische Mohren-Wasch- und Reinigungsanstalt«[24] suggeriert nicht nur pyrotechnische Effekte sowie derbe Sprach- und Körperkomik auf Kosten Schwarzer Menschen. Die Beschreibung verweist darauf, mit welcher Selbstverständlichkeit kolonialrassistische Stereotype und Überlegenheitsdenken auch und gerade im Bereich der Unterhaltung für breite Publikumsschichten in einprägsame Bilder übersetzt wurden.

CENTRAL-HALLE.
(Direction: J. G. Jacob.)
Mittwoch, den 29. April 1885. Anfang präcise 7 Uhr.
Gastspiel der drei
„California-Diamanten",
(Internationale Tanz-Sängerinnen).
Er ist nicht eifersüchtig.
Lustspiel in 1 Akt von Alexander Ely.
Dr. August Hohenbert, Arzt ..... Hr. Dr. Litaschy
Cäcilie, seine Gattin ..... Frl. Buchthauser
Bonmann, Rentier, ihr Oheim ..... Hr. Länger
Hermann, Hohenberts Diener ..... Hr. Peters
Diesem folgt:
Auftreten der drei „California-Diamanten".
a. Potpourri, vorgetragen von Ida, Carre und Jess.
b. Solo-Gesang, vorgetragen von Jess.
c. Irischer Tanz, ausgeführt von Ida, Carre und Jess.
Hierauf:
Nymphenreigen.
Großes Ballet, ausgeführt von den Solotänzerinnen Frl. Schrader, Schubert und Raehow und dem Corps de Ballet.
Grand pas seul, getanzt von der ersten Solotänzerin Frl. Bohné.
Dann:
Die Zerstreuten.
Posse in 1 Akt von Kotzebue.
Major von Staubwirbel, } pensionirte Hauptmann von Mengsform, } Invaliden ..... Hr. Wöhel, Hr. Berges
Charlotte, des Major's Tochter ..... Frl. Stanelli
Carl, des Hauptmann's Sohn ..... Hr. Deimar
Novität! Hierauf, zum 4. Male: Novität!
Auf nach Kamerun!
Große Posse mit Gesang und Tanz in 3 Monaten und 4 Wochen von Dr. Gustav Braun. Musik von Fritz Jäger. In Scene gesetzt von Erich Hahn.
(Zu Berlin ꝛc. mit sensationellem Erfolge aufgeführt!)
1. Monat, 1. Woche: Berlin und Kamerun, oder: Hurrah Lüderitz!
2. „ 2. „ Ein afrikanisches Königreich.
3. „ 3. „ Der Teufel und seine Familie.
4. „ Große chemische Mohren-Wasch- u. Reinigungs-Anstalt.
Mampe, bitterer Magentropfenfabrikant a. D., jetzt Rentier ..... Hr. Markwordt
Rosabella, geb. Fridolin, seine Frau ..... Frl. Ziegler
Mumpitz, Liberat ..... Hr. Winkler
Mohrmann, Reisender für das Handgeschäft von Wurm & Co. ..... Hr. Litaschi
Frau Eleonore Stupdnase, Wirthschafterin im Mumpitz's Hause ..... Frl. Horny
Lüderitz I. Majestät, König von Kamerun, Colonialwaaren-, Eier- u. Butterhändler Hr. Länger
Drops, Klings, Haps, Engländer ..... Hr. Himmler, Hr. Deimar, Hr. Neusch
Kalesta, Ferry, Jessy, Bonny, Mohrinnen ..... Frl. Otto, Frl. Oberlmann, Frl. Lübkert, Frl. Langefeld
Handa, ein Mohr ..... Hr. Voigt
Jigg, Jogg, Minister ..... Hr. Otto, Hr. Schultz
Plumps, Plans, Plutz, Mohrenkinder ..... kl. Lizzi, kl. Natalie
Mohren und Mohrinnen. Aufseher Käufer. Nigger.
Zum Schluß:
Auftreten der drei „California-Diamanten".
a. Der Kukuk, Lied gesungen von Ida, Carre und Jess.
b. Polka-Serenade, getanzt von Ida, Carre und Jess.
c. Sologesang, vorgetragen von Jess.
Preise der Plätze:
Orchester-Loge ..... ℳ 3 | 2. Rang ..... ℳ 2
Fremden-Loge ..... ℳ 3 | Numerirtes Parterre ..... ℳ 1.50
1. Rang ..... ℳ 2.50 | Parterre ..... ℳ —.75

Theaterzettel der Posse „Auf nach Kamerun!" in der Central-Halle (St. Pauli)

20 Ebd.
21 Ebd.
22 Ebd.
23 Ebd.
24 Ebd.

»Ritter Hänschen und Storch Adebar«: Ein Weihnachtsmärchen zwischen Zivilisierungsmission und Exotismus

Dass die deutsche Kolonialherrschaft nicht nur zu Beginn der formalen Kolonialherrschaft die Spielpläne beherrschte, sondern wie verbreitet und langanhaltend sich diese Repräsentationsstrategien des Anderen in der Hamburger Theaterlandschaft manifestieren, verdeutlicht das folgende Fallbeispiel. Rund 20 Jahre nach Gründung des deutschen Kolonialreiches wurde im Thalia-Theater das Weihnachtsmärchen »Ritter Hänschen und Storch Adebar« gegeben, das vom 10. bis 31. Dezember 1904 eine Reihe von Aufführungen erfuhr.[25]

Thalia-Theater

(Direktion: Max Bachur.)

Mittwoch, den 28. Dezember 1904.

Nachmittags 3 Uhr.

Mittel-Preise: Parquet, Balcon Mk. 3,— ꝛc.

Letzte Nachmittags-Aufführung des Märchens,

in vollständig neuer Ausstattung an Dekorationen, Maschineerien Beleuchtungseffekten, Kostümen und Requisiten.

Ritter Hänschen u. Storch Adebar.

Weihnachtsmärchen in 6 Bildern von H. Wern.
Musik componirt und arrangirt von August Schmidt.
In Szene gesetzt von Herrn Paul Fischer.
Dirigent: Herr Kapellmeister August Schmidt.

1. Bild: Die Kette der Feenkönigin. 2. Bild: Im Reiche der Fee Lylise. 3. Bild: Im Schlaraffenland. 4. Bild: Die Niggerschule. 5. Bild: Bei Meister Adebar. 6. Bild: Das Land Schokoladien.

Die verkommenden Tänze und Gruppirungen arrangirt und einstudirt von Frl. Edwiga Gantenberg, ausgeführt von Frl. Gantenberg, Hrn. Oehlschläger, Frl. Mehr, Frl. Weidemann, Hrn. Fischer, Hrn. Blume.
12 Damen und 60 Kindern.

Frau Reimann	Fr. Gröger
Hans, ihr Pflegesohn	Walter Seybold
Lyni, ihre Tochter	Frl. Clemens
Die Feenkönigin Lylise	Frl. Lobe
Fee: Erste	Frl. Wiesinger
Fee: Zweite	Frl. Hofe
Fee: Dritte	Frl. Lise Schüler
Fee Lylia	Frl. Leonardi
Der König von Schlaraffenland	Hr. Franck
Die Königin von Schlaraffenland	Fr. Schönfeldt
Dickdack, ihr Sohn	A. Löwenstein
Adebar, der Storch	Hr. Werner
Der König von Schokoladien	Hr. Flodhar
Die Königin von Schokoladien	Fr. Horvath
Die Eule	Frl. Teolani
Ein Pilz	A. Blechschmidt
Elfe: Erste	Frl. Schultz
Elfe: Zweite	Frl. Binkau
Der Pförtner	Hr. Gortner
Ein Schlaraffe	Hr. Rüdiert
Wuppi-Katti, Lehrer in der Negerschule	Hr. Hallenstein
Laufoua	A. Pfeffe
Bumsti-Bumsti, Negerkinder	Gertrud Seybold
Onambo	A. Wietrzie
Erstes Baby	A. Gille
Zweites Baby	A. Kretschmer
Erster Wickelkinge	A. Gerstenberg
Zweiter Wickelkinge	A. Bluhm
Dritter Wickelkinge	A. Rauscher
Die Kinderfrau	Fr. Tannert
Ein Diener im Reiche Schokoladien	Hr. Schleiger
Eine Woche	Hr. König

Feen, Elfen. — Schlaraffen, Oberschlaraffen. — Wickelkinder. — Mäuse, Käfer, Pilze u. s. w.

Die neuen Dekorationen entworfen und gemalt vom Dekorationsmaler Hrn. Leopold Rüttersen. Die maschinelle Einrichtung vom Maschinenmeister Hrn. Alfred Baumann. Die Beleuchtungseffekte vom Beleuchtungsinspektor Hrn. Joh. Rasenak. Die neuen Kostüme aus dem Atelier des Obergarderobiers Hrn. Hermann Ebert. Die Requisiten nach Angabe des Requisiteurs Hrn. Alexander Löwenstein.

Tänze:

1. Bild: a. Gesang und Tanz der Pilze, Mäuse und Käfer, ausgeführt von 24 Kindern.
b. Solotanz der Eule: Frl. Teolani.
2. Bild: Adagio und Walzer der Elfen, getanzt von Frl. Wiesinger 12 Damen und 12 Kindern.
3. Bild: a. Schlaraffenmarsch der Soldaten, ausgef. v. 12 Kindern.
b. Aufmarsch der Lebensmittel, ausgeführt v. 12 Kindern.
5. Bild: Baby-Polka, getanzt von 16 Kindern.
6. Bild: a. Walzer, getanzt v. Frl. Gantenberg, Hrn. Oehlschläger, Frl. Mehr, Frl. Weidemann, Hrn. Fischer u. Hrn. Blume.
b. Galopp (von Petrus), getanzt von Frl. Gantenberg, Hrn. Oehlschläger, Frl. Mehr, Frl. Weidemann, Hrn. Fischer und Hrn. Blume.
c. Tanz der Weihnachtsmänner und Schneemänner, ausgeführt von 24 Kindern.

Apotheose.

Gesange-Einlage im 5. Bild: „Klapperstorch-Lied", Text u. Musik von Fritz Werner, vorgetragen von demselben.

Mittel-Preise.

1. Rang, Balcon und Parquet ℳ 3. Parterre-Sperrsitz ℳ 2
2. Rang und Amphitheater ℳ 1,50. Stehparterre 75 ₰. Galerie 40 ₰
Dazu der übliche Zuschlag für Garderobe und Programm

Kasse-Oeffnung 2½ Uhr. Anfang 3 Uhr.
Ende 5 Uhr.

Theaterzettel des Weihnachtsmärchens „Ritter Hänschen und Storch Adebar" im Thalia-Theater

Der Titel scheint in keinerlei Zusammenhang mit kolonialen Motiven zu stehen. Laut »Hamburger Anzeiger« war dieses Märchen »reich an Begebenheiten, an prachtvollen Farbeneffekten, Tänzen und Scherzen«.[26] Die Rezension verrät wenig über die Beschaffenheit der Bilder, die diese Produktion szenisch umsetzte, lässt aber keinen Zweifel daran, dass es sich um ein für die Zeit typisches Ausstattungsstück handelte: »Die glänzenden neuen Dekorationen und Kostüme werden das reizende Märchen in prunkvollem Gewande erscheinen lassen«, war im »Hamburger Anzeiger« vorab zu lesen, um die Neugier des Publikums zu wecken.

Doch auf den zweiten Blick offenbart sich das Ausstattungsstück als deutlicher Ausdruck eines kolonialrassistischen Weltbilds und der mindestens impliziten Darstellung deutscher kolonialer Herrschaft im subsaharischen Afrika. Auch wenn weder der Theatertext noch Details der Inszenierung rekonstruiert werden können, was gerade für das Unterhaltungstheater typisch ist, belegt es die Allgegenwart kolonialer Vorstellungswelten.

25 Theaterzettel »Ritter Hänschen und Storch Adebar«, 10.12.1904 (Premiere), Thalia-Theater, SUB Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (= Besetzungszettel, in: Zwischenact-Zeitung, Mikrofilme: Stadttheater u. Altonaer Stadttheater).

26 Hamburger Anzeiger, 13.12.1904, S. 2.

Fünf der sechs Bilder führten an fantastische Schauplätze mit Märchenfiguren – sei es ein Elfenreich oder das Schlaraffenland. Inmitten dieser eklektizistischen Traumwelt sticht jedoch das vierte Bild heraus, das zwar einen fernen Schauplatz imaginierte, aber sich vom Setting der Märchenwelt absetzte und laut Kritiken zum Höhepunkt der Inszenierung zählte: Es führte in eine »Niggerschule«.[27] Über den Inhalt des Bildes ist leider nichts bekannt, aber aus dem Personenverzeichnis des Theaterzettels geht hervor, dass sich die Handlung um einen (womöglich Schwarzen) Lehrer und drei Kinder dreht, allesamt mittels *Blackfacing*[28] dargestellt: »Neben dem kleinen Walter Seybold, der den Titelhelden Hans und der kleinen Gertrud Seybold, die einen köstlichen vorlauten Niggerjungen spielt, sind zahlreiche erste Kräfte des Thalia-Theaters beschäftigt«, erläutert der »Hamburger Anzeiger«.[29]

Das Publikum identifizierte im Jahr 1904 den nicht konkretisierten Schauplatz offenbar mit Deutsch-Südwestafrika, oder der Rezensent der »Hamburger Nachrichten« verwendete die Bezeichnung »Hererokind« für den Jungen namens Bumsti-Bamsti pars pro toto für Schwarze Menschen. Der derbe Humor, der in Rezensionen zwar erwähnt, aber nicht näher erläutert wird, dürfte zweifellos unverhohlen rassistisch gewesen sein und zur Erheiterung der Hamburger*innen Stereotype von dummen, ungebildeten und rückständigen Afrikaner*innen reproduziert haben. Trotz kaum zusammenhängender Handlung der aneinandergereihten Bilder wirkte das Weihnachtsmärchen laut Kritiken »hübsch und anregend« und erntete jubelnden Beifall bei Jung und Alt.

Aus heutiger Sicht verstört der unverhohlene Rassismus, der hier zutage tritt; bemerkenswert an dieser Produktion, die sich nur bruchstückhaft rekonstruieren lässt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der die im Stück nur angedeutete deutsche Herrschaft in den afrikanischen Kolonien bis hin zur Familienunterhaltung in die Lebenswelt der Hamburger*innen integriert wurde.

Der Genozid an den Herero und Nama als Teil des kulturellen Gedächtnisses

Als weiteres Fallbeispiel für die Thematisierung des deutschen Kolonialismus im Theater wird eine Sprechtheaterproduktion aufgegriffen, die möglicherweise nur in Hamburg gespielt wurde. Durchaus typisch für den schnelllebigen Theaterbetrieb der Zeit erlebte die mäßig erfolgreiche Inszenierung nur einige Aufführungen, bevor sie abgesetzt wurde und aus dem Repertoire verschwand: Es handelt sich um das Schauspiel

27 Theaterzettel (Anm. 19).

28 Zur Praxis von Blackfacing, die in der historischen Aufführungspraxis des deutschsprachigen Raums bislang kaum untersucht, ist vgl. Evelyn Annuß: »Blackface and Critique«, in: Theater as Critique. Themenheft Forum Modernes Theater 29.1-2, 2019, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund, S. 64-72; Wendy Sutherland: Staging Blackness and Performing Whiteness in Eighteenth-Century German Drama, Farnham 2016.

29 Hamburger Anzeiger, 9.12.1904, S. 3.

»Es ist eine alte Geschichte …« von Peter Werth, welches – dargestellt vom Ensemble des Thalia-Theaters – am 27. März 1911 im Altonaer Stadttheater Premiere feierte.[30]

Hinter dem Autorennamen verbirgt sich der Hamburger Werftbesitzer Julius Cäsar Stülcken (1867-1925), der sich unter Pseudonym als Dramatiker betätigte und vor allem plattdeutsche Lokalstücke verfasste. Der harmlose Titel lässt nicht vermuten, dass die Liebesgeschichte, die in Hamburg im gutbürgerlichen Milieu spielt, »zur Zeit des Herero-Aufstandes« handelt, wie aus dem Nebentext des erhaltenen Theatertextes hervorgeht.[31]

Dem Völkermord an den Herero und Nama kommt in der Handlung keine zentrale Rolle zu, und Namibia stellt auch keinen Schauplatz dar. Vielmehr bildet der Genozid zwischen 1904 und 1908 den Auslöser und Rahmen für die Handlung: Die Aussicht auf Karriere, gemischt mit Abenteuerlust und argumentiertem Pflichtbewusstsein lockt einen jungen Oberarzt und einen Krankenpfleger in das eben erbaute, größte Lazarett »da draußen in Süd-West«,[32] ohne jemals die angesprochenen Schauplätze zu konkretisieren. Das heutige Namibia und die einheimische Bevölkerung werden nur sprachlich imaginiert – knapp und abfällig. Die entfernte Peripherie, Afrika als »schwarzer Erdteil«[33] und »Sandwüste«[34] sowie die »Wilden«[35] bilden lediglich eine Projektionsfläche für Selbstbilder des Zentrums, für Sorgen und Ängste der in Hamburg verorteten Figuren. Die Handlung konzentriert sich auf die Entscheidung der beiden Männer sowie den Abschied von Hamburg und deren zurückbleibenden Verlobten: eine wohlsituierte Arzttochter und ihr Hausmädchen. Beide Frauen stehen der Abreise der Männer gemeinsam mit 6000 Soldaten nach Swakopmund skeptisch gegenüber, lehnen sie v. a. aus persönlichen Gründen ab und warten über ein Jahr bangend auf die wohlbehaltene Rückkehr der Geliebten. Somit rücken die an sich passiven weiblichen Figuren, die sich den Entscheidungen der Männer widerspruchslos fügen, in den Fokus der Handlung. Ellen und Lene, zwei Frauen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, die im selben Haushalt leben, werden von Ellens Vater, dem Leiter einer Privatklinik, sowie der resoluten Köchin und dem Hausmeister begleitet. Diese beiden komischen Figuren nehmen kein Blatt vor den Mund über den »leidige[n] Feldzug drüben«.[36]

Der Klinikchef, der selbst gerne dem Abenteuerdrang nachgeben würde, ermutigt seinen künftigen Schwiegersohn: »Und Sie sollen mir des Kaisers jungen Soldaten

30 Theaterzettel »Es ist eine alte Geschichte …«, 27.3.1911, Altonaer Stadttheater, SUB Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (= Besetzungszettel, in: Zwischenact-Zeitung, Mikrofilme: Stadttheater u. Altonaer Stadttheater).

31 Peter Werth: Es ist eine alte Geschichte … Schauspiel in 4 Akten, Berlin, Leipzig 1910; Inspektionsbuch Thalia-Theater, SUB Hamburg, Handschriftensammlung, Gbth/W, Thalia-Theater 3050.

32 Ebd. I/8, S. 26.

33 Ebd. II/2, S. 41.

34 Ebd. I/5, S. 14.

35 Ebd. II/4, S. 37.

36 Ebd. I/8, S. 30.

draußen kräftig zur Seite stehen und die Wunden heilen, die ihnen der schwarze Feind geschlagen hat.«[37] Für das Hausmädchen erscheint Afrika hingegen vielmehr gefährlich: »Wenn sie Dich auffressen, die Kaffern oder Dir sonst was Schreckliches antun?«,[38] versucht sie den Lazarettgehilfen vom ›Abenteuer‹ in der Kolonie abzuhalten, auch weil sie die einheimischen Frauen als Bedrohung wahrnimmt: »Willst Du die schwarzen Frauen immer in Ruhe lassen? – Du – Du? Die färben ab Du – - «.[39] Daraufhin treten die jungen Männer in Schutztruppenuniform auf und stechen auf einem Woermann-Dampfer unter den Klängen des Deutschlandlieds in See.[40]

Bemerkenswert an diesem Theatertext ist nicht nur die Thematisierung des Völkermords an den Herero und Nama als Rahmengeschichte für ein Gelegenheitsstück. Spannend ist vor allem die Hamburger Perspektive, die mit einigen Jahren Abstand erzählt wird und als Indiz für die Wirkmacht der feierlichen Truppenverabschiedungen im Hamburger Baakenhafen gedeutet werden kann, die Anfang des 20. Jahrhunderts im kulturellen Gedächtnis der Stadt verankert waren.[41]

Das Heiligengeistfeld als Ort der Inszenierung des Anderen

Ein wichtiger Erinnerungsort für Unterhaltung ist neben den hafennahen Unterhaltungsetablissements das Heiligengeistfeld, das immer wieder auch die Imagination des Anderen beförderte und sinnlich erlebbar machte: Auf dem Hamburger Dom stellte Mitte des 19. Jahrhunderts das Unternehmen Hagenbeck Tiere aus; 1887 wurde Hagenbecks Internationaler Zirkus eröffnet;[42] hier wurden Panoramen fremder Weltgegenden gezeigt, etwa 1897 eine mit lebenden Tieren bevölkerte Polarlandschaft von Hagenbeck.[43] Hier führten Impresarios Menschenschauen vor, und es konnten exotistische Fahrgeschäfte, Themenrestaurants und -lokale wie der exotistische »Restaurationspavillon« namens Jumbo besucht werden.[44] Die nachfolgende Darstellung einer

37 Ebd. I/8, S. 30.
38 Ebd. II/4, S. 38.
39 Ebd. II/4, S. 40.
40 Vgl. Werth: Es ist eine alte Geschichte, III/2, S. 61 f.
41 Siehe dazu den Beitrag zum Baakenhafen von Jan Kawlath in diesem Band.
42 Vgl. den Artikel zu Hagenbeck von Caroline Herfert in diesem Band.
43 Vgl. Lorenz Hagenbeck: Animals Are My Life, London 1956, S. 28.
44 Zum 1895 installierten Pavillon »Jumbo« vgl. Carl Thinius: Damals in St. Pauli. Lust und Freude in der Vorstadt, Hamburg 1975, S. 122: »Neben dem Hochsee-Panorama stand anläßlich der Ausstellung ›Italien in Hamburg‹ das Prunkstück eines nachgebildeten Elefanten mit einem Restaurant im Bauch, der Küche im Kopf und Treppen in den Beinen. Das Restaurant ›Jumbo‹ lockte besonders nach Sonnenuntergang staunende Besuchermassen an, denn elektrisch beleuchtete Fenster am Bauch des Riesen und glühende Augen im Kopf mit allerlei Bogenlampen rundherum waren damals wahre Wunder der Technik.« Vgl. dazu ferner das Aktenkonvolut im Hamburgischen Staatsarchiv: Hamburgisches Staatsarchiv, 311-2_I-III_1511 Errichtung eines Restaurationspavillons in Gestalt eines Elefanten auf dem Heiligengeistfeld, 1894-1895. Registratur, 29.1.1894 [fol.1]: »Schaustellung eines aus Eisen gebauten mit einem wirklichen Felle überzogenen Elefanten, […,] im Innern einen kleinen Concertraum mit Re-

(geplanten) Zirkusrevue aus den 1930er Jahren mag als Fallbeispiel für die Kontinuitäten und Brüche der Inszenierung des Anderen im Kontext von Kolonialrevisionismus im Nationalsozialismus dienen.

Zirkus Buschs »AFRIKA RUFT!« (geplant 1939)

Wie bereits vor dem Erwerb deutscher Kolonien Kolonialismus und Kolonialfantasien verhandelt wurden, finden sich auch nach 1919 kolonialrevisionistische Kontinuitäten in der Hamburger Theater- und Unterhaltungslandschaft, wie anhand rarer Quellen zum Circus Busch in Hamburg nachvollzogen werden kann.

Seit 1891, noch vor der Eröffnung des späteren Stammhauses in Berlin (1895), etablierte das Familienunternehmen Busch einen festen Sitz in St. Pauli. Jahrzehntelang bespielte der Zirkus, der vor allem für seine Manegeschaustücke bekannt und populär wurde, die Hansestadt. Mit Kolonialpropaganda fiel der Zirkus bereits im Kaiserreich auf: Im September 1904 produzierte Circus Busch in Berlin als Saisonpremiere die Zirkuspantomime »Südwestafrika«, die den Völkermord an den Herero und Nama groß in Szene setzte. Das kolonialpropagandistische Manege-Stück suggerierte ein Kräftemessen militärischer Gegner, aus dem die deutschen Truppen siegreich hervorgingen.[45] Es sollte nicht das letzte kolonialpolitische Agieren vonseiten des Circus bleiben.

Ein Aktenkonvolut im Hamburger Staatsarchiv aus den Jahren 1937-38 dokumentiert Bemühungen des Unternehmens unter der Leitung von Paula Busch um finanzielle Förderung und das Bestreben, mit einer kolonialrevisionistischen Zirkusrevue sein Bestehen zu sichern. Deutlich zeigt sich auch die Protektion und wohlwollende Unterstützung des Unternehmens durch die NS-Führungsriege in Hamburg.

Im September 1937 richtete Paula Buschs Mitarbeiter Adolf Steinmann eine Denkschrift samt Anhang »Das Circus Busch-Gebäude in Hamburg als Festspielhaus und Stätte für ein Kolonial-Propaganda-Schaustück«[46] an die Stadt Hamburg, in der er die Busch-Revuen als »hervorragende Propagandamittel« anpreist, denn »im historisch getreuen kostümlich und dekorativen Rahmen aufgezogenen Schaustücke haben […] in den Zeiten des Niederganges geholfen, den nationalen Charakter zu pflegen und lebendig zu erhalten«, sodass »der Gedanke eines grossangelegten kolonialen Schaustückes gewachsen und aktuell geworden« sei.[47]

stauration […] auf dem Heiligengeistfelde zwischen den beiden Panoramen. Für den Sommer d. J. … vom 1 März bis 1 October«.

45 Vgl. Sylke Kirschnick: Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus, Stuttgart 2012, S. 91-93.

46 Staatsarchiv Hamburg, 135-1 I-IV_2079: Gesuche und Maßnahmen zur Erhaltung Zirkus Busch, Denkschrift betreffend die Schaffung eines Propaganda-Schaustückes für die Rückerwerbung der ehemalig deutschen Kolonien [zu Dok. 5]; Anlage: Das Circus Busch-Gebäude in Hamburg als Festspielhaus und Stätte für ein Kolonial-Propaganda-Schaustück. [5 S.]

47 Ebd.: Das Circus Busch-Gebäude in Hamburg als Festspielhaus und Stätte für ein Kolonial-Propaganda-Schaustück, S. 3.

Steinmann brüstete sich mit früheren Propagandastücken, die er in den 1920er Jahren (für Sarrasani und Busch) verfasste, und skizziert den Inhalt des geplanten Propagandastücks mit dem Titel »AFRIKA RUFT! Deutschland braucht Kolonien. Ein Erinnerungsspiel«:

> Der Inhalt des Werkes, das die Rückgewinnung unserer ehemaligen Kolonien propagieren soll, muss in einer zahlreichen Bilderfolge, revueartig die Entwicklung unserer Kolonialen Geschichte, von der Erwerbung Gross-Friedrichsburgs bis zu den letzten Ringen um verlorenes deutsches Land, unter Lettow-Vorbeck veranschaulichen.[48]

Plastisch pries Steinmann seine Vision der szenischen Umsetzung an, eifrig, Circus Busch in den Dienst der Propaganda zu stellen.[49] Zum Abschluss der Denkschrift präsentierte Steinmann den Prolog der Pantomime, den er dem »Kolonialhelden von Wissmann«[50] in den Mund legte:

> (von Wissmann tritt unter das tumultarisch bewegte Parlament:)
> Verzeiht, Ihr Herr'n, ich störe
> Ich bin kein Federheld;
> ich focht' für Deutschlands Ehre,
> Wie einer auf der Welt.
> Ich lehrte Völker sagen
> Von Deutschlands starker Hand,
> Ich half die Fahne tragen
> Weit über Meer und Land […]...
> Der Weltkrieg hat zerrissen,
> Was meine Hand gebaut;
> Die Enkel sollen's wissen,
> Und sich es fordern laut.
> Wo deutsches Blut geronnen
> Im afrikan'schen Sand,
> Das sei zurück gewonnen
> Als heil'ges deutsches Land!
> Dann soll'n die alten Fahnen
> Durch ferne Meere zieh'n
> Und wieder Karawanen
> Durch D e u t s c h l a n d s K o l o n i e n !![51]

48 Ebd.
49 Ebd.
50 Ebd. Zu Hermann von Wissmann und dem Wissmann-Denkmal siehe den Beitrag von Melanie Boieck und Reginald Kirey in diesem Band.
51 Ebd., S. 4 f.

Beigefügt ist eine grobe Zusammenstellung der geplanten Bilderfolge, die u. a. Bismarcks Entschluss zum Kolonienerwerb (1884), die Besitznahme Kameruns (1884), oder »Deutsche Reiter in Süd-West. (Der Kampf um die Wasserstelle)« – wie der Völkermord an den Herero und Nama euphemistisch umschrieben wird – und den Verlust der Kolonien im Ersten Weltkrieg darstellt. Die Darlegung beendete er mit der Forderung, dass neben der Zirkusrevue »eine grosszügige Kolonial-Ausstellung«[52] konzipiert werden sollte. »Hamburg, als […] Wiege des deutsch-kolonialen Gedankens überhaupt«, argumentierte Steinmann glorifizierend, »wäre in erster Linie berufen, diese Propaganda ins Werk zu setzen und weiter zu tragen.«[53] Der zuständige Innensenator Alfred Richter setzte sich mit Nachdruck für die Unterstützung des Zirkus ein und überzeugte auch Gauleiter Karl Kaufmann in der Angelegenheit, sodass die Aufführung der zirzensischen Kolonialpropaganda im Rahmenprogramm der seinerzeit in Planung befindlichen Hafen- und Schifffahrtsausstellung in Hamburg 1939 anlässlich des 750. Hafengeburtstags in Erwägung gezogen wurde.

Die Ausstellung wurde letztlich nicht realisiert, aber diese geplante Inszenierung des Anderen im Propagandastück erscheint im Kontext der geplanten Ausstellung zum 750. Hafengeburtstag als Kippformel zur offensiven Selbstinszenierung Hamburgs als ›Tor zur Welt‹ auf dem riesigen Ausstellungsgelände am Heiligengeistfeld. Zudem zeugen die gigantomanischen Ausstellungspläne, die Hamburg und seinen Hafen ins beste Licht rücken sollten, nicht nur von der Theatralität dieser »Gesamtinszenierung«, sondern auch vom hohen Stellenwert von Theater und Unterhaltung im Rahmenprogramm der Ausstellung.

Schluss

Die Auseinandersetzung mit Inszenierungen des Anderen wirft mitunter mehr Fragen auf, als auf Grund der derzeitigen Forschungs- und der schwierigen Quellenlage im Hinblick auf theaterhistorische Zeugnisse beantwortet werden können. Insbesondere die Recherche von Bildmaterial wie Kostümskizzen oder Bühnenbildern ist eine besondere Herausforderung, um mehr über die Inszenierung kolonialer Imaginationen herauszufinden. Doch wie die Beispiele verdeutlichen, lassen sich mittels erhaltener Quellen durchaus Rückschlüsse auf die Verbreitung, Qualität und Rezeption von Produktionen ziehen, die Hamburgs, Deutschlands und Europas koloniales Erbe thematisieren und somit die koloniale Begeisterung im Kaiserreich in Verschränkung mit Exotismus dokumentieren. Eine systematische Untersuchung theatraler Verhandlungen des Kolonialen, der Inszenierung des Anderen, der Rezeption dieser Aufführungen durch das zeitgenössische Publikum und die Analyse der Verbindungslinien zwischen metaphorischer Inszenierung und Bühnenproduktionen stehen erst am Anfang. Doch

52 Ebd., S. 5.

53 Ebd.: Denkschrift betreffend die Schaffung eines Propaganda-Schaustückes für die Rückerwerbung der ehemalig deutschen Kolonien, S. 2.

bereits die ersten exemplarischen Tiefenbohrungen vermögen unschätzbar wertvolle Einblicke zu geben, nicht nur in Bezug auf Auswirkungen des Kolonialismus auf den kulturellen Bereich, d. h. wie rassistische Denkmuster selbstverständlicher Teil der Unterhaltungskultur waren, sondern auch umgekehrt: wie Theater und Unterhaltung dazu beitrugen, koloniale Haltungen zu verstärken und Selbst- und Fremdbilder zu formen.