



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zurschaustellungen von ‚Abnormitäten‘ und ‚Freaks‘ in  
Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von  
Prodigien.“

Verfasserin

Gabriele Edelmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Mein Dank gilt Robert Kaldy-Karo, Leiter des Museums für Unterhaltungskunst, durch den ich überhaupt erst auf das Thema „Prodigien“ gestoßen bin. Er hat mir nicht nur durch seine fachliche Kompetenz, sein Wissen auf diesem Gebiet und mit Büchern, Artikeln, Programmheften, Plakaten und sonstigen Quellen aus dem Museum und aus seiner Privatsammlung geholfen, sondern auch durch sein persönliches Engagement und seine Begeisterung für die Forschungsarbeit. Mein Dank gilt in der Folge auch seinem gesamten Museumsteam, das mich bestens unterstützt hat. Danke auch an Frau Dr. Ursula Storch vom WienMuseum. Sie hat mir bereitwillig Tür und Tor zu den in ihrer Obhut befindlichen Sammlungen Pemmer und Adanos sowie zum Pratermuseum und damit zu weiteren wesentlichen Quellen und Unterlagen geöffnet, ohne die diese Arbeit nicht so umfassend werden hätte können. Ich möchte auch Frau Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall für ihr Interesse für dieses Thema und ihre wohlwollende Hilfe danken. Nicht zuletzt ist diese Diplomarbeit meiner Familie gewidmet, bei der ich mich für ihre Geduld und Nachsicht während der intensiven Arbeitsphase und auch zuvor während meines Studiums bedanken möchte. Lieber Thomas, liebe Stephanie – ihr wart ein wichtiger Rückhalt und eine große Unterstützung!

---

<b>1.</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>7</b>
<b>2.</b>	<b>GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK UND AUFBAU</b>	<b>17</b>
2.1.	Vorgehensweise	17
2.2.	Die zwei großen Perioden	18
2.3.	Entwicklung und gesellschaftliches Umfeld	20
2.3.1.	Die drei Ereignisfelder	25
2.4.	Genderaspekte und emanzipatorische Motive	26
<b>3.</b>	<b>BEGRIFFLICHKEITEN ZUR UNTERSCHIEDUNG DER PRODIGIENGRUPPEN</b>	<b>27</b>
3.1.	Haarmenschen	27
3.2.	Bartfrauen	28
3.3.	Rumpfmenschen	29
3.4.	Armlose	30
3.5.	Halbmenschen	31
3.6.	Kleinwüchsige	32
3.7.	Riesenwüchsige	34
3.8.	Albinos	35
3.9.	Mikrokephale	36
3.10.	Doppelmenschen	37
3.11.	Kolossalmenschen	38
3.12.	Haut- und Knochenmenschen	39
3.13.	Exotische Menschen	41
<b>4.</b>	<b>URSPRÜNGE</b>	<b>41</b>
4.1.	Mythen und Monster	41
4.2.	Vorzeit und Antike	44

<b>5.</b>	<b>HOCHMITTELALTER</b>	<b>45</b>
<b>5.1.</b>	<b>Das Fahrende Volk</b>	<b>46</b>
<b>5.2.</b>	<b>Marktplätze und Festivitäten</b>	<b>48</b>
<b>6.</b>	<b>HOFNARREN</b>	<b>49</b>
<b>7.</b>	<b>NEUZEIT</b>	<b>54</b>
<b>7.1.</b>	<b>Renaissance: Wunderkammern und Wissenschaft</b>	<b>56</b>
7.1.1.	Die höfischen Porträts	60
<b>7.2.</b>	<b>Der Wiener Hof – Prodigien unter den Habsburgern in der Renaissance</b>	<b>65</b>
7.2.1.	Leben und Stellung bei Hof	65
7.2.2.	Höfische Feste	67
<b>7.3.</b>	<b>Prodigien außerhalb des Hofes</b>	<b>74</b>
<b>7.4.</b>	<b>Exoten</b>	<b>82</b>
<b>7.5.</b>	<b>Das 18. Jahrhundert</b>	<b>88</b>
<b>8.</b>	<b>BLÜTEZEIT – 19. BIS ANFANG 20. JAHRHUNDERT</b>	<b>96</b>
<b>8.1.</b>	<b>Management und Manager</b>	<b>98</b>
<b>8.2.</b>	<b>Werbung – Prodigien auf dem Marktplatz des Vergnügens</b>	<b>100</b>
8.2.1.	Visualisierung	102
8.2.2.	Sprache	105
8.2.3.	Rekommandeure	108
8.2.4.	Geschichten und „G’schichtln“	113
8.2.5.	Namensgebung	115
8.2.6.	Public Relations	117
8.2.7.	Merchandising	119

<b>8.3.</b>	<b>Medizin und Wissenschaft</b>	<b>119</b>
<b>8.4.</b>	<b>Fotografie und Image</b>	<b>123</b>
8.4.1.	Vervielfältigen und vermarkten – wie die Fotos eingesetzt wurden	124
8.4.2.	Sammeln und Verteilen	125
8.4.3.	Darstellung und Imagebildung	126
<b>8.5.</b>	<b>Atypische Auftrittsorte</b>	<b>138</b>
8.5.1.	Wohnungen	138
8.5.2.	Wirtshäuser	141
8.5.3.	Museen	142
8.5.4.	Tiergärten	145
<b>8.6.</b>	<b>Varietés und Theater</b>	<b>145</b>
<b>8.7.</b>	<b>Prater und Bretterbuden</b>	<b>149</b>
8.7.1.	Vor der Schaubude	150
8.7.2.	In der Schaubude	151
<b>8.8.</b>	<b>Wachsfigurenkabinette und Panoptiken</b>	<b>156</b>
8.8.1.	Vom Wachsfigurenkabinett zur Lehr- und Erkenntnisanstalt	156
8.8.2.	Das Panoptikum von Präuscher	159
<b>8.9.</b>	<b>Zirkus und Prodigien</b>	<b>164</b>
8.9.1.	Gastspiel von Barnum & Bailey in Wien 1900—1901	165
8.9.2.	Julia Pastrana im Zirkus Renz 1858	169
8.9.3.	Riesen- und kleinwüchsige Prodigien und Kolossalmenschen	171
<b>8.10.</b>	<b>Phänomen „Liliputanerstädte“ und „-truppen“</b>	<b>172</b>
<b>8.11.</b>	<b>Wiener Weltausstellung 1873</b>	<b>182</b>
8.11.1.	Das Fotoalbum von Cajetan Felder	183
8.11.2.	Messen	185

<b>8.12.</b>	<b>Exotische Menschen</b>	<b>187</b>
8.12.1.	Exotismus in der Manege	189
8.12.2.	Der Reiz des Unbekannten	190
8.12.3.	Die Entdeckung des Wilden	193
<b>9.</b>	<b>WO SIND DIE PRODIGIEN HEUTE</b>	<b>199</b>
<b>10.</b>	<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>206</b>
<b>11.</b>	<b>ENGLISCHE ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>211</b>
<b>12.</b>	<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>212</b>
<b>13.</b>	<b>ANHANG I: ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>224</b>
<b>14.</b>	<b>ANHANG II: INTERVIEW MIT DR. KURT ZERZAWY</b>	<b>228</b>
<b>15.</b>	<b>ANHANG III: LEBENSLAUF</b>	<b>233</b>

# 1. Einleitung

Wann immer in Österreich die Rede von Unterhaltungskultur ist, so bleibt ein Bereich davon meist ausgespart – jener Bereich, der die Vorführung und die Zurschaustellung körperlich und in einigen Fällen auch geistig behinderter Menschen betrifft. Heute wird dieser Bereich nicht einmal als Tabu behandelt, er wird erst gar nicht erwähnt. Einige Wenige streifen ihn, wenn sie sich dem Thema „Abnormitäten“ verwandten Materien wie Zirkus oder Prater widmen. Die ohnehin dürftige Quellenlage weist vor allem während und in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa eine vollständige Lücke auf. Ein Diskurs in der Fachliteratur setzt erst wieder in den 1960er Jahren ein. Da vor allem in Form von oben genannten Erwähnungen oder relativ undetaillierten Berichten. Dieser moderne Diskurs ist im Wesentlichen von Hans Scheugl und Gerhard Eberstaller geprägt. Ab den 70er Jahren reißt die Beschäftigung mit der Thematik erneut fast vollends ab. Die Medien, vornehmlich die Zeitungen, sind im Vergleich zur Literatur weitaus ergiebiger. Die Lücke in der Zeit des Zweiten Weltkrieges ist kleiner, auch Aufgrund der Aufarbeitung des Umgangs mit behinderten Menschen im Nationalsozialismus. Die Aufarbeitung in Form einer zeitgemäßen, eingehenden sowie wissenschaftlichen Beschäftigung mit der tatsächlichen Situation speziell in Wien erscheint also sehr unvollständig. Die Gründe dafür sind vielschichtig, ausschlaggebend dafür dürfte jedoch der Gegenstand selbst sein. Wir haben es mit einer aus heutiger Sicht unvermeidbaren Praxis mit dem Hauptzweck der Unterhaltung, scheinbar auf Kosten des Unglücks anderer, zu tun. Das Thema führt uns die Schattenseiten menschlichen Daseins vor Augen. Die Schrecken von Monstrosität lassen sich über literarische, mythische und sonstige Figuren, vordergründige Fantasieprodukte, leichter verdauen als wenn wir sie leibhaftig vor uns haben. Nicht nur heute, immer schon haftete den zur Schau gestellten „Launen der Natur“, wie der Begriff „Freaks“ auch übersetzt wurde, etwas Verbotenes an. In der Bezeichnung „Sideshow“, welche zwar die bekannteste und am weitesten verbreitete, jedoch nur eine Variante von vielen Formen der Präsentation darstellt, schwingt das Mysteriöse, aber auch das Unerlaubte mit. Sie ist nicht die Hauptattraktion, nur als Seitenblick gedacht. So schreibt auch Hans Scheugl in der Einleitung zu seinem „Show Freaks & Monster“, dem deutschsprachigen Standardwerk schlechthin für die Beschäftigung mit dem Thema:

„Die Geschichte der Show Freaks war wohl zu abseitig – Sideshow hießen ihre Schaustellungen im Zirkus auch – und zu schwer zugänglich, als dass sie in den Kulturgeschichten bisher berücksichtigt wurde. Aber gerade durch ihre Extremität öffnet sie umso schärfere Einblicke in kulturelle, soziale, mit einem Wort gesellschaftliche Entwicklungen früherer Jahrhunderte ebenso wie von heute.“<sup>1</sup>

Abnormes Aussehen wurde bis in die Neuzeit als göttlicher Fingerzeig und als Warnung gedeutet. Darüber hinaus erscheint es oftmals in Verbindung mit Randgruppen der Gesellschaft. Krüppel und Bettler traten besonders im späten Mittelalter in Verbindung mit dem Fahrennden Volk – Spielleuten und Gauklern – auf. Diese galten als ehr- und gesetzlos und wurden in die Nähe von Gaunern und Hausierern gerückt. In der Verbrechensbekämpfung des 19. Jahrhunderts spielten äußerliche Merkmale eine wesentliche Rolle. Indem man körperliche Normkonzepte erstellte, zog man Rückschlüsse auf die „Physiognomie des Verbrechens“ und schloss von Gesichts- und Kopfformen auf schlechte Eigenschaften. Abnormitäten und Verbrecher waren die zwei großen Gruppen, die zu jener Zeit im Mittelpunkt des wissenschaftlichen, vor allem des medizinischen, Interesses standen – als Randgruppen, die sich außerhalb gesellschaftlicher Normen bewegten. Selbstverständlich unterschieden sie sich wesentlich, denn bei aller Monstrosität waren die zu Schau gestellten „Abnormitäten“ der Unterhaltungskultur nicht aggressiv, nicht aktiv bedrohlich. Das Monströse ging nicht direkt von ihnen aus sondern wurde sozusagen „von einer höheren Macht“, von der Natur, geschaffen. Verbrecher sind Täter, Freaks und Abnormitäten waren Opfer. Was Scheugl allgemein über Monster bemerkt, gilt also ganz speziell für die menschlichen, zur Schau gestellten „Monstren“:

„Monster sind Kulminationspunkte des Schrecklichen, in ihrem Zentrum aber liegt die Unschuld. Sie sind Produkte der Angst, sie erzeugen sie nicht.“<sup>2</sup>

Nur so konnte es geschehen, dass sie zu Stars gemacht wurden. Trotz aller Diskriminierung, welche durch ihre Ausstellung und Vorführung passierte, standen sie doch immer auf einer Bühne oder auf einem Podest. Sie wurden erhoben, man

---

<sup>1</sup> Scheugl, Hans, Adanos, Felix: „Show Freaks & Monster“, Verlag M. DuMont, Köln 1974, S. 4

<sup>2</sup> Ebd., S. 5



blickte zu ihnen auf. Besonders im 19. Jahrhundert erlangten sie in großer Zahl den Status von Celebrities, von gefeierten und auch angesehenen Personen. Ganz zu schweigen davon, dass die Zurschaustellung oft die einzige Verdienstmöglichkeit für jene Menschen war. Scheugl bezeichnet speziell den Zirkus als „annähernd idealen Ort für Freaks, denn hier spielt die abnorme Körperlichkeit keine Rolle und durch die Verschiedenartigkeit der Zirkusleute ist auch die Ghettosituation nicht so spürbar.“<sup>3</sup> Es soll aber nicht vergessen werden, dass die Erlangung eines besonderen Status in der Gesellschaft nur für einen kleinen Teil der missgestalteten Menschen glückte. Der Großteil war den Augen und dem Bewusstsein der Gesellschaft entzogen, indem missgebildete Kinder manchmal gar nicht am Leben gelassen wurden oder Behinderte ihr Dasein in Krüppelheimen, Narrentürmen, etc. fristeten.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Aufarbeitung dieses besonders im deutschsprachigen Raum in Vergessenheit geratenen Teils früherer Weltbilder, gesellschaftlichen Alltags und der Unterhaltungskultur. Da die Zurschaustellung von Menschen mit abnormem Äußeren sowie mit abnormen Fähigkeiten, damit sei auch auf die angelernten Fähigkeiten hingewiesen, zugleich zu den ältesten Formen der Unterhaltung in der Geschichte der Menschheit zählt, will diese Arbeit auch einen historischen Überblick geben. Im Zentrum des Interesses steht stets Wien. Mit abnormem Äußeren und abnormen Fähigkeiten ist hier alles gemeint, das die Zuschauer in erster Linie dadurch in seinen Bann zieht, dass Erscheinungsbild und Vorführung etwas Bedrohliches haben und Befremden, vielleicht auch Grusel, auslösen. Sie unterscheiden sich darin wesentlich von anderen Darbietungen und Unterhaltungsnummern, bei denen die Zuschauer sich an kunstvollen, theatralischen, musischen, spektakulären etc. Vorführungen menschlichen Vermögens ergötzen. Zu den klassischen amerikanischen Sideshows, welche erst den Rahmen für zuvor nie dagewesene Massenschaustellungen von „abnormen“ Menschen im 19. Jahrhundert boten und Europa wesentlich beeinflussten, zählen Armlose, Doppel-, Haar- und Kolossalmenschen, Klein- und Riesen wüchsige sowie Albinos ebenso wie Schwertschlucker, Tätowierte, Schlangenbeschwörer, Messerwerfer, Kraftmenschen, etc. Gerlinde Gruber unterscheidet zwischen „Freaks of Nature“<sup>4</sup> und den „Self-made Freaks“<sup>5</sup>. Für diese Arbeit sind allein Erstere von Interesse. Jene, deren angeborene

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 170

<sup>4</sup> Gruber, Gerlinde: „Sideshows damals und heute“, Diplomarbeit, Universität Wien 2001, S. 14

<sup>5</sup> Ebd., S. 23

oder in der Kindheit herausgebildete Physiologie sie extrem vom durchschnittlichen menschlichen Körperbau unterscheidet und sie aufgrund dessen vorgeführt, zur Schau gestellt, von Cäsaren gehalten wurden, an Fürsten- und Königshöfen und in Sammlungen zu finden, also auf verschiedenste Weise exponiert, waren. „Self-made-Freaks“ sind hier ebenso wenig Untersuchungsgegenstand wie die „Gaffed Freaks“, „gefälschte“ Abnormitäten, deren Erscheinungsbild ein „vollkommener Fake, eine durchkonzipierte Vortäuschung von Realitäten“<sup>6</sup> war. Diese Arbeit will sich aber sehr wohl den „Non-Western-Freaks“<sup>7</sup>, der Zurschaustellung von exotischen Menschen, widmen, da ihr Erscheinungsbild in früheren Epochen ja ebenfalls als abnorm eingestuft wurde. Die hier verwendete Kategorisierung von Gerlinde Gruber bezieht sich zwar auf die letzte Epoche der Zurschaustellung, jener der Freak Shows im 19. und 20. Jahrhundert. Sie eignet sich jedoch dafür, den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit genau zu definieren. Wie bereits erwähnt geht es insgesamt aber um eine Untersuchung der Aufführungspraxis durch alle Jahrhunderte hindurch. Die Sideshow oder Freak Show spielt in dieser Arbeit sogar nur am Rande eine Rolle, da jene Form der Schaustellung in Europa und speziell in Wien nie Fuß fassen konnte.

Zur Begrifflichkeit ist zu bemerken, dass im Diskurs ab den 1960er Jahren vor allem die Bezeichnungen „Abnormitäten“ oder „Freaks“ verwendet werden. In dieser Arbeit sollen beide Begriffe nur dann zur Sprache kommen, wenn die Rede direkt von der jeweiligen Epoche, in welcher sie verwendet wurden, ist und wenn zitiert oder auf Quellen verwiesen wird, welche diese Begriffe verwenden. Prinzipiell wird der Ausdruck „Prodigien“ Verwendung finden. Das lateinische Wort „Prodigium“ bzw. das englische Wort „Prodigy“, von denen er sich ableitet, bedeuten übersetzt „Wunder“ oder „Wunderding“ bzw. „wunderbares Zeichen“. Der Begriff des „Wunders“ an sich wurde, ob im deutsch- oder englischsprachigen Raum, oft in Zusammenhang mit den Freaks verwendet. Wenn der Begriff selbst auch ein wenig verklärend und romantisierend wirkt, so erscheint er doch am respektvollsten und wurde zudem auch von Jenen, die er beschreibt, bevorzugt. Die Sideshow-Mitglieder des amerikanischen Großzirkus „Barnum & Bailey“ selbst richteten 1898 einen Protest an Direktor James A. Bailey, in welchem sie ihre Abneigung gegen die Bezeichnung „Freaks“ formulierten und sogar forderten, dass sie nicht mehr verwendet werde. Dies wurde in den Medien diskutiert, ein Geistlicher schlug schließlich das Wort

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 21

<sup>7</sup> Ebd., S. 17

„Prodigy“ vor, was allgemeine Zustimmung fand<sup>8</sup>. Scheugl berichtet von einer Bemerkung Annie Jones' in einem Interview:

„Wir sind Kuriositäten, außergewöhnliche Wesen, Irrgänger der Natur, Phänomene, Abnormitäten, alles was Sie wollen, aber keinesfalls Freaks.“<sup>9</sup>

Im 1900 anlässlich des Gastspiels „Barnum & Bailey“ in Wien erschienen „Buch der Wunder“ findet sich dazu ebenfalls eine Bemerkung:

„[...] obgleich die ‚Freaks‘ selbst gegen diese hartklingende Bezeichnung eine Abneigung haben und sich lieber ‚Prodigies‘ (Wunderdinge) nennen lassen,“<sup>10</sup>

Von allen hier diskutierten Bezeichnungen scheint mir „Prodigies“ oder „Prodigien“ nicht zuletzt deshalb am besten geeignet, den Gegenstand dieser Arbeit zu bezeichnen, da es damit am Unmissverständlichsten gelingt. Die Begriffe „Kuriositäten“ oder „Phänomene“ beispielsweise dienen der Benennung einer Vielzahl verschiedenster Menschen wie Dinge in unserem Sprachgebrauch. Das Wort „Abnormität“ ist alles andere als zeitgemäß und heute negativ behaftet. Aus heutiger Sicht bedeutet es eine Abwertung, welche die von den Prodigien durchgemachte Emanzipation und den emanzipierten Umgang der Gesellschaft mit behinderten Menschen in keiner Weise berücksichtigt. „Freaks“ wiederum ist ein Begriff, der in seiner heutigen Verwendung zu modern ist und ohnehin aus der spätesten Periode der Zurschaustellung von Prodigien stammt. Vor hundert Jahren wurde „Freaks“ allein für die Mitglieder der Sideshows verwendet, was für diese Arbeit aus den erwähnten Gründen unbefriedigend ist, vor allem da sie sich vorwiegend mit der deutschsprachigen Kulturgeschichte der Prodigien befasst und „Freak“ damals wie heute eindeutig amerikanisch ist. Wie aus dem obigen Zitat ersichtlich war der Begriff schon im 19. Jahrhundert aus Sicht der Prodigien selbst sehr negativ behaftet. Darüber hinaus hat sich seine Bedeutung und Verwendung sehr gewandelt, so erscheint „Freak“ als Bezeichnung für leicht „verrückte“ Menschen, die sich bewusst von der Norm abheben wollen bzw. übermäßig mit einer Sache, einem Hobby beschäftigt im Sinne von „besessen“ sind. „Freaking out“

---

<sup>8</sup> Vgl. Scheugl, ebd., S. 164

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> „Das Buch der Wunder“, Verlag und Eigentum von Barnum and Bailey, Druck von J. Weiner, Wien 1900

bedeutet heute Ausflippen und übertriebene Extrovertiertheit. Ein „Freak“ oder „freaky“ zu sein, also außerhalb der Norm zu stehen, ist sogar modern und vor allem von jungen Menschen durchaus erstrebenswert. Es hat in diesem Sinne mit Show und Selbstinszenierung zu tun – man denke an Jene, die uns täglich in den Talkshows begegnen. Es ist jedoch mit der Schaustellung aufgrund von angeborener, also unfreiwilliger Andersartigkeit, nicht zu vergleichen.

Wurden die Freaks, wie alle anderen Prodigien, also früher benutzt, um wie mit einem Zeigefinger aufzuzeigen, was nicht in der Norm liegt, so stellen heutige Freaks eher Erstrebenswertes dar und sind wohl moderner Ausdruck eines Kampfes gegen Gleichförmigkeit und den Untergang des Individuums bzw. individueller, äußerlicher Merkmale in der breiten Masse. Früher kam das Andersartige von außen und erfüllte als Negativbeispiel eine wichtige Funktion, um die Gesellschaft zusammenzuhalten. Heute kommt es von Innen und ist Ausdruck für das, was in Zeiten von Massenproduktion, Konsumgesellschaft und Waren „von der Stange“ fehlt. Die drohende Gleichförmigkeit wird dadurch aufgebrochen.

Der Begriff „Prodigium“ dient auch zur Abgrenzung innerhalb des Themas „Menschen mit Behinderung“. Er bezeichnet ausschließlich Jene, die aufgrund von Missbildungen und Andersartigkeit im öffentlichen Interesse standen und schaustellerischen Zwecken dienten. Damit hebt er sich von allen anderen Bezeichnungen im Umgang der Gesellschaft mit Behinderten in allen Zeitaltern klar ab.

Für eine seriöse Betrachtung der Materie ist es notwendig, den mitleidigen Blick auf Prodigien auszublenden und vor allem, sie im Kontext ihrer Zeit zu betrachten. Die verschiedenen Arten und Formen, in denen uns zur Schau gestellte oder auch sich zur Schau stellende Prodigien in Wien begegnen, ist auch als Spiegel der Gesellschaft und der jeweiligen soziologischen und gesellschaftspolitischen Einstellung gegenüber dem Fremden, dem nicht in die Norm passenden und dem Monströsen zu sehen. Vornehmlich mit Hilfe von Zeugnissen aus der jeweiligen Zeit – schriftlichen Quellen, Literatur, Zeitungsartikeln und andere Berichten, Programmzetteln und -heften, Plakaten, sowie bildlichen Quellen wie Kupferstichen und Fotografien – sollen in der vorliegenden Arbeit die Umstände, unter denen Auftritte stattgefunden haben, die Arten der Präsentation und die Erscheinungsformen sowie ihre jeweils spezifischen Charakteristika erforscht

werden. Aufgrund des üppigen Quellenmaterials – bedingt durch die zeitliche Nähe, die Erfindung von Fotografie und Postkarte, aber auch aufgrund des besonders konzentrierten, massenhaften Auftretens – liegt der Schwerpunkt auf dem 19. Jahrhundert. Es stellt die Blütezeit und gleichzeitig die letzte Epoche des „Theaters der Wunder“ dar. Bei den herangezogenen Quellen ergibt sich eine gewisse Problematik. Aus Mangel an Zeitzeugen ist man bei Berichten direkt vom Schauplatz angewiesen auf Dokumentationen von Journalisten und Schriftstellern. Diese wirken jedoch verfälschend, da es sich um subjektive, immer mit einem bestimmten gedanklichen Hintergrund verfasste Schriften handelt. Sie haben nicht die Intention einer historischen Aufzeichnung, sondern geben Eindrücke wieder. Dabei muss freilich berücksichtigt werden, dass der Schaustellung wie der Unterhaltungskultur insgesamt einziger Zweck ist, Menschen auf verschiedenste Art und Weise zu beeindrucken. Selbst die Abbildungen und Fotografien sind nur scheinbar objektive Zeitzeugen, denn gerade in ihnen findet die Manipulation ihren Ausdruck.

"Der Eindruck ihrer Erscheinung, verbunden mit der Atmosphäre der Varietés und Schaubuden, lässt sich nicht mehr wiedergeben. [...] Die Fotos und Texte sind da nur ein schwacher Ersatz. Wenn man will, kann man in dieser Beschränkung auch ihr Gutes sehen: Die Fotos verklären die Erinnerung an die Freaks, denn sie zeigen sie auf dem Höhepunkt ihrer Show-Karriere und schließen die Banalität des Alltags aus.“<sup>11</sup>

Was Hans Scheugl damit als in bestimmter Weise Positives konstatiert, ist insofern problematisch, als dass es zur Erforschung der Lebensumstände der Prodigien wenig geeignet ist. In dieser Arbeit sollen sie deshalb nur dazu verwendet werden, Aufschluss über Imagebildung und die Mechanismen der Werbung jener Zeit zu geben.

Das 19. Jahrhundert wird, wohl aus den oben genannten Gründen, oft behandelt, als wäre es der einzige Zeitabschnitt oder die Zeit überhaupt, in der Interesse an Prodigien bestand und in der Prodigien auftraten. Ziel dieser Arbeit ist es daher auch, zu zeigen, dass die Rolle der Prodigien weitaus vielfältiger und vor allem von der Antike an von essentieller, nicht zuletzt gesellschaftspsychologischer Bedeutung war. Der inhaltliche Bogen spannt sich von den Hofzwerge und Riesenwüchsigen im

---

<sup>11</sup> Scheugl, ebd. S. 4

königlichen Dienst über die Wunderkammern der Renaissance bis hin zum Zeitalter der Massenunterhaltung, dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Darüber hinaus wird eine Aktualisierung des Themas versucht, indem Spuren der Prodigien ins Heute verfolgt und auch die modernen Erscheinungsformen des Freakhaften, die zur Schau gestellten bzw. sich zur Schau stellenden „Abnormen“ unserer gegenwärtigen Gesellschaft, beleuchtet werden sollen.

Wie mit der Erwähnung der Wunderkammern bereits angedeutet, konzentriert sich diese Arbeit nicht ausschließlich auf lebendig zur Schau gestellte Prodigien. Auch Wachsfigurenkabinette und Panoptiken werden untersucht, da Kuriositäten und Prodigien hier eine große Rolle spielten, wenn auch in Form von Abbildungen oder Präparaten. Extremfälle sind die Bartfrau Julia Pastrana (1832—1860), die sowohl lebendig als auch als konservierter Leichnam unter anderem im Prater zur Schau gestellt wurde, sowie der berühmte Schwarzafrikaner Angelo Soliman (um 1721—1796), der nach seinem Tod zehn Jahr in ausgestopftem Zustand im kaiserlichen Naturalienkabinett in Wien verbrachte und dort 1848 ein Raub der Flammen wurde. Außerdem spielen – und das als einer der wenigen Aspekte bis heute – die künstlichen Konterfeis der Prodigien wie auch Objekte, die mit ihnen in Verbindung stehen wie Kleidung und andere Besitztümer, aber auch Souvenirs bzw. Dinge, welche dem Publikum die Möglichkeit gaben, sich etwas von den Prodigien mit nach Hause zu nehmen, eine Rolle.

Trotz aller Andersartigkeit und Unerwünschtheit wurden die Prodigien immer zu einem Teil der Gesellschaft gemacht. Dabei kann das Credo der Sezessionsbewegung gut auf jenes Thema umgelegt werden: „Jeder Zeit ihre Monstren, jedem Monster seine Zeit.“ Trotz dem Eindruck der Grausamkeit, welches die Vorgehens- und Umgangsweisen unserer Vorfahren mit den menschlichen „Monstrositäten“ in uns heute hervorruft und mit Sicherheit auch in vielen Menschen vergangener Zeiten hervorgerufen hat, können wir gerade dank der so radikalen Exposition der Prodigien auch viel von Selbigen lernen. Jede Gesellschaft hat ihre Monstren als Teil von sich akzeptiert, wenngleich um den Preis ihrer Anpassung. Umso größer ist die Leistung der Akzeptanz des Schicksals von Seiten der Prodigien. Es scheint ihnen auf den ersten Blick oft unmöglich, über sich und die körperliche Benachteiligung hinauszuwachsen. Jedoch staunen wir vor allem angesichts der Tatsache, dass ihre Fähigkeiten selbst jene von „normal“

gewachsenen Menschen und auch Artisten in den Schatten stellen. Dieses extreme Herauswachsen über sich selbst scheint den Prodigien und wohl allen behinderten Menschen eine enorme Lebensenergie zu geben, die besonders ausgeprägt bei Menschen mit fehlenden Gliedmaßen erscheint. Unter Prodigien in allem Jahrhunderten ist nur ein einziger Selbstmord bekannt, bei dem die physische Deformation der Grund war: Jener des Skelettmenschen Dominique Castagna. In einem Wiener Zeitungsartikel wird eine Liliputanerin, die mit ihrer Truppe in Wien gastiert, zitiert:

„Aber ich habe zwei Brüder und die haben Pech. Sie sind nämlich ganz normal gewachsen und verdienen beide nichts. (...) Anfangs waren sie auch als Baby sehr klein, und wir haben schon gehofft, dass sie auch zur Truppe können. Aber dann ist das Unglück geschehen, sie sind ganz unheimlich gewachsen und jetzt schauen sie aus wie alle gewöhnlichen Menschen. Und Sie wissen, wie schwer es für einen normalen Menschen heute ist, Verdienst zu finden.“<sup>12</sup>

Hans Scheugl zitiert aus dem 1925 in Stuttgart erschienen Buch "Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen." des Fußkünstlers Carl Hermann Unthan:

„Noch nie habe ich einen Menschen gefunden, mit dem ich nach Betrachtung aller Umstände hätte tauschen mögen. Gekämpft habe ich redlich, mit mir selbst mehr noch als mit der Umwelt, aber die feinsten seelischen Genüsse, die mir gerade aus den Kämpfen infolge meiner Armlosigkeit erwachsen sind, möchte ich um keinen Preis der Welt hergeben.“<sup>13</sup>

Scheugl zitiert ein weiteres Zeugnis von Unthans erstaunlicher Lebenseinstellung:

„Wenn er als Kind bei verschiedenen Arbeiten mithelfen durfte, stellte er sich erstaunt die Frage: ‚Wie kam es nur, dass andere an diesen Arbeiten nicht so viel Freude empfanden wie ich? Fast taten sie mir leid.‘“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Volks-Zeitung, o. A., WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

Unthan spricht dabei von so simplen Tätigkeiten wie gemeinsam mit der Mutter Geschirr abzuwaschen. Auch zitiert Scheugl die Empörung William Hays, eines Kleinwüchsigen, über die Gedankenlosigkeit seiner Mitmenschen:

„Wenn ich in der Kirche bin, zwischen meinen armen, aber ehrlichen Nachbarn auf dem Lande und sehe sie ernsthaft die vorgeschriebenen Zeremonien ausführen, laufen mir manchmal heimlich die Tränen über die Wangen, wenn ich daran denke, dass sie vieles tun und hören, was sie nicht verstehen, während jene, die es besser verstehen, es vernachlässigen: dass sie, die schwer arbeiten und ein hartes Leben führen, dem Himmel dankbarer sind als jene, die auf Kosten von deren Arbeit in Luxus leben.“<sup>15</sup>

Hay war ein buckliger Kleinwüchsiger, der es im 18. Jahrhundert bis zum Mitglied des Britischen Unterhauses schaffte und 1755 sein Buch "Deformity: An Essay" herausgab. Als Benachteiligter, der sich Vieles hart erarbeiten musste, stellte sich Hay in seiner Schrift vielfach auf die Seite der sozial Benachteiligten. Kritisch äußert er sich darin besonders über Krieg und Folter und über jene, die damit Krüppel erzeugen und mit dem hohen Gut der Gesundheit sorglos umgehen:

„Mein Mitleid für die Leidenden ist groß, aber meine Tränen versiegen durch den Groll und die Entrüstung über die Erfinder und Täter solch schrecklicher Handlungen.“<sup>16</sup>

Die Prodigien waren nicht allesamt glücklich, jedoch in vielerlei Hinsicht glücklicher als wir es uns vorstellen mögen. An dieser Stelle soll nochmals betont werden, wie wichtig es für die Aufarbeitung des Themas ist, das Mitleid auszublenden. Vor allem um der Gefahr der Pauschalisierung zu entgehen. Die einzelnen Schicksale waren so einzigartig wie die Prodigien selbst. Ihr Dasein als Schaugegenstand bewältigte jede(r) von ihnen auf ihre/seine Weise. Gerade darum verdienen sie, nicht ignoriert oder tabuisiert zu werden, sondern unsere vollste Aufmerksamkeit.

---

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.



## **2. Geschichtlicher Überblick und Aufbau**

### **2.1. Vorgehensweise**

Die Gliederung in dieser Arbeit erfolgt chronologisch und im Wesentlichen nach den Orten, an denen die Prodigien in Erscheinung bzw. aufgetreten sind. Begonnen wird in der Antike und damit auch mit der Situation von Prodigien im Umkreis der Herrschenden, also bei Hofe. Dies geht einher mit der Beschäftigung mit Monstren in einer Zeit, in der missgestaltete Menschen direkt mit der Mythen- und Götterwelt verknüpft waren, diese sogar repräsentierten. Die ersten Herrschenden mit einem Faible für besondere Menschen der Antike führen uns zu den Hofzwerge, die ab dem Ende des Mittelalters eine große Rolle spielten. Damit nähern wir uns bereits dem eigentlich fokussierten Ort an, nämlich Wien. Die Länderverhältnisse und Imperien waren ständig in Bewegung, es gab jedoch erste direkte Verbindungen zu Wien bzw. Österreich und das Wirken von Prodigien hier. Der Hof steht als Schauplatz im Mittelpunkt. In jenem Kapitel werden aber auch die Wurzeln von Jahrmarktskultur und umherziehende Gaukler, in dessen Gefolge sich Prodigien fanden, untersucht. Die Renaissance bringt schließlich die erste Periode, in der besonders massives Interesse nicht nur an Klein- oder Riesenwüchsigen, sondern an allen Arten von Andersartigkeit, vor allem gefördert durch Entdeckungsreisen und damit verstärktes Eindringen von Fremdem, entstand. Dreh- und Angelpunkt dieses Interesses waren die Wunderkammern.

In den folgenden Jahrhunderten zeigte sich bereits eine Wandlung der Prodigien hin zu „Artisten“, die aufgrund ihrer besonderen Fähigkeiten Berühmtheit bei einem breiteren Publikum erlangten. Es waren in großem Maße die armlosen Fußkünstler, die für das Ansehen der Prodigien sorgten und zwar vor Adeligen auftraten, von ihnen gefördert wurden, sich jedoch langsam dem direkten Einfluss und dem Besitzanspruch der Herrschenden entzogen. Deshalb waren sie an verschiedensten Orten wie Wohnungen, Gasthäusern, Theatern, aber auch nach wie vor in Verbindung mit Jahrmärkten und höfischen Festivitäten anzutreffen.

Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts machte die Medizin Riesensprünge. Mit der Typologisierung und der genauen Vermessung des menschlichen Körpers, Wissenschaften wie Anthropologie und Ethnologie und den gleichzeitigen gesellschaftlichen Entwicklungen in Richtung Massenunterhaltung und Freizeitbegriff wurden die Vorraussetzungen für die zweite und größte Periode der Prodigien

geschaffen. Prodigien wurden wesentlicher Bestandteil der Unterhaltungskultur, der Wachsfigurenkabinette und Panoptiken, der ersten Vergnügungsparks wie dem Prater und der Bretterbuden, der Wirtshäuser und Varietés, der Zirkusse und – in Form von Völkerschauen – der Zoos. Nicht zuletzt bildeten sie ganze Miniaturwelten. Dabei soll auch das erstmals auftretende Moment der Vermarktung und des Managements untersucht werden.

Auf die Blütezeit folgt das angesichts der langen Geschichte recht abrupte Ende der Zurschaustellungen. Abschließend soll die Transformation von Abnormität, Andersartigkeit und Behinderung in die heutige Zeit im Mittelpunkt stehen. Das tatsächliche Auftreten von Prodigien als Schauobjekte bzw. Teil der Unterhaltungskultur heute wird schließlich durch einige Beispiele illustriert.

## **2.2. Die zwei großen Perioden**

Von Natur aus erstellt jede Gesellschaft Normen. Die Prodigien gehören zu keiner dieser Normen. Sie sind von Natur aus anders. Daraus ergibt sich das Dilemma in der Beziehung der jeweiligen Gesellschaft zu „ihren“ Monstrositäten und Abnormitäten. Interessanterweise traten sie gerade dann verstärkt ins Zentrum des allgemeinen Interesses, wenn Unordnung herrschte. Sie scheinen damit so etwas wie ein Indikator für die Notwendigkeit, die Welt neu zu ordnen, zu sein. Sobald eine Ordnung wiederhergestellt war, verschwanden die Prodigien, die sich jeder Erklärbarkeit und Einordenbarkeit entzogen, wieder aus dem Mittelpunkt des Interesses.

Hans Scheugl's Postulat der zwei Hauptperioden der Prodigien in der Renaissance und im 19. Jahrhundert hat also seine Berechtigung. Beide Perioden weisen die gleichen Merkmale auf, zu beiden Zeiten gab es massive gesellschaftliche Umwälzungen, zu beiden Zeiten überschwemmten Neuentdeckungen auf allen nur erdenklichen Gebieten die bekannte Welt. Hier sollen zunächst Scheugls aufschlussreiche Erkenntnisse kurz beschrieben werden, um anschließend die gesellschaftlichen und historischen Vorraussetzungen noch ein wenig eingehender zu beleuchten und auszuweiten.

Scheugl erkannte vor allem aufgrund der Beschäftigung mit Prodigien bzw. „Monstren“ und „Abnormitäten“ in der Literatur und sonstigen Berichten im 16. und dann wieder im 19. Jahrhundert eine besondere Konzentration des Interesses:

„Zählt man die Literatur und sonstige Berichte über menschliche Abnormitäten zusammen, so ergeben sich zwei große Perioden, in denen sie die Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen in besonderem Maße erregten.“<sup>17</sup>

Er benennt gesellschaftliche, ökonomische und politische Gründe, welche er als beide Male fast identisch erkennt, als Voraussetzung für diese Interessenssteigerung. Die erste Periode markiert für ihn um 1500 das Einsetzen der „De monstros“-Literatur. Scheugl betont, dass Monstren und „Abnormitäten“ in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts dann stark abnehmen, „obwohl die Schaustellungen möglicherweise nicht weniger werden“<sup>18</sup>. Im 19. Jahrhundert spiegelt sich laut Scheugl in der explodierenden, wissenschaftlich begründeten Literatur über medizinische Abnormitäten, Missgeburten, etc., die zweite Periode wider.

So weit die Literatur, politisch waren sowohl der Beginn des 16. als auch jener des 19. Jahrhunderts bestimmt vom „Vordringen einer neuen gesellschaftlichen Schicht und den damit verbundenen Umwälzungen. Der Zusammenbruch des mittelalterlichen Feudaladels und das Aufblühen des Absolutismus beruhten auf einer neuen Macht. [...] Der frühkapitalistische Handel förderte auch das Schaustellergewerbe, denn die allgemein geweckte Neugierde konnte nun in Geld umgesetzt werden.“<sup>19</sup> Im 19. Jahrhundert war es das Bürgertum, welches durch Industrialisierung und Kapitalismus die Macht übernahm. Der Machtverlust des Adels zeigte sich auch direkt in der Unabhängigkeit der Prodigien, die dann nur noch in sehr geringem Maße von Fürsten oder Königen abhängig waren und von der Exklusivität des Hofes in die Öffentlichkeit drangen.

Nach der Renaissance ab der Mitte des 17. Jahrhunderts erstarkte das Königtum, noch wesentlicher trugen jedoch die zahlreichen Kriege und die Misswirtschaft in vielen Teilen Europas dazu bei, dass die Prodigien das Rampenlicht sozusagen wieder verließen – ein Bild, das sich mit dem Zweiten Weltkrieg und dem nationalsozialistischen Regime im 20. Jahrhundert zu wiederholen schien.

In der Kolonialisierung und der dadurch ausgelösten Neubelebung der Wissenschaften erkennt Scheugl weitere Faktoren, welche zu beiden Zeiten die

---

<sup>17</sup> Scheugl, ebd. S. 155

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

bekannte Welt aufbrechen und damit die oben bereits erwähnte Unordnung schufen, in der die Prodigien ihren fixen, zentralen Platz erhielten.

### **2.3. Entwicklungen und gesellschaftliches Umfeld**

Scheugl beschreibt die gesellschaftlichen und politischen Vorgänge. Sehen wir uns die zwei Perioden genauer an, so lässt sich noch ein weiterer, ausschlaggebender Begleiter feststellen. Zu beiden Zeiten war es die Technik, die wesentliche Fortschritte machte und bahnbrechende Erfindungen hervorbrachte, die sich wiederum zu beiden Zeiten in der Unterhaltungskultur niederschlugen. Man denke an die Automaten des 16. Jahrhunderts oder die Dampfmaschinen, die Fotografie und schließlich den Film im 19. und 20. Jahrhundert. Sie bereiteten damit auch den Boden, den die Prodigien beschritten.

Zusammenfassend lassen sich beide Perioden in vier Phasen einteilen:

- ◆ **Aufbruch:** Reisen, Neuentdeckungen und Eroberungen, zeitgleich tiefgreifende politische und gesellschaftliche Veränderungen
- ◆ **Sammeln und Präsentieren:** Das Neue wird gesammelt, die Entdeckungen für die Bildung, die immer eng mit der Unterhaltung verbunden ist, ausgewertet
- ◆ **Orientierung und Ordnung:** Wissenschaft und Forschung sichten und ordnen das Neue mit dem Ziel, Unsicherheit zu beseitigen und die gewachsene Welt mit ihren veränderten Ordnungen wieder zu beherrschen → die Sichtweisen verändern sich
- ◆ **Verdrängen:** Wegrücken der Prodigien als „Wunderobjekte“ aus dem Blickpunkt, dem Mittelpunkt des Interesses

Zu bemerken ist außerdem, dass zu beiden Epochen Kriegswirren mit enormen Auswirkungen in Europa die Zurschaustellungen zum Stillstand brachten – der 30jährige Krieg in Deutschland und die Türkenkriege nach der ersten Periode sowie der Zweite Weltkrieg nach der zweiten. Diese historische Tatsache soll aber nicht als eigene Phase gewertet werden, da sich das Verdrängen bereits vor den Kriegen und unabhängig davon ereignete.

Angesichts der vier Phasen kann Eberstaller in seiner Feststellung: „Das Interesse für seltsame Menschen hängt wohl mit dem Interesse für alles Ferne, Triebhafte und Ungeklärte zusammen“<sup>20</sup> nur zugestimmt werden. Wie sich herauskristallisiert, schienen nicht oder nicht nur die gesellschaftlichen Veränderungen die unmittelbaren Auslöser eines boomenden Interesses an Prodigien gewesen zu sein. Der eigentliche Ursprung liegt im Drang der Menschheit, Neues zu entdecken und sich dieses anzueignen sowie zunutze zu machen. Demnach fallen die zwei Prodigien-Perioden nicht zufällig mit den zwei historischen Phasen zusammen, in denen Reisen, Eroberungen, Neuentdeckungen, in diesem Zusammenhang Kolonialismus, aber auch enorme technische Fortschritte eine große Rolle gespielt haben. Sie müssen vielmehr als Folge dieser einschneidenden Veränderungen betrachtet werden.

In dieses Bild fügt sich schließlich das Motiv des Reisens und der Sehnsucht nach dem Fremden, Fernen, als grundlegender Bestandteil jedweder Unterhaltung, ob bei Hofe oder im bürgerlichen Zeitalter. Mit seinen Automaten ging das 17. Jahrhundert als „mechanisches Zeitalter“ in die Geschichte ein. Sie zeigen vornehmlich nautische Motive und Ähnliches. Spuren einer Unterhaltungskultur finden sich auch in den Parklandschaften und Gärten, die nach 1700 mit allerlei Exotik, aber auch altertümlichen Ruinen aufwarteten. Schon zuvor konnte man sich im Manierismus auf rätselhafte, mystische Reisen durch von allerlei Wesenheiten bevölkerte Parks begeben. 1752 erhielt Schönbrunn seine Menagerie, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein heutiges Aussehen mit Römischer Ruine, Neptun- und Obeliskbrunnen. Schon im 16. Jahrhundert forcierte der damalige Besitzer Maximilian II. hier den Ausbau eines Lust- und Tiergartens, in dem er seiner Sammel- und Jagdleidenschaft frönen konnte und zahlreiche exotische Vögel beherbergte.

Schließlich waren Fortbewegung und Reisen auch in den ersten Themenparks, als deren Ursprung das 1895 eröffnete „Venedig in Wien“ und damit der Prater gilt, stets das Hauptthema. In den Panoramen und seinen zahlreichen Varianten, aber auch in den Fahrgeschäften in Form von Schiffen, Eisenbahnen oder Flugzeugen, später Autos, wird das Thema „Reisen“ fortgeführt.

---

<sup>20</sup> Eberstaller, Gerhard/ Brandstätter, Christian/ Paul, Bernhard: „Circus“, Fritz Molden Verlag Wien-München-Zürich 2000, S. 119

Bleiben wir zunächst beim historischen Umfeld der Renaissance. Hier kann bei der Entdeckung Amerikas 1492 als Wurzel des großen Aufbruchs angesetzt werden. Vasco da Gama entdeckte 1497/98 den Seeweg nach Indien, Hernando Cortés eroberte Anfang des 16. Jahrhunderts Mexiko, Francisco Pizarro kurz darauf Peru, Magellan unternahm 1519 die erste Weltumsegelung der Menschheitsgeschichte, die nach seinem Tod 1521 auf den Philippinen 1522 zu Ende geführt wurde. Was bisher als unmöglich galt, schlicht nichtexistent war, wurde Realität und brach in die Alte Welt hinein. Die Technik brachte die Automaten.

Auf dem Gebiet der Wissenschaften tat sich ebenfalls Revolutionäres. Nikolaus Kopernikus stellte Anfang des 16. Jahrhunderts das Heliozentrische Weltbild auf, das von Johannes Kepler im 17. Jahrhundert durch seine Entdeckung der elliptischen Planetenbahnen verfestigt wurde. Wir befinden uns auch im Zeitalter der beginnenden Naturwissenschaften. Der italienische Arzt und Naturforscher Ulisse Aldrovandi (1522—1605) veröffentlichte als Lebenswerk die „*Historia naturalis*“<sup>21</sup>. Ein Teil davon, die „*Monstrorum Historia*“, beschreibt damals bekannte, als existent geltende Fabelwesen. In seinem Werk „*De monstis*“<sup>22</sup> beschäftigt sich Aldrovandi mit tatsächlichen Missbildungen. Eng mit dieser Verwissenschaftlichung verbunden waren die Erfindungen des Fernrohrs und ein wenig später des Mikroskops, was auf die Betrachtungsweise der bekannten Welt grobe Auswirkungen hatte. Das völlig neue Sehvermögen vor allem durch das Mikroskop, welches bisher Unsichtbares sichtbar machte, erschütterte den Glauben an die visuellen Möglichkeiten und bewirkte Zweifel an dem mit dem Auge Erfassbaren.

Die hier zu bemerkenden Wurzeln der Aufklärung, der Glaube an die Vernunft und die schwindende Dominanz und Präsenz der Kirche sowie des Aberglaubens schufen das Umfeld, in dem die Prodigien erstmals nicht als bloße Wunder oder Monster Aufsehen erregten, sondern eingehender erforscht, untersucht und damit auch ausgestellt wurden. Dreh- und Angelpunkt sowohl für die Forschung und Wissenschaft als auch für die Unterhaltung, die Zurschaustellung der Macht und der Weltoffenheit der Herrschenden, waren die Wunderkammern. Darin waren Kuriositäten und Wunder und damit die Prodigien zentraler Bestandteil. Die habsburgischen Sammlungen auf Schloss Ambras in Tirol und in Prag waren von

---

<sup>21</sup> Vgl.: Aldrovandi, Ulisse: *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalum*. Bologna 1642. URL: <http://c108-dig04.uibk.ac.at:8080/aloWeb/viewer.alo?query=&objid=13017&page=1&viewmode=&scale=&textsize=#> am 15.10.2007

<sup>22</sup> Vgl.: Ebd.

großer Bedeutung. Gesammelt wurde alles, was seltsam und kurios war, die bereits erwähnten Entdeckungen und Eroberungen schwemmten Exotisches und Fremdes aus Fauna und Flora in fast unüberschaubarer Zahl in die Wunderkammern. Hier sei ein kleiner Exkurs in die Begriffsgeschichte des Wortes „kurios“, „Kuriosität“ erlaubt. Das Lateinische „cura“ meint Sorge, Aufmerksamkeit im Sinne von Pflege. Astrid Legge beschreibt in ihrer Dissertation Zusammenhänge, die für diese Arbeit und den historischen Kontext der Prodigien-Perioden sehr aufschlussreich sind:

„Die spätere Bedeutungzuweisung der Neugierde war im Mittelalter abwertend gemeint, denn dem neugierigen Menschen wurde mit seiner ‚Schwäche‘ für erdverbundene Dinge eine Abkehr von Gott nachgesagt. In der Renaissance avancierte die ‚Neugierde‘ zur Tugend und der kuriose Mensch war jetzt der, der mit offenem Herzen die Welt kennenlernen wollte. So war es kein Zufall, dass die ersten Kunst- und Wunderkammern in einer kulturellen Umgebung entstanden, in der die Präsenz der Kirche keine Rolle mehr spielte, [...]“<sup>23</sup>

Schwenken wir nun in das 19. Jahrhundert, wo sich Geschichte in bestimmten Aspekten zu wiederholen schien und Fremdes erneut eine bedeutende Rolle spielte – mit einem großen Unterschied: Das Publikum war nicht mehr exklusiv, die Entdeckungen wurden nicht mehr fast ausschließlich in adeligen Kreisen rezipiert sondern von einer breiten, zu jener Zeit entstandenen Öffentlichkeit. Das bedeutete die Vorraussetzung für das Entstehen der tatsächlichen Unterhaltungskultur im Sinne einer Gesellschaftsform. Auslöser war auch hier der Drang, Neues zu entdecken. Die Kolonialzeit und der Imperialismus brachten Exotik in nie gekannter Form in den Alltag der Bürger. Die Wunderkammern der Renaissance wurden als „Welttheater“ gesehen, das in erster Linie dem Erkenntnisgewinn dienen sollte. Diese Rolle übernahmen im 19. Jahrhundert die Schauplätze der Unterhaltungsindustrie, die in diesem Ausmaß erst durch die Entwicklung eines Freizeitbegriffes für die Bevölkerung möglich wurde – die Jahrmärkte und Vergnügungsparks, in Wien vor allem der Prater. Abermals war das Sammeln grundlegender Bestandteil. So sammelte sich nicht nur alles, was Unterhaltung bedeutete, an den diversen Orten an. Sieht man sich die Vorgehensweise der Impresarios und Manager an, so kann

---

<sup>23</sup> Legge, Astrid: „Museen der anderen ‚Art‘. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis.“ Dissertation, S. 15; <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962701548>, 14. 8. 2007, 12.45 Uhr

man von tatsächlichen Prodigiensammlungen sprechen. Auch die Panoptiken waren Sammlungen.

Das Streben nach Erkenntnisgewinn trat für den Betrachter freilich in den Hintergrund, wenngleich die Wissenschaft auch in diesem Jahrhundert von Bedeutung war und in engem Zusammenhang mit der Zurschaustellung der Prodigien stand. Die Teratologie beschäftigte sich mit den Ursachen von Fehlbildungen durch Teratogene, schädigende Stoffe. Auch die Ethnologie und vor allem die Anthropologie hatten genau die beiden Menschengruppen, um die sich diese Arbeit drehen soll, im Brennpunkt: Die Exoten und die Prodigien. Sie waren die Ausnahmen von den Normen, an welchen sich die vorangegangene Typologie orientierte, um eine Ordnung der Menschheit zu schaffen. Darwins Evolutionstheorie wirkte sich direkt auf die Präsentation von Prodigien aus, indem manche von ihnen als „missing links“ vermarktet wurden.

Wie in keiner Epoche zuvor rückte im 19. Jahrhundert die Reise nun tatsächlich in den Vordergrund und zog sich wie ein roter Faden durch das Leben der Menschen. Es war vor allem die schwer arbeitende Bevölkerung, die sich in ihrer Freizeit nach billiger Unterhaltung sehnte, welche ablenken und die große Welt erfahrbar machen sollte. Das aktive Reisen war noch sehr beschwerlich und vor allem zu kostspielig für den größten Teil der Bevölkerung. Der Prater als Schnittpunkt verschiedenster Kulturen und Menschen, Varietés wie das „Neue Elysium“, in denen die Räumlichkeiten verschiedenen Kontinenten und Ländern nachempfunden waren, und auch die Wiener Weltausstellung 1873, welche die „Weltreise“ zum Motto hatte, brachten die gesamte bekannte und eroberte Welt zum Bürger. Nicht zuletzt bedeutete alles eine gigantische Machtdemonstration des Imperiums und seiner Kolonien.

Verstärkt wurde diese Exotik- und Reisemanie abermals durch die Welt verändernde Erfindungen. Die Dampfmaschine brachte 1865 völlig neue Möglichkeiten auch in der Vergnügungstechnologie. Die Eisenbahn ließ die Welt schrumpfen und war der Beginn eines gänzlich neuen Reisezeitalters. 1885 wurde erstmals die Exzentermechanik beim Schiffskarussell eingesetzt. 1892 entdeckte man die Elektrizität als Antriebsform. Noch wesentlicher beeinflusst wurde die breite Masse jedoch durch die Fotografie. Nicht nur, dass diese für so gut wie jedermann eine günstige Möglichkeit bot, sich porträtieren zu lassen, konnte dadurch nun jeder zum Sammler und Eroberer werden. Die Fotoalben des viktorianischen Zeitalters, welche



neben den Familienfotos auch gesammelte Bilder von Persönlichkeiten und Prodigien schmücken, geben davon Zeugnis.

In beiden Epochen waren Kunst und Künstlichkeit zentrale Bestandteile der gesellschaftlichen Weiterentwicklung. Das Natürliche, Göttliche verband sich im 16. wie im 19. Jahrhundert auf jeweils neue Art und Weise mit menschlicher Kunstfertigkeit. Vielleicht löste unbewusst auch dieses Vermögen der Menschheit, selbst zum Schöpfer von Neuem zu werden, sich also eine göttliche Eigenschaft anzueignen, den Willen aus, sich der Unzulänglichkeiten der Schöpfung zu bemächtigen.

Sobald die jeweils neuen Normen und Ordnungen jedoch erstellt und das Weltbild, das zuvor in Unordnung geraten, wieder zurechtgerückt waren, schienen die Prodigien ihre Funktion erfüllt zu haben. Sie rückten dann nicht bloß aus dem Zentrum des Interesses weg, sondern wurden daraus regelrecht verstoßen. Sie blieben im 16. wie im 19. Jahrhundert der Teil, der nicht erklärt werden konnte und sich deshalb einer Bemächtigung durch die kollektiven Wissens- und Erkenntnisbestrebungen der Menschheit entzogen. Als solches wurden sie schließlich unangenehm, stellten nicht zuletzt für die Wissenschaftler eine Blöße dar. Dies gelangte ihnen durchaus auch zu ihrem Vorteil, denn was blieb war die Neugierde auf sie, die mythische Aura, von der sie umgeben waren. Was eingeordnet und erklärt ist, verliert an Interesse.

Damit wird auch das Ende der Zurschaustellungen von Prodigien mit dem 20. Jahrhundert nachvollziehbar, da die Entdeckung der Gene erstmals eine befriedigende, seriöse Erklärung für das Entstehen von Missbildungen gab und damit auch eine Beeinflussung möglich machte. Mit der modernen Medizin, welche Missbildungen auf verschiedenste Arten kaschieren, durch Operationen ausmerzen oder bereits im Vorfeld verhindern kann, hat der Mensch über einen so lange nicht zu begreifenden Teil der Schöpfung einen Sieg errungen.

### **2.3.1. Die drei Ereignisfelder**

Insgesamt lassen sich in der Geschichte seit der Antike drei Ereignisfelder erkennen, innerhalb derer sich die Prodigien bewegten:

- a)** das religiös-übergläubische,
- b)** das höfisch-machtzentrierte,
- d)** das divertive.

Diese Felder sind jeweils einer bestimmten Umgebung, in der die Prodigien auftraten, zuzuordnen, woran sich auch die historische Entwicklung der Rezeption von Prodigien von der Renaissance über die Aufklärung bis hin zur modernen Unterhaltungs- und Freizeitkultur ablesen lässt.

So findet sich **a** durch die Monstra-Literatur und den Glauben an göttliche Zeichen und Mahnungen geprägt, **b** durch das Interesse von Herrschern und Adeligen an Prodigien und **c** durch das vornehmlich von Schau- und Vergnügungslust motivierte Interesse.

Im Laufe der Geschichte überschneiden sich die drei Felder zeitlich und reichen in die Umgebung der jeweils anderen hinein. Sie bleiben aber immer voneinander abgegrenzt. Zwei Dinge sind allen drei Ereignisfeldern gemein: Sie stehen immer auch in einem erkenntnisorientierten, wissenschaftlichen Zusammenhang und in Verbindung mit Sammlungen.

### **2.4. Genderaspekte und emanzipatorische Motive**

Die Zurschaustellung von Prodigien bedeutet an sich bereits einen Tabubruch. Sieht man sich ihre Geschichte an, so fallen noch einige weitere Tabubrüche auf. Vom Genderaspekt her ist zu bemerken, dass Frauen gegenüber Männern bei Prodigien keine wirkliche Benachteiligung erfahren, in keinem Jahrhundert. Ob es die Hofnarren und –zwerge, Riesenwüchsigen, Haarmenschen oder Fußkünstler sind, überall findet sich das weibliche Geschlecht wenn auch vielleicht seltener, jedoch nicht frappant, vertreten. Sie haben die gleichen Funktionen und Auftrittsmöglichkeiten. Einzig bei den Rumpfmenschen gibt es im 19. Jahrhundert einen merkbaren Unterschied zwischen den Auftritten von Frauen und denen der Männer, jedoch ergibt sich selbst daraus quantitativ kein Unterschied. Weibliche

Prodigien waren also schon in frühesten Zeiten nicht von der Ausübung ausgeschlossen, anders als in fast allen anderen Berufsständen – sogar in der Schauspielerei. Das gilt für das Artisten- und Gauklertum allgemein. Ein weiterer Tabubruch betrifft das Entblößen, das uns gerade bei Missbildungen den Rumpf betreffend immer wieder begegnet. Prodigien beider Geschlechter „durften“ in allen Jahrhunderten ungleich mehr herzeigen als ihre Zeitgenossen, sogar was den Intimbereich und die Brust betrifft. Hermaphroditen und Prodigien mit Missbildungen im Beckenbereich entblößten sich bei den Vorführungen ebenso wie auf Abbildungen. In Zusammenhang mit den Prodigien ist das allerdings wohl weniger als emanzipatorische Leistung zu werten, sondern hat vielmehr mit ihrer Sonderstellung und dem bipolaren Bild von ihnen als nur teilweise menschliche Wesen zu tun.

### **3. Begrifflichkeiten zur Unterscheidung der Prodigengruppen**

Die hier vorgenommene Gliederung folgt jener von Hans Scheugl in „Show Freaks & Monster“<sup>24</sup>, da sie für diese Arbeit als treffende Prämisse erscheint. Lediglich die letzte Kategorie, jene der „künstlichen Freaks“, wird ausgenommen und durch die exotischen Menschen ersetzt. Menschen mit einem nicht angeborenen, sondern durch Training oder sonstwie erzeugten „abnormen“ Erscheinungsbild sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass statt dem Begriff „Zwerge“ der Begriff „Kleinwüchsige“ verwendet wird. Die von Scheugl verwendete Bezeichnung „Vogelköpfe“ wird durch den Begriff der „Mikrokephalen“ ersetzt. Die Gliederung umfasst die Gesamtheit der im Laufe der Geschichte in Erscheinung getretenen Prodigien wie sie von der Antike bis ins 20. Jahrhundert auf der Welt beobachtet werden können. Zu unterschiedlichen Zeiten erfolgte allerdings eine unterschiedliche Gewichtung der auftretenden Prodigengruppen, wobei von jeweiligen Trends gesprochen werden kann. Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass alle Formen der Missbildungen bzw. Behinderungen zu allen Zeiten existent waren. Hier erfolgt eine kurze Erläuterung.

---

<sup>24</sup> Scheugl, ebd.

### 3.1. Haarmenschen

Der Fachausdruck für Überbehaarung lautet Hypertrychose oder (seit 1993)<sup>25</sup> auch Ambras-Syndrom. Letzterer geht auf Gemälde einer Haarmenschen-Familie zurück, die sich in der Sammlung des Tiroler Schlosses Ambras befinden. Schloss und Sammlung gehören heute zum Kunsthistorischen Museum Wien. Hypertrychose ist die Folge einer Störung im embryonalen Stadium, bei der das Wollhaar nicht wie sonst abgestoßen wird, sondern zu wachsen anfängt.

Haarmenschen haben vor allem in der Renaissance Berühmtheit erlangt. Der erste erhaltene Hinweis auf Haarmenschen findet sich in Ulisse Aldrovandis (1522—1605) „Monstrorum Historia“<sup>26</sup> 1642, in welcher er eine von den Kanarischen Inseln stammende Familie beschreibt, die Ende des 16. Jahrhunderts durch Italien gereist war. Gemeint ist die fünfköpfige Familie des aus Teneriffa stammenden Pedro Gonzalez (um 1537—1618). Auf dem Tiroler Schloß Ambras finden sich Gemälde von vier Mitgliedern der Familie. Nur die Mutter weist keine Überbehaarung auf. Um 1596 entstand ein Gemälde von Agostino Carracci, das "Arrigo", den Sohn Enrico oder „Henri“ Gonzalez (um 1580—1656), mit „Pietro, dem Narren“ und „Amon“, einem Kleinwüchsigen, zeigt.

Das animalische Erscheinungsbild von Haarmenschen brachte ihnen immer Vergleiche mit Tieren ein. Im 19. Jahrhundert wurden „Lionel, der Löwenmensch“ (1890—um 1930, eigentlich Stefan Bibrowski) oder „Jojo, der Pudeljunge“ bekannt. Haarmenschen mussten sich auch Bezeichnungen wie Affen- oder Gorillamensch bzw. –junge oder –mädchen gefallen lassen. Da Animalisches auch mit Wildheit assoziiert wurde, erscheint auf den Bildern und Fotografien der Kontrast zwischen Menschsein und tierischem Aussehen, zwischen Wildheit und Zivilisiertheit, herausgearbeitet.

Auf allen bekannten Gemälden der Gonzalez-Familie gleicht ihre Kleidung jener der adeligen Schichten, der höfischen Mode. Sie posieren darüber hinaus in der gleichen Weise wie andere – adelige – Porträtierte. Auf Fotografien präsentieren sich die Haarmenschen des 19. Jahrhunderts ebenfalls in vornehmen Gewändern der Oberschicht. Stefan Bibrowski ist als Erwachsener oft mit einem Buch in der Hand zu sehen, was Kultiviertheit und Gebildetsein vermitteln sollte. Nichtsdestotrotz verzichtete man nicht auf „wilde“ bzw. exotische Attribute in Form von Naturkulissen

---

<sup>25</sup> Rauch, Margot: „Monster und Mirakel. Wunderbares in der Kunstkammer von Schloss Ambras.“,

<sup>26</sup> Vgl.: Aldrovandi, ebd.

im Hintergrund, was im 19. Jahrhundert jedoch auch als Ausdruck der Exotomanie gewertet werden muss.

### **3.2. Bartfrauen**

Bartfrauen vermitteln das Zwitterhafte, wenngleich sie biologisch weiblich sind. Da Zwitterwesen seit der Antike in unseren Mythen sehr populär vertreten sind, lösten Bartfrauen weit weniger als andere Prodigien ein Gefühl der Unfassbarkeit aus. Die Grenzen von weiblich und männlich verwischen sich auch in unserem täglichen Umfeld oftmals. Sogar im eigenen Körper, der ja männliche wie weibliche Hormone produziert. Das weibliche im Mann oder männliche Attribute bei Frauen, wie ein Damenbart, sowie androgyne Erscheinungsformen sind uns wohl vertraut und gar nicht selten.

Im Falle der Bartfrauen war es die überdurchschnittlichen Ausprägung eines absolut männlichen Attributs, das Interesse beim Publikum weckte: Der Haarwuchs im unteren Gesichtsbereich. Bartfrauen gehörten im 19. Jahrhundert zu den häufigsten Prodigien. Bei ihrem Auftreten und Erscheinungsbild wurde durch die Bekleidung stets das Weibliche besonders stark betont. Sie trugen durchwegs die zeithistorische Damenmode mit allen dafür typischen Ausformungen.

### **3.3. Rumpfmenschen**

Unter den Prodigien finden sich ausschließlich Rumpfmenschen, die als solche geboren wurden. Die Tatsache, dass ein Mensch weitgehend oder auch gänzlich ohne Gliedmaßen überlebensfähig ist, erscheint paradox. Die Existenz von Rumpfmenschen wurde bzw. wird gar als Schock erlebt. Gerade die Rumpfmenschen entwickelten auf vielen Gebieten enorme Fähigkeiten, die über jene normal gebauter Menschen hinausgingen. Rumpfmenschen als Prodigien beeindruckten nicht nur durch ihr bloßes Erscheinungsbild, sondern vor allem durch Vorführungen alltäglicher Tätigkeiten sowie speziellen Könnens. Einer der Berühmtesten war im 18. Jahrhundert Matthias Buchinger (1674— ca. 1732), der nur mit Armstummeln ausgestattet nicht nur zeichnen, sich rasieren oder einen Faden in eine Nadel einfädeln konnte. Er beherrschte neun oder noch mehr Instrumente, war außerdem Schreibkünstler und konnte in Miniatur-, Spiegelschrift und rückwärts schreiben. Zudem erlangte er als Taschenkünstler Ruhm und schrieb Lehrbücher für

Zauberei. Hierzulande wurde ein Jahrhundert später Nikolai Wassiliewitsch Kobelkoff (1851—1933) berühmt. Er besaß einen rechten Armstummel, ansonsten fehlten die Gliedmaßen.

Rumpfmenschen verdienten sich besonderen Respekt und blieben vielleicht deswegen von assoziativen Namen oder Vergleichen mit der Tierwelt verschont. Sie trugen durchwegs ihre richtigen Namen. Bilder zeigen sie entweder bei der Ausführung einer alltäglichen oder speziellen Tätigkeit – oft sind auf einem Bild auch mehrere Bestandteile ihrer Vorführungen gleichzeitig abgebildet –, oder im Porträt. Dann sieht man sie in der Regel erhöht, etwa auf einem Sessel oder einem Podest thronend oder von einem nahestehenden Menschen, meist der Mutter oder Gattin, auf dem Arm getragen.

An dieser Stelle sei noch ein Phänomen in Bezug auf weibliche Rumpfmenschen erwähnt. Die Wenigen, die zu finden sind, unterscheiden sich wesentlich von ihren männlichen Kollegen. Denn während diese sehr aktiv auftraten und verschiedenste Künste vorführten, wurden die Rumpfmädchen und –frauen stets unbewegt auf Podesten präsentiert. Überhaupt tauchten sie in der Öffentlichkeit erst gegen das 19. Jahrhundert hin auf. Von tatsächlichen Auftritten gibt es weitgehend keine Zeugnisse, es muss davon ausgegangen werden, dass sie auch bei Zurschaustellungen unbewegt und statuenhaft ihrem Publikum gezeigt wurden. Hier muss eingeworfen werden, dass das 19. Jahrhundert von öffentlicher Asexualität und Körperfeindlichkeit geprägt war<sup>27</sup>. Während jedoch die rein äußerlich „entmannten“ Rumpfmänner durch aktive Vorführungen u. a. ihre Manneskraft betonen durften, blieb den Rumpffrauen jeder noch so unterschwellige Hinweis auf ihre Sexualität versagt. Sie wurden antiken Göttinnen gleich wie ein Heiligtum auf Säulen und Postamenten erhaben und unnahbar präsentiert.

### **3.4. Armlose**

Unter den Prodigien finden sich erstaunlich viele Armlose, was nicht nur mit dem auch für die Rumpfmenschen geltenden Paradox der Überlebensfähigkeit trotz Fehlens von so wichtigen Körperteilen erklärt werden kann sondern auch damit, dass diese Art der Missbildung recht häufig ist. Dass in der Regel nur Armlose wie auch Rumpfmenschen auftraten, die von Geburt an und nicht etwa durch ein späteres

---

<sup>27</sup> Pflug, Isabel: Verkörperung von „Abnormalität: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), „Verkörperung“, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 281

Unglück so gestaltet waren, kann damit erklärt werden, dass nur sie ihre Fähigkeiten so exzellent entwickeln konnten. Sie waren niemals ein anderes Leben gewöhnt. Einige armlose Prodigien besaßen Hände, die an der Schulter angewachsen waren, wie wir es von den Contergan-Opfern des 20. Jahrhunderts kennen. Die Armlosen zeichneten sich dadurch aus, dass sie ihre Füße als Ersatz für die fehlenden Gliedmassen gebrauchten. Fußkünstler sind uns bis heute ein Begriff und tauchen auch in den Medien unseres Jahrhunderts immer wieder auf.

Die erste Berühmtheit war Thomas Schweicker (ca. 1541—1602) aus Schwäbisch Hall, dem im 16. Jahrhundert eine regelrechte Welle an Fußkünstlern folgte, die auch die folgenden Jahrhunderte nie verebbte. Bei ihm wie bei allen seinen Nachfolgern wurden interessanterweise stets die schöne Schrift und das Erstaunen darüber, dass die Armlosen eine solche mit dem Fuß zusammenbrachten, hervorgehoben.

Armlose Prodigien werden nicht zu Unrecht als „Fußkünstler“ bezeichnet. Die armlosen Prodigien besaßen in der Regel eine ausgeprägte kreative Ader, die sich in besonderen Schreibkünsten, aber auch in Malerei – Schweicker war u. a. am Hof des Kurfürsten Ludwig VI. von der Pfalz (1576—1583) in Heidelberg als Maler tätig – ausdrückte. Im 19. Jahrhundert häuften sich gar die Auftritte von Armlosen als Schnellmaler. Das Spielen von meist gleich mehreren Musikinstrumenten gehörte bei dieser Prodigengruppe ebenfalls zum gängigen Repertoire. Natürlich gebrauchten viele von ihnen nicht nur die Füße, sondern auch den Mund als Handsatz.

Die Armlosen oder Fußkünstler zeigten bei ihren Auftritten darüber hinaus wie die Rumpfmenschen alltägliche Tätigkeiten wie Zigaretten anzünden, trinken, essen, rasieren, nähen etc. Im Gegensatz zu den Rumpfmenschen unterscheiden sich hier die Auftritte von Fußkünstlern nicht merklich von denen der Fußkünstlerinnen. Interessant ist die gegenseitige Vermischung von Tätigkeiten, die sonst einem bestimmten Geschlecht zugeordnet waren – Frauen zeigten etwa Schießübungen, Männer auch Handarbeiten.

### **3.5. Halbmenschen**

Prodigien ohne Beine besaßen ihre Gestalt ebenfalls großteils von Geburt an. Hier sind schon sehr frühe Zeugnisse von weiblichen Prodigien bekannt. Die Frau spielt in Form der „Dame ohne Unterleib“ wie sie auf den Jahrmärkten des späten 19. und

beginnenden 20. Jahrhunderts eine Modeerscheinung war, eine besondere Rolle. Zum überwiegenden Teil handelte es sich damals jedoch eine Täuschung, die durch den Einsatz von Spiegeln und mit anderen Tricks vorgegaukelt wurde. Hierbei zeigt sich dasselbe Phänomen der unbewegten Präsentation auf Podesten wie bei den Rumpfmädchen und –frauen. Gerhard Eberstaller merkt dazu an, dass das 19. Jahrhundert eine Zeit war, „in der die Frauen lange Kleider trugen und Beine und Unterleib der geschlechtlichen Tabuzone angehörten<sup>28</sup>“. Er betont den Aspekt der Fantasie, welche die Dame ohne Unterleib bei dem männlichen Schaubudenpublikum anregte:

„Das Thema ‚Dame ohne Unterleib‘ ermöglicht eine faszinierende Auslegung, denn man kann sich den Unterleib einfach wegdenken oder ihn sich besonders vorstellen bzw. wünschen.“<sup>29</sup>

Damit liefert er eine Erklärung für die besondere Popularität der „Dame ohne Unterleib“ im 19. Jahrhundert. Konträr dazu zeigte sich die Italienerin Catherina Mazzina (geb. ca. 1577) in der Renaissance ebenso dynamisch wie die männlichen Halbmenschen, spielte Musikinstrumente und führte Tänze vor. Ihr Pendant findet sich in den 1930er Jahren in der Person von „Speedy Davis“, einer amerikanischen Motodrom-Fahrerin<sup>30</sup>.

Größte Berühmtheit erlangten aber auch hier die männlichen Vertreter, die häufig durch sehr akrobatische Vorführungen beeindruckten, da sie bei der Fortbewegung auf ihren Armen eine verblüffende Behändigkeit erlangten. Musikinstrumente hingegen spielten bei dieser Gruppe eine untergeordnete Rolle, wenngleich einer der berühmtesten Halbmenschen, der 1910 geborene Amerikaner Jonny Eck, Dirigent und Pianist war und ein eigenes Orchester gründete.

### **3.6. Kleinwüchsige**

Bei Kleinwüchsigen, oft im Sprachgebrauch nach den Märchenfiguren aus „Gullivers Reisen“ (1726) „Liliputaner“ genannt, gibt es zwei Arten des Kleinwuchses. Im einen Fall setzt das Wachstum in frühester Kindheit durch einen Mangel an

---

<sup>28</sup> Vgl.: Eberstaller, Gerhard: „Schön ist so ein Ringenspiel“, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2004, S. 120

<sup>29</sup> Eberstaller, Gerhard/ Brandstätter, Christian/ Paul, Bernhard: „Circus“, Fritz Molden Verlag Wien-München-Zürich 2000, S. 127

<sup>30</sup> Vgl.: Scheugl, ebd. S. 64



Wachstumshormonen aus. Im anderen ist die Missbildung angeboren und durch eine Unproportionalität der Extremitäten zum Rumpf, eine vorgewölbte Stirn und meist o-förmige Beine gekennzeichnet. Die kleinwüchsigen Prodigien des 19. Jahrhunderts, in dem Fall jene der ersten Art, beharrten auch öffentlich auf dieser Unterscheidung. Aus den Quellen geht jedoch diese Unterscheidung in den wenigsten Fällen heraus, überhaupt da sie erst im 20. Jahrhundert Gültigkeit bekommt. Eine seriöse Unterscheidung ist daher nicht möglich. Deshalb findet allgemein die Bezeichnung "Kleinwüchsige" Verwendung.

Der Zwerg als Figur ist untrennbar mit unserer Märchentradition verbunden, ebenso wie sein Pendant, der Riese. Zeugnisse von Kleinwüchsigen gibt es seit den römischen Cäsaren. „Hofzwerge“ waren ab dem Mittelalter durchgehend an den Höfen der damals bekannten Welt zu finden. Ihre Geschichte war immer in besonderem Maße mit Besitzanspruch und Herrschertum verknüpft. Außerdem waren sie wie keine andere Prodigiengruppe je nach den vorherrschenden gesellschaftspolitischen Umständen symbolisch aufgeladen. Im Mittelalter kam ihnen als Hofnarren die Rolle des Mahners zu, der den Regenten erinnern sollte, wie klein sein Dasein vor Gott war. In der Aufklärung wandelte sich diese Bedeutung. Mit dem heliozentrischen Weltbild wurde der Mensch aus dem Zentrum des Universums verdrängt, die Macht der Mächtigen schrumpfte symbolisch.

Mit dem Ende des Manierismus erstarkte am Beginn der 17. Jahrhunderts das Königtum wieder, der Hofzwerg wurde nun für die Herrschenden zum Symbol des Untertanen schlechthin. Er bestätigte die Größe seines Herrn. So dienten Kleinwüchsige am Hof zunehmend dem reinen Amusement. Sie mussten sich Einfälle wie „Zwergenhochzeiten“ gefallen lassen, aus Pasteten oder Torten springen. Im 18. Jahrhundert wurden die Kleinwüchsigen als Verkörperung des schlechten wie teuren Geschmacks der Fürsten und Könige vom Volk durchwegs negativ besetzt. Während der großen Revolutionen fanden sie wenig Sympathie. Auch die Literatur jener Zeit stellte die Figur des Zwerges hinterlistig, habgierig, sowie als Symbol der willkürlichen und abstrusen Vorgehensweisen der Obrigkeiten dar. Im 19. Jahrhundert war ihre Rolle vielseitig, sie reichte von den Teppichaugusten im Zirkus über die Verkörperung von Miniaturwelten in Form von „Liliputanertruppen“ – was erstmals eine Art Gleichstellung mit dem Volk bedeutete. Hier finden sich schließlich auch Ansätze für ihre Emanzipation.

Im Dritten Reich waren kleinwüchsige Prodigien geduldet, da sie Märchenfiguren verkörperten und auch in der germanischen Mythologie große Tradition besitzen. Zudem waren sie als „Heinzelmännchen“ Symbol des Fleißes und brachten zum Ausdruck, „zu welch großen Leistungen auch ‚kleine Menschen‘ fähig sind“<sup>31</sup>.

### **3.7. Riesenwüchsige**

Das Riesenwachstum ist die Folge einer Überproduktion des Wachstumshormons und setzt in der Kindheit oder Jugend ein. Der Figur des Riesen hafteten aus kulturhistorischer Sicht im Allgemeinen Sanftmut und Güte sowie Weisheit an. Laut Scheugl lässt sich eine Zurschaustellung von Riesenwüchsigen erst ab Ende des 16. Jahrhunderts nachweisen.

Riesenwüchsige wurden niemals ghettoisiert wie die Kleinwüchsigen und traten in der Regel einzeln oder maximal zu Zweit auf. Richtige „Riesentruppen“ (im Vergleich zu den „Liliputanertruppen“ des 19. Jahrhunderts) gab es nicht. Gehäuft fand man sie lediglich als Garde in königlichen Truppen. Ihre Zurschaustellungen bestanden im Wesentlichen im Auftritt ihrer selbst als Riesen. Sie zeigten keine Zusatzfähigkeiten. Der Hauptgrund dafür dürfte ihre besonders strapazierte Physis sein. Ein riesenhafter Körper ist extremen Belastungen ausgesetzt. Wie sich aus den Lebensläufen riesenwüchsiger Prodigien herauslesen lässt, litten sie häufig unter Abnutzungserscheinungen des Skeletts und Herzproblemen. Dies machte artistische Darbietungen unmöglich. So schreibt Gerhard Eberstaller:

„Ihr ‚Können‘ beschränkte sich in der Mehrzahl der Fälle darauf, ein Riese zu sein.“<sup>32</sup>

Auch Felix Salten (1868—1945) bemerkt in seinen „Wurstelprater“-Texten von 1911 im Hinblick auf eine Begegnung mit dem „Gebirgsriesen“ im Prater:

„Er kann wirklich nichts, gar nichts, ... nur ein Riese sein.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Ebd. S. 133

<sup>32</sup> Eberstaller, Gerhard: „Schön ist so ein Ringelspiel“, ebd., S. 117

<sup>33</sup> Salten, Felix: „Wurstelprater“, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich 1973, S. 31

Am Ehesten traten sie im 19. Jahrhundert als Schauspieler, Frauen gerne als Sängern, auf. Häufig kostümierten sie sich, um ein bestimmtes Image zu verkörpern. Die beliebtesten „Verkleidungen“ waren die jeweiligen Landestrachten, im 20. Jahrhundert wurden gerne germanische Figuren gewählt – auch bereits vor dem Zweiten Weltkrieg.

Die Gestalt des Riesen an sich koexistiert mit der des Zwerges – als dessen Gegenpart. Den Gesetzen einer Wippschaukel gleich erscheinen die Riesen bzw. die Riesenwüchsigen in der Geschichte oft erhöht, sobald die Zwerge bzw. die Kleinwüchsigen einen geringeren Status erlangen und umgekehrt, oder sie existieren auf gleicher Höhe.

„Die Öffnung der mittelalterlichen Grenzen führte zu einer Ausdehnung und Übersteigerung des Selbstwertgefühls des Renaissance-Menschen ins Riesenhafte.“<sup>34</sup>

Ab der Renaissance waren Hofriesen insbesondere bei den Habsburgern Symbol für eine Herrscherklasse, die sich als gottgleiche Regenten selbst überhöhte und ihre Macht und Herrlichkeit gerne vor dem Volk darstellte. Mit dem Ende des Manierismus und der neuerlichen Zentrierung der Macht im 17. Jahrhundert ortet Scheugl dann den Sympathieverlust des Riesen, der nunmehr zu einem Symbol für absolute Herrscher, zeitweise gar zum Ungeheuer wurde. Im 19. Jahrhundert scharten die Fürsten und Könige Riesenwüchsige in ihren Regimentern und Leibgarden um sich und erhoben sie so zu mit dem Stolz des ganzen Landes aufgeladenen Repräsentanten und Würdenträgern.

### **3.8. Albinos**

Albinos sind nicht zu den Behinderten zu zählen. Das ungewöhnliche Erscheinungsbild menschlicher Albinos wird, wie auch bei Albinos im Tierreich, durch eine Pigmentstörung, die das Fehlen von Pigmenten zur Folge hat, verursacht. Sie dürften außerdem eine „Modeerscheinung“ unter den Prodigien des späten 18. und 19. Jahrhunderts sein.

---

<sup>34</sup> Scheugl, ebd. S. 156

Albinos waren einzeln, häufig auch in Gruppen zu sehen. Sie stellten nicht bloß ihr Äußeres in den Mittelpunkt, sondern boten mehr als andere Prodigiengruppen artistische und zirkensische Nummern dar. Sie produzierten sich als Messerwerfer, Entfesselungskünstler, Gedächtniskünstler u. Ä., aber auch als Sänger. Ihr Aussehen und die Werbestrategien regten zu dem Mythos an, dass Albinos aus dem hohen Norden stammten. Sie selbst bedienten diesen Mythos, indem sie sich etwa als „Eismenschen“ bezeichneten. Oder sie arbeiteten mit dem Reiz der Gegensätze und behaupteten, von Schwarzafrikanern abzustammen. Bezeichnungen wie „weißer Mohr“ machen das deutlich. Die weißen Haare wurden besonders auffallend in Szene gesetzt, indem sie besonders lang oder als überdimensionaler Krauskopf getragen wurden.

Die medizinische Bezeichnung für Albinos lautet Leukopathen. Darunter fällt auch der teilweise Albinismus, dessen Vertreter es im Schaugeschäft ebenfalls zu großem Ruhm brachten. Diese spezielle Form der Pigmentstörung tritt nun tatsächlich häufig bei Menschen mit schwarzafrikanischer Herkunft auf. Hier wurde jedoch eher eine Verbindung zum Tierreich für die Vermarktung gesucht. Die vom teilweisen Albinismus Betroffenen traten oft unter dem Namen „Panther-“ oder „Leopardenmenschen“ auf und zeigten ebenfalls artistisches und akrobatisches Können.

### **3.9. Mikrokephale**

Die Gruppe der Mikrokephalen ist die einzige Gruppe unter den Prodigien, welche eine geistige Behinderung, verursacht durch ein nur sehr geringes Hirnvolumen, aufweist und ausschließlich im 19. Jahrhundert zu finden. Nur vereinzelt sind andere Fälle geistig behinderter Prodigien bekannt, wobei „Schwachsinn“ bzw. „Wahnsinn“ bei den Hofnarren eine ganz spezielle Rolle spielten.

Berühmt wurden die Mikrokephalen vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts als „Aztekenmenschen“, also als symbolische Vertreter eines ausgestorbenen Volkes. Dieser Mythos ergab sich wohl aus den stereotypischen, über die Aztekenkultur überlieferten Merkmalen, welche gewisse Ähnlichkeiten mit der Kopfform der Mikrokephalen aufwiesen. Zwei unter den Namen „Bartola“ und „Maximo“ ausgestellte und als Geschwister ausgegebene Mikrokephale trugen im 19. Jahrhundert wesentlich zur erfolgreichen Verbreitung des Mythos von den "letzten

Azteken" bei. Zur Verstärkung des „aztekischen“ Eindrucks wurden die Haare der Mikrokephalen bis auf ein Büschel an der höchsten Stelle des Kopfes abrasiert bzw. die Haare an der höchsten Stelle zusammengebunden, sodass die spitz zulaufende Schädelform betont wurde.

Die Mikrokephalen waren im größten Ausmaß einer Ausbeutung ausgeliefert. Noch weniger als andere Prodigien hatten sie die Möglichkeit, sich für oder wider eine Zurschaustellung oder über die Art ihrer Zurschaustellung zu entscheiden. Die lange Zeit übliche Bezeichnung für sie war „Vogelköpfe“ oder auch „Nadelköpfe“, englisch „Pinheads“. Aufgrund ihrer geistigen Behinderung waren sie von ihren Schaustellern abhängig wie kleine Kinder von ihren Eltern. Es gibt Zeugnisse davon, dass gerade sie von den Showleuten und anderen Prodigien besonders integriert und umsorgt wurden.

### **3.10. Doppelmenschen**

Mit Doppelmenschen ist jegliche Art der Zwillingsmissbildung gemeint, was siamesische Zwillinge, Menschen mit zwei Köpfen und die parasitäre Zwillingsmissbildung umfasst. Der Berliner Anatom Professor Rudolf Ludwig Karl Virchow (1821—1902) erst entdeckte die unvollständige Teilung eines Eis als Ursache für diese Missbildungen.

Die Medizin unterscheidet bei den Siamesischen Zwillingen zwischen Sternopagen – an einem Brustteil zusammengewachsene Zwillinge, Ischiopagen – am Becken Zusammen gewachsene und Cephalopagen – am Kopf Zusammen gewachsene. Erstere sind die häufigste Art der Verwachsung und gemeinsam mit den Ischiopagen am häufigsten unter den Prodigien zu finden. Letztere haben meist nur eine sehr kurze Lebensdauer und wurden daher vor allem im Baby- und Kindesalter zur Schau gestellt.

Unter den Gastropagen versteht man Menschen, die sich einen Unterleib teilen und deren Teilung ab der Wirbelsäule beginnt. Sehr selten tritt diese Missbildung sogar in der Form auf, dass ein Mensch zwei Köpfe besitzt. Fälle davon sind schon sehr früh, ab dem 14. Jahrhundert, überliefert. Sie finden sich in ersten naturwissenschaftlichen Werken, auch gibt es angeblich von Albrecht Dürer (1471—1528) eine Zeichnung eines solchen zweiköpfigen Mädchens.

Die Gastropagen Millie und Christine (1851—1912) wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „zweiköpfige Nachtigall“ mit ihren Gesangskünsten berühmt. Selten ist auch die parasitäre Zwillingsmissbildung. Dabei ist ein zweiter, nur rudimentär ausgebildeter und nicht als eigenständiger Mensch existierender Körper mit dem voll ausgebildeten Körper seines Bruders oder seiner Schwester verwachsen. Unter den Prodigien sind weitaus mehr Männer als Frauen mit dieser Missbildung zu finden. Die parasitäre Zwillingsmissbildung kann viele verschiedene Ausformungen haben: In besonderen Fällen kann diese auch ein drittes Bein sein, wie bei dem Italiner Francisco Lentini (1889—nach 1955). Auch sind Prodigien mit vier Beinen oder einem zweiten Unterleib bekannt. Oft können die parasitären Körperteile bewegt werden. Die Bezeichnung „Siamesische Zwillinge“ geht auf die zur Legende gewordenen, aus Siam, dem heutigen Burma, stammenden Sternopagen „Chang“ und „Eng“ (1811—1874), welche durch das amerikanische Unterhaltungsgenie Phineas Taylor Barnum (1810—1891) entdeckt wurden, zurück. Allein aufgrund ihrer Missbildung und Verwachsung mussten die Doppelmenschen ganz spezielle Fähigkeiten entwickeln. Speziell bei den Siamesischen Zwillingen wurde ihre Fähigkeit, sich synchron und ohne größere Schwierigkeiten zu Zweit fortzubewegen, bestaunt. Chang und Eng etwa waren für ihre Behändigkeit bekannt. Darbietungen von Siamesischen Zwillinge konzentrierten sich darauf, alltägliche Bewegungen vorzuführen. Ein Tanz mit dem Publikum war ein beliebter und effektvoller Bestandteil ihrer Zurschaustellungen. Im Mittelpunkt stand ihre Verwachsung, die besonders auf Fotos entblößt präsentiert wurde. Viele Doppelmenschen präsentierten sich mit zusätzlichen Fähigkeiten wie Singen oder Musizieren.

### **3.11. Kolossalmenschen**

Fettleibigkeit, ob krankhaft durch eine Unterfunktion der Schilddrüse oder durch übermäßige Nahrungsaufnahme verursacht, gehört nach Riesen- und Kleinwüchsigen zu den beliebtesten und ältesten Schaustellungen überhaupt. Kolossalmenschen traten meistens ohne zusätzliche Fähigkeiten auf. Wie bei den Riesenwüchsigen liegen die Gründe dafür in der für den Körper enorm strapaziösen Konstitution. Sie überzeugten durch ihre bloße Anwesenheit.

Es gibt jedoch Einzelfälle, die durchaus auch Akrobatisches vorführten. Einige wenige waren tatsächlich Sportler, einer der bekanntesten war der Berufsringer und Artist Emil Naucke (1855—1900). Naucke stammte aus Poel und machte sich im deutschsprachigen Raum, nachdem sein Gewicht ständig zunahm, vor allem im Schaugeschäft einen Namen.

Bei den Kolossalmenschen halten sich die Geschlechter ziemlich genau das Gleichgewicht. Am Ehesten zeigten sie Kraftakte – Frauen wie Männer. Die Kolossalmenschen traten meistens einzeln, gerne aber auch zu zweit, so gut wie nie in Gruppen auf. Beliebt waren „Riesenkinder“, also Kinder, die bereits eine enorme Körperfülle besaßen.

Interessant ist, dass bei den kolossalen Prodigien besonders oft Assoziationen zu Babies hergestellt wurden. Man stellte dem Namen das Wort „Baby“ vor und wählte die Kleidung so, dass sie an Baby- und Kleinkinderkleidung erinnerte. Gegen das 20. Jahrhundert hin traten viele in Unterwäsche auf. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es einen Einbruch im Interesse an Kolossalmenschen, begründet durch Armut und Hunger der Bevölkerung. Insgesamt gehörten sie aber zu den Prodigien, die am längsten im Schaugeschäft tätig waren und bis heute als Sensationen in den Medien auftauchen – wenn auch in der heutigen Gesellschaft, deren Ideale Schlankheit und Fitness sind, mit verändertem Bedeutungsinhalt.

### **3.12. Haut- und Knochenmenschen**

Unter den Haut- und Knochenmenschen finden sich die absonderlichsten und auch grauenvollsten Formen von Missbildungen, aber auch krankhafte Phänomene wie das der sogenannten „Gummihaut“ oder der Magersucht. Sie werden hier der Vollständigkeit halber erwähnt. Jedoch fanden sich bei den Recherchen für diese Arbeit in Wien keine nennenswerten Spuren solcher Prodigien.

Das Phänomen der „Gummihaut“, medizinisch „Cutis hyperelastica“, wird durch eine Krankheit des Zellengewebes verursacht. Rein äußerlich ist diese Krankheit nicht anzumerken, weshalb für die Betroffenen ein normales Leben möglich und die Zurschaustellung ihrer selbst nicht die einzige Einkommensmöglichkeit war.

Im Gegensatz dazu waren unter Magersucht, medizinisch „Anorexia nervosa“, Leidende, Menschen mit Missbildungen der Haut und in noch extremerem Ausmaß jene mit Missbildungen und Krankheiten des Knochenbaus einem enormen

Leidensdruck ausgesetzt. Zahlreiche Magersüchtige erlangten als „Skelettmenschen“ Berühmtheit. Menschen mit krankhaften, überdimensionalen Wucherungen der Haut, die am ganzen Körper und auch im Gesicht auftraten, waren etwa als „Elefantenmenschen“ zu sehen.

Missbildungen des Skeletts waren vielfältig. Ebenso vielfältig waren auch die Namen für jene Prodigien, die zum überwiegenden Teil mit dem Tierreich in Verbindung gebracht wurden. So gab es einige „Kamel-“, „Pferde-“ oder „Schlangenmenschen“, bei denen sich Kniescheibe und/oder Ellenbogen auf der Rückseite von Beinen oder Armen befanden, die Gliedmassen also in die verkehrte Richtung abgewinkelt waren. Bekannt sind Fotografien einer als „Bärenweib“ bezeichneten und mit Fellen verkleideten Frau, bei dem die Ellenbogen bei den Handgelenken und die Knie bei den Knöcheln gewachsen waren. Bei einem unbekannten „Froschmann“ waren die Beine nicht vollständig ausgebildet. Auch sind Prodigien mit einer seltenen Krankheit, die erst im Laufe des Lebens auftrat und bei der das gesamte Skelett verknöcherte, sind bekannt. Die Betroffenen konnten sich nicht mehr bewegen und mussten bei vollem Bewusstsein sozusagen wie „versteinert“ leben.

Recht häufig war eine spezielle Missbildung der Hand- und Fußknochen, bei der nur die beiden äußeren Glieder vorhanden waren, sodass der Eindruck von „Scheren“ entstand. Das trug den Betroffenen den Namen „Hummermenschen“ ein. Zu sehen waren auch immer wieder Menschen mit mehr als zehn Fingern oder Zehen.

Solche und andere extreme Missbildungen erregten in der Menschheitsgeschichte stets Aufsehen, hier gab es jedoch sowohl bei der Zurschaustellung als auch beim Publikum die meiste Zurückhaltung, einerseits wohl ob des selbst für Besucher von Prodigenschauen fast unzumutbaren Anblicks und andererseits aufgrund des teilweise enormen Leidens der Betroffenen.

Dennoch stoßen wir auch hier auf unglaubliche Zeugnisse der Lebenskraft, etwa wenn H. W. Otto alias Signor Saltarino über den 1866 geborenen Amerikaner Walter H. Drew, dem nicht nur Hände und Füße fehlten, sondern dessen Rückrat von der rechten Schulter zur linken Hüfte verlief und dessen Halswirbelsäule seitlich aus dem Rückgrat herauswuchs, schreibt:

„Trotz dieser furchtbaren Situation erfreute er sich aber einer guten Gesundheit und eines recht urwüchsigen Humors, der ihm über seine körperliche Misere hinaushalf. [...] Für viele Jahre war er gezwungen, sich



seinen Lebensunterhalt durch öffentliche Schaustellung zu erwerben, und waren auch für ihn die Museen etc. die Rettungs-Anstalten, die ihn vor dem Armenhause bewahrten.“<sup>35</sup>

### **3.13. Exotische Menschen**

Exotische Menschen sind weder als „abnorm“, noch als behindert zu bezeichnen. Sie sind jedoch Teil dieser Arbeit, da sie aus den gleichen Gründen wie die bisher beschriebenen Prodigien durch alle Jahrhunderte hindurch an Höfen zu finden und zur Schau gestellt wurden. Ihr Äußeres war so außergewöhnlich, dass sie Aufsehen erregten. Zu betonen ist bei dieser Thematik, dass Exotismus subjektiv ist und aus der Sicht der westlichen Kultur immer eine imperialistische Komponente in sich trägt. Exoten wurden weit mehr als jede andere Prodigiengruppe erniedrigt und ghettoisiert.

Exotisches spielte in allen Epochen eine Rolle, besonders jedoch im 19. Jahrhundert. In vorher nie gekanntem Ausmaß wurden ganze Dörfer in unserer Breiten verlegt und Bewohner ferner, aber auch weniger entfernter Erdteile Zootieren gleich dem Betrachter vorgeführt. Die Exoten jener Epoche waren insofern mehr von Ausbeutung und Diskriminierung betroffen als die anderen Prodigien, als dass sie weniger Chancen hatten, jemals tatsächlich integriert zu werden. Der einzige Grund für das Interesse an ihnen war ihre Fremdheit an sich – mit allen uns so fremden Lebensumständen, welche durch Kleidung und Verhalten repräsentiert wurden. Eine Anpassung durch Aneignung westlicher Lebensweisen und Kleidung hätte das, was sie darstellten, ad absurdum geführt.

Die Hofmohren, die in der Renaissance „in Mode“ kamen, waren von einer solchen Art der Zurschaustellung weniger betroffen, sollen jedoch ebenfalls berücksichtigt werden. Sie konnten sich in Einzelfällen durchaus einen Status erarbeiten, der sie aus der Masse der Exoten heraushob.

---

<sup>35</sup> Signor Saltarino, „Abnormitäten“, Verlag Ed. Lintz, Düsseldorf 1900, S. 51 f

## 4. Ursprünge

### 4.1. *Mythen und Monster*

Das Thema „Monster“ in seiner ganzen Komplexität, wie es sich in der Literatur und Kunst darstellt, ist nicht Inhalt dieser Arbeit. Ebenso würde das Eingehen auf die literarischen Pendanten zu den Prodigien den Rahmen sprengen. Das Thema Monster und Mythologie soll hiermit aber kurz erläutert werden, um das Bewusstsein für diese enge Verbindung zu schärfen, die sich auch im Umgang mit sowie in der Inszenierung und Aufführungspraxis von Prodigien in allen Jahrhunderten immer wieder zeigt. Aufgrund der engen Verbindungen von Prodigien und Monstern – nicht nur in der ethymologischen Bedeutung des lateinischen „monare“ als „mahnen“, „warnen“ – muss man den eigentlichen Beginn ihrer Geschichte bereits in den Mythen und Schöpfungsgeschichten orten. Es gibt keine Mythen ohne Monster, Deformierte und Schreckensfiguren. Auch der Hofnarr findet sich als Figur eines Außenseiters und schalkhaften Toren in der Bibel ebenso wie in Göttersagen verschiedenster Kulturen. Bis heute erfindet sich jede Gesellschaft ihre fiktiven Monster. Das bedeutet, dass diese einem ständigen Wandel unterzogen sind. Bereits in den Schöpfungsgeschichten unserer Kultur ist das komplexe Verhältnis realer und mythologischer Monster von elementarer Bedeutung und wirkt von Kindesbeinen auf jeden Einzelnen ein.

„Jede spätere Rezeption ist eine Wiederaufnahme, eine Reaktivierung dieser mythischen Vorstellungswelt und sei es auch nur [...] zur Abgrenzung. Bei der Zurschaustellung der Freaks griff man immer wieder auf die Mythologie von Vorzeit und Antike zurück, die auch in der Verkleidung von Märchen noch aktuell sind.“<sup>36</sup>

Dieser ständige Rückgriff auf die ältesten Geschichten der Menschheit tritt in besonderem Maße in der Werbung für Freaks im 19. Jahrhundert auf, wo eine Verbindung zu bestimmten mythologischen Figuren hergestellt wurde. Wir werden also innerhalb der Gesellschaft mit (fiktiven, irrationalen) physisch und seelisch verkrüppelten Wesen auf verschiedenste Art und Weise konfrontiert und dabei kann es nur eine Konfrontation geben. Jedes Monster versetzt uns in

---

<sup>36</sup> Lebeck, R.: Riesen, Zwerge, Schauobjekte. Dortmund 1979. S. 165

Alarmbereitschaft. Jahrtausende lang wurden Missgeburten und behinderte Körper mit als Mahnzeichen interpretiert und mit Bestrafung in Verbindung gebracht.

Historisch zeigt sich ein Wandel von der Feststellung, „Der- oder Diejenige ist“ ein Monster zu „Der oder Die sieht aus wie“ dieses oder jenes Monster.

Entgegen dem Bild, das sich heute vielleicht darstellen mag, waren die Prodigien als menschliche „Monster“ immer vom Positiven durchwirkt. Prodigien wurden in der Renaissance als „Wundergeburten“ oder später überhaupt als „Wunder“, eben als „Prodigien“, bezeichnet. Die mit ihnen verbundenen Mahnungen und Bestrafungen waren immer göttlicherseits. Dass ihre Existenz etwa dem Teufel zugeschrieben wurde, scheint eher die Ausnahme gewesen zu sein. Das zeigen auch die ab der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert immer wieder auftauchenden Bezugnahmen von Prodigien auf die vom Prinzip her positiv behafteten Märchen- und Mythenfiguren wie Riesen und Zwerge oder Prinzessinnen und Prinzen.

Prodigien erscheinen niemals aggressiv, sondern maximal mit wilden Attributen versehen. Dass es sie überhaupt gibt ist der beste Beweis dafür, dass sie „auf der guten Seite“ stehen. Wären sie als mehrheitlich bedrohlich für die Menschheit empfunden worden, hätten sie nicht so lange und so exponiert in der Öffentlichkeit gestanden. Das Staunen hat stets die Oberhand behalten, wofür wohl eine besondere Eigenschaft der Prodigien in Bezug auf ihre Unterhaltungsfunktion mitverantwortlich sein mag. Im Gegensatz zu anderen Schaunummern, Showacts oder Akrobaten imitieren sie nicht, sie verkörpern nicht, sie SIND – „Monster“ und „Wunder“. Im Showgeschäft tätige Menschen benötigen, um Aufmerksamkeit zu erlangen, eine Verkleidung. Ob Artisten, Clowns oder Hofnarren allgemein, sie werden erst durch ihr Kostüm als solche erkennbar und wahrgenommen. Prodigien benötigen keine Verkleidung, keinerlei Maske oder Rolle, um die Berechtigung zu erhalten, auf einer Bühne zu erscheinen. Diese erstaunliche Tatsache unterscheidet sie auch von den Tieren und macht sie mitunter deswegen zu Zwischenwesen. Es fällt uns schwer, sie einzuordnen, ihr Dasein erinnert immer an etwas, jedoch scheinen sie sich jeder uns bekannten Kategorie zu entziehen - womit ihnen selbstverständlich in keiner Weise ihre Menschlichkeit als biologische Tatsache abgesprochen werden soll. Selbst die Mythologie stößt in Bezug auf ihre ursprüngliche Aufgabe, die Welt zu erklären und zu vermitteln, bei ihnen an ihre Grenzen. Auch sie kann die realen „Monster“ nicht erklären, sie kann sie nur spiegeln und ihnen eine Geschichte geben. Hier stoßen wir auf eine gegenläufige Entwicklung

in jüngster Zeit. Roland Barthes definiert den Mythos als eine entpolitisierte Aussage, die von den Dingen in einer Weise erzähle, die sie unschuldig, also unnahbar mache und ihnen die Geschichte entziehe<sup>37</sup>. In diesem Sinne scheinen die Prodigien heute tatsächlich in eine halbmythologische Existenz verdrängt worden zu sein, die ihre Kulturgeschichte und ihre sozialpolitische Funktion verschleiert. Insgesamt betrachtet erscheinen Prodigien als mythologische Ankerpunkte in der Realität, die auch angesichts der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eine „wunderbare“ Komponente behalten haben.

#### **4.2. Vorzeit und Antike**

„Schon 61 soll ein Kind mit 4 Köpfen zu Nero gebracht worden sein, und Augustinus berichtet in ‚De civitate Dei‘ von zweiköpfigem Wesen [...]“<sup>38</sup>

Was uns Gerhard Eberstaller hiermit berichtet, zeigt, dass sich bereits die Antike mit realen Monstren auseinandersetzte. Die Römischen Cäsaren etwa hatten Kleinwüchsige in ihren Diensten. Die antiken Mythen weisen auffallend Wesen und Gottheiten mit einem besondern Wuchs auf:

„Zu Recht weist Mircea Eliade darauf hin, dass der griechische Olymp von Wesenheiten bewohnt wurde, die wir heute als ‚behindert‘ oder ‚entstellt‘ qualifizieren würden. [...] Sie zeichnen sich durch Kraft und Schönheit aus, aber auch durch monströse Züge; sie sind entweder von riesenhaftem Wuchs – Herakles, Achill, Orest, Peoplos – oder überdurchschnittlich klein, sind tiergestaltig (z.B. Lyakon, der Wolf) oder verwandeln sich in Tiere. Sie sind androgyn (Kekrops), wechseln ihr Geschlecht (Teiresias) oder verwandeln sich in Frauen (Herakles). Daneben sind Heroen durch zahlreiche Anomalien gekennzeichnet (Akephalie oder Polykephalie; Herakles hat drei Zahnreihen); sie sind häufig hinkend, bucklig oder blind. [...]“<sup>39</sup>

Es stellt sich die Frage, ob diese Gestalten und Wesen wohl von behinderten Menschen inspiriert waren. Auf jeden Fall war das Thema Körperbehinderung ein

---

<sup>37</sup> Vgl.: Mürner, Christian; Schönwiese, Volker (Hrsg.): „Das Bildnis eines behinderten Mannes.“, AG SPAK Bücher, Neu Ulm 2006, S. 85

<sup>38</sup> Eberstaller, Brandstätter, Paul, ebd., S. 125

<sup>39</sup> Macho, Thomas: „Zoologiken. Tierpark, Zirkus, Freakshow.“, URL: [www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77](http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77) am 22.3.2005

Göttliches und ein nicht perfekter Körper etwas, das in den „höchsten Kreisen“, also im Olymp, vorkommt. Man könnte aus diesem Grund spekulieren, dass missgebildete, behinderte Menschen in der Gesellschaft angesehen und integriert waren. Jedenfalls interessierten die von der Norm abweichenden Phänomene der Natur bereits die Gelehrten jener Zeit und es gab eine intensive, religiös motivierte Beschäftigung mit Monstren<sup>40</sup>.

Von hier zu den Wunderwesen des Mittelalters, die als „Erdrandsiedler“ in der „Naturalis Historia“ (veröffentlicht ab dem Jahr 77) von Plinius dem Älteren (Plinius Maior, ca. 23—79 n. Chr.) beschrieben werden, ist nur ein kleiner Schritt. Die Verknüpfung von tatsächlich existierender Natur und mythologischen Gefügen war im gesamten Mittelalter immer noch sehr stark. In den Flugblättern des 16. Jahrhunderts, die Wundergeburten als Zeichen und Warnungen Gottes interpretierten und die Nachricht davon verbreiteten, ist die enge Verbindung von Prodigien mit Religion und Aberglauben ebenfalls ganz stark spürbar. Jedoch bringt die Renaissance, obwohl sie sich intensiv auf die Antike bezieht, bereits den Bruch damit und die erste sachlich-wissenschaftliche Beschäftigung mit Prodigien. Auffallend ist in der Antike die direkte Gegenüberstellung vom Menschen mit Tieren.

„Noch die ‚Zoologie‘ des Aristoteles traktierte den Menschen unter verschiedensten Rubriken, um zu demonstrieren, dass die Natur keine Sprünge macht. Menschen wurden etwa den ‚Bluttieren‘ mit vollständigem Gebiss und einem Magen (wie Löwen und Hunden) zugeordnet, aber auch den lebend gebärenden Säugetieren (wie den Pferden und allen ‚behaarten Tieren‘, sowie manchen ‚Wassertieren‘ wie den Delphinen oder Walfischen).“<sup>41</sup>

Vielleicht ist es auch dieses Verständnis, den Menschen im Wesentlichen nicht als von den anderen Lebewesen isoliert zu betrachten, das in der Mythologie die Fabelwesen und Abnormalitäten hervorbrachte – oder es verhält sich eben umgekehrt, dass durch diese seltsam gebildeten Wesenheiten der Götterwelt das Animalische im Menschen gesucht wurde. Jedenfalls ist die gesamte Geschichte der Prodigien durch ein Naheverhältnis zur Tierwelt gekennzeichnet.

---

<sup>40</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>41</sup> Ebd.

## 5. Hochmittelalter

Während aus der Antike in Bezug auf Prodigien noch einige Fragmente überliefert sind, scheint am Beginn des Mittelalters bis auf die Zeugnisse von Hofzwerge die Überlieferung ganz abzureißen. Die eher unruhige, von großen Umwälzungen geprägte Zeit zwischen 300 und 1200 mögen Gründe dafür sein. Das Christentum schwang sich zur Staatsreligion auf, die Völkerwanderung setzte ein, das römische Imperium zerfiel und das „Reich der Deutschen“ begann zu existieren. Die Kreuzzüge fanden statt und Europa konzentrierte sich darauf, sich kulturell zu etablieren.

Um 1150 verlegten die Babenberger ihre Residenz nach Wien. 1273 wurde Rudolf, der erste Habsburger, zum König gekrönt. Damit befinden wir uns in einer Zeit, in der Städte entstanden und aufzublühen begannen. Die Bevölkerung wurde durch sie selbstorganisiert. Die Städte, an Handelsplätzen, Verkehrsknotenpunkten, Kirchen und Klöstern, bei Pfalzen oder Höfen gelegen<sup>42</sup>, erhielten großen Zustrom und wurden wichtige Ziele der Fahrenden, insbesondere auch der Gaukler und mit ihnen der Prodigien. Die Städte zeichneten sich durch planmäßig angelegte Stadtviertel aus. Um den zentralen Marktplatz befanden sich Rathaus, Kornkammer und Burg. Im Zentrum befanden sich auch die Patrizierhäuser, dahinter die Häuser der ärmeren Bevölkerungsteile wie der Handwerker, meist Holzhütten, sowie die Elendsquartiere der Ärmsten<sup>43</sup>.

Das Fahrende Volk und die Gaukler gehörten nicht einmal zur Unterschicht, sie waren Ausgestoßene. Berichte über „Tausendkünstler“ in Städten sind recht dürftig, denn von der Hofdichtung wurden sie nicht beachtet. Die Volksdichtung widmete sich lieber den Sängern und Spielleuten, weniger den Akrobaten und Gauklern. Am Ehesten sind es die Stadtchronisten, die Hinweise geben, und Rathausprotokolle, in denen sich welche finden.

Das Hoch- und Spätmittelalter befasste sich intensiv mit Monstren, wenngleich das lateinische „monstrare“, von dem es sich ableitet, erst im 16. Jahrhundert ins Deutsche Eingang fand. Auf den Karten des späten Mittelalters scheinen Unwesen wie „Hundsköpfige, Großlipper oder Fußschaffner“ auf, die wohl von den entdeckten exotischen Menschen, Tieren und Kulturen beeinflusst waren<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Vgl.: „Aufbruch hinter Mauern“, In: „Geschichte“, Februar 2/08, S. 23

<sup>43</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>44</sup> Vgl.: Brandstätter, Christian, Eberstaller, Gerhard, Paul, Bernhard: „Circus“, Fritz Molden Verlag, Wien-München-Zürich 2000, S. 118

## 5.1. Das Fahrende Volk

Die Zigeuner als eigenständige Volksgruppe stellten unter den Fahrenden immer ein eigenes Kapitel dar. Die ersten Sinti und Roma kamen erst um 1400 nach Mitteleuropa<sup>45</sup>. Ende des Mittelalters verschlechterte sich die Stimmung gegen sie zunehmend. König Sigismund stellte ihnen 1423 einen Freibrief aus, der 1496/98 am Reichstag zu Lindau und Freiburg für ungültig erklärt wurde. Die Zigeuner galten daraufhin als vogelfrei<sup>46</sup>. Zigeuner und europäischstämmige Reisende sind vom Prinzip her unabhängig voneinander zu betrachten, wenngleich es Verbindungen gab, die jedoch auf beiden Seiten nie die Regel, geschweige denn gern gesehen oder zugegeben waren. Zu betonen ist, dass es keinen Beweis gibt,

„dass in Europa vor der Einwanderung der Zigeuner eine Bevölkerungsgruppe gelebt hätte, die in aufeinanderfolgenden Generationen im Familienverband umhergezogen wäre. Die Vaganten des Mittelalters haben sich nicht durch Nachwuchs erhalten, sondern durch Zulauf von den Seßhaften.“<sup>47</sup>

Als vogelfrei galten ebenso die Spielleute, wenngleich es manche von ihnen zu Ansehen brachten, etwa Walter von der Vogelweide, und sie in den Städten wie auf dem Land sehr gefragt waren. Sie stellten so etwas wie die „Zugnummer“ unter den fahrenden Künstlern dar, weshalb sich in ihrem Gefolge oft „akrobatische Tänzer, Spaßmacher, Tanzbären, Feuerfresser und Artisten, die Steine zerkauten“<sup>48</sup> sowie noch einige andere Gaukler fanden. Vagabundentum und Unterhaltung waren immer eng miteinander verknüpft, bereits aus der Antike sind „Ägyptische Akrobaten“ bekannt, die von Griechenland bis Spanien zogen und sogar England bereisten. Wie sich hier zeigt, hat die Akrobatik ihren Ursprung nicht im Abendland.

„Die Heimath dieser Kunst ist der ferne Osten, Japan, China, Indien und näher am Abendlande Egypten. Schon auf sehr alten ägyptischen Denkmälern sehen wir Gaukler dargestellt. Aus Egypten und Vorderasien stammten auch

---

<sup>45</sup> Vgl.: „Auf der Straße“, In: „Geschichte“, Februar 2/08, S. 45

<sup>46</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>47</sup> Arnold, H.: „Fahrendes Volk“. o.O. 1980. S. 65

<sup>48</sup> „Auf der Straße“, ebd., S. 44

die Seiltänzer und Taschenspieler, die schon im Alterthume die Länder am Mittelmeer zahlreich durchwanderten.“<sup>49</sup> [sic]

Im Mittelalter war das Reisen alles andere als ein Vergnügen und nicht nur beschwerlich, sondern auch sehr gefährlich. Es blieb daher jenen vorbehalten, die dazu gezwungen waren, um ihren Lebensunterhalt verdienen zu können oder weil sie aus irgendeinem Grund zu Ausgestoßenen wurden. Das Vagabundentum war wieder stets ein Hauptgrund dafür, warum man den Fahrenden so viel Misstrauen entgegenbrachte.

"Denn ihre Heimatlosigkeit widersprach der Vorstellung des Seßhaften Bürgers dass das Recht nur mit einem festen Wohnsitz verbunden ist. Aber auch die Form des Berufes vertrug sich nicht mit der mittelalterlichen Vorstellung von Ehre."<sup>50</sup>

Die Nähe zum Bettlertum war ein weiterer Grund, zumindest was die Zeit nach 1200 betrifft. Ursprünglich galt das Betteln im Christentum als anerkannte Lebensform, da Almosen eine Christenpflicht darstellten<sup>51</sup> – soweit es sich um unverschuldet in Not Geratene handelte. Zu ihnen gesellten sich auch Betrüger und Arbeitsscheue, sodass die Bettler zunehmend kritisiert und als minderwertig empfunden wurden. Durch Bettelordnungen und Abzeichen versuchte man die „Echten“, „Ehrbaren“ von den Anderen zu trennen und das Betteln in den Städten zu begrenzen. 1518 wurde etwa in Nürnberg eine Bettelordnung erlassen, die Behinderten einen Sonderstatus verlieh. Arbeitsfähige Menschen erhielten keine Bettellizenz. Viele täuschten ihre Behinderungen und Krankheiten nur vor, was von Martin Luther in einem Vorwort in der Schmähchrift „Von der falschen Betler biieberey“ von 1528<sup>52</sup> behandelt wurde. Die durch Krieg oder Krankheit entstellten Krüppel sind nicht zu den Prodigien zu zählen. Im ausgehenden Mittelalter begann man zudem, Menschen in Toll- und Narrenhäusern zu internieren und vor der Öffentlichkeit wegzusperren<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Kroker, Ernst: „Schaustellungen auf den Leipziger Messen im sechszehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.“, In: Der Artist No. 300

<sup>50</sup> Scheugl, ebd. S. 153

<sup>51</sup> Vgl.: Kroker, ebd. S. 29

<sup>52</sup> Vgl.: Scheugl, ebd. S. 152

<sup>53</sup> Vgl.: Vogel, Fritz: „Der verschämte Blick“, erstellt von Claudia Schellhammer, <http://www.cattery.de/INFOMAT/rkninfov.pl?1048859993.D>, 19.6.2007, 10.50 Uhr



Die Nähe zu Gesetz- und Ehrlosen verhinderte vielleicht ein größeres Interesse für die Prodigien im Hochmittelalter. Gerade die Wanderkünstler jedoch, seien es nun Zigeuner oder Europäer, sind die Wiege der Schaustellerei und bereiteten ihr auf den Märkten und Messen den Weg.

## **5.2. Marktplätze und Festivitäten**

Die Städte entwickelten sich hierzulande am Ende des Mittelalters, im 13. und 14. Jahrhundert, rasant. Zwischen 1240 und 1300 wurden in Europa jährlich ca. 300 neue Städte gegründet<sup>54</sup>. Die Städte benötigten eine immer besser organisierte Versorgung, weshalb sich Marktplätze und Messen im Hochmittelalter zu bedeutenden Ereignissen entwickelten. Der Marktplatz spielte also nicht nur auf dem Plan, als physischer Mittelpunkt der Stadt, eine zentrale Rolle. Wien wurde 1221 durch Herzog Leopold VI. zur Stadt erhoben und erhielt damit das Stapelrecht, was bedeutete, dass durchziehende Kaufleute in Wien ihre Waren niederlegen mussten, um damit Handel zu ermöglichen<sup>55</sup>.

Auf diesen Plätzen begegnen uns auch die Prodigien, Riesen- und Kleinwüchsige, Siamesische Zwillinge, etc. Wir können darauf schließen, dass sie unter ähnlichen Umständen, wie sie von den Gauklern allgemein bekannt sind, auftraten. Bei Messen, die oft über viele Tage dauerten, weilten diese in der Regel die ganze Zeit über in der Stadt und mieteten sich ein Gewölbe eines Hauses am Markt oder gegen Standgeld eine Bude<sup>56</sup>.

„Den Schaulustigen [...] zeigten sie ihre Ankunft, ihre Künste und die Höhe des Eintrittsgeldes auf Zetteln an, die in die Häuser gebracht und an den Strassenecken angeschlagen wurden.“<sup>57</sup>

Die Gaukler und Fahrenden zogen den Märkten und Ereignissen nach durch die Städte. Sie waren wohl auch bei anderen wichtigen Festivitäten von Bedeutung, etwa auf den großen karnevalesken Ereignissen. Sie waren im Unterschied zur Neuzeit soweit bekannt nie zentral in den Ablauf eingebunden und eher Randerscheinungen, die zwar mitkonsumiert, jedoch nicht eigentliches Ziel des Besuches waren. Für die

---

<sup>54</sup> Vgl.: „Aufbruch hinter Mauern“, ebd. S. 23

<sup>55</sup> Vgl.: „Die alten Märkte der Inneren Stadt“, <http://www.wien.gv.at/ma59/h-innenma.htm>, 11.8.2008, 11:15 Uhr

<sup>56</sup> Vgl.: Kroker, ebd.

<sup>57</sup> Ebd.

Volksunterhaltung sollten sie erst im späten 18. Jahrhundert und ganz zentral im 19. Jahrhundert als gezielt konsumierte Attraktionen eine Rolle spielen.

## 6. Hofnarren

Prodigien als Hofnarren werden hier bewusst als eigenes Kapitel aus dem historischen Zusammenhang herausgenommen – aus zwei Gründen. Es gab sie erstens über einen sehr langen Zeitraum. Es gab Hofnarren von der Antike an im deutschsprachigen Raum bis ins 18. Jahrhundert hinein. Besonders seit der Mitte des 15. Jahrhunderts waren sie an Königs- und Fürstenhöfen, aber auch beim hohen Adel sowie bei Prälaten und Äbten in ganz Europa zur Gewohnheit geworden. Der Höhepunkt des Hofnarrenwesens findet sich im 16. und 17. Jahrhundert. Der zweite Grund für die Ausklammerung ist die Sonderstellung der Hofnarrenfunktion innerhalb der Prodigien. Die Verkörperung des Hofnarren war nicht auf Prodigien beschränkt und da, wo sie als solche zu finden sind, nicht auf eine bestimmte Prodigiangruppe. Unter den Hofnarren der Geschichte finden sich kleinwüchsige ebenso wie körperlich und geistig behinderte Menschen.

Die Figur des Hofnarren ist auch deshalb etwas Besonderes, da sie die in der Geschichte oft spürbare Sonderstellung der Prodigien als Zwischenwesen zwischen Himmlischem und Irdischem, Gott und Mensch, aber auch Tier und Mensch am Deutlichsten verkörpert. Die Prodigien als Hofnarren sind damit nicht alleine dem divertiven Ereignisfeld zuzuordnen, denn ihre Stellung reichte über die eines Possenreißers und Unterhalters hinaus. Mit der Zuweisung zum höfisch-herrscherzentrierten Ereignisfeld ergibt sich ein Widerspruch im Vergleich mit anderen Prodigien dieses Feldes. Der Hofnarr nahm gegenüber seinem Herrn eine einmalige Stellung mit Rechten und Privilegien, die selbst hoch gestellte Adelige nicht besaßen, ein. Diese Sonderrechte waren jedoch rein auf den Umgang mit dem Herrscher im Rahmen der Hofnarren-Tätigkeit bezogen und sind nicht als Ausdruck einer insgesamt privilegierten Stellung des Hofnarren zu verstehen. Die Schellenkappe, ein Attribut des Narren seit dem frühen Mittelalter, verlieh dem, der unter ihr dem Regenten entgegentrat, eine Art Tarnung. Sie verwandelte ihn in ein Wesen, das sich herausnehmen konnte, die Wahrheit kundzutun, selbst wenn sie eine Beleidigung des Herrschers bedeutete. Zu den ureigensten Funktionen des Narren gehörte es, die Herrscher daran zu erinnern, dass sie Menschen und nicht

unfehlbar waren. Der symbolische Spiegel der Narren sollte das wahre Wesen ihrer Herren mit allen Verfehlungen, Unschönheiten und Makeln sichtbar machen. Schon im Römischen Reich der Antike wurden gefeierte Kriegshelden bei ihren Triumphzügen von einem Sklaven begleitet, der zur Aufgabe hatte, während des Einzugs ständig zu wiederholen: „Respiens post te hominem memento te (Wenn du hinter dich blickst, gedenke, dass du ein Mensch bist).“<sup>58</sup> Das Narrenkostüm, das immer von ganz bestimmten Farben und Merkmalen gekennzeichnet war, verlieh zwar das Recht bzw. befähigte dazu, den König zu mahnen und auch zu verspotten, verlangte aber die Aufgabe individuellen Persönlichkeit.

„Der Hofnarr besaß weder eine eigene Identität noch einen Eigennamen. Normalerweise wurde ihm ein Spitzname verpasst, den man je nach Bedarf wiederverwenden konnte. So kennen wir zwei Triboulet, nicht weniger als drei Gonella (am Hofe von Ferrara) und gut ein halbes Dutzend Dame des Toutes Coleurs. Der Name bezeichnet hier eigentlich kein Individuum, sondern einen Stand, so wie Harlekin, Colombine und Pantalon nicht für Personen, sondern für Charaktere stehen.“<sup>59</sup>

Im Narrenwesen schien die Hierarchie zumindest teilweise aufgehoben, es gab zeitweise gar einen Rollentausch von Narr und König. Dieses Auf-den-Kopf-stellen von Machtverhältnissen war bei anderen Prodigien nie der Fall, die Besitzverhältnisse waren sonst immer klar definiert und wurden niemals aufgebrochen.

Die Funktion des Hofnarren als Wächter und Mahner deckt sich mit der soziokulturellen Bedeutung der Prodigien, was vielleicht ein Grund war, weshalb so häufig missgebildete Menschen die Narrenrolle bei Hof übernahmen. Ein weiterer Grund war, dass geistige Armut und damit Torheit, also Narrheit, vor allem in der zweiten Hälfte des Mittelalters dem Heiligen, Göttlichen nahe gerückt wurde. Mythologie und Literatur zeigen uns darüber hinaus zahlreiche „Schwachsinnige“, die Weissagen. Der Hofnarr reichte damit auch in das religiös-aherläubische Ereignisfeld hinein.

---

<sup>58</sup> Lever, Maurice: „Mit Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren.“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 91

<sup>59</sup> Ebd. S. 84

„Während die mittelalterliche Kirche den vorgetäuschten Irrsinn als Mittel der Verhöhnung, wie z. B. beim Narrenfest, verdammt, verehrte sie umgekehrt den Wahnsinn in seiner wirklichen Gestalt. Besonders wenn er die Züge des Unschuldigen oder des ‚Armen im Geiste‘ annahm, der vom Bösen (und daher auch vom Guten) nichts weiß, da ihm die Natur den Vernunftgebrauch untersagt hat. Falls erforderlich, liefert uns die Ethymologie den Beweis: crétin (dt. Kretin, Schwachsinniger) bedeutet nichts anderes als crétien (dt. Christ); das alte crestian heißt cagot (dt. Frömmeler), und benêt (dt. Einfaltspinsel) kommt direkt von benedictus.“<sup>60</sup>

Die Hofnarren lassen sich damit in zwei Kategorien einteilen: In die der tatsächlich geistig Schwachen und in jene, in der Tollheit und Torheit nur als Rolle verkörpert wurden. Die Renaissance bedeutete den Übergang von der ersten in die zweite Kategorie. Obwohl in jener Zeit dem Aberglauben an Orakel abgeschworen und damit auch der ersten Kategorie der Hofnarren ein Ende gesetzt wurde, lebte vor allem im Volk der Glaube an die Sonderstellung von behinderten Menschen in den „Monstra“, den „Wundergeburten“, die als prophetische Zeichen Gottes interpretiert wurden, weiter.

Es fällt auf, dass die Prodigien gerade an dieser Stelle der Geschichte erstmals in einem wissenschaftlichen Umfeld, in jenem der „Wunderkammern“, auftauchen. Der Wandel in der Rolle des Hofnarren, der nun als zwar toller, aber kluger Narr die Weisheit schlechthin verkörperte<sup>61</sup>, markiert somit das gleichzeitige Abwandern der Prodigien in ein neu entstandenes „Betätigungsfeld“ bei Hof. Ihre neue Rolle stellte sie in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses.

Der Aspekt der Weisheit verblasste wiederum beim Narren im 17. Jahrhundert, mit dem Beginn des Absolutismus, zunehmend. Der Hofnarr büßte sowohl Spiegelfunktion als auch Weisheit ein und wurde zu einem zwar geistreichen, aber sinnentleerten Komödianten. Die Gesellschaft wandte sich gemeinschaftlichen, kulturellen Vergnügungen wie dem Theater, dem Ballett und der Oper zu und wurde einem Possenreißer, der einem begrenzten Publikum seine Scherze vorführte, zunehmend überdrüssig. Es schätzte seine Kunst nur mehr sehr gering ein und belächelte ihn mitunter sogar als armseligen Schwachsinnigen<sup>62</sup>. Nicht nur

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 19

<sup>61</sup> Vgl.: Ebd., S. 140

<sup>62</sup> Vgl.: Ebd. S. 220

kleinwüchsige Narren, sondern die Figur des Zwerges an sich geriet zu einer barocken Modeerscheinung und einem beliebten Motiv bei Hof.

Die Künste der Hofnarren waren bis dahin hoch geschätzt. Die Männer und Frauen unter der Narrenkappe erfüllten über ihre grundlegende Funktion hinaus jahrhundertlang das ganz profane Bedürfnis des Adels nach Unterhaltung, was einerseits durch Possen und geistreiche, durchaus auf Kosten des Herren gehende, Scherze geschah und andererseits durch Akrobatik, Jonglage, Taschenspiel etc. Letzteres passt nicht ganz zu jenen Hofnarren, die von Prodigien verkörpert wurden. Hier ist wahrscheinlicher und auch aus den Berichten herauszulesen, dass sie diese antrainierten, kunstfertigen Unterhaltungsformen weniger bedienten. Sie unterhielten wohl eher durch ihre Erscheinung, ihr Auftreten oder ihre geistige Zurückgebliebenheit, die für so manche komische Situation sorgte bzw. zu sorgen hatte. Hier finden wir es das erste und einzige Mal bei den Prodigien, dass nicht nur Unterhaltung durch sie, sondern eine bewusste Belustigung auf ihre Kosten stattfand. Das soll wiederum nicht heißen, dass sie nicht geschätzt wurden – die Hofnarren allgemein und auch die Prodigien unter ihnen wurden oft mit Geschenken überhäuft. Auch wenn der Narr Eselsohren - symbolisiert durch die Zipfel der Kappe - trug, in Rechnungsbüchern gemeinsam mit den Kosten für Tiere aufgeführt und der königlichen Menagerie zugeordnet wurde<sup>63</sup>, war er doch nie dem Tier vollkommen gleichgesetzt.

Als Beispiel soll der berühmte Narr "Triboulet" dienen. Er war ein kleinwüchsiger, auch sonst als „physiognomische Kuriosität“ bezeichneter, französischer Hofnarr mit einem spitz zulaufenden Schädel, der ab Mitte des 15. Jahrhunderts in den Rechnungsbüchern der Königs René d'Anjou angeführt wird. Er diente 35 Jahre, wurde verwöhnt, mit Schmuck, Kleidung und Kleinodien reich beschenkt und auf einer eigens angefertigten Medaille von seinem König verewigt.<sup>64</sup> Über den geistigen Zustand Triboulets ist nichts bekannt, zumindest nicht, dass er zurückgeblieben gewesen wäre. Es könnte sich also ein reger Geist hinter dem anscheinend vor allem durch seine körperlichen Merkmale aufgefallenen Narren verstecken. Ähnlich verhält es sich mit dem Hofnarren Sebastián de Morra, der 1636, nach anderen Quellen um 1645, von Velasquez gemalt wurde. Auf dem Bild steht seine Körperlichkeit im Vordergrund. Wie es also um seine Fähigkeiten, durch Witz und Possen zu unterhalten, stand, wissen wir nicht.

---

<sup>63</sup> Vgl.: Ebd. S. 84

<sup>64</sup> Vgl.: Ebd. S. 101 ff

Hier zeigt sich die Schwierigkeit des Themas Prodigien als Hofnarren. Die bisherige Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Praxis der Hofnarren ist eher unbefriedigend. Es wäre wohl bei vielen heute als Hofnarren bezeichneten Prodigien zu hinterfragen bzw. zu differenzieren, ob sie tatsächlich als Hofnarren in deren Bedeutung als Mahner und die Wahrheit kund Tuender tätig waren oder doch wie Hofzwerge und andere Prodigien eher im Dienste der Unterhaltung bei Hof standen. Zudem verschwimmt das Bild des Hofnarren mit jenem des Hofzwerges, sodass eine Zuordnung in vielen Fällen schwer fällt. Genau die wäre jedoch wichtig, da die Aufgaben im höfischen Gefüge grundverschiedene waren. Der Hofnarr diente vielleicht zu einem großen Teil der Unterhaltung, jedoch nicht der Zurschaustellung wie der Hofzweig. Zudem ergibt er gemeinsam mit dem König, dem er direkt zur Seite gestellt ist, ein gegensätzliches Zweiergespann um ein Gleichgewicht herzustellen – was ein philosophisch-religiöses Motiv ist, das sich in der Weltgeschichte in vielen Kulturen wiederfindet. Yin und Yang symbolisieren ein solches Gegensatzpaar. Es begegnet uns aber auch in Form von zahlreichen ungleichen Paaren: Von Kain und Abel über Don Quichotte und Sancho Pansa oder dem weißen Clown und dem dummen August bis hin zu Stan Laurel und Oliver Hardy als „Dick und Doof“.

Aufgrund der Rezeption des Hofnarren in der neuesten Zeit als kasperlartige, klischeehaft dargestellte und in den Bereich der Unterhaltung für Kinder abgerückte, rein fiktive Figur, ergeben sich weitere Schwierigkeiten, die Rolle der Prodigien als Hofnarren zu erfassen. Maurice Lever bietet mit seinem Werk eine umfassende Grundlage. Jedoch finden sich darin nur einige Erwähnungen von Prodigien, wobei sich Lever hauptsächlich auf den französischen Raum bezieht. Eine detaillierte Aufarbeitung des Hofnarrentums im deutschsprachigen Raum wäre von Nöten. Für die Prodigienforschung müsste diese mit Fokus auf etwaige Differenzierungen der Funktion, die Prodigien verglichen mit „normalen“ Menschen in der Rolle des Hofnarren inne hatten, passieren.

## **7. Neuzeit**

Am Beginn des Umbruches zu einer aufgeklärten, auf Erkenntnis und Wissenschaft aufbauenden Gesellschaft treten die Prodigien in einem nie gekannten Ausmaß ins Zentrum des Interesses. Unter Kaiser Maximilian I. (1459—1519) wurde Wien zu

einem Zentrum des Humanismus. Er wandelte den Lehensstaat in einen modernen Beamtenstaat um. Die Renaissance mit ihren sammelfreudigen Regenten, besonders was österreichisches Terrain betrifft, und anerkannten Gelehrten verschaffte ihnen erstmals eine große Bühne. Ab dem 16. Jahrhundert bot diese Bühne viel mehr Prodigien, als bisher im Rahmen des Narrentums in Adelskreisen zu finden waren.

Als der mittelalterliche Feudaladel abgelöst wurde von neugierigen, erkenntnishungrigen Herrschern wurde Weltoffenheit zu einer Tugend. Europa eröffnete sich neue Kontinente und deren fremdartigste Ecken, der Welthandel entstand. Somit waren Tür und Tor für das Hereinströmen des Unbekannten, Exotischen und von der bekannten Norm Abweichenden geöffnet. „Das Ungewöhnliche und Wunderbare (>Prodigium<) wurde, losgelöst von früheren religiösen Vorstellungen, materiell erfahrbar.“<sup>65</sup> Die Handelsbeziehungen ermöglichten eine weite, durch neue Reproduktionsmethoden auch rasche, Verbreitung von Nachrichten rund um Prodigien und damit erstmals eine hohe Popularität Einzelner.

Spätestens mit dem Ende des Manierismus und der neuerlichen Zentralisierung der Macht bei absoluten Herrschern traten die Prodigien wieder zurück. Während des 30jährigen Krieges in Deutschland sowie der Türkenkriege bestand kein Bedarf, sich an Menschen, die verkrüppelt waren oder denen Gliedmaßen fehlten, zu ergötzen – ein Phänomen, das wir als direkte Folge des Krieges auch im 20. Jahrhundert beobachten können.

Ende des 17. Jahrhunderts, als die bürgerliche Gesellschaft mächtiger wurde, parlamentarische Rechte, Meinungs- und Pressefreiheit durchgesetzt wurden, erhielten die Prodigien wieder eine Bühne – und drangen auch außerhalb des Hofes als bewunderte „Stars“ in das öffentliche Leben vor. Interessanterweise passierte parallel dazu in den Sammlungen und Nachfolgeinstitutionen der Wunderkammern mit ausgestellten Prodigien ein gegenteiliger Prozess. Wundern und Staunen wurde zur Untugend und aus den wissenschaftlichen Kreisen verbannt. Diese Entwicklung lässt sich auch anhand der von Irene Ewinkel untersuchten Monstra-Flugblätter im deutschsprachigen Raum erkennen. Ewinkel stellt bei diesen Flugblättern im 17. Jahrhundert einen Wandel und eine „Infragestellung der Monstra als Prodigien, die

---

<sup>65</sup> Scheugl, ebd., S. 154

letztlich zum Rezeptionswandel und damit zur ‚Profanierung‘ der Monstra führt<sup>66</sup>, fest. Ihre prophezeiende Funktion wurde zunehmend übersteigert, gleichzeitig verschwanden die Prodigien Ende des 17. Jahrhunderts ganz aus der wissenschaftlichen Literatur.<sup>67</sup>

Die frühe Neuzeit war die einzige Epoche, in der alle drei Ereignisfelder in gleichem Maße vertreten waren.

### **7.1. Renaissance: Wunderkammern und Wissenschaft**

Die hohe Konzentration von Prodigien zur Zeit der Renaissance ist vor allem deshalb gegeben, weil sie wesentlicher Bestandteil der Sammlungen und Wunderkammern waren. Diese sind deshalb unbedingt im Rahmen einer Untersuchung der Aufführungspraxis zu behandeln. Zwar spielten Prodigien auch außerhalb von ihnen im höfischen Alltag eine sehr große Rolle, jedoch richteten im Rahmen der Wunderkammern erstmals die Herrscher und damit die Gelehrten und Wissenschaftler gezielt ihre Aufmerksamkeit auf sie. Die Wunderkammern gesellten zu den „naturalia“ – Dingen aus der Natur – die „artificialia“ – von Menschen geschaffene Dinge<sup>68</sup>. Als „mirabilia“ wurde alles außerhalb der Norm liegende gesammelt, was auch aus dem Bereich der artificialia, also außergewöhnlichen Meisterstücken des Kunsthandwerks, kommen konnte. Geordnet wurden sie nach Materialgleichheit, womit man an die Systematik von Plinius dem Älteren und seiner „Naturalis Historia“ anschloss<sup>69</sup>.

Der Zugang zu den menschlichen „Wundern der Natur“ war in der Renaissance geprägt von der Ambivalenz zwischen wissenschaftlichem Interesse und Unterhaltungsfunktion, wie am Beispiel des „Bildnisses eines behinderten Mannes“ ersichtlich wird. Zwischen Prodigien, welche sich die Gunst von Regenten erwarben und sich im höfischen Umfeld bewegten und jenen, die als Zeichen Gottes auf Flugblättern Verbreitung fanden oder mit den Fahrenden umherzogen ist strikt zu unterscheiden. Sie hatten so gut wie gar nicht miteinander zu tun. Eine Vermarktung im Sinne von gezieltem Management und Werbung für Prodigien kannte die

---

<sup>66</sup> Ewinkel, Irene: „De monstis. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts.“, In: Berns, Garber, Kühlmann, Müller, Vollhardt (Hrsg.): „Frühe Neuzeit“, Bd. 23, Verlag Niemeyer, Tübingen 1995, S. 5

<sup>67</sup> Vgl.: Ebd., S. 5 f

<sup>68</sup> Vgl.: Münner, Christian; Schönwiese, Volker (Hrsg.): „Das Bildnis eines behinderten Mannes.“, AG SPAK Bücher, Neu Ulm 2006, S. 78

<sup>69</sup> Vgl.: Ebd., S. 89



Renaissance nicht. Die Herrscher waren in jener Zeit vordergründig am Sammeln und an der Erkenntnis interessiert. Die Kunst- und/oder Wunderkammern waren Studienorte mit angeschlossenen Laboratorien und Werkstätten. Hier am „Wendepunkt der Entwicklung vom mythisch-christlichen Denken des Mittelalters hin zu einer wissenschaftlich-säkularisierten Zukunft“<sup>70</sup> erscheinen die Wunderkammern als Kaleidoskop der verschiedenen Überzeugungen und Philosophien. War im Mittelalter die Neugierde noch abwertend gemeint, da man neugierigen Menschen zu große Erdverbundenheit und damit Abkehr von Gott nachsagte, wurde sie in der Renaissance zur Tugend<sup>71</sup>. Dabei rückte Gott auf eine neue Art und Weise in den Mittelpunkt, wurden die Sammlungen doch als Welttheater begriffen, welches die Schöpfung in ihrer Gesamtheit abbilden sollte. Dazu gesellte sich Wissen, die Wunderkammern wurden zum „Theatrum mundi et sapientie“. In ihnen wirkten die Renaissancegelehrten, viele standen mit den Universitäten in enger Verbindung. Gleichzeitig war mit dem Sammeln immer noch viel Aberglauben verbunden.

„Der Glaube an bestimmte Wunderkräfte oder Heilwirkungen war neben dem naturwissenschaftlichen Wissensdrang ein wesentlicher Beweggrund für den Besitz bestimmter Naturalien. Mirakel (lat. Miraculum = Wunder) waren ein durchaus konkreter Bestandteil der frühneuzeitlichen Welt.“<sup>72</sup>

Die Vorliebe für Kuriositäten, für „alles, was seltsam ist“<sup>73</sup>, das „Interesse der Sammler für sogenannte ‚Wunder‘, für das Seltene, Absonderliche, aber auch für das Spielerische und Magiebehaftete“<sup>74</sup>, begründet Margot Rauch auch mit dem Interesse für spätantike Mythologie und dem Hereinströmen von Magie über die arabische und jüdische Literatur ins Abendland<sup>75</sup>.

Das Stichwort „Mirakel“ und die Bezeichnung als „Theatrum“ weisen auf einen sehr spielerischen Aspekt hin, welcher dem Zugang zu Wunderkammern innewohnte. Als „Theatrum mundi“ sollten sie alle Dinge in Gottes Kosmos gleichzeitig, eine Gesamtsicht der Welt zeigen – und wurden daher auch immer zur Präsentation, also für ein Publikum, wenn auch nur ein eingeschränktes, aufbereitet und zugänglich

---

<sup>70</sup> Legge, Astrid: „Museen der anderen Art“, Dissertation Aachen 2000, S. 17, <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962701548>; 14.8.2007 12.45 Uhr

<sup>71</sup> Vgl.: Legge, ebd., S. 15

<sup>72</sup> Rauch, ebd. S. 4

<sup>73</sup> „Alle Wunder dieser Welt“, Kurier 6. August 2007, S. 28

<sup>74</sup> Legge, ebd., S. 21

<sup>75</sup> Vgl.: Rauch, ebd.

gemacht. Dabei drängt sich ein Vergleich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts von Jeremy Bentham konzipierten Panoptikum<sup>76</sup> auf, in welchem alles mit einem einzigen Rundumblick erfasst werden sollte. Diese mündete in den Panoptiken als Teil der Vergnügungsparks des 19. Jahrhunderts, die als Informations-, Lehr- und Unterhaltungseinrichtung gedacht waren. In ihnen waren Prodigien ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil. Das ästhetische Vergnügen, das unterhaltende Lernen in den Wunderkammern war im Gegensatz zum für alle zugänglichen Panoptikum dem Adel und hoch angesehenen Kreisen wie Feldherren oder Gesandten vorbehalten. Für die Vorliebe der Sammler, das Publikum auch zu verblüffen, gibt es auf österreichischem Boden ein außergewöhnliches Beispiel. In der Kunst- und Wunderkammer des Tiroler Schlosses Ambras, die von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529—1595) – in dessen Testament die Bezeichnung „Kunst- und Wunderkammer“ 1594 wahrscheinlich das erste Mal Verwendung findet – eingerichtet wurde, befindet sich das „Bildnis eines behinderten Mannes“. Es zeigt einen auf dem Bauch liegenden, körperlich behinderten Menschen. Dessen Krankheit wurde in einem Projekt im Rahmen des Forschungsprogramms Transdisziplinäres Forschen (TRAFO) des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur<sup>77</sup> als „Arthrogryposis multiplex congenita“, eine angeborene Gelenksteife, identifiziert<sup>78</sup>. Bemerkenswert im Hinblick auf den Unterhaltungswert der Wunderkammern ist der Rest eines roten Stoffes auf jenem nicht zuordenbaren Gemälde. Es hat sich die These etabliert, dass das Bild als „Sinnestäuschung“ angelegt und in der Weise bemalt war, dass es den Eindruck eines Bettüberwurfes machte<sup>79</sup>. In dem Fall hing der Stoff über den Körper des Mannes, konnte gelüftet werden und enthüllte so erst das gesamte Bild und dessen eigentliches Motiv. In den Sammlungen, die nicht zuletzt den Regenten und dessen Weitblick repräsentierten und damit auch Statussymbol waren, wurden Vorhänge mit großer Wahrscheinlichkeit oft für eine effektvolle Präsentation genutzt. Sie waren so angelegt, dass sie bestimmte Teile der Sammlung abdeckten und im Bedarfsfall beiseite geschoben werden konnten<sup>80</sup>. Auch sind Verwirrspiele wie etwa täuschend echtes Obst aus Wachs oder Stein Kennzeichen der Kunstkammern. Nachgebildete,

---

<sup>76</sup> Vgl.: Natlacen, Christina: „Physiognomien außerhalb der Norm. ‚Wahre Bilder‘ von Verbrechern und Show Freaks.“ In: Doppler, Elke, Lindinger, Michaela und Kreutler, Frauke (Hrsg.), „Schau mich an. Wiener Porträts.“ Wien Museum, Christian Brandstätter Verlag, Sonderausstellung 6.4.2006 – 7.1.2007, S. 94

<sup>77</sup> Mürner, Schönwiese, ebd., S. 7

<sup>78</sup> Vgl.: Ebd., S. 14

<sup>79</sup> Ebd., S. 54

<sup>80</sup> Vgl.: Ebd., S. 55

nicht für den Verzehr gedachte Nahrungsmittel kamen auch bei den Schauessen der höfischen Festivitäten zum Einsatz.

Vor allem für die Forschung in Wien ist die Ambraser Kunstkammer ein unverzichtbarer Quell der Erkenntnis. Sie bildet zudem ein interessantes Pendant zum Sammelhöhepunkt im 19. Jahrhundert, wo sich der Erwerb von Bildern großer Persönlichkeiten, aber auch Ereignissen durch die Fotografie in die bürgerliche Welt verlagerte und die Prodigien wieder eine große Rolle spielten. Wenn Astrid Legge auch den Gegensatz der Renaissance-Sammlungen, die ein gleichwertiges Nebeneinander der Dinge zeigen, und jenen des bürgerlichen Zeitalters mit enzyklopädischer Ordnung unterstreicht, so ist doch bemerkenswert, dass sich in den Fotoalben wieder ein gleichberechtigtes Nebeneinander unterschiedlichster Dinge – Familienmitglieder, Naturkatastrophen, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Prodigien – findet. Man kann mit dem Vergleich noch einen Schritt weiter gehen und die Jahrmärkte und Vergnügungsparks des 19. Jahrhunderts heranziehen, da auch sie die Grundzüge der Wunderkammer annahmen: Sie boten Sammlung(en), Präsentation und Unterhaltung, mit dem Unterschied dass sie dem Diktat des Publikums unterlagen und die Wunderkammern von den persönlichen Vorlieben der Herrscher geprägt waren.

Kaiser Maximilian II. (1527—1576), der ältere Bruder Erzherzog Ferdinands II., war ebenfalls ein Sammler. Seine Vorliebe für exotische Tiere zeigt sich in der Geschichte von Schloss Neugebäude im heutigen 11. Wiener Gemeindebezirk, wo unter anderem Europas erster Elefant zu bestaunen war, sowie im 1569 von ihm erworbenen Schönbrunn, wo Maximilian II. den Tiergarten begründete.

Eine Generation später erwarb Kaiser Rudolf II. (1552—1612), Neffe von Ferdinand II., nach dessen Tod die Ambraser Wunderkammer um 170.000 Gulden<sup>81</sup> und sammelte weiter. Rudolf zog sich nach Prag zurück, wo der Hradschin seine Sammlung aufnahm. Diese Sammlung ging größtenteils in der Schlacht am Weißen Berg, der ersten großen Schlacht des 30jährigen Krieges am 8.11.1620, verloren, wurde geplündert und verstreute sich in alle Richtungen<sup>82</sup>. Die Ambraser Sammlung sowie das gesamte Schloss sind heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums. Als Sammler für Österreich und Wien von Bedeutung sind außerdem Erzherzog Leopold Wilhelm (1614—1662) und Kaiser Leopold I. (1640—1705). Die hier Genannten verdienen noch eine eingehende Erforschung im Hinblick auf die

---

<sup>81</sup> Vgl.: „Kultur Spezial“, Sonderbeilage der Presse, 29.5.2008, S. 6

<sup>82</sup> Vgl.: Ebd. S. 2

Prodigien. Jedenfalls lösten sich die Wunderkammern gegen das 18. Jahrhundert hin zunehmend in separate Spezialsammlungen auf, wobei die Zeit des Kolonialismus und damit der Aufsplitterung der Wissenschaften in eine Vielzahl an Richtungen wie Zoologie, Botanik, Ethnologie, Teratologie etc. das endgültige Ende der „Universalschau“ brachte und unserer heutigen, klassischen Museumslandschaft ihr Gesicht gab.

Die eigentümliche Mischung aus seriösem Wissens- und Ordnungsdrang, Aberglauben und spielerischem Zugang, welche die Wunderkammern prägte, bildete den Rahmen für den Auftritt, den die Prodigien in jener Zeit hatten.

Die Ambraser Kunst- und Wunderkammer ist die einzig erhaltene Kunst- und Wunderkammer aus der Spätrenaissance. In ihr enthaltene Gemälde lassen sich mit Berichten und Dokumenten über Auftritte von Prodigien verknüpfen, sodass sie uns heute ein recht klares Bild vom Umgang mit den Prodigien erkennen lassen. Außer dem „Bildnis eines behinderten Mannes“ finden sich in ihr die Porträts der Haarfamilie – von dem aus Teneriffa stammenden Pedro Gonzales (1550—1618, auch „Petrus Gonsalvus“ geschrieben), dessen nicht von der Überbehaarung betroffenen Frau sowie zwei ihrer drei Kinder<sup>83</sup>. Weiters ein Bild, das einen als Anthoni Francopan benannten Riesenwüchsigen – mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Giovanni Bona (auch Barthlmä Bon) – mit dem Kleinwüchsigen Thomele (auch Thomerle) zeigt<sup>84</sup>, sowie drei Einzelporträts von Thomele und je nach Angaben weitere vier bis sechs von Kleinwüchsigen beider Geschlechter<sup>85</sup>. Zusätzlich zu dem Porträt von Thomele und Francopan sind im Inventar von 1621 noch zwei Porträts von Riesenwüchsigen erwähnt. Eines davon zeigt den ca. 1553 geborenen Hans Kraus (auch Hannes Kraw) aus dem Elsaß<sup>86</sup>.

### 7.1.1. Die höfischen Porträts

Die Porträts aus der Ambraser Sammlung geben Aufschluss über die Stellung der darauf verewigten Prodigien bei Hof. Allein die Tatsache, dass sie porträtiert, die Gemälde kopiert und an den Höfen untereinander getauscht und verschenkt wurden,

---

<sup>83</sup> Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.): „Arcimboldo 1526-1593“, Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 12.2.-1.6.2008, S. 168

<sup>84</sup> Rauch, ebd. S. 13

<sup>85</sup> Seipel, Wilfried (Hrsg.): „Wir sind Helden - Habsburgische Feste in der Renaissance“, Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellung auf Schloss Ambras 10. Juni bis 31. Oktober 2005, S. 154

<sup>86</sup> Vgl. Schneider, Samantha, Hosp, Inga: „Die Riesin von Ridnaun. Abnormitäten, Kuriositäten, Schaustellungen.“ Bozen: Edition Raetia 2001, S. 111

weist bereits auf einen hohen Status hin. Die Analyse lässt einige aus heutiger Sicht doch verwunderliche Tatsachen erkennen und relativiert das Machtverhältnis zwischen Prodigien und „Besitzern“ – noch bevor man andere Bilder, Berichte oder Dokumente heranziehen muss.

Die höfischen Porträts sind dabei von der zweiten großen Gruppe der Prodigien Darstellungen in der Renaissance, den Flugblättern mit Kupferstichen und Nachrichten über Wundergeburten, nicht nur optisch zu trennen. Erstere haben als ausschließlich den Angehörigen des Adels vorbehaltene Repräsentationsobjekte eine grundlegend andere Ausrichtung.

Im 16. Jahrhundert begann man sich über die Entwicklung einer Identität, also den Menschen als Individuum, Gedanken zu machen<sup>87</sup>. Das Wort Porträt leitet sich vom lateinischen „portrahere“ ab, was „hervorziehen“ bedeutet. Gemeint war damit in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Anforderung an ein Bildnis, das Wesen des Abzubildenden zutage zu fördern<sup>88</sup>. Diese Absicht liegt – bewusst oder unbewusst – auch der Porträtfotografie im 19. Jahrhundert zugrunde. Vielleicht war gerade aufgrund dieser Anforderung das Abbilden von Prodigien eine reizvolle Aufgabe, denn ihre äußerliche Besonderheit sprang sofort ins Auge und es brauchte auch keinen allzu kunstvollen Pinselstrich, um diese auszudrücken. Besonders schwierig war es hier wohl, das Wesen, ihren Charakter, zu veranschaulichen. Da die Prodigien in der üblichen höfischen Mode porträtiert wurden und auch keine Attribute zeigten, die Auskunft über spezielle Interessen, Hobbys oder Fähigkeiten geben, wie wir es von den Fotografien kennen, musste dies nur über den Gesichtsausdruck gelingen.

In Bezug auf die Fotografien ist vorweg zu nehmen, dass im 19. Jahrhundert das Wesen und die Persönlichkeit der Prodigien in den Hintergrund traten und durch ein ausgeklügeltes – meistens erfundenes – Image-Konzept zur Vermarktung ersetzt wurden. In der Renaissance hingegen wurde gerade auf das Wesen und auf die Überlieferung der authentischen Herkunft, wenn diese auch von Verfälschungen durch Unwissenheit geprägt war, Wert gelegt.

Das „Bildnis eines behinderten Mannes“ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt den Mann nur mit einer Halskrause und einer „roten, vermutlich aus Filz gefertigten, fezartigen Mütze“<sup>89</sup> bekleidet. Die rote Mütze sagt wenig über den Status

---

<sup>87</sup> Vgl.: Mürner, Schönwiese, ebd., S. 57

<sup>88</sup> Vgl.: Ebd., S. 62

<sup>89</sup> Ebd., S. 75

des Mannes aus, da solche Mützen seit dem 15. Jahrhundert in vielen Berufsständen verbreitet waren. Die weiße Halskrause ist als Attribut weit aussagekräftiger, denn sie breitete sich von der spanischen Tracht kommend in Europa aus und galt Mitte des 16. Jahrhunderts „für Herrschaften ‚von Stand‘ in ganz Europa als obligatorisch“<sup>90</sup>. Alleine aufgrund ihrer Form – sie wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer breiter – und der steifen Eigenschaft war sie für arbeitende Schichten untragbar, was sie zu einem typisch höfischen Attribut machte. Sowohl die drei Haarmenschen als auch der Riesenwüchsige sowie der Kleinwüchsige Thomele tragen auf den oben bereits erwähnten Porträts Halskrausen. Bei den Haarmenschen fällt außerdem die besonders prächtige, verzierte Kleidung auf. Die genauen Entstehungsjahre der auf Ambras befindlichen Porträts sind ebenso unbekannt wie der Maler. Sie zeigen Pedro sowie dessen nicht von Überbehaarung betroffene Frau, die älteste Tochter Maddalena (ca. 1575—1642) und Sohn Enrico (ca. 1580—1656). Um 1580 begannen ihre Bilder an den Höfen von München, Graz, Ambras und Prag zu kursieren:

„Vier Zeichnungen mit den Köpfen der Eltern und Kinder Gonzalez gelangten wohl von Paris an den Hof Wilhelms V. Dort dienten sie einem Münchener Maler als Ausgangspunkt für vier ganzfigurige, großformatige Porträts mit einer imaginären, auf das vermeintlich ‚wilde‘ Sujet abgestimmten Felswandkulisse als Hintergrund. Herzog Wilhelm V. [Anm.: von Bayern, 1548—1626] vermachte die sonderbaren Porträts der ‚wilden Kerle‘, wie er sie zu nennen pflegte, seinem Onkel Ferdinand II. von Tirol, der sie daraufhin vermutlich in dem für seine Sammlung üblichen Kleinformat auf Papier kopieren und später auf Pappe bzw. Holz aufziehen ließ.“<sup>91</sup>

Zur Familie gehörte außerdem die jüngste Tochter Antonietta (geb. ca. 1588 in Paris)<sup>92</sup>. Die detaillierte Beschreibung des Weges, den die Porträts in die Ambraser Kunst- und Wunderkammer nahmen, veranschaulicht sehr gut, wie mit den Prodigien umgegangen wurde. Zur Kleidung ist noch auf den Hut hinzuweisen, der vor allem bei Männern der Renaissance nie fehlte und Auskunft über den Stand gab. Die Prodigien tragen auf den Ambraser Porträts alle einen – mit Ausnahme von Pedro

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 77

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Vgl.: Ebd. S. 169

Gonzalez, was vielleicht auf eine in diesem speziellen Fall gewollt wilde Erscheinung hinweist. Noch etwas fällt bei seinem Bild auf: Er blickt den Betrachter direkt an, während die Augen der anderen Familienmitglieder in die Ferne schweifen. Auch Francopan und Thomele richten den Blick am Betrachter vorbei.

Die ganzfigurige Darstellung war Mitte des 16. Jahrhunderts die repräsentativste Form, während Kniestücke, Halb- oder Brustporträts mehr privaten Charakter hatten<sup>93</sup>.

Francopan und Thomele sind auf dem Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Porträt beide ganzfigurig abgebildet. Bei ihnen wie bei allen Prodigien, bei denen die Größe im Vordergrund stand, war wohl die Darstellung der Körpermaße für diese Art des Porträts ausschlaggebend. Wie stark der repräsentative Charakter war, lässt sich nicht mehr feststellen. Es war zudem üblich, Riesen- und Kleinwüchsige in ihrer Originalgröße abzubilden. Das scheint auch im Fall des vorliegenden Porträts zu stimmen, vergleicht man es mit zeitgenössischen Größenangaben für die beiden. Massimo Troiano behauptet in seinem Bericht über die Münchner Hochzeit von 1568, dass Thomele sechs Jahre alt gewesen sei. Auf dem Porträt sieht er tatsächlich noch sehr kindlich aus. Der Altersangabe ist jedoch nur bedingt zu trauen, da Kleinwüchsige egal welchen Alters in allen Jahrhunderten mit Kindhaftigkeit assoziiert wurden. Auch beim Bildnis des behinderten Mannes, der ebenfalls ganzfigurig dargestellt ist, sollte in erster Linie die Behinderung zur Geltung kommen. Dazu musste sogar eine Ausnahme gemacht und das Porträt im unüblichen Querformat gemalt werden.

Bemerkenswert ist, dass die Prodigien nicht nur in der Kleidung der hoch gestellten Gesellschaftsschichten dargestellt wurden, sondern auch die Posen sich nicht wesentlich von jenen auf den Adelsporträts unterschieden. Grundlegend ist zu sagen, dass das Repertoire an Posen sehr eingeschränkt war.

„Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte die höfische Bildnismalerei in ganz Europa eine einheitliche Form mit wenig lokalen Besonderheiten und eine Gleichartigkeit in der Aufgabenstellung gefunden [...]“<sup>94</sup>

Eine ganz bestimmte Handhaltung findet sich auf zahlreichen Herrscherporträts: Im Halbprofil stehend wird ein Arm seitlich auf ein Podest, eine Säule o. ä. gestützt,

---

<sup>93</sup> Vgl.: Ebd., S. 82

<sup>94</sup> Ebd.

manchmal befindet sich ein Gegenstand wie ein Tuch oder ein Fächer unter der Hand bzw. hält eine Hand einen bedeutungsvollen Gegenstand wie Handschuhe, eine Waffe oder bei Damen einen Fächer. So hat Francopan den rechten Arm auf eine Steinsäule gelegt. Die ganzfigurige Ausführung des Porträts von Pedro Gonzalez zeigt ihn vor einer Felswand stehend, den rechten Arm auf einem Felsen, der ihm bis unter die Hüfte reicht, abgestützt<sup>95</sup>.

Nach der Beschreibung der sehr eng gesteckten Ausdrucksmittel sei auf die Gesichter als einziger Träger individueller Züge eingegangen. Der Gesichtsausdruck von Pedro Gonzales erscheint sehr bestimmt, jener seines ältesten Kindes Maddalena selbstbewusst und denkerisch, der von Sohn Enrico sanftmütig. Francopan wirkt aufgeweckt und geistig rege, Thomele kindlich-selbstbewusst. Der behinderte Mann sieht dem Betrachter selbstbewusst und ein wenig verschmitzt ins Auge. Ein im Besitz des Kunsthistorischen Museums befindliches Porträt zeigt „Elisabeth Stvlta“, was so viel wie „törichte, einfältige Elisabeth“ bedeutet. Im Gesicht ist die geistige Behinderung der Porträtierten zu erkennen. Elisabeth gehörte der Frau Ferdinands I. (1503—1564), Königin Anna (1503—1547). Die auf dem Bild erkennbare wertvolle, verzierte Kleidung, ihr Schmuck und die Tatsache, dass mindestens drei Porträts von Elisabeth im Besitz der Familie Ferdinands waren, deuten auf eine hohe Wertschätzung ihrer Person bei Hofe hin<sup>96</sup>.

Die Bedeutung der Prodigien für die Herrscher zeigte sich auch daran, wie ihre Abbildungen platziert wurden. Die Bilder der Familie Gonzalez hingen im Umfeld von außergewöhnlichen Personen, darunter Riesen- und Kleinwüchsige ebenso wie Habsburgische Vorfahren, Dichter und Feldherren<sup>97</sup> – hier sei noch auf die Alben des 19. Jahrhunderts mit ganz ähnlich gestalteten Bildersammlungen hingewiesen. Im Hinblick auf die außergewöhnliche Gestaltung des Hintergrundes der Gonzales-Porträts muss noch ergänzt werden, dass diesen gegenüber sich ein Schaukasten mit exotischen Gegenständen befand, wie er heute noch dort zu sehen ist. Wie Margot Rauch vermutet, könnte es sich hier um bewusst „geographisch-ethnologisch“ inszenierte Bilder handeln, da angenommen wurde, dass die Haarmenschen auf ihrer Heimatinsel Teneriffa in Höhlen lebten<sup>98</sup>. Auf keinem anderen Porträt findet sich ein Hintergrund, welcher derart aus dem höfischen Umfeld gerissen ist. Das ist jedoch nicht als Abwertung zu verstehen – ebenso wenig

---

<sup>95</sup> Rauch, ebd. S. 13

<sup>96</sup> Vgl.: Münner, Schönwiese, ebd., S. 26 f

<sup>97</sup> Vgl.: Rauch, ebd. S. 8

<sup>98</sup> Vgl.: Rauch, ebd., S. 8



ihr Erscheinen in zwei für Kaiser Rudolf II. gefertigten Tierbüchern. Es muss eher als „Versuch einer sachlichen Betrachtung und Interpretation“<sup>99</sup> verstanden werden. Der Verfasser eines der beiden Tierbücher, Hofmaler Georg Hoefnagel (1542—1600), überschreibt das Bild von Pedro Gonzales mit den lateinischen Worten:

„Gegenüber allem für den Menschen geschaffenen Wunderwerk ist der Mensch doch das größere Wunder...“<sup>100</sup>

## ***7.2. Der Wiener Hof – Prodigien unter den Habsburgern in der Renaissance***

### **7.2.1. Leben und Stellung bei Hof**

Adel und Hof waren das Umfeld, in dem sich die Maler und auch die Wissenschaftler bewegten, da es für sie hier die besten Verdienstmöglichkeiten gab. Mit überlieferten Zeugnissen aus dem höfischen Umfeld gibt es in Österreich eine sehr ausführliche Beschäftigung. Wie u. a. aus den Porträts von Prodigien aus der Renaissance hervorgeht, genossen diese einiges Ansehen bei Hof – wenn auch aufgrund einer angeborenen körperlichen oder auch geistigen Behinderung. Im späteren Verlauf konnten durchaus Fähigkeiten und Leistungen vereinzelter Prodigien zu höheren Ämtern oder Funktionen verhelfen. Außerhalb des Hofes schafften es am Ehesten Prodigien aus bürgerlichen Kreisen oder höher gestellten Berufsschichten zu einem einigermaßen guten Auskommen, aber auch sie waren auf zumindest teilweise Unterstützung aus adeligen Kreisen angewiesen. Thomas Schweicker (ca. 1541—1602) aus Schwäbisch-Hall war einer der berühmtesten Fußkünstler aller Zeiten. Kupferstiche von ihm finden sich auf Monstra-Flugblättern. Kaiser Maximilian II. war einer seiner Förderer, Kurfürst Ludwig VI. von der Pfalz (1576—1583) holte ihn als Maler an seinen Heidelberger Hof.

Es war keine Seltenheit, dass ein Fürst Prodigien an seinem Hof erziehen und ausbilden ließ, in einer Form wie es sonst nur seinen eigenen Kindern zustand. Gleichzeitig soll nicht vergessen werden, dass Prodigien als „Besitztümer“ auch so mancher Perversität ihrer Herrscher ausgeliefert waren. Das traf in der Geschichte die Kleinwüchsigen besonders heftig, sie mussten aus Torten und Pasteten hüpfen,

---

<sup>99</sup> Ebd. S. 7

<sup>100</sup> Zitiert nach Rauch, ebd. S. 8

Massen- und Zwangsverheiratungen über sich ergehen lassen oder auch bereits „Zwergenstädte“ bei Hof bewohnen. 1622 wurden am kaiserlichen Hof in Wien alle Kleinwüchsigen des Reichs zu einer „Zwergenhochzeit“ versammelt.<sup>101</sup>

Ab dem 16. Jahrhundert stiegen die Habsburger zu einer Großmacht auf. An den Höfen der Habsburger Kaiser lebten von Beginn an zahlreiche Kleinwüchsige, wie wir von Ferdinand II. wissen. Sie wurden oft auch als Geschenke von Hof zu Hof weitergegeben, besonders gerne an die Töchter oder Gattinnen. Noch Karl VI. (1685—1740) legte so viel Wert auf seinen Hofzwerg, den „kleinen Hansl“, dass er am Sterbebett in seinem Wiener Lustschloss „La Favorita“ (heute die Theresianische Akademie in der Favoritenstraße 15, 4. Bezirk) genaue Anweisungen gab, was nach seinem (Karls) Tod mit ihm zu geschehen habe. Gleiches tat er übrigens für sein Lieblingspferd und seine Hunde.

Im 18. Jahrhundert ist die große Ära der Hofzwerge bereits zu Ende, wenn auch Maria-Theresia (1717—1780), die Tochter Karls VI., noch regen Kontakt zu dem kleinwüchsigen Grafen Boruwlawski pflegte. Daraus ist bereits eine gewisse Emanzipation der Kleinwüchsigen bei Hof zu erkennen. Tatsächlich wurden sie im 18. Jahrhundert häufig als Berater in politischen Dingen eingesetzt, wozu sie nach damaliger Auffassung ihre Existenz als halbmythologische Wesen qualifizierte. Riesenwüchsige hatten in der Renaissance die Rolle von fast überirdischen Beschützern und Bewachern über. Scheugl sieht die Riesen-Sympathie als Folge des Umbruchs vom Mittelalter in die frühe Neuzeit:

„Die Öffnung der mittelalterlichen Grenzen führte zu einer Ausdehnung und Übersteigerung des Selbstgefühles des Renaissance-Menschen ins Riesenhafte.“<sup>102</sup>

Dieser Übersteigerung begegnen wir auch in den höfischen Festen, die im nächsten Kapitel behandelt werden.

Bei den Habsburgern gibt es zudem wichtige Vertreter der Exoten. Bei Hof spielten „Mohren“, die sich übrigens an allen Höfen Europas ab der Renaissance fanden, eine Rolle. Dieses Interesse war wohl in Österreich auch bedingt durch die drohende Türkengefahr, mit der man sich gerne bei den Schaukämpfen und höfischen Festen auseinandersetzte. Die Hofmohren waren jedoch in erster Linie Bedienstete, von

---

<sup>101</sup> Vgl.: Scheugl, ebd. S. 71

<sup>102</sup> Scheugl, ebd., S. 155

denen keiner eine so besondere Erwähnung oder Wertschätzung erfuhr wie die anderen bereits erwähnten Prodigien. Es sind nur ganz wenige Namen überliefert – mitunter auch, da sie als Sklaven nicht der Zurschaustellung dienten, wenngleich ihr Äußeres ein Grund war, sie in die Dienste zu nehmen. Eine einzigartige Ausnahme und gleichzeitig ein Beispiel für eine besonders herausragende Karriere eines Prodigiums stellte Angelo Soliman (ca. 1721—1796) dar. Er ist von daher nicht in die übliche Praxis der Hofmohren einzureihen und wird im nächsten Kapitel ausführlicher behandelt.

### 7.2.2. Höfische Feste

Die höfischen Feste der habsburgischen Herrscher während der Renaissance boten den Prodigien bei Hofe die Möglichkeit, sich den Menschen zu präsentieren bzw. wurden sie präsentiert. Sie traten dabei nicht als gesonderte Attraktionen auf, sondern verkörperten eingebunden in die Rahmenhandlung immer etwas ganz bestimmte Allegorien oder Figuren.

Zu den Habsburger-Festen der Renaissance sind zwei grundlegende Dinge zu bemerken: Sie waren selbstdarstellerische Shows der Herrscher und sie waren einmalig. Das Volk war nur bedingt in einen Teil dieser Feste eingebunden. Nach den Festivitäten, die anlässlich von Herrschereinzügen, Krönungen, Hochzeiten, Taufen und anderen Anlässen<sup>103</sup> abgehalten wurden und von einigen Tagen bis hin zu einem Monat dauern konnten, wurden Kostüme und Aufzeichnungen vom veranstaltenden Herrscherhaus verwahrt. So finden sich auch in der Ambraser Wunderkammer von Erzherzog Ferdinand II. zahlreiche Zeugnisse davon:

„Es sind dies in erster Linie Rüstungen und andere Ausstattungsgegenstände für Turniere, die nach der Veranstaltung in den erzherzoglichen Rüstkammern verwahrt wurden und dort bereits museale Aufstellung erfahren haben. Dazu kommen zum Festanlass gegebene Geschenke sowie Dokumentationen der Feste bzw. der Turniere in Wort und Bild.“<sup>104</sup>

Diese Feierlichkeiten waren unregelmäßig stattfindende Großereignisse, vergleichbar mit Volksfesten und vom Spektakel her mit den großen Zirkussen des 19.

---

<sup>103</sup> Vgl.: Seipel, ebd. S. 7

<sup>104</sup> Ebd.

Jahrhunderts bzw. mit den großen Shows unserer heutigen Zeit. In diesem Rahmen dürfen die Prodigien nicht isoliert betrachtet werden.

Höfische Feste begannen ab der zweiten Hälfte des Mittelalters neben dem Reichstag an Bedeutung zu gewinnen. Die Wurzeln der Renaissancefeste auf österreichischem Gebiet lassen sich bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen, als am Ende jenes Jahrhunderts „der Babenberger Hof zu Wien besonders festlichen Glanz“<sup>105</sup> entfaltete. Der Ablauf war im Protokoll festgelegt: Vorbereitungen zum Fest, Ankunft und Empfang der Gäste, festliche Bewirtung, Unterhaltung und Geselligkeit und abschließende Beschenkung.

„Das 16. Jahrhundert behielt die drei wesentlichen Festformen Einzug, Turnier und Divertissement bei; neu war allerdings deren Einbindung in ein koordiniertes Gesamtsystem, in dem sich Traditionen des Rittertums zunehmend mit jenen der Antike verbanden.“<sup>106</sup>

Der Triumphzug führte durch die Stadt zum Turnierplatz, der mit Zuschauertribünen ausgestattet war. Die Einzüge waren der Beginn der Festivitäten und gleichzeitig eine eindrucksvolle Machtdemonstration der Herrscher, die sich selbst in den Mittelpunkt der Umzüge stellten. Sie dienten der politischen Propaganda. Gleichzeitig stellen sie eine direkte Bezugnahme auf die in der Renaissance wiederentdeckte Antike, insbesondere ihrer religiösen Prozessionen, dar.

„Der mythologische Allegorienschatz hatte sich zur Zeit der großen höfischen Feste der Renaissance bereits einigermaßen etabliert und spielte bei der Inszenierung eine wichtige Rolle. [...] Wir sehen Götter und Helden, die heroische Tugenden verkörpern, personifizierte Jahreszeiten, Sternbilder, Elemente, ja den ganzen Kosmos vorüberziehen.“<sup>107</sup>

„Die Aufzüge waren willkommener Anlass, Wohlhabenheit und Freigebigkeit zu zelebrieren, die Tugend der ‚magnificentia‘ also, die in der Prachtentfaltung andere an der eigenen Auserwähltheit teilhaben ließ.“<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Ebd., S. 11

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd., S. 45

<sup>108</sup> Beyer, Andreas: „Die Szene der Fürsten. Arcimboldos Kostüme und Entwürfe für höfische Feste und Turniere.“ In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.): „Arcimboldo 1526-1593“, Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 12.2.-1.6.2008, S. 243

Als Karl V. (1500—1558) 1530 in Bologna zum römischen Kaiser gekrönt wurde, was den eigentlichen Beginn der Habsburgerfeste einläutete, wurde in den Einzügen auf ihn als „Dominus mundi“, als Weltenherrscher, verwiesen.<sup>109</sup> Den Mitgliedern der Habsburgerfamilie kamen bei den Triumphzügen zentrale Rollen zu, sie verkörperten auf fantastisch geschmückten Kutschen die Göttinnen und Götter, mythologische und allegorische Figuren in eigens für sie entworfenen Kostümen.

Den zweiten Teil der Feste bildeten ebenfalls inszenierte Verkleidungsturniere, die verschiedene „Spiele“ umfassten. Etwa das „Ringelspiel“, bei dem der Ritter mit einer Lanze einen baumelnden Holzring treffen musste, das Plankenstechen oder „Husarische“ oder „Ungarischer Turniere“, bei denen „eine Partei in Husaren-Kostüm verkleideten Osmanen und Mohren gegenüberstand.“<sup>110</sup> Die Osmanen und Mohren waren hierbei verkleidete Festteilnehmer, was einen eindeutig politischen Hintergrund und weniger etwas mit Prodigien zu tun hat. Die Husaren waren die ungarische Eliteeinheit des Reichsheeres und Verteidigten das Reich im Osten gegen die Osmanen – Ferdinand der II. nutzte die „Husarischen Turniere“ besonders gerne, um auf seinen Erfolg gegen die Türken im Ungarnfeldzug 1556 hinzuweisen.<sup>111</sup> Kriegerische Motive fanden sich bei den Festen zu Hauf, so spielte sich beim Wiener Turnier 1560 auf einem der Donauarme eine Seeschlacht mit Galeeren ab. Die Überlegenheit des Herrscherhauses stand dabei im Mittelpunkt und wurde zur Schau gestellt, was Parallelen zu dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Zirkus erkennen lässt, dem ein Konzept der kolonialistischen Zurschaustellung von Überlegenheit gegenüber Tieren und Menschen aus den eroberten Gebieten zugrunde liegt.

Den dritten Höhepunkt der höfischen Feste bildeten die Bankette, die als Schauessen, bei denen sich auch Publikum einfand, angelegt waren. Das entweder mittags, nach der Kirche, oder abends, nach dem Turnier abgehaltene, opulente Mahl war choreografiert. Abermals stand die Demonstration der Macht des Herrschers im Mittelpunkt. Tafeldienste wie das Aufbereiten der Speisen wurden als Ehrenämter von Adeligen versehen<sup>112</sup>. Massimo Troianos Bericht (erschieden in Venedig 1569) über die Münchner Hochzeit 1568 liefert uns anhand von Thomele ein detailliertes Beispiel dafür, wie Prodigien hier eingebunden waren. Bei dem nach der

---

<sup>109</sup> Vgl.: Seipel, ebd., S. 11

<sup>110</sup> Ebd., S. 66

<sup>111</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>112</sup> Ebd., S. 135

Hochzeitsmesse veranstalteten Mittagssmahl wurde zum ersten Gang eine Pastete aufgetragen:

„Nachdem sie eine Weile auf dem Tisch gestanden war, machte sich der Säbelmeister daran, sie anzuschneiden. Da sprang plötzlich ein Zwerg in voller Rüstung heraus, zückte auf der Tafel sein Schwert und machte mit geschickten Sprüngen vier Ausfälle mit der Waffe. Dann reichte er mit einer tiefen Verbeugung dem Bräutigam, der Braut und den übrigen Tafelnden die Hand.“<sup>113</sup>

Solche Pasteten dienten als optischer Aufputz, wurden oft auch mit lebenden Tieren gefüllt und waren nicht zum Verzehr gedacht. Im Anschluss an die Bankette folgten die „Divertissements“ – Tänze, Maskenbälle, Spiele und Feuerwerke. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Prodigien auch hier eingebunden waren, jedoch waren keine konkreten Hinweise auffindbar. Ihre wesentlichen Auftritte beschränkten sich, wie aus den Berichten und Bildern hervorgeht, auf die Triumphzüge und die Schauessen. Bei Ersteren setzten eher die Riesen-, bei den Banketten die Kleinwüchsigen theatralische Akzente. Eine weitere Auftrittsmöglichkeit im Rahmen der Feste bot sich den Prodigien womöglich bei den Zwischennummern, die unterhalten sollten und das Programm auflockerten:

„Die höfischen Feste der Renaissance hatten stets ein Programm, das humanistische Bildung voraussetzte. Doch auch für das einfache Volk war die Botschaft verständlich, und für dieses wurde der Ablauf auch von karnevalistischen Späßen, Stelzengehern, Akrobaten, Feuerschluckern usw. unterbrochen.“<sup>114</sup>

Für die gesamten Feste zeichnete immer ein Künstler verantwortlich, wobei für Wien besonders der Maler Guiseppe Arcimboldo (1526—1593), den Kaiser Maximilian II. 1562 an seinen Hof berief und der auch Kaiser Rudolf II. diente, von Bedeutung war. Er gestaltete Rahmenhandlungen und choreografierte die Festzüge, entwarf Rüstungen, Prunkwägen, Kostüme, Straßen- und Balldekorationen, ersann Turniere und andere Spiele sowie Maskeraden. Arcimboldo war darüber hinaus an der

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 152

<sup>114</sup> Ferino-Pagden, ebd., S. 266

Forschung interessiert, es existieren zahlreiche Naturstudien von ihm. Er stand in engem Kontakt zu dem italienischen Arzt und Naturforscher Ulisse Aldrovandi (1522—1605), der auch die Haarfamilie Gonzalez untersucht hatte. Diese Querverbindung lässt spekulieren, dass Arcimboldo aufgrund seines Interesses an der Natur und ihren Phänomenen den Prodigien öfters einen besonderen Stellenwert bei den Festen einräumte, was bisher jedoch bloße Vermutung bleiben muss. Unter seiner künstlerischen Leitung stand jedenfalls eines der bedeutendsten Habsburgerfeste: Die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Erzherzog Karl II. von Innerösterreich (1550—1590), Bruder von Kaiser Maximilian II. und Erzherzog Ferdinand II., mit Maria Anna von Bayern (1551—1608) 1571. Die Feste und Turniere dauerten tagelang an und fanden zuerst in Wien und dann in Graz statt. Da die Feierlichkeiten nur für einen einmaligen Moment gemacht wurden, jedoch die gesamte Nachwelt noch davon erfahren sollte, wurden besonders von den Triumphzügen detailgetreue, chronologische Bildfolgen aus Holzschnitten und Kupferstichen hergestellt.

„Gedruckte Bilder ließen sich schneller herstellen und verbreiten als etwa Gemälde, sodass Bilder von aktuellen Ereignissen die Betrachter erreichen konnten, solange die Erinnerung an diese Ereignisse noch frisch war. [...] Prächtig von Hand koloriert, konnten sie auch hohen repräsentativen Ansprüchen genügen und Gästen bzw. Turnierteilnehmern als unikales Geschenk dienen.“<sup>115</sup>

Die Bildgeschichten waren auch im Zusammenhang mit den Prodigien wichtig, denn sie fanden dadurch Verbreitung und sind damit in Zusammenhang mit einer der frühesten Nachrichtenformen mit werberischer Wirkung zu beobachten.

Als Zeugnisse von Auftritten sind sie wie Augenzeugenberichte einzuschätzen, wofür der Auftritt des Riesen „Bartlmä Bon“ in Wien 1560 ein eindrucksvolles Beispiel ist.

Eine Miniatur eines unbekannten Künstlers im Besitz der Kunsthistorischen Museums Wien zeigt den Einmarsch des Riesenwüchsigen mit dem achtjährigen Erzherzog Rudolf, später Kaiser Rudolf II. Dieses Wiener Turnier wurde von dem späteren Kaiser Maximilian II. zu Ehren seines Vaters, Kaiser Ferdinand I., veranstaltet und dauerte genau ein Monat – vom 24. Mai bis zum 24. Juni 1560. Die

---

<sup>115</sup> Ebd., S. 46

Rahmenhandlung war ein ritterlicher Liebeskampf. Die Miniatur ist mit der Beschriftung „Die fy e [fürstliche] D'rc' [Durchleuchtigkhait] Ertzhertzog Rudolff.“<sup>116</sup> versehen. Rudolf ist in Rüstung abgebildet, während der ihn begleitende „Bartlmä Bon von Riva“ – gemeint ist der am Hof Ferdinands II. lebende Giovanni Bona – als „Wilder Mann“ verkleidet ist und einen ausgerissenen Baumstamm in der Hand hält. Nach den Aufzeichnungen der „Personen so zum Fueß Thurnier erschienen welches zue Wien den 12. Juny anno etc. xl.ten gehalten worden“ traten insgesamt 112 Teilnehmer in acht „Parteien“ an. Sie wurden in zwei Gruppen, die „Mantenatores“ und die „Aventurier“ eingeteilt, wobei in der Namensliste der Aventurier folgender Eintrag aufscheint:

„Mer ain parthey mit dem wilden Mann und grossen perg. Die F[ürstlich] D[urchlaucht] etc. Ertzhertzog ~~Carl~~ Rudolff.“<sup>117</sup>

Das durchgestrichene „Carl“ deutet darauf hin, dass ursprünglich Rudolfs Bruder, Erzherzog Karl, für diesen Auftritt vorgesehen war. Dem Turnierbuch von Francolin Burgunder zufolge zogen Giovanni und Rudolf mit der sechsten Partei ein. Eine Radierung von Hanns Sebald Lautensack (im Besitz des Österreichischen Theatermuseums) mit der Überschrift „PRIMVS MARTIALIVM LVDORVVM PEDESTRIS CONFLICTVS 1560“ zeigt das gleiche Ereignis, wobei im Ausstellungskatalog „Wir sind Helden“ hier als Datum für das Wiener Turnier der 13. Juni 1560 angegeben wird. Es zeigt den Burgplatz vor der Alten Hofburg, auf dem das Fußturnier stattfand. Im rechten unteren Bildrand ist Giovanni im gleichen Kostüm zu erkennen, den Baumstamm geschultert<sup>118</sup>. Er wird behaart mit einem Vollbart dargestellt, wobei eine dichte Körperbehaarung wie wir von anderen Darstellungen wissen bei Giovanni nicht der Fall war. Deshalb handelte es sich wohl um eine Verkleidung, möglicherweise umgehängte Felle. Weiters sind eine Krone sowie ein Lendengürtel aus Laub erkennbar. Die Bezeichnung und Verkleidung als „Wilder Mann“ ist hier weniger ein Hinweis auf die Haarmenschen als vielmehr ein in der Renaissance weit verbreitetes Motiv:

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 265

<sup>117</sup> Seipel, ebd., S. 78

<sup>118</sup> Ebd., S. 81 f



„Wilde Männer sind für das Bildrepertoire typisch. In Festzügen und Turnieren verkörpern sie einerseits die dämonische und unbezwingbare Kraft der wilden Natur als Gegenpol zum kultivierten höfischen Leben, andererseits sind sie im übertragenen Sinn als Symbol feindlicher Mächte aufzufassen, [...]. Generell stellte die Wildheit, die außerhalb menschlicher Kultur, Sitte und Gemeinschaft angesiedelt wurde, eine Herausforderung für ritterlich-christliche Kämpfe dar.“<sup>119</sup>

In diesem Zusammenhang ist wohl auch der Auftritt des Riesen beim Wiener Turnier zu sehen, wobei hier eine Rollenumkehr stattfindet, die im völligen Gegensatz zum tatsächlichen Leben des Giovanni Bona und der Bedeutung des Riesen als Schutzbringender steht. Das Bild des „Wilden Mannes“ erweitert auch das Interesse an der Haarfamilie Gonzalez um einen wesentlichen Aspekt. Im Inventar der Ambraser Kunstkammer von 1612 ist das Porträt von Pedro mit „Rauchemann zu München“ benannt, was sich von dem mittelhochdeutschen *rûch* für wild, behaart herleitet.<sup>120</sup> Herzog Wilhelm V., ursprünglicher Besitzer der Gonzalez-Porträts und für sein Interesse an Anomalien und Monstrositäten bekannt, nannte sie die „wilden Kerle“<sup>121</sup>, wobei sich die Inszenierung eines „wilden“ Images auch in der Felswand im Hintergrund findet.

Das höfische Fest in der hier beschriebenen Form war im Barock zu Ende, es verlagerte sich in eine noch mehr theatraalisierte Richtung:

„Aus den Verkleidungsturnieren und insbesondere dem Ringelrennen entwickelte sich das aufwändig inszenierte ‚Rossballett‘ oder ‚Carousell‘, und vor allem die Musik erhielt einen bis dahin ungekannten Stellenwert.“<sup>122</sup>

Aufgrund der ebenso zahl- wie umfangreichen Festivitäten, die auf Wiener Boden stattgefunden haben, könnte es sich bei dem Bild des Riesen quasi um die Spitze eines Eisberges handeln. Zu untersuchen wäre außerdem, in welchem Umfang nicht auch Prodigien von außerhalb des Hofes, im Umfeld der karnevalistischen Zwischennummern, beteiligt waren.

---

<sup>119</sup> Ebd., S. 129

<sup>120</sup> Vgl.: Rauch, ebd., S. 8

<sup>121</sup> Ferino-Pagden, ebd., S. 168

<sup>122</sup> Seipel, ebd., S. 13

### **7.3. Prodigien außerhalb des Hofes**

Behinderte und missgebildete Menschen, die nicht im Siechhaus landeten oder im Schutz eines Hofes standen, versuchten, auf den Straßen des Deutschen Reiches und in den Städten ein Auskommen zu finden. Der überwiegende Teil war chancenlos auf einen auch nur annähernd so hohen Lebensstandard wie ihn die Prodigien bei Hof hatten. Die wirklichen Verdienstmöglichkeiten für sie, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert gegeben waren, existierten in der Renaissance noch nicht. Nur wenige von ihnen schafften es in Berichten und Bildern bis in unsere Zeit.

In Zusammenhang mit Flugblättern und Nachrichten von Monstra- und Wundergeburten ist vergleichsweise viel Material bekannt, auch die Rathausprotokolle und Stadtchroniken bieten als Quellen eine wichtige Grundlage. Bis ins 17. Jahrhundert hinein traten Prodigien außerhalb des Hofes in Zusammenhang mit Nachrichten über Wundergeburten und andere seltsame Ereignisse auf und behielten sehr lange ihre mahnende Funktion. Die „Monstra“ galten in der Renaissance aufgrund ihrer individuellen Anomalie als von Gott erschaffen, um „etwas Bestimmtes, zumeist Zukünftiges und Unerwünschtes, anzuzeigen (= lat. *monstrare*). [...] Eine besonders schwer zu erklärende natürliche Ursache förderte es, das Monstrum als Zeichen von Sünde und Ankündigung von Bestrafung aufzufassen.“<sup>123</sup> Das Wort „Monstrum“ fand im 16. Jahrhundert als lateinisches Lehnwort Eingang ins Deutsche<sup>124</sup>:

„Entgegen dem heutigen Gebrauch des Wortes Monstrum wurde der Terminus im 16. Jahrhundert nicht nur für von der menschlichen Physiognomie entscheidend abweichende und die Betrachter erschreckende Phantasiewesen benutzt, sondern darunter wurden ebenso die nach damaliger Auffassung real existierenden [...], in entlegenen Gebieten der Welt angesiedelten Monstravölker wie die realen ‚Wunder-‘ oder auch ‚Mißgeburten‘ subsummiert.“<sup>125</sup>

Die gesamte Schöpfung, Gottes „*Theatrum mundi*“, erschien in der Renaissance voller Zeichen, unter denen die Monstra eine besondere Rolle einnahmen. Ihnen schien eine informierende und Orientierung schaffende Funktion anzuhaften. Auf

---

<sup>123</sup> Rauch, ebd., S. 4

<sup>124</sup> Vgl.: Münner, Schönwiese, ebd., S. 84

<sup>125</sup> Ewinkel, ebd., S. 1

diese deutet auch die große Verbreitung der Monstra-Flugblätter hin. Diese waren vornehmlich Holzschnitte, die, wie Irene Ewinkel beschreibt, lange Zeit als nebensächliche Erscheinung eines Bedürfnisses nach Sensationen unterschätzt wurden<sup>126</sup>.

„Schon die reguläre Natur war für die Menschen im 16. Jahrhundert voller bewusst von Gott gesetzter Zeichen, die den Menschen die bessere Nutzung ermöglichen sollten. [...] In diese ‚bezeichnete‘ Welt brachen nun die außergewöhnlichen Naturereignisse wie Meteore, Naturkatastrophen und eben auch Monstra ein, denen aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit eine besondere aktuelle Bedeutung zugesprochen wurde.“<sup>127</sup>

So war weniger das Auftreten der Prodigien und Wundergeburten selbst, sondern vor allem ihre Interpretation und Deutung das ausschlaggebende Moment. Schon Kaiser Maximilian I. ließ Wundergeburten in Zusammenhang mit seiner Politik deuten.<sup>128</sup>

Natürlich wurde in Zusammenhang mit Missgeburten auch die Rolle der Mütter und ihr Verhalten in der Schwangerschaft diskutiert.

Die Flugblätter folgten optisch dem im 16. Jahrhundert typischen Aufbau Überschrift – Bild – kommentierender Text<sup>129</sup>. Gleich in der Überschrift wurde dabei deutlich gemacht, dass es sich um eine tatsächliche, real existierende Person oder Wundergeburt handelte:

„Während bei einigen Blättern dieser Effekt durch die Nennung von Ursprungsort, Name und Geburtsjahr des Monstrums erreicht werden soll, wird in der Mehrzahl der Blätter dieser Anspruch mit der Beifügung „wahr“ bzw. „wahrhaftig“ erhoben.“<sup>130</sup>

Das darunter befindliche Bild war im Fall der Wundergeburten sehr einfach gestaltet und zeigte ohne Beiwerk das missgebildete Kind. Im Fall von schon zu Lebzeiten berühmten Prodigien wie dem Fußkünstler Thomas Schweicker waren die Abbildungen wesentlich komplizierter und ließen ähnlich den Fotografien des 19.

---

<sup>126</sup> Vgl.: Ebd. S. 1 f

<sup>127</sup> Ebd. S. 2 f

<sup>128</sup> Vgl.: Ebd. S. 4

<sup>129</sup> Vgl.: Ebd. S. 7

<sup>130</sup> Ebd. S. 7 f

Jahrhunderts Rückschlüsse über die Person und ihre Herkunft, ihre Fähigkeiten bzw. Spezialisierungen oder ihren Status zu. Die Texte der Flugblätter waren von recht unterschiedlicher Länge, beinhalteten immer jedoch die wichtigsten Fakten – Geburtsdatum und -ort, Namen der Eltern und je nach Lebensdauer des Kindes den Namen.

Entgegen der verbreiteten Meinung, Missgeburten seien meistens getötet worden, schien im 16. Jahrhundert eine andere Praxis von Seiten der Kirche vorgeherrscht zu haben, die vorsah, keine Seele verlorengehen zu lassen. Das würde sich mit der damaligen Auffassung, göttliche Zeichen und nicht Teuflisches vor sich zu haben, decken. Somit wurden Missgeburten in der Regel auch gleich getauft, da ihnen die menschliche Seele nicht abgesprochen und nach Augustinus' „Civitas Dei“ an ihre Wiedergeburt in einem „normalen“ Körper geglaubt wurde. Im Fall von Siamesischen Zwillingen oder parasitärer Zwillingsmissbildung wurde oft sogar vorgegangen als handelte es sich um zwei Individuen.<sup>131</sup>

Die Texte waren, abhängig davon, ob es sich um Wundergeburten oder erwachsene Prodigien handelte, ausführliche Beschreibungen des tatsächlichen Lebenslaufes, wobei diese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend in Reimform verfasst wurden. Auf einem kolorierten Holzschnitt, 1582 von Wilhelm Boss, einem Schulmeister zu Schwäbisch Hall, der in einem Schwertkampf seine linke Hand verlor, hergestellt, taucht auch Thomas Schweicker auf:

„Was wonders Gott mit seiner Hand Zu würcken pflegt/ in jedem Land/ Das wird gerhümt zund hoch geprisen/ Als darob Gott sein macht bewisen. Nun sieh dich jetzt ein wenig umb/ Und merck auch/ lieber Leser frum/ Was hie zu Hall in dieser Statt/ Gott seltzam Wunder gschicket hat: Allhie drey Schreiber wunderbar/ Dergleichen kaum gesehen war/ So lang die weite Welt gestanden/ Keim Menschen komen sind zu handen/ Die haben all drey nur zweo Händ/ Schreiben doch fertig und behend. Den zweyen hat das unglück gnommen Die lincken Händ/ hab ich vernommen/ In eim Scharmützel durch das Schwert/ Wie solch sofft gschicht on als geserdt. Der erst/ so diese ordnung fürt/ helt teutsche Schul/ wie sichs gebührt/ Derselb hat dises Werck gemacht/ Zu Gottes ehr und lob volbracht. Die Bauren suchen bey ihm rath/ Sein schreiben in oft hülffe that. Der ander ist sehr wohl bedagt/ Schrifftlich zu

---

<sup>131</sup> Vgl.: Ebd., S. 208 ff

dienen keim versagt. Wie solchs die Advokaten thon/ Darumb sie nehmen iren lohn. Wenn im kein schreiben ist im laun/ Bläst er zur kurzweil die Posaun. Der dritt ein mercklich wunder ist/ Und doch darbey ein frommer Christ. Der ist ohn Arm von Mutter leib Geboren: mit den Füßen schreib. Wie solches Kayserlich Matestat/ Und mancher Fürst gesehen hat. Beschluss. Aus diesem allem wird man givar/ Wie Gottes gab seind wunderbar. Für welch im billich gdanckt soll werden Von meniglich auff diser Erden. Biß daß wir in vollkommen gleich Dort werden loben ewiglich. Amen. Wilhelm Boß/ Burger und Teutscher Schulmeister/ zu B. Hall.“<sup>132</sup>

Bei den Wundergeburten war oft ein und dieselbe auf verschiedenen Flugblättern unterschiedlich dargestellt. Die Darstellung erscheint standardisiert und von der realen Missbildung meist sehr entfernt. Hingegen ist bei den anderen Prodigien eine hohe Realitätsnähe zu beobachten. Irene Ewinkel sieht diese beiden grundlegend verschiedenen Darstellungsformen in den unterschiedlichen Intentionen, mit denen die jeweiligen Flugblätter Verbreitung fanden, begründet.

Während die Wundergeburten als Gottes Wunderzeichen im einfachen Volk verbreitet zur Buße und christlichen Lebensweise ermahnen sollten – auf ihre prophetische Funktion wies die aufrecht gestellte, „schwebende“ Darstellung hin –, seien die detaillierten Prodigienbilder durchaus auch zu Studienzwecken verwendet worden und richteten sich daher eher an ein naturkundlich orientiertes Publikum. Letztere Blätter stellen einen Sonderfall dar und sind nicht ausschließlich dem religiös-übergläubischen Ereignisfeld zuordenbar, auch angesichts der Tatsache dass die darauf dargestellten Prodigien wie Thomas Schweicker eher dem Divertiven zugehörten.

Wie realitätsfern die Wundergeburten teilweise dargestellt wurden, lässt sich am Beispiel von Hans Kaltenbrunn (auch Kaltenbrunner), der mit einer seltenen parasitären Zwillingsmissbildung in Oberkirchen bei Straßburg auf die Welt kam, veranschaulichen. Als Kind wurde er 1524 stark vereinfacht mit einem zentralen Kopf, unter dem zwei Hälse mit zwei Leibern herauswachsen<sup>133</sup>, dargestellt. Auf späteren Holzschnitten, die ihn im Erwachsenenalter zeigten, ist im Detail ersichtlich, dass sein unvollständig entwickelter Zwilling im Brustbereich angewachsen war. Während das Kind Kaltenbrunn nackt und in der typischen aufrechten Haltung

---

<sup>132</sup> Ebd., S. 379, Dat. o. A.

<sup>133</sup> Vgl.: Ebd., S. 369

abgebildet ist, zeigt ein Holzschnitt von 1566 ihn stehend, in bürgerlicher Renaissancekleidung mit dem weit verbreiteten Barret als Kopfbedeckung. Seinen Zwilling entblößt er durch die geöffnete Jacke, woraus die Entwicklung vom rein als Mahnzeichen interpretierten Monstra gegenüber Kaltenbrunns späterer Popularität als Prodigium ersichtlich wird. Rückschlüsse auf den Status, vor allem aber auf seine Fähigkeiten lässt ein Kupferstich aus Nürnberg zu, der Thomas Schweicker in zwei Bildern zeigt. Auf dem ersten, querformatigen sieht man ihn auf einem Tisch sitzend – ähnlich wie es auch die Abbildung des oben erwähnten Holzschnitts von Wilhelm Boss zeigt, es dürfte sich also um Schweickers übliche Auftrittsform gehandelt haben – während er einige Zeilen auf ein Blatt schreibt. Neben ihm sind weitere Schreibgeräte, Lineal, Stifte, Zirkel, Feder und Tintenfass sowie Nadel und Faden zu erkennen, weiters ein aufgeschlagenes Buch sowie eine Blumenvase. Hierbei ist wahrscheinlich, dass sie in die Vorführung Schweickers eingebunden und nicht bloße Zierde war. Das zweite, hochformatige Bild zeigt ihn stehend en face. Neben ihm ist lediglich ein Teil eines Tisches zu erkennen, auf dem ein paar Utensilien, Nadel und Faden sowie zwei Stifte, liegen. Beide Darstellungen zeigen im Hintergrund auch Vorhänge, was neben seiner vornehmen Kleidung und besonders der Halskrause ebenfalls ein Hinweis auf seine gehobene Stellung ist.

Die Sammlung, Verbreitung und Deutung von Wunderzeichen wie Missgeburten und Naturereignissen im 16. Jahrhundert war ein direkter Rückgriff auf die von Plinius dem Älteren herausgegebene „Naturalis historia“, die ebensolche Erwähnungen umfasste.<sup>134</sup> Die große Zahl der Flugblätter, die vor allem auch durch die leichtere Reproduktion im 16. Jahrhundert bedingt war, führte zur Herausgabe von zahlreichen Sammelbänden, die sich mit Ereignissen dieser Art beschäftigten, sowie von eigenen, meist von Pfarrern produzierten „Prodigienbüchern“<sup>135</sup>. Damit wurde das Sammeln in Zusammenhang mit Prodigien um einen Aspekt erweitert.

In dem 1618—1718 in unregelmäßigen Abständen erschienenen, von dem deutschen Verleger und Kupferstecher Matthäus Merian gegründeten „Theatrum Europaeum“ finden sich neben Berichten auch einige Flugblätter. Die Beschreibungen zeichnen sich durch ihre Form als sachlicher Tatsachenbericht aus, wie an dem Beispiel aus Band zwei, wo eine Missgeburt von 1625 beschrieben ist, ersichtlich:

---

<sup>134</sup> Vgl.: Ebd., S. 16

<sup>135</sup> Ebd., S. 19

„Den 16. Septembris war zu Iglaw in Mähren von einem armen Weib ein Mißgeburdt zur Welt gebracht/ welche an einem Körper z. Köpff/ als einen auf der rechten/ den andern aber auf der lincken Achsel gehabt: in der Mitte zwischen solchen beyeden Köpffen stunde aber sich ein Gewächs/ so wie ein Menschen=Arm anzusehen/ doch nicht mehr als vornen an der Spitze einen kleinen Kindesfinder/ und recht natürlich den vordersten oder Zeigfinger/ auch als wann es die rechte Hand were daran auch ein zimlich gnugsamer Nagel repraesentirt. Der Kopff auff der lincken aber ein guts kleiner/ sonsten aber andern Kindern gantz gleich/ ausser daß es zwey männliche Glieder gehabt.“<sup>136</sup>

In diesem „Theatrum Europaeum“ wurden unter dem Titel „Sonderbare Begebenheiten“, ab 1649 in der eigenen Rubrik „Von sonderbaren Geschichten“, neben Naturereignissen und Katastrophen, „Wundergeschichten“ und Missgeburten auch „Curiositäten“, die auf Messen und Märkten zu sehen waren, angeführt<sup>137</sup>.

Damit nähern wir uns den sich im divertiven Ereignisfeld bewegenden Prodigien an. Dabei ist festzuhalten, dass die im direkten Umfeld von Glaube und Aberglauben stehenden Prodigien, also die „Wundergeburten“, von Grund auf von jenen im Höfischen Umfeld sowie jenen im Rahmen von Ereignissen auftretenden zu unterscheiden sind. Sie standen vielmehr in einem regulierenden, regelnden und belehrenden Zusammenhang. Umgekehrt wurden die Prodigien des zweiten und dritten Ereignisfeldes nicht als mahnende Vorzeichen gesehen.

Als Messen und Märkte ab dem Mittelalter zunehmend zum Aufführungsort von Prodigien wurden, entlohnten durchaus auch die Städte selbst sie für ihr Auftreten. Die besser gestellten Prodigien ließen sich Messzetteln anfertigen, die in der jeweiligen Stadt verkauft oder auch angeschlagen wurden.<sup>138</sup> Flugblätter und Handzettel sind das früheste Medium der abendländischen Kultur und seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar.

In den Überlieferungen aus dem 16. Jahrhundert häufen sich im deutschsprachigen Raum markant die Berichte über Fußkünstler. Ernst Kroker erwähnt in „Der Artist“ etwa eine Magdalena Emmerich aus Holland 1616, eine weitere Fußkünstlerin 1630

---

<sup>136</sup> Universitätsbibliothek Augsburg – Digitale Bibliothek, [http://digib.bibliothek.uni-augsburg.de/1/images2/02\\_IV\\_13\\_2\\_0026\\_01\\_0983.gif](http://digib.bibliothek.uni-augsburg.de/1/images2/02_IV_13_2_0026_01_0983.gif), 18.8.2008, 9 Uhr

<sup>137</sup> Vgl.: Kroker, ebd.

<sup>138</sup> Ebd.

und einen Fußkünstler 1746, die bei der Leipziger Messe zu sehen waren.<sup>139</sup>

Möglicherweise war das eine Folge von Schweickers Berühmtheit:

„Sein Vater, ein Bäckermeister, war angesehener Bürger und ermöglichte seinem Sohn eine gute Ausbildung. Schweicker lernte mit dem Fuß zu schreiben und beherrschte die lateinische Sprache. In den zahlreichen Berichten, die zu seinen Lebzeiten und auch später noch über ihn erscheinen, heißt es, dass es ihm gelang, eine ‚recht saubere und schöne Schrift zu erwerben‘, durch die er ‚alle Guldenschreiber und berühmte Rechenmeister übertroffen‘ hätte.“<sup>140</sup>

Die Schreibkunst war Bestandteil vieler Vorführungen. Der Hinweis auf ein besonders schönes Schriftbild taucht in Zusammenhang mit Fußkünstlern bis ins 19. Jahrhundert auf. Die Schreibkunst löste wohl aufgrund des Analphabetismus in der Bevölkerung stets großes Staunen aus. Überhaupt schreiben zu können war ein Privileg und ein Zeichen hoher Bildung, es bot gute Berufsaussichten. Die Fußkünstler waren recht häufig auch beruflich – vornehmlich in Ämtern – tätig. Die Fußkünstler, mitunter auch die Rumpfmenschen, hatten gegenüber den anderen Prodigien einen wesentlichen Vorteil: Sie beeindruckten über ihre abnorme Körperlichkeit hinaus mit einer scheinbar übermenschlichen Körperbeherrschung. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde ihnen mehr respektvolle Bewunderung zuteil als allen anderen Prodigien, was sich auch in der zwar moderneren, jedoch auffallend schmeichelnden Bezeichnung als „Künstler“ niederschlägt. Auch Hans Scheugl erwähnt einige im deutschsprachigen Raum bekannte Fußkünstler:

„Etwa der 1589 in Hamburg geborene Kalligraph Jean Stoss, der aus Luzern stammende Peter Stadelmann, der Musikinstrumente mit den Füßen spielte [...], der 1629 in Wien geborene Theodor Steib, der sich 1673 in Deutschland produzierte [...].“

---

<sup>139</sup> Vgl.: Kroker, ebd.

<sup>140</sup> Scheugl, „Abnormitäten“, ebd., S. 59



„Signor Saltarino“ alias H. W. Ott berichtet, dass Steib:

„mit den Füßen Blumen ausschnitt, zeichnete, Holz schnitzte, Pistolen losschoss und sich selbst portraitierte (in einem rothen Kleide und mit einer schwarzen Feder auf dem Hute), mit der Unterschrift: ‚Hane effigiem proprio meo pede prinxi. Vratislaviae d. 10. IV. ann. 1654. Theodorus Steib, Natione Vienna.‘ (Dies Bild habe ich eigenfüßig gemalt. Breslau, d. 10. April 1654. Theodor Steib aus Wien.) Seine sonstigen Schreibproducte pflegte er also zu unterzeichnen: ‚Ego Theodorus Steib Vienna Austriacus‘, absque manibus et brachiis natus, scribebam ista pede meo Vratislaviar, Anno Christi 1654, aet. meae 25. (Ich Theodor Steib aus Wien in Österreich schrieb dies, ohne Hände und Arme zur Welt gekommen, mit meinem Fusse zu Breslau im Jahre Christi 1654, meines Alters 25 Jahre.)“<sup>141</sup>

Diese vereinzelt ersten „Stars“ auch außerhalb des höfischen Lebens blieben vorerst die Ausnahme. Bei den städtischen Festivitäten waren auch viele andere Prodigiengruppen vertreten.

War das religiöse Umfeld im Jahrhundert zuvor noch sehr präsent, verschob sich das Interesse an Prodigien Ende des 17. Jahrhunderts zunehmend in Richtung Vergnügen und Schaulust, das Wundern über wich der Bewunderung von Abnormitäten und zwar aufgrund ihrer Fähigkeiten, die zeigen, dass es möglich ist, sich über den von der Natur gegebenen Missstand hinweg zu setzen.

## **7.4. Exoten**

Seit dem 15. Jahrhundert finden sich Hinweise auf „Mohren“ im Dienste von Fürsten und Königen. Grundlegend ist mit dem Begriff des „Mohren“ vorsichtig umzugehen. Er geht auf das Lateinische „maurus“ zurück, was so viel wie „Bewohner Mauretaniens“ bedeutet. Seit Europa durch die Seefahrt Zugang zum Schwarzen Kontinent hatte, fanden sich dunkelhäutige Menschen an den Höfen. In der Malerei findet sich zu jener Zeit eine Vorliebe für exotische Motive. „Mohr“ etablierte sich als eine Art Sammelbegriff und galt pauschal für alle dunkelhäutigen Menschen aus Afrika sowie auch aus dem orientalischen Raum. Schon in den Festzügen der

---

<sup>141</sup> Saltarino, ebd., S. XII

Habsburger wurden Türken mit „Mohren“-Masken dargestellt. Demnach darf nicht bei jeder Erwähnung in Berichten von einem Schwarzafrikaner ausgegangen werden. Besonders im 18. Jahrhundert vermischte sich das Afrikanische mit dem Orientalischen zu einem bis heute prägenden, romantisierenden Erscheinungsbild. Das zeigt sich etwa in dem für das Österreichische Kaffeeunternehmen „Meinl“ so charakteristischen Logo vom „Mohren“ mit einer orientalischen Fez-Kappe. Der damals gebräuchliche Begriff des „Mohren“ findet also nur deswegen hier Verwendung, weil sich die Herkunft der als solche dienenden Personen nicht mehr näher spezifizieren lässt.

Auch der „hochfürstliche Mohr“ Angelo Soliman, dessen genaue Herkunft bis heute ungeklärt ist, der jedoch auf jeden Fall aus Afrika stammte, wurde auf Bildern mit einem Turban dargestellt. Das für ihn typische Gewand bezeichneten zeitgenössische Berichte stets als „türkisch“.

„Es existierten zahlreiche Gemälde, die kleine ‚Hofmohren‘ in türkisierender Kleidung nebst Turban darstellen. Vorbild für diese Kostümierung oder Uniformierung waren dabei die türkischen Leidensgefährten der ‚Mohren‘, deren heimische Tracht offensichtlich solchen Gefallen fand, daß man die Afrikaner oft in gleicher Manier ausstaffierte. Auf diese Weise ließ sich eine Art siamesischer Zwilling der konzentrierten Sensation erschaffen, zugleich Afrikaner und Orientale.“<sup>142</sup>

An dieser Stelle möchte ich mich von dem wertenden Unterton der gesamten Einleitung Monika Firla-Forkls distanzieren. Dieser ist bedingt durch einen stark anti-rassistischen Standpunkt, unter dem Wilhelm A. Bauers Biografie von ihr herausgegeben wurde, was jedoch ihre Forschungsleistung und den Wert des Werkes für die Prodigienforschung nicht schmälern soll.

Die „Mohren“ kamen in der Regel bereits im Kindesalter an die Höfe und wurden oft als „Spielkameraden“ für die Fürsten- und Königskinder auserkoren.

„Die afrikanischen Kinder arbeiteten als kleine Diener und Dienerinnen, die Kaffee und heiße Schokolade servierten.“<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Firla-Forkl, Monika (Hrsg.): „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien“ edition ost, Berlin 1993, S. 11

<sup>143</sup> Ebd., S. 10

Diese Tätigkeit könnte mit ein Grund für die Vermischung von Afrika und dem Orient als Kaffee-Ursprungsregion sein. Noch Kaiserin Elisabeth bestimmte den „Mohren“ und Kammeransager Rustino zum Spielgefährten für ihre Tochter, Prinzessin Marie Valerie. Rustino wurde im Schoß der kaiserlichen Familie getauft – Kronprinz Rudolf persönlich war sein Pate.<sup>144</sup>

Weiters finden sich Hinweise auf eine häufige musikalische Tätigkeit der „Mohren“, etwa als Heerpauker, Hoftrompeter oder Unterhalter bei Tisch, sowie auf die Funktion als „Galopins“, die auf Reisen neben dem Wagen herzu laufen, den Weg frei zu machen und seinen Herrn anzukündigen hatten<sup>145</sup>.

Angelo Soliman schaffte es über solche Tätigkeiten hinaus zu beruflichem Ansehen, hoher Bildung und schließlich einem Leben als im Großen und Ganzen freier Mann. Als er um 1734 dem Fürsten Johann Georg Christian Lobkowitz (1686—1753) geschenkt wurde, hatte er bereits einige Reisen und Herren hinter sich und zuletzt als Sklave einer Marquise in Messina gedient. Diese ließ ihn unterrichten und unter ihrem Einfluss ließ er sich als „Angelo Soliman“ katholisch taufen<sup>146</sup>. Mit Lobkowitz begann sein Aufstieg, denn Soliman machte sich als dessen Reisegefährte sehr verdient. Der Fürst nahm ihn zu so mancher Schlacht mit. Wahrscheinlich erst nach dem Tod von Lobkowitz kam er an Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtensteins (1696—1772) Hof und hatte nun seinen ständigen Wohnsitz in Wien (das Wiener Palais Liechtenstein liegt heute in der Fürstengasse 1, 9. Bezirk).

„Eine bestimmte Stellung hat Angelo bei ihm nicht bekleidet: in den Dokumenten heißt er Kammerdiener oder fürstl. Liechtensteinscher Pensionär, Hofmeister, gewester Kammerdiener, pensionierter fürstlich Liechtensteinscher Hausofficier.“<sup>147</sup>

In Wien war Soliman bereits in hohe gesellschaftliche Kreise aufgestiegen. Er beherrschte sechs Sprachen, schaffte es in der Wiener Elite-Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“, der er im Jahr seiner Pensionierung 1783 beitrug<sup>148</sup>, bis in den Vorstand und unterhielt enge Verbindungen zum Wiener Hof, bedingt auch durch die Verdienste des Fürsten Lobkowitz für Maria–Theresia. Dessen besondere Gabe für

---

<sup>144</sup> Vgl.: Schneider, Hosp, ebd. S. 111

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd., S. 34

<sup>147</sup> Ebd., S. 43

<sup>148</sup> Ebd., S. 63

Repräsentation und die Inszenierung von Ereignissen bei Hof machten Soliman zu einem Teil einiger Feste. Das stellt eine bemerkenswerte Parallele zu den höfischen Festivitäten der Habsburger in der Renaissance dar, wenn diese Auftritte Solimans auch die Ausnahme waren. So wirkte er beim Einzug Wenzels 1760 in Parma anlässlich der Vermählung von Joseph II. (1741—1790) mit Isabella von Bourbon-Parma (1742—1763) mit. Der Fürst vertrat den Kaiser und holte in seinem Namen Isabella von Parma nach Wien.

„Bei diesem festlichen Anlass war auch Angelo auf das festlichste ausgestattet worden. [...] Angelo hatte also erhalten: Ein gold- und ein silberfarbenes Galakleid, selbstverständlich orientalische Tracht, die mit echten Knöpfen, Schnüren, Quasten geziert und mit einem goldenen beziehungsweise silbernen Gürtel getragen wurden; dazu zwei rotsamtene Turbans und einen türkischen Säbel – offenbar ein Hinweis, daß Angelo doch auch formell etwas anders behandelt wurde als ein Durchschnittskammerdiener, dem man nicht ohne weiteres eine wenn auch nur dekorative Waffe gegeben hätte. Er erscheint dadurch in die Kategorie der Heiducken als eine Art Leibwächter eingereiht.“<sup>149</sup>

Aus der von Bauer an dieser Stelle zitierten „General-Rechnung der gesamten Ausgaben die Parmasaner Funktion und Reis betreffend pro anno 1760“ ist ersichtlich, dass „vor den hochfürstl. Cammerdiener Angelo Soliman“ für diesen Anlass insgesamt 1009 Gulden und 72 Kreuzer ausgegeben wurden<sup>150</sup>. Das war eine außerordentliche Summe, welche die Wertschätzung Solimans widerspiegelt. Kurz darauf gab es eine weitere Gelegenheit, bei der Soliman Teil der Festlichkeiten war – Die Wahl und Krönung Josephs II. zum Kaiser 1764. Im Rahmen der „Auffahrt“ Josephs in Frankfurt, wo die Krönungsfeierlichkeiten stattfanden, gab es einen Festzug, ebenfalls von Fürst Liechtenstein inszeniert. Der Zug bestand aus sechsspännigen „Staatswagen“ an der Spitze, die von dem prachtvoll ausgestatteten fürstlichen Personal begleitet wurden: Den „Portiers“, „Laufers“, „Laquays“, „Büchsenspannern“, „Heyducken“, Wagen- und Stallmeistern, „Haus-Officiers-

---

<sup>149</sup> Ebd., S. 48

<sup>150</sup> Vgl.: Ebd.

Secretarien“ und Kammerdienern<sup>151</sup>. Unter Letzteren befand sich Soliman<sup>152</sup>. Kaiser Joseph II. selbst schätzte ihn als Gesellschafter.

Soliman arbeitete vor seiner Pensionierung als Prinzenzieher und Mentor von Fürst Franz Joseph von Liechtenstein, dem Neffen und Erben Wenzels<sup>153</sup> – eine interessante Umkehrung, waren Prodigien durchaus oft im Kindesalter an fürstlichen Höfen erzogen worden. Hier übernimmt mit Soliman nun ein Prodigium selbst die Rolle eines Erziehers. Von dieser Tätigkeit ist ein Beleg überliefert, nach dem ihm ein Jahresgehalt von 600 Gulden<sup>154</sup> zugewiesen wurde, was im Vergleich mit der Besoldung von 800 Gulden<sup>155</sup> jährlich etwa für den „Kammermusikus“ Mozart einen stattlichen Verdienst darstellte. Zuvor hatte seine heimliche Heirat mit der Wienerin Magdalena Kellermann-Christiani am 6.2.1768 im Stephansdom zum Bruch mit Fürst Wenzel geführt. Soliman und Kellermann-Christiani hatten eine Tochter, Josephine, und wohnten in der „Vorstadt Weissgärber, Kirchgassen, Haus N<sup>o</sup> 38“<sup>156</sup> (im heutigen 3. Bezirk). 1773 zog Soliman aufgrund seiner Tätigkeit als Erzieher wieder in das Liechtensteinsche Palais am Alsergrund. Soliman starb 1796 verarmt.

Er hatte zwar wie die anderen Hofmohren vordergründig keine Unterhaltungs- und Ausstellungsfunktion inne. Was er jedoch nicht ahnen konnte, ist, dass ihm dieses Schicksal nach seinem Tod doch noch widerfahren sollte. Bei aller Wertschätzung seiner Person und Verdienste ließ Kaiser Franz II. (1792—1806) seinen Leichnam präparieren und verleibte ihn seiner Menagerie ein. Diese wurde im Laufe der Zeit noch durch weitere präparierte Körper von Schwarzafrikanern erweitert: Ein vom König von Neapel geschenktes Mädchen, der ehemalige Schönbrunner Tierwärter Pietro Michele Angiola<sup>157</sup> und ein im Spital der Barmherzigen Brüder verstorbener namens Josef Hammer, der ein ehemaliger Gärtnergehilfe und Geschenk des Oberkrankenwärters Frater Narciss an das Naturalienkabinett war.

Das besonders Groteske am Fall Soliman ist, dass er nach seinem Tod 1796, völlig aus dem Zusammenhang seines tatsächlichen Lebens gerissen, sämtliche Attribute eines gesellschaftlich hoch angesehenen Bürgers verlor. Er wurde als Pseudo-„Buschmann“, halbnackt, mit Federgürtel um die Lenden und Federkrone, beides aus roten, blauen und weißen Straußenfedern, sowie Arm- und Fußketten aus weißen

---

<sup>151</sup> Vgl.: Ebd. S. 51

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Ebd. S. 22

<sup>154</sup> Ebd., S. 59

<sup>155</sup> Ebd., S. 63

<sup>156</sup> Ebd., S. 59

<sup>157</sup> Ehrlich, Anna: „Ärzte, Bader, Scharlatane. Die Geschichte der österreichischen Medizin.“ Amalthea Verlag, Wien 2007, S. 164

Glasperlen und einer Halskette aus Münzporzellanschnecken<sup>158</sup> im neu gegründeten k. u. k. Hof-Naturalienkabinett drapiert.

„Das vierte Zimmer (im linken Flügel) endlich enthält bloss eine einzige Landschaft, die eine tropische Waldgegend mit Strauchwerk, Wasserpartien und Geröhr darstellt. Hier bemerkte man ein Wasserschwein, einen Tapir, einige Bisamschweine und sehr viel amerikanischen Sumpf und Singvögel in mannigfaltiger Weise gruppiert. In demselben Zimmer links vom Ausgang [...] befindet sich in der Ecke ein mit grüner Farbe angestrichener Glasschrank, dessen Türe, welche die Vorderwand des Schrankes bildet, mit einem Vorhang aus grünem Tuch verkleidet und der in seinem Innern hellrot angestrichen war. In diesem Schrank war Angelo Soliman verwahrt, der dem besuchenden Publikum, bevor dasselbe jene Abteilung verliess, von einem Diener besonders gezeigt wurde.“<sup>159</sup>

Diese Darstellung muss weniger als bewusste Beleidigung oder Herabwürdigung Solimans denn als Hinweis auf den mit dem Kolonialismus über Europa und Wien hereinbrechenden Exotismus, den auch Franz II. forcierte, gedeutet werden.

Josephine Soliman versuchte jedenfalls vergeblich die Herausgabe des Leichnams ihres Vaters zu erwirken. Die – gehäuteten – sterblichen Überreste wurden am „Währinger Ortsfriedhof“ (der Friedhof existierte von 1769—1873, seit 1923 befindet sich an seinem Platz, im heutigen 18. Bezirk zwischen Währingerstraße und Teschnergasse, der Schubertpark) beigesetzt.

Der präparierte Leichnam wurde 1848 ein Raub der Flammen, als das Kabinettsgebäude während den Wirren des Bürgerkriegs in Brand gesetzt wurde. Ein Bild der letzten Station Solimans im Naturalienkabinett ist nicht bekannt, jedoch ist die Totenmaske aus Gips heute im Besitz des „Rollett-Museums“ in Baden. Dieses geht auf die zoologisch-botanische Sammlung des Badener Landesgerichtsarztes Dr. Anton Franz Rollett (1778—1842) zurück, der wiederum einen wesentlichen Teil seiner Gips-Schädelsammlung von dem in Wien tätigen Mediziner Dr. Franz Joseph Gall (1758—1828), übernommen hatte.

---

<sup>158</sup> Firla-Forkl, ebd., S. 83

<sup>159</sup> Fitzinger, L. J., „Geschichte des k.k. Hof-Naturalienkabinetts zu Wien“, zitiert nach Bauer, Wilhelm A., In: Firla-Forkl, ebd., S. 84

Somit ist Soliman zwar erst nach seinem Ableben, jedoch bis heute in dem für Prodigien charakteristischen Umfeld einer Sammlung zu sehen. Zu Lebzeiten wurde er zwar mit Turban, jedoch in standes- und zeitgemäßen Gewändern abgebildet. Ein Porträt aus dem Besitz des Wien Museums zeigt ihn im Halbprofil, in der Hand eine Schreibfeder, was einen Hinweis auf seine hohe Bildung darstellt. Außerdem ist ein Scherenschnitt überliefert, der den charakteristischen Turban, jedoch auch bürgerliche Kleidung erkennen lässt.

Es ist nicht die Tradition der „Hofmohren“ sondern jener im 18. Jahrhundert beginnende Imperialismus und Exotismus, der ohne jedes Bemühen um Authentizität und Kulturmerkmale den Nährboden für die Völkerschauen des 19. Jahrhunderts bildete. In diesem Zusammenhang sei auf das wissenschaftliche Umfeld Solimans Ende des 18. Jahrhunderts hingewiesen, das zwar enorme Fortschritte machte, jedoch einige aus heutiger Sicht rassistische Lehren hervorbrachte. Gall etwa wurde durch seine – damals bereits umstrittene – „Phrenologie“ bekannt. Mit dieser Lehre wollte er von der Schädelform auf besonders ausgeprägte oder unterentwickelte Hirnregionen schließen. 1802 wurde Gall ein per kaiserlicher EntschlieÙung erwirktes Lehrverbot erteilt, woraufhin er nach Paris ging. Der deutsche Anatom Samuel Thomas Soemmerring (1755—1830), dessen anatomisch-pathologische Präparate von Kaiser Josef II. für Wien erworben wurden – ein angesehener und auf vielen Gebieten fortschrittlicher Mediziner –, wollte mit seiner Forschung an Afrikanern das Vorurteil, dass dem „Mohren“ eine „niedrigere Staffel am Throne der Menschheit anzuweisen“<sup>160</sup> sei, bestätigen.

Die Hofmohren der Habsburger waren von den Völkerschauen des 19. Jahrhunderts noch weit entfernt und erfüllten einen vollkommen anderen Zweck. Sie versahen als Sklaven und Eigentum der Herrscher Dienste und waren damit auch integriert im Sinne von angepasst. Besaßen Erstere zwar exotische Attribute, waren sie doch auch äußerlich der Umgebung untergeordnet. Sie übernahmen bereits existierende Funktionen, während die Völkerschauen eine gesamte fremde Kultur mit allen ihren kulturellen und sozialen Attributen bzw. deren Auffassung aus westlicher Sicht in den Mittelpunkt eines für ein Massenpublikum inszenierten Schauspiels stellte und damit eine vollkommen neu geschaffene Funktion erfüllten. Angelo Soliman bedeutete mit seiner Konservierung und Präsentation nach seinem Tod ein einzigartiges Verbindungsglied beider Erscheinungsformen.

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 13 f

### **7.5. Das 18. Jahrhundert**

1789 markiert den Beginn der neuesten Zeit und der bürgerlichen Gesellschaft.<sup>161</sup> In Österreich regierte ab 1740 Maria Theresia. Das 18. Jahrhundert leitete in die zweite und letzte große Periode über, in der die Prodigien sich endgültig aus dem religiös-abergläubischen Ereignisfeld lösten. Etwas weniger aber doch spürbar rückten sie bereits auch aus dem höfisch-herrscherzentrierten weg. Das bedeutet die wachsende Bedeutung des dritten, divertiven Ereignisfeldes. Dieser Wandel steht auch in Zusammenhang mit den Revolutionen und dem damit einhergehenden Autoritätsverlust des Adels:

„Der Hofzwerg, als lebendes Symbol des ebenso schlechten wie teuren Geschmacks der Fürsten und Könige, fand während der französischen Revolution wenig Sympathie. Sergei M. Eisenstein lässt in seinem Film Streik (1924), in deutlicher Anlehnung an jene Tafelfreuden des 18. Jahrhunderts, ein Liliputanerpaar auf dem reich gedeckten Tisch der Kapitalisten tanzen.“<sup>162</sup>

Die Verbindungen der Prodigien zum Hof wurden also zwar loser, waren aber bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts noch vorhanden. Maria-Theresia pflegte etwa Kontakt zu dem kleinwüchsigen polnischen Grafen Boruwlowski, der den Spitznamen „Joujou“ trug:

„Der in Galizien geborene sechzig Zentimeter große Boruwlowski war außerordentlich belesen, studierte Rousseau und Voltaire und zählte zu den regelmäßigen Gästen am Hofe von Maria Theresia und Versailles.“<sup>163</sup>

Für die Prodigien war die gesellschaftliche Stellung als halbwegs freie Menschen, die sie nun auch erreichen konnten, so wichtig wie noch nie geworden. Gute Verbindungen zum Hof waren dafür sehr zuträglich, jedoch nicht mehr die ausschließliche Möglichkeit, zu Ansehen zu gelangen. Am Rande sei erwähnt, dass parallel zu den Prodigien interessanterweise andere, oft mit ihnen in Zusammenhang auftauchende Lebewesen vom Hof zunehmend in den Mittelpunkt der bürgerlichen Unterhaltung rückten: Die Tiere. In Mitteleuropa tauchten Mitte des 18. Jahrhunderts

---

<sup>161</sup> Schwanitz, Dietrich: „Bildung“, Eichborn AG, Frankfurt am Main 2002, S. 678

<sup>162</sup> Scheugl, ebd., S. 157

<sup>163</sup> Gruber, ebd., S. 32



erste Wandermenagerien auf, der Schönbrunner Zoo wurde 1778 – vorerst für „anständig gekleidete Personen“<sup>164</sup> – öffentlich zugänglich gemacht, der moderne zoologische Garten bildete sich heraus.

Als die „Untertanen“ das Staunen über kuriose, exotische und abnorme Dinge für sich entdeckten, wurde es aus den Herrscherhäusern und auch aus der Wissenschaft verbannt:

„[...] Doch das Wundern, Staunen und Empfinden wurde von Ordnung, Rationalität und gutem Geschmack abgelöst. [...] Seit der Aufklärung floss die Wissbegierde nur noch in bestimmte Kanäle, das Staunen wurde für die Wissenschaft geradezu zur Untugend. Die moderne Naturwissenschaft bietet seit dem späten 17. und 18. Jahrhundert zunehmend eine Ordnung unverletzlicher Gesetze, in der Wunder keinen Platz mehr haben.“<sup>165</sup>

Die Verdrängung des religiös-übergläubischen Ereignisfeldes durch das divertive in der bürgerlichen Gesellschaft ist nicht nur durch die abnehmende Gottesfürchtigkeit und die Aufklärung, sondern ganz stark durch eine andere, wesentliche gesellschaftliche Veränderung zu erklären: Der Wandel geschieht parallel zur Entstehung eines Normbegriffs. Das Wort „Normalität“ fand im 18. Jahrhundert aus dem Französischen in den deutschen Sprachraum<sup>166</sup>, was als Vorbote für die körperliche Normalität als gesellschaftliches Konzept des 19. Jahrhunderts gesehen werden kann. Diese Konzentration auf körperliche Normen kann in Verbindung mit dem enormen Aufschwung, den die Wiener Medizin ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und während der Aufklärung machte, gebracht werden. Der Pest, die in Österreich seit dem 9. Jahrhundert immer wieder wütete, wurde man endlich Herr, wenngleich sie bis Ende des 18. Jahrhunderts noch gelegentlich auftrat. Vor allem jedoch spielte der Anatomieunterricht in der medizinischen Ausbildung nun eine grundlegende Rolle und die Diagnostik machte große Fortschritte, da physikalische Erkenntnisse jetzt auch Anwendung fanden<sup>167</sup>.

Die Grundsteine für all das legte Maria Theresia. Sie reformierte die ärztliche Ausbildung, die Armenpflege und die medizinische Grundversorgung<sup>168</sup> und berief

---

<sup>164</sup> „Die Geschichte des Tiergarten Schönbrunn“, Tiergarten Schönbrunn, <http://www.zoovienna.at>, 5.9.2008, 12.10 Uhr

<sup>165</sup> Rauch, ebd., S. 4

<sup>166</sup> Vgl.: Mürner, Schönwiese, ebd., S. 86

<sup>167</sup> Vgl.: Ehrlich, Anna: „Ärzte, Bader, Scharlatane. Die Geschichte der österreichischen Medizin.“ Amalthea Verlag, Wien 2007, S. 130

dafür einige der fähigsten Leute ihrer Zeit nach Wien, darunter Gerard van Swieten (1733—1803) und Anton de Haen (1704—1776). Diese holten weitere Koriphäen der Medizin und Naturwissenschaften, womit der Aufstieg der ersten Wiener medizinischen Schule begann<sup>169</sup>. Umfassende medizinische Reformen und Neuerungen wurden auch unter Kaiser Josef II. fortgesetzt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es vor allem die Anatomie, welche den Weg für die groß angelegte Erforschung des Menschen und seinen äußerlichen Merkmalen sowie seinen Anomalien im 19. Jahrhundert bereitete. Kaiser Josef II. übergab nicht nur das „Allgemeine Krankenhaus“ 1784 der Öffentlichkeit, er stiftete aus Dank, dass der Anatom und Augenarzt Josef Barth (1745—1818) ihn von einem Augenleiden heilte, auch die Mittel für eine ganz besondere Einrichtung, die man bemerkenswerter Weise „Anatomisches Theater“<sup>170</sup> nannte. Es handelte sich um einen amphitheaterartigen Hörsaal, der zur heutigen Akademie der Wissenschaften gehört. Seine Bezeichnung als „Theater“ bedeutete, dass vor Publikum seziert wurde. Es stellt von der räumlichen Anordnung her eine Umkehrung des ebenfalls Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen „Panoptikums“ dar, das als Gebäude, in dem alle ausgestellten Dinge mit einem Rundumblick erfasst werden sollten, konzipiert war<sup>171</sup>. Während beim Panoptikum der Blick vom zentralen Standpunkt aus auf die rundherum befindlichen Schaustücke fiel, machte es das „Anatomische Theater“ möglich, von allen rundherum befindlichen Sitzen das Geschehen im Zentrum erfassen zu können.

Josef Barth, welcher der Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“ angehörte und folglich Kontakt zu Angelo Soliman gehabt haben musste, war auch Sammler. Seine rege Tätigkeit auf diesem Gebiet begründete „Anatomisch-pathologische Cabinet der Universität“<sup>172</sup>. In seiner Sammlung befanden sich unter anderem Knochen des „Barth’schen Riesen“, eines türkischstämmigen Riesenwüchsigen, der bei Fürst Batthyány als Türsteher gedient hatte, die ausgestopfte Haut eines Mädchens, das an „Elephantiasis“ gelitten hatte, ein Skelett von Siamesischen Zwillingen, die im Prater gezeigt worden waren und viele andere Präparate und Knochen mit Missbildungen<sup>173</sup>.

---

<sup>168</sup> Vgl.: Ebd., S. 154

<sup>169</sup> Ebd., ff

<sup>170</sup> Ebd., S. 163

<sup>171</sup> Vgl.: Natlacen, ebd. S. 94

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Vgl.: Schneider, Hosp, ebd. S. 133

Wir merken hier einen grundlegenden Unterschied zwischen den anatomischen Sammlungen und jenen in den Wunderkammern der Renaissance. Während Letztere zusammenführten und zusammenfügten, ging es jetzt darum, zu zerlegen. Die Wissenschaft selbst und ihre Untersuchungsgegenstände zerteilten sich bzw. wurden im wahrsten Sinn des Wortes zerteilt. Zum Narrenturm des Allgemeinen Krankenhauses (9. Bezirk) sei noch erwähnt, dass das Personal gegen ein Trinkgeld Schaulustigen den Eintritt in den Turm gestattete<sup>174</sup>. Dies hatte jedoch mit einer von geregelten Präsentationsmodi begleiteten Aufführungspraxis nichts zu tun.

Im späten 18. Jahrhundert gab es die ersten Ansätze von strategiegeleitetem Marketing und von Werbung, worauf sich auch ein Hinweis bei Scheugl findet:

„Mit dem Ende der Wilhelminischen Ära wechselten auch die Riesen der Garderegimenter den Beruf. Josef Schippers, Oskar Taplick und Oswald Balling wurden Show-Riesen und konnten ihre Vergangenheit als Soldaten des deutschen Kaisers gut als Reklame gebrauchen. Als Symbole königlicher Macht hatten sie allerdings ihren Glanz verloren.“<sup>175</sup>

Die Schutzfunktion und Bedeutung der Riesenwüchsigen im Nahkampf war auch durch die Entwicklung der moderneren Waffen, vor allem der Schusswaffen, geschwunden.

Ende des 18. Jahrhunderts tauchten Berichte über Auftritte von Prodigien in Wien sehr zahlreich auf. Hans Pemmer zählt etwa den „Riesen Bernhard Gilli, 26 Jahre alt, 8 Schuh hoch, von Riva am Gardasee gebürtig“<sup>176</sup> (Scheugl erwähnt ihn als Bernardo Gigli, 1756 als 19-Jähriger in England zu sehen<sup>177</sup>) auf, der 1863 „im Loprestischen Haus beim Kärntnertor gegen 34 Kreuzer Eintritt“ (1. Bezirk) zu sehen war den kleinwüchsigen Matthias Gullia, der im gleichen Jahr in der „Kärntner Straße 967 im ersten Stock“ auftrat. 1771 war „in der Kärntner Straße beim ‚Goldenen Greifen‘ im ersten Stock gegen eine Eintrittsgebühr von 3 Kreuzern ‚ein kleines, wohlgebildetes Frauenzimmer, 28 Zoll (72 cm), 12 Jahre alt, 15 Pfund schwer‘ zu

---

<sup>174</sup> Natlacen, ebd. S. 190

<sup>175</sup> Scheugl, ebd. S. 158

<sup>176</sup> Wienerisches Diarium, 27.12.1763, zitiert nach Pemmer, Hans: „Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an“, Wiener Geschichtsblätter, hrsg. Verein für Geschichte der Stadt Wien, 23.(83.) Jahrgang 1968, Nr. 1, S. 265

<sup>177</sup> Vgl.: Scheugl, ebd. S. 84

sehen, das den Besuchern mit einem ‚Nürnberger Bauerntanz‘ aufwartete<sup>178</sup>. 1784 trat ein 25jähriger Fußkünstler in der Brandstätte Nr. 620 (1. Bezirk), der ohne Arme geboren, mit den Füßen „allerlei Handlungen mit viel Geschicklichkeit“ vorführte, zeichnete und malte – „Auch kann er Federnschneiden, Schreiben, Kartenspielen, sich den Bart scheren, Fechten.“<sup>179</sup> 1787 waren Am Hof 215 (1. Bezirk) der „Rumpfmensch Bertholini“<sup>180</sup> und 1788 am Stock-im-Eisen-Platz 629 (1. Bezirk) „bei einem Eintrittspreis von sieben Kreuzern eine kleine Wienerin“, die eine „elefantenähnliche Haut“ zeigte und die Besucher mit „einem Spiel mit Pistolen und Flinten, die mit elfenbeinfarbenen Kugeln geladen sind“, unterhielt<sup>181</sup>, zu sehen – möglicherweise handelte es sich bei ihr sogar um jenes Mädchen, dessen Haut sich in Josef Barths Sammlung befand, worauf die Bezeichnung als „kleine Wienerin“ und die Tatsache, dass die „Elephantiasis“ eine seltene Missbildung war, hindeuten würden.

Aus den Beschreibungen der Schaustellungen lässt sich eine Praxis herauslesen, die im 19. Jahrhundert dann allmählich verschwand, nämlich die Nutzung aller möglichen Orte in der Stadt wie Wirtshäuser, Wohnungen oder Gewölbe. Nur wer es sich leisten konnte, absolvierte sein Gastspiel in einer eigenen hölzernen Bude. Die Auftritte wurden per Handzettel in kleinen Auflagen angekündigt, die nicht nur angeschlagen, sondern von eigenen Zettelausträgern in gute Haushalte, zu reichen Geschäftsleuten und in Kaffeehäuser gebracht und verkauft wurden. Datum und Ort wurden oft nicht aufgedruckt, sondern von den Austrägern mitgeteilt. Grund dafür war wahrscheinlich, dass der Vordruck eines Kontingents an neutralen Handzetteln, die dann in jeder Stadt eingesetzt werden konnten, rentabler war. Ein solcher Handzettel kündigte die Riesin „Demoiselle La Pierre“ an:

„Mit gnädigster Erlaubnis hat Demoiselle La Pierre die Ehre dem geneigten Publikum hierdurch bekannt zu machen, daß Sie auf ihrer Rückreise von Paris, und zwar wegen Ihres außerordentlichen schönen Wuchses als Riesinn sich hier in dieser Haupt-Stadt aufhalten wird, um sich denen, die das Ungewöhnliche ihrer Aufmerksamkeit würdig halten, als eine solche Ausnahme zu zeigen. Sie reiset in Gesellschaft ihres Bruders nebst einem

---

<sup>178</sup> Wiener Zeitung, 17.4.1771/31, zitiert nach Pemmer, ebd. S. 266

<sup>179</sup> Wiener Zeitung, 14.1.1784, S. 71, zitiert nach Pemmer, ebd. S. 296

<sup>180</sup> Wiener Zeitung, 27.10.1787, S. 2617, zitiert nach Pemmer, ebd.

<sup>181</sup> Vgl.: Wiener Zeitung, 5.3.1788, S. 543, zitiert nach Pemmer, ebd. S. 270

Dollmetscher, der auch ebenfalls verschiedene Reisen nach Frankreich und andere Länder mit großen Merkwürdigkeiten gemacht hat.

Die junge Riesinn ist aus Stargardt in Preußen gebürtig, spricht Deutsch und Französisch, ist 20 Jahre alt, und hält bereits 7 Fuß nach Dänischem Maaße. Ihre Gestalt, und vorzüglich ihr Wuchs ist auch so schön, daß ein jeder, der sie sieht, gewiß bekennen wird, nie eine ihr ähnliche Person von ihren Jahren gesehen zu haben. Dieserwegen sie sich schmeichelt, mit vielem Zuspruche beehret zu werden. Man kann sie in ihrem Logis täglich von 10 bis 12 Uhr Morgens, und von 2 bis 9 Uhr Abends sehen.

Standespersonen zahlen nach Belieben; sonst zahlt die Person

Auf dem ersten Platze 20 kr.

Auf dem zweyten 10 kr.

Auf dem dritten 5 kr.

Für die Kinder wird die Hälfte bezahlt.“<sup>182</sup>



**Abbildung 1**

Die Deutsche Riesin ist auch auf einem Kupferstich aus der Sammlung des Wiener Jongleurs Felix Adanos (1905—1991, eigentlich Felix Hanus) zu sehen (Abb. 1). Auffallend sind hier die Profildarstellung und die Abbildung mit zwei normal gewachsenen Männern, was eine Abkehr vom Porträt sowie eine direkte Einbeziehung des bürgerlichen Publikumskreises bedeutet. Damit verweist das Bild bereits auf die Praxis des 19. Jahrhunderts, Riesenwüchsige gemeinsam mit normal

<sup>182</sup> Handzettel, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst, Dat. o. A.

Gewachsenen zu fotografieren. Es fällt auf, dass sowohl Frisur als auch Hut so gewählt wurden, dass sie die Riesin optisch noch verlängern. Zwei ebenfalls in der Sammlung Adanos befindliche Kupferstiche<sup>183</sup> zeigen den Deutschen Riesen „Maximilianus Christophorus Müller“ (auch Miller), der 1674 in Sachsen geboren wurde und 1734 in England starb<sup>184</sup>. Auf beiden Darstellungen trug er die gleiche Art Kopfbedeckung: einen Hut, der an der Stirnseite mit großen, nach oben ragenden Straußenfedern bestückt ist, was ebenfalls den Größeneindruck verstärkte. La Pierre zeigte sich „auf dem Neuenmarkt auf der Mehlgrube“. Ein hier befindliches Gebäude diente seit 1418 als städtisches Mehldpot. 1697 wurde es nach Plänen von Fischer von Erlach neu errichtet und war von da an Vergnügungsstätte des Adels, später Konzertlokal (ab 1781), dann Gasthaus (ab 1798) und schließlich Hotel (ab 1866). Heute befindet sich darin das „Hotel Ambassador“ mit der Adresse Kärntner Straße 22 bzw. am Neuen Markt 5, 1. Bezirk<sup>185</sup>. Da das genaue Auftrittsjaar von La Pierre nicht bekannt ist, sondern nur, dass es zur Zeit Marie-Antoinettes (1755—1793) gewesen sein musste, kommen gleich zwei Funktionen der Mehlgrube in Frage. Das Wissen, ob der Auftritt in die Zeit der Lokalität als Aristokratische Vergnügungsstätte, als Konzertlokal oder vielleicht sogar als Gastwirtschaft fällt, wäre von ausschlaggebender Bedeutung. Wie an hier genannten Beispielen ersichtlich ist, unternahmen die Prodigien, die einen großen Bekanntheitsgrad erlangt hatten, bereits große Reisen und zeigten sich in der ganzen Welt. Aufgrund der Tatsache, dass Reisen noch sehr unbequem, ein Privileg und für breite Bevölkerungsschichten im Normalfall undenkbar war wurden die Referenzen, die bereits bereisten Länder und Städte, als sehr wirkungsvolle Werbung genutzt. Verweise auf Auftritte in anderen europäischen Hauptstädten verliehen schon damals den Prodigien zusätzliche Attraktivität. Das Nutzen von Referenzen für die Werbung nahm im 19. Jahrhundert noch zu. Ein weiterer, heute nicht mehr wegzudenkender Teil der Werbung, nämlich das Merchandising, findet sich ebenfalls bereits hier im 18. Jahrhundert. In einer Nachbemerkung auf dem Handzettel La Pierres heißt es:

„Auch kann man ihr Portrait in Kupfer um billigen Preis haben.“<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Kupferstiche im Besitz des Wien Museums, Sammlung Adanos, Dat. o. A.

<sup>184</sup> Scheugl, ebd., S. 84

<sup>185</sup> Hotel Ambassador Wien, Geschichte, [www.ambassador.at/history.php?lang=de&p=2](http://www.ambassador.at/history.php?lang=de&p=2), 10.9.2007, 13 Uhr

<sup>186</sup> Handzettel, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst, Dat. o. A.

Bereits aus dem 16. Jahrhundert ist bekannt, dass etwa Fußkünstler Schriftstücke verteilten, wobei die genauen Hintergründe, ob es erwerbsmäßig oder vereinzelt als Geschenke an besondere Personen verteilte Objekte waren, noch näher zu erforschen wären.

Die Grundsteine der kommerziell ausgerichteten Werbemaßnahmen werden jedenfalls hier Ende des 18. Jahrhunderts gelegt. Es ist darauf hinzuweisen, dass sich die Präsentationen und Auftritte an sich nicht mehr viel veränderten, sondern nur ausgefeilter wurden. Es wandelten sich rein die äußerlichen Gegebenheiten wie Präsentationsmodi, das Umfeld von Management und Vermarktung sowie die Auftrittsorte bzw. entfalteten sie sich überhaupt erst. Hier im 18. Jahrhundert wurde bereits spürbar, dass ein großes „Geschäft“ aus der Präsentation von Prodigien im Entstehen begriffen war. Diese Entwicklung ging nicht von den Prodigien selbst aus, sondern lag in den Händen Außenstehender, geschäftstüchtigen Menschen, also ersten Managern. Sie schienen die Entwicklung der Unterhaltungskultur und des beginnenden Diktats des Bürgertums, der Macht der Masse, gewittert zu haben.

## **8. Blütezeit – 19. bis Anfang 20. Jahrhundert**

Industrialisierung und technologischer Fortschritt brachten große Veränderungen mit sich, die sich auf die Unterhaltungsindustrie auswirkten bzw. diese erst möglich machten. Im 19. Jahrhundert ergab sich ein radikaler Wandel in Funktion und Bedeutung der Prodigien für die Gesellschaft. Erstmals in der Geschichte war ihr Auftreten vorrangig für das Volk bestimmt. Die religiös implizierten Bedeutungsinhalte, die Rolle als Zeichen Gottes und die mahnende Funktion traten vollkommen in den Hintergrund. Als Wunder der Natur standen sie in jenem Jahrhundert rein im Dienst der Unterhaltungsindustrie, wenngleich diese sich im 19. Jahrhundert gerne in einer lehrenden und erziehenden Rolle präsentierte. Erziehung und Belehrung wurden ein grundlegender Bestandteil der Gesellschaft. Die Ermächtigung des Bürgertums, also der Massen, machte wohl die Installation einer ordnenden Kraft, eines Regelsystems, notwendig. Der Kolonialismus an sich bedeutete Dressur, Zivilisierung, Züchtigung und Formung des Fremden nach den eigenen gesellschaftlichen Vorstellungen. Das Trainieren und Vorführen von Tieren und Menschen gab in den Zirkusmanegen und Unterhaltungsarenen des 19. Jahrhunderts ein überwältigendes Zeugnis der Überlegenheit der Kolonialmächte.

Die Erziehung von Tieren sowie Prodigien, die für alle sichtbar bürgerliche Leistungen vollbrachten, bedeutete Besserung und funktionierte darüber hinaus als Vorbild im Sinne der bürgerlichen Ideologie, über die eigene Leistung, die eigene Natur hinauszuwachsen.

Gleichzeitig unterzog sich die westliche Gesellschaft einer Selbstdisziplinierung. Das bürgerliche Ideal war ein genormter, „normaler“ Körper, dem sämtlicher sexuellen Attribute abgesprochen wurden (vgl. Eberstaller). Isabel Pflug arbeitet die Kausalität von regelrechter Körperfeindlichkeit und massiv gestiegenem Interesse an „abnormen“ Körpern heraus<sup>187</sup>:

„Angesichts dieser zur Schau getragenen Körperfeindlichkeit bzw. Prüderie erscheint es auf den ersten Blick umso erstaunlicher, dass sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von cultural performances herausbildete, in denen auf sehr unterschiedliche Art und Weise der Körper eindeutig in den Blickfokus gerückt wurde – so z. B. die cultural performances ‚Striptease‘, ‚Zirkus‘, ‚Völker Ausstellung‘ und auch ‚Freak Show‘.“<sup>188</sup>

Die Prodigien erfüllten in diesem Zusammenhang nicht nur die Funktion als Maßstab, „um seinen Körper als ‚normal‘ definieren zu können“<sup>189</sup>. Indem die Prodigien und die genannten cultural performances vor Augen führten, „was es bedeutete, die bestehende kulturelle Körternorm nicht zu erfüllen: nämlich [...] ungeschützt dem gefürchteten forschenden und kontrollierenden Blick des Betrachters ausgesetzt zu sein“<sup>190</sup>, erzog, züchtigte und formte sich das Bürgertum selbst. Der Zurschaustellung der Prodigien lag damit nicht zuletzt die Funktion einer Legitimation der gültigen körperlichen Normen für die Gesellschaft zugrunde.<sup>191</sup>

Pflug beschreibt darüber hinaus das subversive Potential, welches diesem Instrument der kollektiven Machtausübung der Gesellschaft sich selbst gegenüber zugrunde lag: Dass der „abnormale“ Körper der Prodigien die Normkonzepte der patriarchalisch-bürgerlichen Kultur als „kulturelles Konstrukt zu entlarven und ad absurdum zu führen drohte“<sup>192</sup>. Pflug folgert, dass aufgrund dieser „Bedrohung“ die Prodigien bewusst an Orte außerhalb des kulturellen Lebens, an „Heterotopien“ –

---

<sup>187</sup> Pflug, ebd. S. 281

<sup>188</sup> Ebd. S. 282

<sup>189</sup> Ebd. S. 288

<sup>190</sup> Ebd. S. 289

<sup>191</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>192</sup> Ebd. S. 291



Jahrmarkts- und Zirkusplätze oder Vergnügungsparks am Rande der Stadt, wie sie Michel Foucault beschreibt – verbannt wurden<sup>193</sup>. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass diese Folgerung zumindest für Wien nur teilweise gilt. Die Prodigien finden sich hier im 19. Jahrhundert sehr wohl in den Vergnügungsstätten des Bürgertums, inmitten der Stadt. Auch angesichts der Tatsache, dass die von Pflug genannten Orte zu den Zentren der Freizeit- und Unterhaltungskultur wurden und dass Wissenschaft und Forschung die Prodigien in den Mittelpunkt des Interesses stellten, ist die Feststellung einer „Verbannung“ nur bedingt gültig. Hingewiesen sei außerdem auf die kulturgeschichtlich stets vorhanden gewesene Sonderstellung der Prodigien, die sie nicht erst im 19. Jahrhundert einnahmen. Diese Sonderstellung hatte sie immer exponiert und aus gewohnten Ordnungen ausgeklammert.

### **8.1. Management und Manager**

Die Entwicklung des Berufsstandes der Manager war wohl eine Folge des wachsenden Aufgabengebietes, das ein Unternehmer in der Vergnügungsindustrie zu erfüllen hatte. Die Werbung wurde professionell, mit ihren immer vielfältigeren Formen und Erscheinungsbildern hatte man an so vielen Fronten wie noch nie zu kämpfen. Gleichzeitig wurde mit der steigenden Nachfrage durch die Massen die Konkurrenz immer härter, da immer Mehr an dem Kuchen der Unterhaltungsindustrie mitnaschen wollten. Die Manager, nicht mehr die Adeligen, wurden mit Industrialisierung und Aufschwung des Kapitalismus die Beherrscher und „Besitzer“ der Prodigien. Das bedeutete viel Macht und diese wurde auch missbraucht. Der Profit stand im Vordergrund, wenngleich für die Entdeckung neuer, wohlgerneht echter „Wunder“, keine Kosten und Mühen gescheut wurden. Für ein erfolgreiches Management waren ganz ähnlich dem managen eines heutigen Stars schon damals ein gutes Gespür für Sensationen und die Fähigkeit, diese richtig in Szene zu setzen, Voraussetzungen.

Zuständigkeiten, die sich im Künstlermanagement heute auf verschiedene Berufssparten wie PR-Agent, Pressesprecher, Medienberater, Texter, Tourmanager usw. aufteilen, kamen damals aus einer Hand. Die Manager sorgten für das richtige Image, die Inszenierung, Erscheinungsbild und Outfit, Auftrittsmöglichkeiten,

---

<sup>193</sup> Vgl.: Ebd. S. 292

Bewerbung, sehr oft sogar für die Erziehung, die in den meisten Fällen mehr einer Dressur glich – in jedem Fall gehörte Training zu der jeweiligen Rolle, die ein Prodigium zu „spielen“ hatte – und zwangen mitunter sogar die Familienverhältnisse auf. In Wien auftretende Prodigien waren meistens in ausländischer Hand, besonders oft von Managern aus dem heutigen Deutschland.

Als Wiener Manager und Impresarios machten sich vor allem Praterunternehmer einen Namen. Diese waren naturgemäß sehr eng an diesen speziellen Ort gebunden. Daher kauften sie eher Attraktionen ein, als sich selbst auf die Suche zu machen oder mit ihnen umherzuziehen. In Wien, besonders im Prater, gehörte der spezielle Beruf des Ausrufers oder Rekommandeurs zum Management, der zwar nicht immer, jedoch meistens von den Schaubudenbesitzern selbst ausgeübt wurde. Da wie die Praterunternehmer viele Inhaber von Unterhaltungsbetrieben nicht dauernd umherreisen konnten, entwickelten sich Ende des 19. Jahrhunderts Fachzeitschriften als „Marktplatz“ der Attraktionen sowie später Agenturen, die Künstler vermittelten.

Noch im 20. Jahrhundert herrschte mit Darbietungen, die Prodigien betrafen, reger Handel, wie Abbildung 2 und eine Annonce im „Programm“ veranschaulichen:

„Suche für kommende Saison Abnormitäten aller Art wie behaarte Menschen, schuppige Menschen, Leute, die tierisches Aussehen haben, Leute mit weissem Haar und roten Augen, Bartdamen, Halbdamen, Zwerge, Damen mit langem Haar, das bis zum Fußboden reicht, usw. Auch können sich alleinstehende Artisten mit kleinen Schaunummern melden, die in einer Abnormitätenschau fortwährend arbeiten können. – Offerten sind zu richten an Otto Reimann, Impresario, Berlin S 14, Inselstraße 10/I“<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> „Das Programm“, Anzeige 1930, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

Die

# PARENNA

vermittelt

## Artisten, Abnormitäten

und

## Völkerschau sowie Kapellen

jeder Art für

**Varietés · Circusse · Kabaretts · Kinos  
Tanzplätze · Hotels · Restaurants · Bars**

**PARENNA** Paritätischer Engagements - Nachweis  
für Variété, Circus und Kabarett, G. m. b. H.

Zentrale:

**Berlin NW 7, Friedrichstraße 100**  
Tel.: A 6 Merkur 3804-07; Telegr.: Parennä Berlin

Auswärtige Vertretungen:

<b>Düsseldorf, Graf Adolfstraße 11</b> Telephon: 11343-44 Telegramme: Parennä Düsseldorf	<b>Hamburg, Langereihe 29</b> Telephon: Steintor 2743-44 Telegramme: Parennä Hamburg
<b>München, Neuhauser Straße 21</b> Telephon: 93636-37 Telegramme: Parennä München	<b>Leipzig, Karlstraße 1</b> Telephon: 26132, 26172 Telegramme: Parennä Leipzig
<b>Köln (H. Löhmann), Haus Baums am Dom, am Hof 20/22</b> Telephon: 224721 Telegramme: Parennä Köln	<b>Kassel (H. Körber), Thommeestr. 6</b> Telephon: 34060 Telegramme: Parennä Kassel

Abbildung 2<sup>195</sup>

## 8.2. Werbung – Die Prodigien auf dem Marktplatz des Vergnügens

Für die Aufführungspraxis bei Prodigien im 19. Jahrhundert ist die Werbung derart maßgeblich, dass sie im Folgenden recht ausführlich behandelt werden soll. Die Kenntnis des Umfeldes ist zudem wesentlich für das Verständnis der weiteren Kapitel. Die moderne Werbung begann um 1850, also im Zeitalter der Massenunterhaltung. Grundlegend ist zu bemerken, dass sich die Prodigien in jenem Zeitalter einen völlig neu geschaffenen Marktplatz eroberten – nicht mehr als Anhängsel Fahrender Leute und Gaukler, sondern als Teil eines Netzwerks aus professionell gemanagten Nummern und Attraktionen für die zahlreichen Orte des Vergnügens, nach denen die Bevölkerung in Wien wie in allen anderen Großstädten zunehmend verlangte. Die Prodigien produzierten sich nicht mehr neben zu

<sup>195</sup> Anzeige von 1921, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

erwerbenden Gütern, um von ihnen zu profitieren, sondern wurden selbst zur „Handelsware“.

Die Werbung entwickelte sich parallel zum Management im Sinne eines zielgerichteten Marketingpakets. Die ersten Werbeagenturen entstanden, außerdem begann sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Tourismus in Form von Fremdenverkehrsverbänden, die sich überall in Österreich bildeten, zu entwickeln. Nicht nur die Prodigien oder Schaunummern, sondern auch Dinge oder Länder wurden beworben.

Die Prodigien gaben die Werbung in der Regel gänzlich aus der Hand, sprich in die Hände ihrer Manager. Alle sich zu jener Zeit auftuenden Kanäle wurden genutzt, insbesondere die der Fotografie und des Druckwesens. Auf Postkarte und Plakat eroberten die Prodigien die Massen. Es begann zudem so etwas wie ein PR-Wesen, das sich in medienwirksamen Aktionen und rund um das jeweilige Prodigium gesponnenen Geschichten, die meist Erfindungen des Managers waren, äußerte. Erstmals war es die Werbung, die den Haupterfolg ausmachte, und der mangelte es von Beginn an nicht an ausgeklügelten Ideen. Im Fall der Prodigien hieß das, die Besonderheiten für ein Massenpublikum aufzubereiten, zu stilisieren und alles auf eine zugkräftige Imageaussage zu reduzieren.

Familien wurden ab dem 19. Jahrhundert als wichtige Zielgruppe erkannt und Kinder auch als Besucher von Auftritten der Prodigien speziell umworben. Bei den Kartenpreisen wurden meistens Ermäßigungen für Kinder angeboten. In vielen Theatern und besonders im Zirkus war es üblich, dass Nachmittagsvorstellungen, oft zu ermäßigten Preisen, gegeben wurden.

### **8.2.1. Visualisierung**

Mit der Professionalisierung der Werbung entwickelten sich auch die heute bekannten Formen von Annonce und Plakat. Sie lösten nach und nach die in den vorhergegangenen Jahrhunderten üblichen Handzettel ab, wobei zu bemerken ist, dass sie bis heute als Flugblätter der Werbung dienen. Jedoch traten sie in Zusammenhang mit Prodigien in Wien in den Hintergrund und wurden eher in Verbindung mit aus Amerika kommenden Schaustellungen eingesetzt, wie Abb. 3 und 4<sup>196</sup> zeigen.

---

<sup>196</sup> Flugblatt von 1889, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

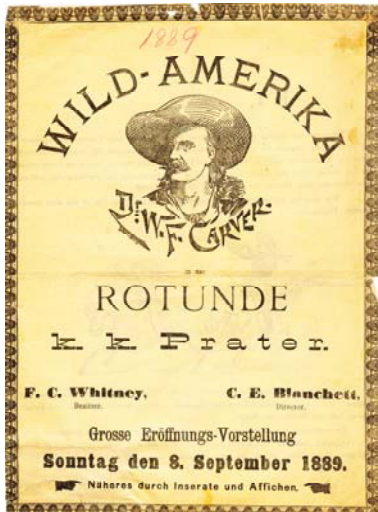


Abbildung 3

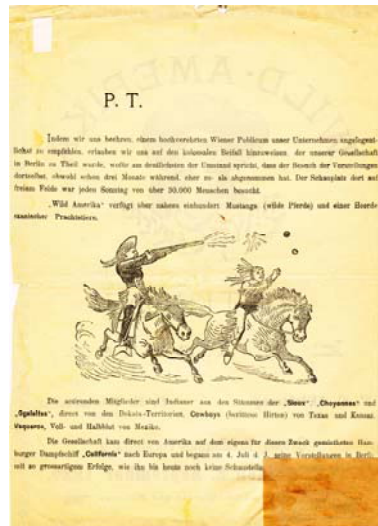


Abbildung 4

Zeitungsannoncen beschränkten sich im 19. Jahrhundert auf wenige Worte mit nur knappen Informationen. Selten war auf ihnen ein Datum oder die genaue Angabe des Zeitraums, in dem Vorführungen stattfanden zu lesen. Die Anzeigen wurden nicht im Voraus, sondern zu dem Zeitpunkt geschaltet, als das beworbene Prodigium schon zu sehen war. Das machte die Datumsangabe obsolet. Die Anzeigen waren vom Textumfang her das Gegenteil zu Handzetteln oder den frühen Plakaten, die mit ausführlichen Informationen zur Schaustellung sowie zur Biografie bedruckt waren. Bilder finden sich schon allein aufgrund der kleinteiligen Aufmachung bei den Tageszeitungsannoncen so gut wie gar nicht. Das Schriftbild der Anzeigen ist bemerkenswert. Es umfasste in der Regel nicht nur vier oder mehr verschiedene Schriftgrößen, sondern auch mindestens drei verschiedene Schriftarten. Eine Annonce aus dem Besitz des Museums für Unterhaltungskunst (Abb. 5<sup>197</sup>) zeigt sowohl die damals übliche knappe Form als auch das diffuse Schriftbild:



Abbildung 5

<sup>197</sup> Anzeige April 1888, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

Mit der Zeitungswerbung hielten sich die Wiener Manager jedoch eher zurück. Ein Grund dafür mag sein, dass sich die Schaustellungen an einfache Bevölkerungsschichten wandten, die sich selten Zeitungen kauften und bei denen der Anteil an Analphabeten mitunter recht hoch war.

Man setzte im Allgemeinen mehr auf die Werbewirkung im öffentlichen Raum sowie direkt auf und vor dem Etablissement. Annoncen wurden dort eingesetzt, wo sie notwendig fürs Geschäft waren – in den sich im 19. Jahrhundert etablierenden Fachzeitschriften des Artisten- und Schaustellertums. Spielte bei Zeitungsannoncen die Datum und Dauer des Engagements keine Rolle, war hier genau das Gegenteil der Fall. Die Annoncen in Fachzeitschriften wie „Der Artist“, eine von H. W. Otto – der auch als „Saltarino“ in Zusammenhang mit Prodigien ein Begriff war – herausgegebene Zeitschrift für den deutschsprachigen Raum, diente Künstlern und ihren Managern dazu, Engagements, bzw. Managern, Theatern, Varietés und Zirkussen, Künstler zu finden. In sie wurde augenscheinlich viel investiert, da sie im völligen Gegensatz zu Zeitungsannoncen meist groß, halb- bis ganzseitig, und fast ausschließlich mit Bildern gestaltet waren. Bei den Worten beschränkte man sich allerdings auch hier auf die wichtigsten Informationen.

Als Beispiele dienen ein ganzseitiges Inserat von Rosa Wedstedt (Abb. 6) unter ihrem damaligen Manager C. F. W. Lythcke<sup>198</sup> und ein halbseitiges Inserat der Truppe „Münstedt's Colibris“ (Abb. 7)<sup>199</sup>, die um die Jahrhundertwende im Prater auftraten.



Abbildung 6

<sup>198</sup> Anzeige von 1907, o. O., im Besitz des WienMuseums, Sammlung Adanos

<sup>199</sup> Anzeige in „Otto's Neuer Artist – Köln“, Nr. 16, o. J., im Besitz des WienMuseums, Sammlung Adanos



Abbildung 7

Die Plakatwerbung ist eine sehr beständige Werbeform, die bis heute ungebrochen das Straßenbild Wiens prägt und auch nie von einer anderen Werbeform verdrängt wurde. Während die frühen Plakate der Prodigien sehr textlastig waren, so wandelte sich das zu einer bildlichen Form mit eigener Ästhetik, was mit der allgemeinen Entwicklung des Plakats um die Jahrhundertwende zu einer Kunstform konform ging. Die Merkmale des Plakats vor 1900 waren ein hoher Textanteil mit einer sehr detaillierten Beschreibung der Schaustellung und Informationen zum Ort und – nicht immer – zu den Eintrittspreisen. Oft wurden die Plakate mit Abbildungen der Prodigien, später mit Fotografien, versehen. Erst im 20. Jahrhundert tauchten Plakate mit fast ausschließlich grafisch gestalteter Bildwirkung und nur wenigen Worten auf, wie das auch von heutigen Werbesujets bekannt ist. Der große Vorteil dieser Form gegenüber der Fotografie war, dass hier viel dynamischer dargestellt werden konnte. Das gemalte Plakat machte es leichter, zu übertreiben und unrealistische Situationen, Posen und Szenerien abzubilden, um die Besonderheiten der jeweiligen Prodigien hervorzuheben. Das kam besonders der effektvollen Darstellung von Größen- und Gewichtsverhältnissen sehr entgegen. So sah man etwa Riesinnen, die winzige Liliputaner auf einem Serviertablett trugen oder dicke Damen in überdimensionalen Waagschalen, die selbst fünf normalgewichtige Menschen nicht aufwiegen konnten.

Eine dem Plakat verwandte Form war die Bannerwerbung, die vor allem im Schaustellertum und im Fahrenen Gewerbe eine Rolle spielte. Sie hatte ihren Ursprung in Amerika, wo die Banner im Vergnügungspark „Dreamland“ auf Coney Island bei New York wegweisend für diese Art der Werbung waren. Es handelte sich



um großflächige, bemalte Stoffe oder Leinwände, deren Mittelpunkt die cartoonartige Darstellung der Attraktion war<sup>200</sup>. Grelle Farben und sensationsverheißende Schlagworte waren weitere Merkmale. Ein Zeitungsbericht über den Riesenwüchsigen Josef Bihin, der 1936/37 beim Rotenturmtor (es befand sich auf Höhe des heutigen Hauses Rotenturmstraße 19, 1. Bezirk) zu sehen war, liefert eine der seltenen Beschreibungen eines solchen Werbemittels für Wien:

„Der Schauplatz, auf welchem dieser Goliath sich zeigte, war eine vor dem kleinen Rothenthurmgehthor aufgezimmerte Bretterbude, über deren Dachfirst eine schräge emporragende Stange als Halt für eine von ihr bis zur Erde reichende bemalte Leinwand diente. Die Malerei darauf zeigte eine beinahe ihre ganze Höhe erreichende, von einer Schar Staunender umringte und als Conterfei des in der Bude sich zur Schau stellenden Riesen geltende Gestalt in der Uniform eines englischen Marinecapitäns.“<sup>201</sup>

Die Bannerwerbung setzte sich in der Wiener Unterhaltungswelt nicht wirklich durch. Lediglich bei der Ausstattung der Schaubuden kann von einer solchen gesprochen werden, da hier mit großflächig bemalten Fassaden und schlagkräftigen Sprüchen gearbeitet wurde, die den Blick auf die Bude ziehen und Sensationen im Inneren verheißen sollten. Gute Beispiele dafür sind das Panoptikum von Hermann Präuscher (1839—ca. 1870) sowie die Schaubuden der „Prater-Mizzi“ (oder „Mitzi“) Maria Theresia Zacharias (davor Lahola, 1903—1957).

Die aufwändigen Fassaden und Banner des Praters zeigen, dass zu jener Zeit alles darauf ausgerichtet war, den vorbeilaufenden potenziellen Kunden zum Stehenbleiben zu bringen und in weiterer Folge zum Eintreten zu bewegen. Während heute fast die gesamte Werbung darauf abzielt, die Zielgruppe zu Hause zu erreichen – vor dem Fernseher, dem Internet oder durch Mailingaktionen – um sie gezielt zu der Einrichtung bzw. Attraktion zu locken, setzte man um 1900 besonders im Prater alles daran, den Blick der Spaziergänger und Praterbesucher vor Ort auf sich zu lenken.

---

<sup>200</sup> Vgl.: Gruber, Gerlinde: „Sideshows damals und heute“, Diplomarbeit, Universität Wien 2001, S. 80

<sup>201</sup> „Die Riesen des alten Wien“, o. O. u. J., Wien Museum, Sammlung Adanos



## 8.2.2. Sprache

Da Zeitungsannoncen meistens klein gehalten waren, wurden sie mit einem groß gedruckten Schlagwort als Blickfang versehen, welches auf die Sensation hindeutete. Entweder wurde die Art des Prodigiums genannt, wie in dem Beispiel von Marie Hausmann, wo das Wort „Fusskünstlerin“ in den Mittelpunkt gerückt wurde (Abb. 5), oder „Die Zusammengewachsenen Zwillinge“ wie in Abb. 8<sup>202</sup>. Oder es wurden verheißungsvolle Begriffe wie „Wunder“ (Abb. 9<sup>203</sup>) verwendet.



Abbildung 8



Abbildung 9

Plakate erlaubten mehr Information als die Anzeigen. Bei ihnen war die heute unübliche längliche Format sehr beliebt. Vor allem bei Künstlern, denen Gliedmaßen fehlten, wurde die Schaustellung darauf sehr genau beschrieben, oft sogar das gesamte Programm Nummer für Nummer abgedruckt. Betont wurden das Staunenswerte und die Fähigkeiten, die das Prodigium vorführte. Ein beliebter Kniff war der Vergleich mit den Fähigkeiten „normal“ gewachsener Menschen, wodurch das Publikum direkt angesprochen wurde. So ist von „Signora Augustina“, die F. Otto Platow 1880 in der Eschenbachgasse (1. Bezirk) zeigte, zu lesen, dass sie „Verrichtungen vollführt, wie sie kaum irgend Jemand mit seinen gesunden Händen ausführen kann.“<sup>204</sup> Bei Prodigien, bei denen weniger die Fähigkeiten bemerkenswert waren, sondern vor allem das Äußere im Vordergrund stand, etwa Haarmenschen und Albinos, konzentrierte sich die Beschreibung auf die Einzelheiten der Erscheinung unter Einbindung von Details wie etwa der Beschaffenheit von Haut oder Haaren.

Bei den Anzeigen in Fachzeitschriften hielt man sich mit Übertreibungen, Erfindungen und Geheimniskrämerei zurück, wenngleich es auch hier galt, die Einzigartigkeit der Attraktion zu betonen. Dazu ließ man hauptsächlich die Prodigien

<sup>202</sup> Anzeige, Wiener Tagblatt 31.7.1878, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>203</sup> Anzeige, o. O. u. J., Museum für Unterhaltungskunst

<sup>204</sup> Handzettel von 1880, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

an sich sprechen, was durch die groß gedruckte Besonderheit sowie durch Bilder geschah, die auf einen Blick die Art der Schaustellung erkennbar machten. Mit Schlagworten, welche auf Sensationelles, Konkurrenzloses oder Einzigartiges hinwiesen, wurde eher sparsam umgegangen. Wichtig war hier vor allem die Verfügbarkeit. Der Hinweis „sofort verfügbar“ war unmissverständlich. Oft wurde hier aber auch die Dauer des derzeitigen Engagements angegeben – was implizierte, dass das Prodigium nach Selbigem frei war. Oder es war der Zeitraum, in dem das Prodigium zur Verfügung stand – also noch kein Engagement hatte – abzulesen. Wesentlicher Teil der für die Öffentlichkeit wie für Fachzeitschriften bestimmten Texte waren die Referenzen. In den Annoncen der Fachblätter finden sich viele Hinweise wie „Derzeit: London, Victoria Palace“. Das diente weniger dazu, den Zeitraum der Verfügbarkeit abzustechen, als vielmehr, namhafte Adressen als werbewirksame Maßnahme einfließen zu lassen, um den „Marktwert“ zu steigern. Bis zum Ersten Weltkrieg dienten auch Auftritte vor adeligem Publikum und der Hinweis auf die Autorisierung von höchster Stelle als wichtige Referenz.

Die Ankündigung eines Albinos im „Müllerischen Gebäude“ beim Rotenturmtor (Höhe des heutigen Hauses Rotenturmstraße 19, 1. Bezirk, siehe Abb. 10), der im 19. Jahrhundert dort zu sehen war (der Zeitraum lässt sich leider nicht genauer definieren), beginnt mit den Worten: „Mit hoher Bewilligung ist allhier ein Albinos oder weißer Neger zu sehen“. Weiters findet sich der Hinweis, dass er „das Glück“ hatte, „in Parma Ihrer Kaiserl. Hoheit, der durchlauchtigsten Erzherogin; in Modena S. K. H., dem Herzoge; und in Paris Ihrer K. H. der Herzogin von Berry vorgestellt zu werden;“<sup>205</sup>. Ein Christian Liebscher aus Sachsen, der am Kohlmarkt 136 (1. Bezirk) 1792 mit drei Prodigien gastierte, weist auf einem Handzettel darauf hin, dass die von ihm gezeigte Fußkünstlerin die Ehre gehabt habe, „sich bei vielen Königen, Fürsten und Grafen zu präsentiren, sowohl in Frankreich, Holland, Dänemark, als Deutschland; und überall allen Beyfall erhalten, welches sie auch durch viele Attestate beweisen kann.“<sup>206</sup> Von jener seit dem 17. Jahrhundert bekannten Praxis findet sich sogar noch in Felix Saltens „Wurstelprater“ (1911) Zeugnis:

„Dieses ist der Gebirgsriese, er ist sechs Schuh drei Zoll hoch, achtundzwanzig Jahre alt, und er war schon in Amerika. Der Gebirgsriese hat sich schon vor den

---

<sup>205</sup> Handzettel, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>206</sup> Handzettel, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

höchsten Herrschaften produziert und wurde auf der Weltausstellung in Chicago mit einigen Medaillen ausgezeichnet [...]"<sup>207</sup>

Bedeutend für die Bewerbung der Prodigien wie für keine andere Gruppe innerhalb des Schausteller- und Artistentums war das Herausstreichen von Dingen die Persönlichkeit und Bildungsstatus betrafen, sowie von Eigenschaften, die möglichst kontrovers zum Erscheinungsbild dargestellt wurden. Eine gute Bildung, das Sprechen von Fremdsprachen, gutes Benehmen oder Ähnliches wurden besonders bei Prodigien hervorgekehrt, die ein exotisches oder „wildes“ Äußeres besaßen. Bei dem Albino im „Müllerischen Gebäude“ (siehe Abb. 10) wird auf Folgendes hingewiesen:

„Er hat während eines Zeitraumes von 15 Jahren, auf Kosten der englischen Regierung, in London eine sehr feine Erziehung erhalten, und ist mit vielem Talent begabt, er spricht Französisch und Englisch mit der größten Fertigkeit, auch etwas Deutsch und Italienisch.“<sup>208</sup>

Begleitend zu Auftritten wurde gerne etwas über die Vorlieben und Charaktereigenschaften verlautbart. Bei Haarmenschen betonte man beispielsweise meist ein besonders sanftes Wesen. Zudem wurde Auskunft über die nahe Verwandtschaft gegeben. Indem man darauf hinwies, dass Eltern oder Geschwister normal entwickelt waren, konnten die Außergewöhnlichkeit des Prodigiums und der hohe Grad des „Wunders“ noch mehr betont werden. Immer wieder finden sich auch Hinweise auf den Geisteszustand, dass er oder sie „geistig sehr gut entwickelt“ sei, vor allem wieder bei exotischen oder als „unzivilisiert“ präsentierten Prodigien.

### **8.2.3. Rekommandeure**

Eine charakteristische, eigene Sprache, die heute noch in Zusammenhang mit Vergnügungsunternehmungen gerne zitiert wird, ist die des Rekommandeurs oder Ausrufers, wie er in Wien hieß. Der Name leitet sich von engl. „recommend“ bzw. ital. „raccomandare“ her, was empfehlen, anbieten bedeutet. Der Ausrufer war also ein Empfehler und Anbieter, der vor Schaubuden, Theatern und Varietés Publikum

---

<sup>207</sup> Salten, ebd. S. 30

<sup>208</sup> Handzettel, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

anlocken, zum Stehenbleiben und schließlich zum Eintreten bewegen sollte. Dabei kam es auf die Kraft der Stimme sowie auf griffige Sprüche, Sprachgewandtheit und die Fähigkeit, auf das potentielle Publikum einzugehen, an.

Die Rekommandeure waren in den gehobenen Betrieben eher verpönt, genossen jedoch bei den einfacheren Schichten hohes Ansehen. So schafften es viele Praterausrufer, zu einer regelrechten Legende zu werden. Ein gewisser „Konrad“ trat stets in Frack und Zylinder, elegant gekleidet, auf, was ihm den Spitznamen „Der Baron“ einbrachte. Auch ein Herr „Geiger“ brachte es unter dem Spitznamen „Der kleine Zwoz“ zu Berühmtheit, ebenso wie der Bauchredner Otto Scadelli, der immer mit dem „Pratermaxi“, seiner Bauchrednerpuppe, auftrat.<sup>209</sup> Jakob Feigl (auch Feigel), der Besitzer der „Weltschau“, hatte dank seines Talents den Spitznamen „der Barnum von Wien“ in Anlehnung an P. T. Barnum (1810—1891). Ludwig Zacharias, Clown im Zirkus Renz (in der heutigen Zirkusgasse 4, 2. Bezirk, gelegen) und später Ehemann der „Prater-Mizzi“ Maria Zacharias, erlangte als Ausrufer „Vickerl“ ebenfalls große Bekanntheit. Die Ausrufer gehörten bis zum Zweiten Weltkrieg zum gewohnten Bild des Praters.

Dieser verlangte in hohem Maße nach Rekommandeuren. Mit dem großen Konkurrenzangebot und dem hohen Geräuschpegel stellte er eine besondere Herausforderung und gleichzeitig auch Profilierungsmöglichkeit für sie dar. Ernst Hagen gibt in der Festschrift „200 Jahre Prater“ einen Einblick in die damalige Klangkulisse:

„Das Orchestrion der Grottenbahn wurde von einem mechanischen Kapellmeister dirigiert. [...] Gespielt wurde die Overtüre zu ‚Die leichte Kavallerie‘. Dazu erklang die Musik der Blaskapelle aus dem Gasthausgarten daneben. Dazu die Orgeln der Ringelspiele, die Stimmen der Praterausrufer, das Lachen der Besucher, die schrillen Schreie der Mädchen, die Piffe der Burschen.“<sup>210</sup>

Häufig waren die Schaubudenbesitzer selbst die Ausrufer. Wenn nicht, so waren Selbige oft umsatzbeteiligt. Die Rekommandeure waren wesentlich für den Erfolg einer Schaubude verantwortlich. Die Tiraden stützten sich auf zwei wesentliche Elemente: Sie sprachen das Publikum mit einer direkten Einladung an und

---

<sup>209</sup> „Die ‚Kehlkopfkakrobaten‘ von der Pawlatsche“, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>210</sup> „1766-1966. 200 Jahre Wiener Prater. Offizielle Festschrift.“, S. 38

vermittelten das Gefühl, dass im Falle des nicht Eintretens etwas Ungeheures versäumt würde. Zweites wurde dadurch erreicht, dass einzigartige Sensationen angekündigt wurden und immer der baldige Vorstellungsbeginn betont wurde. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in einem Bericht des „Wiener Wochenausgabe-Magazins“:

„Herreinspaziert ... Herreinspaziert, meine Herrschaften! ... Hier sehen Sie, was Sie noch nie gesehen haben und was Sie in Ihren kühnsten Träumen nicht für möglich gehalten hätten! ... Zur Kassa! Zur Kassa! In längstens fünf Minuten beginnt die Vorstellung und Sie würden es Ihr ganzes Leben lang bereuen, nicht dabei gewesen zu sein!“<sup>211</sup>

Felix Salten gibt zahlreiche Zeugnisse der Rekommandeure, so auch über die Kunst des Anlockens bei der Bude des Schaustellers Leopold Klein, der u. a. ein „Zwergentheater“ mit einem bekannten kleinwüchsigen Ausrufer führte:

„Meine Herrschaften, Kassa! Kassa! Soeben ist Anfang und Beginn!“<sup>212</sup>

Bei Eberstaller findet sich ein Zitat von dem Ausrufer des „Prater-Varietés“, Josef Schwingsmehl:

„Kommen Sie rein da! Hallo, ja auch Sie, gleich ist Beginn. Internationale Attraktionen und Original-Striptease!“<sup>213</sup>

Die Angaben für den Beginn der Vorstellungen mit „gleich“, „sofort“ oder „in längstens fünf Minuten“, entsprachen nicht der tatsächlichen Beginnzeit. Im Prater wurden Vorführungen ja den ganzen Tag abgehalten und dauerten jeweils ca. zwanzig Minuten. Der Beginn richtete sich immer nach dem Publikumszustrom. Wenn genügend Leute sich im Inneren der Bude eingefunden hatten, zog sich der Rekommandeur zurück und es die Vorführung startete. Je erfindungsreicher Methoden und Rhetorik waren, desto mehr Zustrom gab es für die Schaubude. Bei Salten findet sich auch folgender Bericht über einen eifrigen Ausrufer:

---

<sup>211</sup> „Abnorme Welt im Prater“, Wiener Wochenausgabe – Magazin, J. o. A., S. 8

<sup>212</sup> Salten, ebd. S. 12

<sup>213</sup> Eberstaller, Gerhard: „Schön ist so ein Ringelspiel“, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2004, S. 112

„Er fängt sich einzelne aus der Menge heraus und bearbeitet sie: ‚Kommen Sie herein – wenn ich es Ihnen rate, können Sie’s tun! So was muß man schätzen! Wenn Sie herauskommen und nicht sagen, dass Sie hingerissen und begeistert sind, zahl’ ich Ihnen zehn Gulden – nennen Sie mich, was Sie wollen, wenn’s Ihnen nicht gefällt.‘“<sup>214</sup>

Bei der Ankündigung der Attraktionen, besonders bei den Prodigien, ging es den Ausrufern weniger darum, Tatsachen zu beschreiben, als vielmehr möglichst verlockende, fantasievolle Namen und Geschichten in die Menschenmenge zu rufen:

„Herreinspaziert! ... Herreinspaziert! Wir sind in der einmaligen Lage, Ihnen, meine hochverehrten Herrschaften, heute die Sensation der Sensationen zu zeigen ... Asra, das Mädchen mit dem Vogelkopf! ... Sie sehen hier in dieser tiefverschleierte Dame an meiner Seite jenes bedauernswerte Wesen, das in Ostwestturkestan vor siebzehn Jahren als Tochter des Beduinenscheichs Hadschi Ben Auffala und der von ihm geraubten türkischen Teppichhändlersgattin Asra Nasreddin geboren wurde. Als Rache für die ihr angetane Schmach hatte Frau Nasreddin tage- und nächtelang auf einen Papagei gestarrt, der in einem Käfig in ihrem Zimmer stand und deshalb, meine hochzuverehrenden Herrschaften, kam die junge Asra, die sie in fünf Minuten unverschleiert sehen werden, mit einem Vogelkopf zur Welt – Doch das ist noch lange nicht alles: heute reiht sich Sensation an Sensation und als nächstes zeigen wir Ihnen ...“<sup>215</sup>

Ein bestimmter Sager oder besonders markanter Satz, der gut im Gedächtnis der Besucher haften blieb, gehörte ebenfalls zu so manchem Erfolgsrezept. Felix Salten gibt seinen Eindruck des bereits erwähnten Ausrufers für das „Zwergentheater“ bei Klein wieder:

„Er trägt über dem wallenden Hemd eine rote römische Toga, dazu die Frisur und den Bart eines Zahlkellners, und hat schwer besohlte Stiefel an. Er ist so klein wie ein Bub’ von fünf Jahren und hat eine Stimme wie der Donner. Einen Ausrufer braucht er nicht. Er lässt sich auf ein Postament heben und lacht.

---

<sup>214</sup> Salten, ebd., S. 27f

<sup>215</sup> „Abnorme Welt im Prater“, ebd.

Dann beginnt er zu schreien, in lang gezogenen Tönen posaunt er, [...] Er schüttelt lustig den Kopf und klatscht in die Hände: ‚Alsdann Kassa! Kassa! Kassa! – Kass’! – Kass’! – Kass’! – Lauter klane Zwerg! Vat’r Zwerg, Mutt’r Zwerg! Großmutt’r Zwerg! Grossvat’r Zwerg! Schwiegermutt’r Zwerg! Frau Zwerg! Ich Zwerg! Kinder Zwerg! Laut’r klane Zwerg! und ssho lipp! Ssho possirli!’ Er lacht und tanzt [...].“<sup>216</sup>

Jener Ausrufer ist mit „Vater Zwerg, Mutter Zwerg’ [...]“ in die Pratergeschichte eingegangen und hat auch Philipp Zeska zu seinem Gedicht „Die Prinzessin von Tragant“ inspiriert, hier die erste Strophe:

„Ich bin nur achtzig Zentimeter groß.  
Sagt man nicht besser: klein?  
Die Kinder nehmen mich auf ihren Schoß –  
Könnt’ ihre Mutter sein.  
Es balanciert mich auf der flachen Hand  
Der Herr Rekommandeur,  
Ich bin als die Prinzessin von Tragant  
In aller Welt bekannt.  
Serviteur!  
Vater Zwerg! Mutter Zwerg! Alles Zwerg!“<sup>217</sup>

Humor und Charme spielten eine große Rolle, so könnte man die Ausrufer als frühe Entertainer bezeichnen. Ihnen verzieh man auch so manchen kleinen Schwindel oder den Versuch, die Besucher ein wenig hinters Licht zu führen. Als gewitzte Menschen, denen der Schalk im Nacken saß, quasi als „Hofnarren des Volkes“, sah den Rekommandeur wohl auch Philipp Zeska, wie die letzte Strophe in seinem Gedicht über Feigl’s „Weltschau“ im Prater vermuten lässt:

„Der Ausrufer lehnt an den Vorhangstangen  
Und sieht die Menschen durch die Straßen gehn.  
Er fühlt ein unbezwingliches Verlangen,  
Laut auszurufen: ‚Hört! Hier ist zu sehn

---

<sup>216</sup> Salten, ebd., S. 24

<sup>217</sup> Zeska, Philipp: „Unsterblicher Prater“, Obelisk Verlag, Velden a. W., Wien: 1947, S. 32

Die weltberühmteste Abnormität:  
Die Menschheit selber! Seht nur, seht!'  
Kassa! Kassa! Kassa!“<sup>218</sup>

#### **8.2.4. Geschichten und „G’schichtln“**

Das 19. Jahrhundert ist nicht nur der Beginn der Werbung, sondern auch der Prägung der Freizeit- und Unterhaltungswelt durch Geschichten, einhergehend mit einer Thematisierung. Nicht umsonst wird Gabor Steiners sehr erfolgreiches „Venedig in Wien“ als der erste Themenpark der Welt bezeichnet. Es befand sich von 1895 bis 1901 auf dem Areal der heutigen Kaiserwiese, das 1897 erbaute Riesenrad war ein Teil davon. Mit seinen Kanälen und Nachbildungen von Gebäuden folgte es detailgetreu seinem venezianischen Motto.

Es wurde erkannt, dass sich das Freizeitangebot besonders gut verkaufen ließ, wenn es eine spannende, außergewöhnliche, exotische oder schier unglaubliche Geschichte zu erzählen hatte. Die Prodigien waren hierfür besonders geeignet, da ihre Außergewöhnlichkeit an sich bereits eine unglaubliche Geschichte war.

Amerikas Unterhalter haben diese Kunst zur Meisterhaftigkeit entwickelt und P. T. Barnum hat sich auf diesem Gebiet besonders hervorgetan. Amerika gilt auch heute als Land der „Storyteller“, man denke an das narrative Kino von Hollywood, das massenweise fantastische und unglaubliche Geschichten produziert. Jedoch mangelte es auch Wien im 19. Jahrhundert nicht an erfinderischen Storytellern. Die um die Prodigien herum erzählten Geschichten waren voll von Übertreibungen und Unwahrheiten. Es hat jedoch den Anschein, als ließen sich die Wiener mitunter gerne ein wenig hinters Licht führen – ähnlich dem Umstand heute, dass wir Action- und Fantasyfilme genießen und genau um die Unmöglichkeit und die am Werk gewesenen Trickspezialisten wissen.

1872 zeigte der Praterunternehmer Schaaf in seiner Hütte im Prater 66 die Riesenwüchsige „Isabella“ – über die ihr Impresario berichtete, sie sei in Spanien geboren und in Schlesien erzogen worden –, sowie das „Riesenkind“ Flora, eine Kolossalfrau, die als Kind so zugenommen habe, dass sie mit 12 aus der Schule genommen werden musste.<sup>219</sup> Sie wurden als Schwestern bezeichnet, was kaum stimmen konnte. Auf dem Plakat mit der Ankündigung ihres Auftritts ist über Isabella

---

<sup>218</sup> Ebd., S.30

<sup>219</sup> Vgl.: Pemmer, Hans: „Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an“, Wiener Geschichtsblätter, hrsg. Verein für Geschichte der Stadt Wien, 23.(83.) Jahrgang 1968, Nr. 1



außerdem zu lesen: „Sie steht als Riesin, wie die Urwelt die ersten Menschen schildert, unübertrefflich da.“<sup>220</sup> Was die Wahrheit und was erfunden war, ist gerade bei den weniger bekannten Prodigien, die in Wien aufgetreten sind, nur schwer festzustellen. Es scheint meistens eine Mischung aus beidem gewesen zu sein, da oft zumindest die Länder der Herkunft stimmten.

In Zusammenhang mit der Bartfrau Julia Pastrana (1832—1860) war es mit der Angabe von Mexiko als Geburtsland mit der Wahrheit dann aber auch schon wieder vorbei. Geboren war Julia Pastrana tatsächlich als mexikanische Kreolin in Sinaloa, das im Nordwesten Mexikos am Pazifik liegt.<sup>221</sup> Von dem Plakat Ihres Auftrittes im Zirkus Renz 1858 erfahren wir eine ansonsten abenteuerliche Biografie:

„Einem hohen Adel und P. T. Publicum erlaube ich mir ergebenst anzuzeigen, dass mein Aufenthalt hierselbst nur noch von kurzer Dauer sein wird, und zwar wird die letzte Vorstellung am 14. März stattfinden. Heute Sonntag den 7. März 1858 Miss Julia Pastrana aus der mexikanischen Wüste. Im Jahre 1830 gingen mehrere Wurzelgräber-Frauen von Copala nach einem kleinen Teich an der Seite des Berges, um nach Landessitte zu baden. Als sie nach Hause zurückkehrten, vermissten sie eine ihrer Gefährinnen, Alle Bemühungen, sie wieder aufzufinden, waren vergeblich, und man hielt sie daher für ertrunken. Sechs Jahre später hörte ein Viehbesitzer, der seinem verlaufenen Vieh in den Bergen nachjagte, in einer Höhle eine Stimme, die er für die eines mexikanischen Weibes hielt. Er suchte sie auf und bemächtigte sich ihrer, und – es war die verschwundene Frau! – Sie sagte aus, dass sie sich damals verirrt habe und auf die Höhen der Berge gerathen, dort einem anderen Wurzelgräber-Stamme in die Hände gefallen sei, der sie die ganze Zeit über bis jetzt in einer Höhle streng gefangen gehalten habe. Der Platz jedoch, an welchem sie gefunden wurde, war viele Meilen von jeder menschlichen Wohnung entfernt und in einer Gegend, wo es von Affen, Bären und Pavianen wimmelte. Sie säugte damals ein zweijähriges Kind. Die Frau betheuerte, dass sie dieses Kind außerordentlich liebe. Es wurde Julia Pastrana getauft; und da ihre Mutter inzwischen starb, so wurde ihr gestattet in der Familie des Pedro Sanchez, Gouverneur von Olloa, als Dienerin zu bleiben.“

---

<sup>220</sup> Plakat um 1890, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>221</sup> Kaldy-Karo, Robert: „Die traurige Geschichte der Bartfrau – Miss Julia Pastrana“ In: MUK Journal Nr. 1/2008. S. 35, Hsg.: Verein Freunde des Museums für Unterhaltungskunst

### 8.2.5. Namensgebung

Die Namensgebung war eng mit den Geschichten, welche die Prodigien zu erzählen hatten, verbunden und in jedem Fall ein wichtiger Teil der Werbung. Sie gehörte zum vermittelten Bild, zum Image. Die Wenigsten, wenngleich es doch einige waren, traten unter ihrem richtigen Geburtsnamen auf. Auch hier war die Arbeit mit Gegensätzen wichtig. Kolossalmenschen trugen Namenszusätze wie „(Riesen-) Kind“, „(Riesen-)Mädchen“, „Miss“ oder „Baby“, die Kleinheit bzw. Zierlichkeit implizierten. „Mister“, „Miss“ oder „Signora“, also fremdsprachliche Bezeichnungen für „Mann“ oder „Frau“, wurden übrigens auch bei anderen Prodigien verwendet, um ihnen eine Aura von Exotik und Fremdheit zu verleihen. Die Wiener Kolossaldamen griffen gerne zu Kosenamen wie „Prater-Mizzi“ (Maria Zacharias) oder „Die dicke Rosl“ (Rosa Debela).

Kleinwüchsige wurden wiederum eher mit einem Künstlernamen ausgestattet, der an „große“ Persönlichkeiten erinnerte. Berühmtestes Beispiel ist Charles S. Stratton (1838—1883), der mehrmals in Wien zu sehen war. Er trat unter dem Pseudonym „Tom Thumb“ auf und wurde durch seine Parodie auf „Napoleon“ berühmt. Lange Zeit führte er den Zusatz „General“ vor seinem Künstlernamen. Militärische Ränge waren überhaupt für Kleinwüchsige beliebt, auch „Kapitäne“ finden sich häufig unter ihnen. Andererseits machte man die Kleinsten unter den Prodigien oft noch kleiner – wie Stratton als „Tom Thumb“, also Tom „Daumen“. Die gleiche Wirkung hatten Zusätze wie „Die lebende Teepuppe“ oder – bei Prodigien aus dem Englischsprachigen Raum – mit „Tiny“ oder „Little“. So nannte sich der kleinwüchsige Komiker aus England, der 1890 und 1892 im Ronacher Erfolge feierte, „Little Tich“. Gehäuft finden sich bei den Kleinwüchsigen Namensattribute aus der Welt des Adels, wobei bei den Damen die „Prinzessinnen“ besonders gut vertreten waren, ebenso die „Prinzen“ unter den Herren. Ein vorangestelltes „Royal“ ist auch bei „Liliputanertruppen“ aus dem deutschsprachigen Raum zu finden. Dies sollte weniger eine blaublütige Abstammung vorgaukeln, nicht zuletzt da diese Namen zu dem Zeitpunkt verstärkt auftauchen, an dem der Adel bereits massiv an Bedeutung verloren hatte. Es sollte vielmehr ein märchenhaftes Image erschaffen, wobei die Riesen- und Kleinwüchsigen dieses Motiv ja von Natur aus bereits verkörperten. Die „Liliputaner“ wurden übrigens nach einem märchenhaften Roman benannt, denn Liliput ist das Zwergenreich in Jonathan Swifts „Gullivers Reisen“ (1726).

Interessanterweise bedienten sich Riesinnen lieber dem Zusatz „von“ bzw. „van“, als sich etwa als „Prinzessin“ zu bezeichnen.

Die männlichen Vertreter des Riesenwuchses benannten sich lieber, ähnlich den Kleinwüchsigen, nach „großen“ Persönlichkeiten und Helden aus der Geschichte oder der Mythologie und steigerten ihre Größe dadurch noch symbolisch. „Der neue Simson“ – der nicht der erste Simson war – gastierte 1838 beim Rotenturmtor, Johann K. Petursson nannte sich „Vikinger“. Bei den Riesenwüchsigen findet sich gehäuft eine Bezugnahme auf die Herkunft, die bei den im Folgenden genannten Prodigien keine Erfindung war: In Wien zeigten sich Josef Bihin als „Nordischer Koloss“, Mariedl als „Tiroler Riesin“, Johann K. Petursson als „Isländischer Riese“ und Rosa Wedstedt als „Nordische Riesin“.

Sehr beliebt vor allem für Haar-, aber auch für Haut- und Knochenmenschen waren Vergleiche zur Tierwelt. Die siamesischen Zwillingschwwestern Millie und Christie waren 1872 im Josefstädter Theater (das heutige Theater in der Josefstadt, Josefstädter Straße 26, 8. Bezirk) und 1873 im Prater als „zweiköpfige Nachtigall“ mit Gesangsdarbietungen zu sehen. Drei von einer Pigmentstörung betroffene junge Frauen aus Südafrika traten 1897 in „Danzers Orpheum“ (heutige Wasagasse 33, 9. Bezirk) als „Tigergrazien“ auf. 1900 war mit dem Zirkus „Barnum & Bailey“ im Prater „Jo-jo, der Knabe mit dem Hundegesicht“ zu Gast. Stefan Bibrowski zeigte sich als „Lionel, der Löwenmensch“ 1907 im Prater, der kleinwüchsige Wiener Max Zaborsky nannte sich „Prinz Kolibri“ (ein Name, der interessanterweise von mehreren Kleinwüchsigen als Künstlername benutzt wurde). Die Vorliebe für eine regelrechte Animalisierung bei den Prodigien könnte in dem Umstand wurzeln, dass die Tatsache, nur tierähnliche, dennoch menschliche Anomalien vor sich zu haben, unangenehm war. Die Imagebildung als halb Mensch, halb Tier diente mitunter dazu, sie als Zwischenwesen „erträglicher“ zu machen und vielleicht so in eine Art Zwischenreich zu bannen. Darüber hinaus spielt die Transgression zwischen Mensch und Tier besonders im Zirkus- und Schaugeschäft eine wichtige Rolle. Damit sind nicht nur die zahlreichen Kleinwüchsigen, die in Tierkostümen in Zirkusarenen und auf Showbühnen präsent waren, gemeint.

Inflationär war die Verwendung von Superlativen in Zusammenhang mit den Namen. Beinahe immer wurde damit geworben, die oder den „größte(n)“, „kleinste(n)“, „dickste(n)“, „schwerste(n)“ Mann oder Frau „des Kontinents“, „der Gegenwart“ oder „der Welt“ vor sich zu haben.

### 8.2.6. Public Relations

Die Manager kannten auch schon so etwas wie „PR-Aktionen“, damals nur noch nicht unter diesem Begriff. Hochzeiten – fingierte und tatsächliche – unter den Prodigien standen hoch im Kurs, um Aufmerksamkeit zu erregen und Berichterstattung zu bekommen. Wurden früher Ereignisse wie etwa die 1622 am Kaiserlichen Hof in Wien arrangierte „Zwergenhochzeit“ zum reinen Vergnügen der adeligen Welt abgehalten, inszenierten Manager solche Ereignisse vordergründig als gezielte Werbemaßnahmen.

Anlässe in Liebesdingen waren dafür immer willkommen. Um 1880 verlobten sich Heinrich Wolge und „Fäulein Louise“ von Münstedt's Liliputanertruppe im Prater. In den 1930er Jahren sorgte die Silberhochzeit von Herr und Frau Blase, zwei Mitgliedern der zweiten „Liliputanerstadt“ im Prater, bei der die gesamte Belegschaft anwesend war, im und um den Stephansdom für einen großen Menschenauflauf. Noch Mitte des 20. Jahrhunderts erregte die Heirat der Kolossal-dame Maria Theresia Lahola mit dem Clown des Zirkus Rebernigg, Ludwig Zacharias, auf dem Standesamt im 19. Bezirk am 19. 11. 1948 großes Aufsehen. Der kleinwüchsige wiener Schauspieler Friedrich Hackl heiratete in den 1950er Jahren nach dem Engagement zum Zirkus Bertram Mills in London die ebenfalls kleinwüchsige Hermine Pramhaas, was auch in den hiesigen Zeitungen Schlagzeilen machte. Neben diesen „echten“ Beziehungen, die für die Werbung ausgeschlachtet wurden, gab es auch erfundene bzw. auferzwungene. Die Mikrokephalen Maximo und Bartola, die auch in Feigl's „Weltschau“ im Prater zu sehen waren, wurden zwar immer als Geschwister ausgegeben, jedoch zu Reklamezwecken einmal in London verheiratet. Die Bartfrau Julia Pastrana wurde von ihrem Manager Theodor Lent nicht nur geheiratet, sondern nach ihrem Tod 1859 von ihm mumifiziert und weiter ausgestellt. Die Mumie verkaufte Lent 1884 an die Mutter Hermann Präuschers, der sie in seinem Panoptikum im Prater zeigte.

Wenn die Geschichte von Pastrana auch ein Einzelfall ist, so nahmen die erfindungsreichen Aktionen der Manager oft fragwürdige Formen an. Die Haarfrau Krao, die 1888 zur Eröffnung des Ronacher dort zu sehen war, wurde einmal „mit einem Menschenaffen zusammengespart, der sich gegen das Mädchen sehr zärtlich benommen haben soll“<sup>222</sup>, was den Beweis für die kolportierte Verwandtschaft mit

---

<sup>222</sup> Eberstaller, Brandstätter, Paul: Ebd., S. 129

Menschenaffen und damit für ihre Existenz als „missing link“ nach Darwins Evolutionstheorie erbringen sollte.

Ein Beispiel für eine modernere und weniger herabwürdigende Form einer PR-Aktion war das am 13.8.1937 durchgeführte Fußballmatch zwischen einer Mannschaft aus der zweiten „Liliputanerstadt“ und einem Team des ebenfalls im Prater befindlichen „Schweizerhauses“ (bis heute unter diesem Namen bekannt), aus dem die Kleinwüchsigen als Sieger hervorgingen<sup>223</sup>. Beliebt und sehr publikumswirksam waren Wettbewerbe wie die Wahl der schwersten Wienerin und des schwersten, größten und kleinsten Wieners 1932 im Prater mit der „Prater-Mizzi“. Schon 1879 gab es einen solchen Bewerb in den Thaliasälen in Neulerchenfeld (Neulerchenfeld ist ein Teil des heutigen 16. Bezirks, in der heutigen Grundsteingasse befand sich das „Gasthaus zum Grünen Baum“ mit den Thaliasälen).

Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es viele Berichte von Auftritten von Prodigien vor bzw. in Zeitungsredaktionen. 1872 berichtet etwa das Extrablatt vom Erscheinen eines Kleinwüchsigen mit zwei weiteren Herren, die zu einer Truppe aus der Türkei gehörten und im „Strampfer-Theater“ auftraten (das ehemalige Tuchlauben-Theater wurde 1871—1874 von Friedrich Strampfer, 1823—1890, als „Strampfer-Theater“ geführt. Es befand sich an der heutigen Adresse Tuchlauben 12/Brandstätte, 1. Bezirk. 1885—1886 entstand hier der „Mattoni-Hof“):

„Neulich stellte sich in den hiesigen Redaktionen eine Kunstgröße vor [...]. Wir hielten das kleine Geschöpf anfänglich für ein Kind, welches den Mitarbeitern des ‚Extrablatt‘ zur Verpflegung empfohlen werden soll. Als die 36 Zoll auf einen Tisch gesetzt wurden, fanden wir einen ziemlich bejahrten vollbärtigen Herrn mit sehr ernsthaftem Gesichte, und sein Begleiter stellte ihn uns als Fesula Efendi, Hellseher, Zwerg, Tausendkünstler, Schwerterverschlinger, Feuerfresser, Gymnastiker, Somnambulen und Schauspieler vor.“<sup>224</sup>

Vereinzelt nutzten auch Unternehmen bereits berühmte Prodigien zu Reklamezwecken, so war Tom Thumb einmal auf einem Flugzettel für ein französisches Modehaus zu sehen, die Riesenwüchsige Mariedl (1879—1917) machte Werbung für den Automobilhersteller „Humber“<sup>225</sup>. Für Wien ist allerdings

---

<sup>223</sup> „Das kleine Blatt“, 13.8.1937, S. 6

<sup>224</sup> „Die Türken in Wien“, Extrablatt, 22.6.1872

<sup>225</sup> Schneider, Hosp, ebd. S. 50

kein Beispiel bekannt. Außerdem wurden die Prodigien auch „vermietet“, ein entsprechender Hinweis wurde häufig auf die Werbeträger gedruckt.

### **8.2.7. Merchandising**

Im 19. Jahrhundert war es bereits üblich, dass Prodigien von ihnen erzeugte Dinge oder Bildnisse von sich verkauften. Herr „Liebscher“ aus Sachsen wies bei der Ankündigung seiner Prodigien auf dem Kohlmarkt in Bezug auf die Fußkünstlerin auf Folgendes hin:

„Das Portrait der obigen Mademoiselle sammt ihren Kunstvorstellungen sauber in Kupfer gestochen, ist um 4 kr. bey mir zu haben.“

Der Rumpfmensch Nikolai Kobelkoff (1851—1933) war auch Mundmaler und verkaufte die von ihm geschaffenen Bilder. Auch die Zielscheiben, auf die er während seiner Vorführung schoss, sowie Kalligraphien wurden von ihm an das Publikum weitergegeben. Gerne signierte er auch Postkarten und versah sie mit einer Widmung – eine Praxis, die sich besonders beim Publikum von Fußkünstlern und Rumpfmenschen großer Beliebtheit erfreute. Kraos Impresario ließ Holzschnitte anfertigen, auf denen Kraos fiktive Eltern in Form von affenähnlichen Fantasiewesen zu sehen waren<sup>226</sup>.

## **8.3. Medizin und Wissenschaft**

„Schon vor Jahrhunderten verschwendeten berühmte Ärzte ihre ganze Kunst darauf, kaum lebensfähige Mißgeburten am Leben zu erhalten, während gesund geborene Kinder verhungerten.“<sup>227</sup>

Was ein gewisser Gustav Schwarz in der Wochenendbeilage der „Oberösterreichischen Nachrichten“ vom 20. Jänner 1962 behauptet, kann so sicher nicht stehengelassen werden. Es deutet jedoch auf eine Tatsache hin, die in Europa gleichermaßen wie in Amerika zu finden ist, nämlich die enge Verbindung von Medizinerinnen und Prodigien. Nicht erst seit dem 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche

---

<sup>226</sup> Eberstaller, Ebd.

<sup>227</sup> Oberösterreichische Nachrichten, Wochenbeilage, 20.1.1962, S. 13, Sammlung Adanos/Wien Museum

Berührungspunkte zwischen Ärzten und Prodigien. Durch die Entstehung zahlreicher medizinischer Fächer und Wissenschaften, speziell im Rahmen der Bemühungen um eine Typologisierung der Menschheit, dienen die Prodigien nun neuerlich als ganz zentraler Forschungsgegenstand.

Wechselwirksam werden die Wissenschaftler in die Vermarktungs- und Werbestrategien gezielt und ganz bewusst eingebunden. Besonders die Ärzteschaft, also die anerkannten Wissenschaftler, nicht die Quacksalber, stieg im 19. Jahrhundert zu einer von den Menschen geachteten, vertrauenswürdigen Institution auf. Ihre Glaubwürdigkeit schien unerschütterlich, was sich bis heute im Begriff der „Götter in Weiß“ erhielt. Die Manager der Prodigien erkannten rasch den Werbewert einer solchen Referenz, noch dazu da das Interesse von Seiten der Mediziner ohnehin gegeben war. Man brauchte meist nur noch die Zusammenkünfte von Prodigium und Arzt medial in Szene zu setzen, fotografisch festzuhalten und als Referenz bei der Bewerbung aller zukünftigen Auftritte mitzutransportieren. Auf der Ankündigung des Albinos im „Müllerischen Gebäude“ (Abb. 10) findet sich auch folgende Referenz:

„Alle Naturkundigen und Kenner haben ihn bewundert, und dieses Phänomen für eines der außerordentlichsten in der Natur erklärt. [...] ist dreymal von der medicinischen Fakultät in Paris untersucht – und als ein echter Albinos, desgleichen in Europa noch nie gesehen, befunden worden.“<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Handzettel, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst



Abbildung 10

In einem Bericht vom Auftritt des Riesen „Simson“ in Wien 1838 findet sich ebenfalls ein Hinweis auf die wichtige Rolle der Medizin:

„[...] dass er zu Venedig geboren, 19 Jahre alt, einmal dem Kaiser vorgestellt und bereits in einem Alter von 16 Jahren seitens der medicinischen Fakultät in Padua als die größte ‚riesige‘ Figur erklärt worden wäre.“<sup>229</sup>

Auf einer der vorderen Seiten eines Buches über Mikrokephale<sup>230</sup> von 1856 werden Gelehrte und Persönlichkeiten, welche mit dem Werk und dem Thema überhaupt in Berührung kamen, namentlich aufgezählt, darunter an den ersten vier Stellen Mediziner: Alexander von Humboldt; Geh. Med.-Rath Dr. Tarus; Prof. Lichtenstein in Berlin; Prof. Owen, erster Komparativ-Anatom Englands; Gefolgt von einem Ethnologen, Dr. R. G. Latham, „der berühmte Ethnolog Londons“<sup>231</sup>.

„Name-Dropping“ zur Bewerbung eines Auftritts oder, wie in diesem Fall, eines Buches, war üblich. Vor allem wenn es sich um so berühmte Persönlichkeiten wie Alexander von Humboldt (1769—1859) handelte, der als Naturforscher die ganze Welt bereiste. Als Spezialist für Prodigien schuf sich der an der Berliner Pathologischen Anatomie tätige Professor Rudolf Virchow (1821—1902) einen

<sup>229</sup> „Die Riesen des alten Wien“, o. O. u. J., Wien Museum, Sammlung Adanos

<sup>230</sup> „Azteken oder Tolteken“, o. O., Druck F. A. Brockhaus 1856, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>231</sup> Ebd.



Namen, der im deutschen Sprachraum seinesgleichen suchte. Die in Europa erfolgreichen Prodigien konnten so gut wie alle eine Begutachtung durch ihn aufweisen. Von den großen Medizineren jener Zeit, die in Wien tätig waren, spielen Karl Rokitansky (1804—1878), Professor für Pathologische Anatomie in Wien und Gründer der Zweiten Wiener Medizinischen Schule, sowie der 1867 nach Wien berufene Gründer des Rudolfinerhauses, Theodor Billroth (1829—1894), für die Prodigien eine Rolle.

Bei ihrem Gastspiel in Wien erfuhr auch Julia Pastrana eine Untersuchung, wie das Wiener Fremdenblatt zu berichten wusste – leider erfahren wir nicht, wer die daran beteiligten Mediziner waren:

„Ein Beleg dafür, dass sich die Wissenschaft nach und nach aller Erscheinungen im Leben bemächtigt, dürfte darin zu finden sein, dass zwei hiesige Ärzte, unter denen sich eine Coriphae unserer medizinischen Autoritäten befindet, beschlossen haben, in dieser Woche noch Miß Pastrana, die liebliche Mexikanerin, einer genauen und detaillirten Untersuchung zum Behufe der Erweiterung mexikanisch-anatomischer Studien zu unterziehen. Die Wissenschaft und ihre Jünger hoffen Bedeutendes von dem Resultate jenes Augenscheins, welcher um so wichtiger ist, als der eine jener beiden Ärzte bereits vor längerer Zeit die persönliche Bekanntschaft der mexikanischen Gegenden und ihrer normalen Landestöchter gemacht hat. [...]"<sup>232</sup>

Eine solche Begutachtung war der unumstößliche Beweis für die Echtheit des Prodigiums und nicht zuletzt für die Abgrenzung gegenüber betrügerischen Darbietungen mit gefälschten körperlichen Behinderungen essenziell.

Die Werbung machte sich in Bezug auf Prodigien und Medizin Anfang des 20. Jahrhunderts bereits das noch sehr junge Medium Film zunutze: 1902 wurde die operative Trennung der aus Indien stammenden Siamesischen Zwillinge Roodica und Doodica „kinematographiert“, „damit es weiteren Kreisen möglich ist, zu erfahren, wie der berühmte Chirurg vorgegangen ist“.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Zitiert nach: Kaldy-Karo, Robert: „Die traurige Geschichte der Bartfrau – Miss Julia Pastrana“ ebd., S. 36

<sup>233</sup> Österreichische Illustrierte Zeitung, 26.2.1902

## **8.4. Fotografie und Image**

So wie die erste im Umfeld der Renaissance begleitet war von bedeutenden Erfindungen, welche die Sichtweise auf die Welt veränderten, erschütterte der Fotoapparat das bisher bekannte Weltbild. Er bot eine nie dagewesene Möglichkeit, Mensch und Natur festzuhalten und abzubilden. Die Fotografie war auch ein neuer Anreiz, sich mit Prodigien zu beschäftigen. Österreich war von Beginn an sehr an der Entwicklung interessiert. Als die Daguerreotypie – die Aufnahme auf versilberte Kupferplatten – von Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) und Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) erfunden wurde, förderte Ferdinand I. (1793—1875) die Weiterentwicklung dieses Verfahrens.

Der Wiener Mathematikprofessor Josef Petzval (1807—1891) war ein Pionier auf diesem Gebiet. Das von ihm um 1840 entwickelte Porträtobjektiv besaß eine sechzehnfach größere Lichtstärke als das Objektiv der Daguerre-Kamera und bot die Grundlage für die rasche Verbreitung der Porträtfotografie in Österreich<sup>234</sup>. In den 1840er Jahren war damit die Fotografie hierzulande weiter entwickelt als im Ursprungsland Frankreich.

In den ersten 20 Jahren der Fotografie gab es in Österreich bereits 400 Berufsfotografen<sup>235</sup>, ein großer Teil davon waren Maler. Zudem waren es die Kunsthandlungen, die sich als erste dem Fotohandel annahmen. Die Fotografie hatte also von Beginn an einen sehr künstlerischen Zugang. Nicht zuletzt erlebte das Porträt als künstlerische Gattung durch die Fotografie ab Mitte der 1850er Jahre, als die Verfahren billiger und die Formate kleiner wurden, einen ungeahnten Aufschwung – als günstige Variante des ansonsten dem Adel und höher gestellten Personen vorbehaltenen Privilegs, sich repräsentativ abbilden zu lassen. Das Phänomen erlebte den Höhepunkt seiner Verbreitung in der Schnellfotografie mit einer knappen Sekunde Belichtungszeit auf den Rummelplätzen.

Sehr schnell wurde das Potential als Einnahmequelle entdeckt. Fotografie war natürlich auch eine Frage des Geldes, so finden wir die aufwändig inszenierten Porträts nur bei international bekannten und erfolgreicheren Prodigien. Später bekam die Fotografie von Prodigien im Zuge von Berichterstattung noch eine andere Bedeutung, in diesem Kapitel ist jedoch nur das Porträt als Mittel der Vermarktung

---

<sup>234</sup> Fellner, Manuela, Holzer, Anton, Limbeck-Lilienau, Elisabeth (Hrsg.): „Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: Das Licht, die Stadt und die Fotografie“, 23. Oktober 2003 – 22. Februar 2004, Technisches Museum Wien: Holzhausen Nfg., S. 154

<sup>235</sup> Frank, Hans und Brandstätter, Christian (Hsg): „Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Fotografie in Österreich 1840-1860“, Molden Edition Wien-München-Zürich-New York, Wien 1981, S. 91

von Interesse. Es wurde bei der Darstellung der Porträtierten allgemein Vieles von der bildenden Kunst übernommen, vergleicht man die Fotografien der Prodigien jedoch mit den Bildern der Renaissance, so lassen sich grundlegende Unterschiede feststellen.

#### **8.4.1. Vervielfältigen und vermarkten – Wie die Fotos eingesetzt wurden**

Ein Porträt zeigt ein Idealbild des Abgebildeten. Das ist bei den Bildern von Prodigien nicht anders und für die Forschung, wie bereits in der Einleitung angesprochen, sogar ein wenig problematisch. Die realen Lebensumstände der Prodigien und der Alltag bleiben ausgeblendet. Die Porträts der Prodigien entstanden wie die anderer Menschen in den Ateliers der Fotografen, inszeniert und in einer künstlichen Umgebung mit Requisiten und Staffage. Auf den im deutschsprachigen Raum verbreiteten Postkarten scheinen hauptsächlich Fotografen und Ateliers in Deutschland auf. Unter ihnen tritt Carl oder Charles Eisenmann besonders hervor. Der Theaterfotograf und auch seine Frau Dora, ebenfalls Fotografin, widmeten sich besonders intensiv den Prodigien und später in New York dem Schaustellergewerbe allgemein.<sup>236</sup>

Eine handvoll Wiener oder in Wien tätiger Fotografen können als Urheber von Porträts von Prodigien ausgemacht werden, eine besondere Spezialisierung auf sie ist jedoch nicht bekannt. Der wesentliche Unterschied zwischen den Prodigien und anderen Porträtkunden war, dass bei ihnen von Anfang an kommerzielle Motive im Vordergrund standen und die Repräsentation zweitrangig war.

Die Vermarktung eines konsumierbaren Bildes einer bestimmten Person begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insofern, als dass man im Zuge der Entstehung eines Freizeitbegriffs und der Massenunterhaltung von Vermarktung im heutigen Sinne sprechen kann. Schon früher wurden Bilder von den jeweiligen Prodigien mit dem Ziel der Werbung in Form von Kupferstichen oder anderen künstlerischen Darstellungen, etwa auf Medaillen, etc., verkauft. Jetzt war jedoch die Möglichkeit gegeben, einfach, billig und so schnell wie noch nie Bilder vervielfältigen zu können. Die Attraktion konnte damit unters Volk, unter die Massen gebracht werden und erzielte ungeahnte Reichweiten. Erst durch die Entwicklung und den Erfolg der Porträtfotografie gewann der Fotohandel an Bedeutung, es entwickelten

---

<sup>236</sup> Vogel, Fritz: „Der verschämte Blick“, erstellt von Claudia Schellhammer, <http://www.catterys.de/INFOMAT/rkninfov.pl?1048859993.D>, 19.6.2007, 10.50 Uhr

sich Vertriebsstrukturen. Die Erfindung der Postkarte trug dann das Ihre zu einer noch raumgreifenderen Verbreitung bei. Das alles machte Vermarktung im großen Stil möglich und die Fotografie zu einer einträglichen Einnahmequelle. Sie bot jedoch auch die Möglichkeit – und das war wohl für die Prodigien und ihr Management ausschlaggebend – sich auf eine neue Art und Weise zu inszenieren. Die Abbildungen sind als Zeichen zu verstehen. Bisher dienten Abbildungen von Prodigien zur Mahnung und Belehrung bzw. als Lehr- und Anschauungsmaterial, noch nie hatten sie aber eine derart repräsentative Komponente. Diese massive Repräsentation bedeutete bei aller Kommerzialität auch eine bis dato einzigartige, kollektive Gleichstellung mit dem Bürgertum. Bisher waren nur wenige einzelne Prodigien so hoch gestellt, dass von ihnen entsprechende Porträts erhalten sind. Mit einem Blick konnte der Zuschauer alles Wissenswerte rund um die oder den Abgebildeten erkennen, und zwar nicht nur seine bloße Abnormität. Auf dem Bild konnten der körperliche Mangel und gleichzeitig dessen Kompensation – die speziellen Fähigkeiten – sowie sehr oft auch noch spezielle Interessen erkennbar gemacht werden. Weiters wurden Hinweise auf die als real intendierte Lebensumgebung und Biografisches darauf zu sehen. Und das alles ohne langwierige Erklärungen oder notwendige Werbeslogans, wenngleich auf Letztere bei den Postkarten nicht immer verzichtet wurde. Was diese Arbeit nicht auszusagen vermag, ist, inwieweit die Darstellungen auf den Fotografien vom Management oder vom Abgebildeten selbst bestimmt und/oder beeinflusst waren.

#### **8.4.2. Sammeln und Verteilen**

Wo keine Nachfrage, da auch kein Angebot – die Menschen entwickelten in der Pionierzeit der Fotografie eine Sammelleidenschaft und das Bedürfnis, sich Sensationen und Erlebnisse nach Hause zu holen, was den Siegeszug des Porträts wesentlich unterstützte. Die Abbildung zum Zweck der Repräsentation hat von Natur aus die Funktion, für andere, für ein Publikum gemacht worden zu sein. Die Fotografie machte diese Funktion um einen völlig neuen Aspekt reicher. Nachdem das Verfahren, Bilder auf Glasplatten aufzunehmen, entwickelt wurde, ließ sich der Pariser Fotograf André Adolphe Disdéri 1854 die Methode, mehrere Bilder auf einer Glasplatte aufzunehmen, patentieren. Die Bilder wurden kleiner, das Verfahren billiger und die Idee, Fotografien als Visitkarten zu verwenden, war geboren.

Schon 1855 gab es Visitenkarten im Format 6 ½ x 10 ½ cm – das sonst übliche Cabinet-Format Maß war 14 x 10 cm – auch in Österreich, das prominente Atelier von Ludwig Angerer war ab 1857 wesentlich daran beteiligt, das Visitenbild in Wien zu verbreiten.<sup>237</sup> Die Platzierung von Abbildungen seiner Person beschränkte sich damit nicht mehr auf die eigenen vier Wände, man verteilte seine Porträts an Andere und damit in andere Häuser. Die Menschen sammelten Visitenkarten, Fotografien und Postkarten, die Alben wurden nicht nur mit Familienfotos sondern auch mit Abbildungen berühmter Persönlichkeiten oder von Ereignissen gefüllt. Der Wiener Bürgermeister Cajetan Felder (1814—1894) hat in seinem privaten Album eine recht umfangreiche Sammlung von Fotografien von Prodigien angelegt, von denen jede mit handschriftlichen Informationen zur Person ergänzt wurde. Manche davon dienen in dieser Arbeit als Beispiele.

Nutznieser dieses Sammelns waren vor allem die Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und deren Management, also alle, die gesteigertes Interesse daran hatten, sich bekannt zu machen. Sie erfüllten freilich rein die Rolle des Verteilers. Hier ist eine interessante Gleichstellung der Prodigien mit anderen „Stars“ zu beobachten, denn sie wurden ebenso gesammelt wie die anderen, die Abbildung und Verteilung verlieh ihnen von außen betrachtet den gleichen, erhöhten Status wie anderen Prominenten. In der Betrachtung und im Umgang mit ihren Bildern hat es wahrscheinlich sehr wohl Unterschiede zu den anderen Abbildungen gegeben.

#### **8.4.3. Darstellung und Imagebildung**

Bei der Darstellung der Prodigien ging es immer um ein vermarktbare Bild, weshalb in Bezug auf die Fotografie von Prodigien von Imagebildung gesprochen werden kann. Fotografien, die einem anderen Zweck als dieser Imagebildung dienten, sind keine bekannt oder waren zumindest nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Den Beginn des Begriffes „Image“ an sich finden wir hier, zu jener Zeit, zu der sich das genau definierte, von den Verteilern transportierte Bild zu entwickeln begann. Bei den Prodigien war diesem Bild von Anfang an ein viel engerer Spielraum gegeben, da ja das, was die Besonderheit ausmachte, nämlich eine körperliche Andersartigkeit, unveränderbar war. Bei einem Musiker, Sänger oder Vertreter eines bestimmten Berufsstandes konnten auch schon einmal andere Dinge als das, was

---

<sup>237</sup> Frank, Brandstätter, ebd., S. 61

seine Berühmtheit ausmachte, im Vordergrund stehen. Die Prodigien konnten nicht umhin, einzig und allein ihre körperliche Benachteiligung möglichst, vor allem kommerziell, vorteilhaft in Szene zu setzen. Sie dominierte das Image, so dass die Besonderheit bzw. die Überwindung derselben sich als das beinahe einzig interessante an jenen Menschen darstellte. Im Folgenden sollen mit ein paar Beispielen die wichtigsten Merkmale der Fotografien erläutert werden.

Bei Riesenwüchsigen dienten beige stellte Gegenstände oder Menschen als Größenvergleich. Beliebt waren Leitern, auf denen ein normal gewachsener Mensch platziert wurde – oft der Impresario selbst. Auf Abb. 11 ist der Riese Emanuel Andersen<sup>238</sup> zu sehen. Die Fotografie stammt von Max Auerbach (auch Miksa Auerbach bzw. Auerbach & Letzter), ein Fotograf ungarischer Abstammung, der ab den 1870er Jahren in Wien tätig war und den Riesen in seinem Atelier in der Tuchlauben 18 (1. Bezirk) fotografierte. Auerbach hatte auch ein Atelier am Graben 23 (1. Bezirk) und war an der Gruppenausstellung „Ethnographische Studien“ über die Wiener Weltausstellung“ beteiligt.<sup>239</sup> Bei dem Foto des Riesen Andersen fällt auf, dass hier ausschließlich nicht näher definierte Personen als Vergleichsobjekte dienen. Einen Riesen- und einen Kleinwüchsigen auf einem Foto zu vereinen war ein weiteres beliebtes Motiv, es ließ die Größenverhältnisse noch extremer erscheinen und machte eine realistische Größenabschätzung fast unmöglich, auf dem vorliegenden Bild relativieren die beiden anderen Personen die Größenverhältnisse wieder.



**Abbildung 11**

<sup>238</sup> Carte de visite, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer

<sup>239</sup> Albertina – Bibliographie zur Fotografie in Österreich. URL: [http://alt.albertina.at/cgi-bin/such\\_ausgabe.pl?scid=828&lang=de&n=Auerbach,%20Max](http://alt.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=828&lang=de&n=Auerbach,%20Max) am 29.9.2007, 13.30 Uhr

Außergewöhnliche Missbildungen wurden immer betont, indem sie ganz offen gezeigt wurden. Francisco Lentini (geb. 1889) besaß ein drittes Bein, das auf Fotos dank kurzer Hosen zur Geltung kommt. Überhaupt wurden bei Missbildungen des Skeletts, Verwachsungen und auch bei Siamesischen Zwillingen die Körperteile bis knapp zu den intimsten Bereichen entblößt und es wurde, je aufsehenerregender die Missbildung, dem Hintergrund umso weniger Beachtung geschenkt. Wohingegen eine außergewöhnliche körperliche Leistung inszeniert werden sollte, wie bei Rumpfmenschen und Armlosen, waren die Fotografien dynamischer, mit zahlreichen Requisiten, die auch beim Auftritt von Bedeutung waren, versehen. Oder sie wiesen auf eine Bewegung oder Tätigkeit hin.

Bewundernswerte Leistungen weckten das besondere Interesse des Publikums. Deswegen wurden sie auch auf den Fotografien für das Publikum aufbereitet. Dabei wurde weniger die Abnormität, der körperliche Mangel, sondern wurden die Fähigkeiten, die trotz dieses Mangels vorhanden waren, inszeniert. Abb. 12 zeigt den Rumpfmenschen Nikolai Kobelkoff<sup>240</sup>, der auf seinem Armstumpf ein Glas trägt. Auf einem Tischchen steht eine Karaffe, das Bild ist zudem mit „Kobelkoff trinkend“ beschriftet. Auch ohne diesen Hinweis wäre gut erkennbar, dass eine der Fähigkeiten, die Kobelkoff bei seinen Auftritten vorführte, das Einschenken und Austrinken eines Wasserglases war.

Menschen, denen Gliedmaßen fehlten, beeindruckten besonders durch die Vorführung alltäglicher Tätigkeiten. So zeigt eine unbekannte Fußkünstlerin auf einem von dem Wiener Fotografen M. (wahrscheinlich Max) Müller<sup>241</sup> in seinem Atelier in der Mariahilfer Straße 76 gemachten Bild<sup>242</sup> (Abb. 13), wie sie mit ihren Füßen zu schreiben vermag. Die Kleidung und der klassizistisch anmutende Hintergrund implizieren, dass sie aus gutem, bürgerlichem Hause kam und einen hohen Bildungsstandard genoss.

---

<sup>240</sup> Postkarte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>241</sup> Albertina – Bibliographie zur Fotografie in Österreich. URL: [http://alt.albertina.at/cgi-bin/such\\_ausgabe.pl?scid=831&lang=de&n=Müller,%20M.](http://alt.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=831&lang=de&n=Müller,%20M.) am 29.9.2007, 13.30 Uhr

<sup>242</sup> Carte de visite, o. O. u. J.



Abbildung 12



Abbildung 13

Bei Menschen ohne Unterleib gab es eine interessante Teilung in zwei geschlechtsspezifische Tendenzen. Männer durften auf den Fotografien dynamisch erscheinen, konnten ihre Bewegungsfähigkeit in Szene setzen und auf ihre Kunststücke verweisen, während die „Damen ohne Unterleib“ als reine Anschauungsobjekte auf Podeste gesetzt wurden. Oft wurde auf den Postkarten noch schriftlich auf ihre Schönheit hingewiesen. Was Eberstaller über die Dame ohne Unterleib allgemein anmerkt, wird durch die Fotografien bestätigt: Die Sexualität der Frau war im 19. Jahrhundert so gut wie gar nicht vorhanden, wurde durch die langen Röcke verhängt, die Form des Unterleibs oft noch durch Polster etwa im Bereich des Hinterteils vollkommen unerkennbar gemacht<sup>243</sup>. Männer hingegen durften ihre Potenz nicht einbüßen und erschienen auch auf den Fotografien voller Dynamik und Leistungsfähigkeit.

Abb. 14 zeigt eine Fotografie von „Krao“<sup>244</sup> (1872—1926), der Haarfrau aus Laos, die am 21. 4. 1888 anlässlich der Eröffnung des Ronacher dort als „naturhistorische Abnormität“ auftrat und später auch mit „Barnum & Bailey“ reiste. Wie Fotografien beweisen, wurde sie seit ihrer Kindheit vermarktet, meist als „missing link“ – als Darwins fehlendes Bindeglied zwischen Affe und Mensch. Das abgebildete Foto stammt von 1924. Während die bürgerliche Frauenkleidung selten den Blick auf den Arm freigab, ist Krao hier in einer Art Tracht zu sehen, die ihre Besonderheit entblößt – die Behaarung am gesamten Körper, hier anhand des rechten Arms

<sup>243</sup> Vgl.: Gerhard Eberstaller, Christian Brandstätter, Bernhard Paul: „Circus“, Fritz Molden Verlag, Wien-München-Zürich 2000, S. 127

<sup>244</sup> Fotografie 1924., WienMuseum Sammlung Adanos



veranschaulicht. Ihr außergewöhnlich dichtes und langes Kopfhaar ist nach vorne drapiert und verdeckt den linken Arm, ihre Füße sind bekleidet. Das Bild zeigt, was auch das Image von Krao ausmachte: Ihre äußerliche „Wildheit“ stand im Gegensatz zu ihrer Intelligenz und ihrer hohen Bildung. Deswegen wurde sie auch bei ihren Auftritten in feine Damenkleider gehüllt, die sie auf der Bühne dann ablegte, sodass ihre Behaarung sichtbar wurde. Das Foto verweist auf all das. Interessant ist auf dieser Abbildung auch der verwachsene Holzzaun, an den sie gelehnt ist, während im Hintergrund ein gestrichener Holzlattenzaun zu sehen ist, was als Verbildlichung von eben diesem Gegensatz zwischen natürlichem, urtümlichem Wachstum und gezähmter, zivilisierter Natur, für den Krao stand, gedeutet werden kann.



Abbildung 14

Das Spiel mit Gegensätzen kam auch bei Bartfrauen wie Annie Jones (geb. 1865, Abb. 15<sup>245</sup>), die mit dem Zirkus „Barnum & Bailey“ 1900 in Wien zu sehen war, zum Tragen. Der äußerlich „wildem“ und maskulinen Erscheinung wurde die betont bürgerliche Weiblichkeit entgegengesetzt. Annie Jones trägt auf dieser von Carl Eisenmann 1907 aufgenommenen Fotografie ein hoch geschnittenes Kleid, das Taille und Brust betont, Stöckelschuhe und die Haare zu einem tadellosen Knoten

<sup>245</sup> Fotografie, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos

frisiert. Jones ist auf den meisten Bildern im Dreiviertelprofil, das die weibliche Silhouette zur Geltung bringt, abgebildet, der Blick ist stets sanft und nie direkt in die Kamera gerichtet.



Abbildung 15

Kolossalmenschen waren in den Augen der Manager am Besten als „Riesenbabies“ vermarktbare. Ihre unglaubliche Leibesfülle wurde bevorzugt in Unterwäsche zur Geltung gebracht. Abb. 16 zeigt die „Prater-Mizzi“<sup>246</sup>. Obwohl ihre Vorführungen vor allem durch Kraftakte – sie trug etwa zwei Männer gleichzeitig auf dem Arm – geprägt waren, wurde sie meist in Nachtwäsche, Negligé u. ä. abgebildet. Die Postkarte zeigt sie 1936 im Alter von 33 Jahren, als sie beim Zirkus Zentral (das 1923 eröffnete Zirkus-Festgebäude befand sich auf dem Gelände des ehemaligen Kaisergartens im 2. Bezirk beim Praterstern und wurde 1942 demoliert<sup>247</sup>) engagiert war. Bei der Präsentation von Kolossalmenschen wurden oft zu Werbezwecken riesenhafte Unterhosen auf die Schaubude aufgemalt oder in natura von den Rekommandeuren dem Publikum gezeigt. Die kolossalsten unter den Prodigien wurden also mit genau jenen Kleidungsstücken ausgestattet, die eigentlich mit

<sup>246</sup> Karte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer

<sup>247</sup> Faber, Elfriede, Robert, Kaldy: „Die Reihe Archivbilder. Wiener Vergnügungsstätten.“ Erfurt: Sutton Verlag 2009, S. 20

Attributen wie lieblich, niedlich oder erotisch in Verbindung gebracht werden. Die Männer ließen sich gerne in Shorts und Unterhemd abbilden.



Abbildung 16

Bei den Posen musste in den frühen Jahren der Fotografie zuallererst auf ein praktisches Problem Rücksicht genommen werden. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts betrug die Belichtungszeit 20 bis 30 Minuten. Ab den 1850er Jahren verkürzte sich die Belichtungsdauer dann stark, wobei je nach Verfahren immer noch zwischen 5 Sekunden und mehreren Minuten benötigt wurden – für das starre Verharren in einer Position, um ein scharfes Bild zu bekommen, immer noch eine lange Zeit. Für Porträts, die über 20 Sekunden dauerten, wurden deshalb sogar Stützapparate für Kopf oder Rücken verwendet.<sup>248</sup> Von daher wundert es nicht, dass auf den Fotografien stets etwas zur Verfügung stand – Balustraden, Postamente, Tische, Truhen, Stühle, etc. –, an dem sich die Posierenden anlehnten, aufstützten oder auf dem sie sitzen konnten. Bei Prodigien musste wohl in besonderem Maße auf dieses lange Verharren Rücksicht genommen werden, vielleicht begann auch deshalb ihre Verbreitung auf Porträtfotografien erst Ende des 19. Jahrhunderts. Das Stehen mit ausgestrecktem Arm, unter dem normal gewachsene Menschen aufrecht stehen, war bei Riesenwüchsigen ein beliebtes Mittel der

<sup>248</sup> Vgl.: Fellner, Holzer, Limbeck-Lilienau, ebd. S. 108

Größendarstellung. Der Isländer Johann K. Petursson zeigt in Abb. 17<sup>249</sup> diese Position. Bestimmte Posen waren auch da von Bedeutung, wo die Prodigien eine Rolle zu verkörpern hatten. So wurde der kleinwüchsige Amerikaner Charles Stratton, berühmt geworden als Tom Thumb, in Wien von Siegmund Kuhe (geb. 1832), der ab den 1860er Jahren ein Atelier in der Unteren Allee-gasse 18 (4. Bezirk) besaß, als Napoleon – eine Rolle, mit der Stratton sehr bekannt wurde – fotografiert (Abb. 18)<sup>250</sup>. In der entsprechenden Uniform, mit ernstem Gesichtsausdruck, verschränkten Armen und gekreuzten Beinen, posiert Stratton hier vor einem neutralen Hintergrund. Einzig ein Tisch und ein paar Bücher dienen zum Größenvergleich.



Abbildung 17



Abbildung 18

Eine bestimmte Rolle hatten auf den Fotos auch besonders jene Prodigien zu spielen, deren exotische Herkunft unterstrichen werden sollte. Die Mikrokephalen Maximo und Bartola, die in Wien in Feigl's Weltausstellung im Prater zu sehen waren, sind auf einer Postkarte in einer Art betenden Pose und mit einer pseudo-aztekischen Tracht bekleidet dargestellt, was ihr Image als „Die letzten Azteken“ verdeutlichen sollte.

Requisiten dienten nicht nur dazu, den Posierenden Halt zu geben oder, wie bei Charles Stratton, zum Größenvergleich. Sie wurden auch eingesetzt, um etwas Bestimmtes über Herkunft, Lebensumstände und Interessen des Abgebildeten zu erzählen. Abb. 19 zeigt eine bekannte, auch in Wien verbreitete Postkarte, auf

<sup>249</sup> Fotografie, WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>250</sup> Fotografie, Wien, WienMuseum Sammlung Adanos

welcher der aus Russisch-Polen stammenden Stefan Bibrowski, der als „Lionel, der Löwenmensch“ berühmt wurde und 1907 im Prater auftrat, mit einem Buch zu sehen ist<sup>251</sup>. Dieses unscheinbare, jedoch in den Vordergrund gerückte Detail macht auf einen Blick klar, dass sich bei aller augenscheinlicher und im Bildhintergrund durch einen gemalten Dschungel inszenierter „Wildheit“ hinter dem „Löwenmenschen“ ein belesener Mensch verbarg. Insbesondere, da er das Buch in der Hand hält. Der nackte Oberkörper und die feine Beinbekleidung sowie die Lehne machen deutlich, dass auch hier auf den Reiz der Gegensätze von wild und zivilisiert gesetzt wurde.



Abbildung 19

Die Sichtbarmachung von individuellen Interessen auf einer Abbildung schien ein Privileg zu sein, das erst mit steigender Bekanntheit möglich wurde. Die persönlichen Interessen mussten sich ja der Vermarktung unterordnen und entsprachen wohl oft nicht dem zu vermittelnden Bild. Nur jene, die bereits einen gewissen Grad von Berühmtheit erlangten, konnten es sich leisten, ihre Hobbys darzustellen. Das geschah nur, wenn das Wesentliche, ihre Art des „Wunders“, bereits hinreichend bekannt war und nicht mehr ausschließlich in den Vordergrund gerückt werden musste. Auf den Abbildungen 20<sup>252</sup> und 21<sup>253</sup> sind die Siamesischen Zwillingsschwestern Josefa und Rosalie Blazek, 1878 in Böhmen geboren und 1922 in Chicago gestorben, zu sehen. Sie sind auch in Wien im Prater aufgetreten. Abb. 20 zeigt sie 1921, mit Violinen in der Hand, die ihre Musikalität unterstreichen sollten. Abb. 21 zeigt, dass oft auch das Privatleben für die Imagebildung benutzt wurde – vornehmlich dann, wenn es eine Sensation verhieß, die der kleine Franzel, den Rosalie 1910 gebar, im Fall der aneinander gewachsenen Schwestern in jedem Fall war.

<sup>251</sup> Postkarte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>252</sup> Fotografie, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>253</sup> Postkarte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos





Abbildung 20



Josefa und Rosa Blazek mit Franzel

Abbildung 21

Sehr oft dominierte Biografisches die Bilder, vor allem wenn die Herkunft einen wesentlichen Teil des Images ausmachte. Die Riesenwüchsige Maria Fassnauer wurde als „Mariedl, die Riesin aus Tirol“ (Abb. 22)<sup>254</sup> berühmt und war in Wien 1906 im „Homes-Fey-Theater“ am damaligen Kohlmarkt 10 (1. Bezirk) sowie 1912 im Prater bei Alexander Barth zu sehen. Sie stammte tatsächlich aus einem kleinen Bergdorf in Südtirol und ist immer in alpenländischer Tracht, meist gemeinsam mit ihrer normal gewachsenen Schwester, die mit ihr reiste, abgebildet.



MARIEDL, die Riesin aus Tirol,  
mit ihrer Schwester.

Abbildung 22

<sup>254</sup> Postkarte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer

Der Riese Johann K. Petursson, der im 20. Jahrhundert auch im Prater auftrat, ließ sich in Anlehnung an seine isländische Herkunft fast ausschließlich im Wikingergewand fotografieren. Nikolai W. Kobelkoff trug Zeit seines Lebens auf dem Großteil der Abbildungen und auch bei den Auftritten eine spezielle Weste, wie sie in seiner Heimat getragen wurde. Wie bei Rosalie und Josepha Blazek zog das Familienleben Kobelkoffs – mit seiner Frau, der Wienerin Anna Wilfert, zeugte er sechs Kinder – das Interesse der Öffentlichkeit auf sich, weshalb von Kobelkoffs gesamter Familie viele Fotografien und Postkarten vorhanden sind. Auf ihnen ist Nikolai W. Kobelkoff selbst immer auf einem Podest, Tischchen oder Ähnlichem platziert, was ihn auf einer Höhe mit Frau und Kindern erscheinen lässt (Abb. 22<sup>255</sup>).



Abbildung 23

Nikolai Kobelkoff ist ein Beispiel dafür, wie ein Image funktionieren konnte, denn er änderte das Seinige Zeit seines Lebens nicht. Sein Attribut war und blieb die russische Herkunft, er transportierte ein Bild voller Dynamik, Vielseitigkeit und Wendigkeit – Dinge die in seinem Fall nicht aufgesetzt oder „erfunden“ waren, sondern ihn tatsächlich ausmachten.

Das Image konnte sich jedoch durchaus auch wandeln. Millie und Christine, 1851 als siamesische Zwillingsschwestern in Carolina geboren, machten als „zweiköpfige Nachtigall“ hierzulande 1872 im Josefstädter Theater (heute Theater in der Josefstadt, 8. Bezirk) und 1873 im Prater in der „Csarda“ (ein Wirtshaus und Unterhaltungslokal, das sich 1873 bis 1909 in der heutigen Csardastraße, 2. Bezirk, befand) mit ihrem Gesangstalent Furore. Abb. 24<sup>256</sup> entstand ca. 1870, Abb. 25<sup>257</sup>

<sup>255</sup> Postkarte, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer

<sup>256</sup> Fotografie, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer

1899 – dazwischen scheinen Welten zu liegen. Aus den sehr folkloristisch geprägten Mädchen, als welche sie sich in ihren Anfangszeiten präsentierten, wurden bürgerlich gewandete Damen, die keiner näheren Erklärung durch Requisiten, die ihre Musikalität herausstrichen, mehr bedurften. 1899 reisten sie mit „Barnum & Bailey“. Millie und Christine starben 1912 vermögend in ihrer Heimat in Carolina.



Abbildung 24



Abbildung 25

Nicht zuletzt gehörten kleine Schummeleien gerade beim Fotografieren dazu. Dabei ist nicht von künstlichen Tricks wie der Retouche, die bereits 1855 von Franz Hanfstaengl vorgestellt und ab da praktiziert wurde, oder Doppelbelichtungen die Rede, auch soll nicht auf echte Fälschungen eingegangen werden. Inwieweit bei Prodigien retouchiert wurde, lässt sich heute kaum mehr, und für die Betrachtung mit dem bloßen Auge schon gar nicht, feststellen.

Jedoch wussten sich die Fotografen auch mit zahlreichen anderen Mitteln zu helfen. Wenn man auf Abbildung 26<sup>258</sup> den normal gewachsenen Mann neben einem als „Naolen“ bezeichneten Riesenwüchsigen mit dem Stuhl vergleicht, dann fallen die kurzen Beine des Möbels auf. So und ähnlich machte man gerade da, wo es um die Größe ging, mithilfe der Umgebung den Fotografierten noch ein wenig größer oder kleiner. Auch mithilfe von Kleidung wurde das gewährleistet. Riesenwüchsige bekamen Zylinder oder andere hohe bzw. große Hüte aufgesetzt (siehe auch Abb.

<sup>257</sup> Fotografie, 1899, WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>258</sup> Fotografie, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Pemmer



22), die Frauen Schuhe mit hohen Absätzen. So ist von Mariedl bekannt, dass sie Schuhe mit Plateausohlen tragen musste.



Abbildung 26

### **8.5. Atypische Auftrittsorte**

Es zeichnet die Prodigien seit jeher besonders aus, dass sie neben den herkömmlichen Bühnenformen an allen möglichen und unmöglichen Orten zu finden waren. Ein Grund mag sein, dass sie im Laufe ihrer Geschichte immer auch als Sammelobjekte gesehen wurden, ob von Regenten oder Bürgern, und daher auch bei Sammlungen in ihren verschiedensten Formen wie Panoptiken oder zoologischen Gärten auftraten. Im 19. Jahrhundert erreichte die Palette der Auftrittsorte von Prodigien eine nie gekannte Bandbreite. Sie erscheinen auf den Bühnen der Unterhaltungszentren, wo die damalige Populärkultur stattfand, ebenso wie an Schauplätzen weniger renommierter Kulturformen, die wir aus heutiger Sicht mit der Kleinkunst vergleichen könnten. Auftrittsmöglichkeiten an diesen atypischen Orten waren wohl auch deshalb so häufig, da die Prodigien nichts weiter benötigten als die Räumlichkeit. Im Grunde wurden weder aufwändige Requisiten, noch Bühnentechnik, Licht, ein Ensemble, Musik oder Ähnliches dafür gebraucht. Wohnungen und Wirtshäuser wurden als Schauplätze der Zurschaustellung von Prodigien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von den zunehmend vielfältigeren Freizeit- und Unterhaltungsangeboten für breite Bevölkerungsschichten wie dem Varieté und natürlich dem Prater immer mehr abgelöst.

### 8.5.1. Wohnungen

Je mehr das Bürgertum als Zielpublikum interessant wurde, desto mehr suchte man Auftrittsorte, an denen man es gut erreichte. Wohnräumlichkeiten wurden schon im Wien des 18. Jahrhunderts für Schaustellungen von Prodigien – immer gegen ein kleines Entgelt – recht populär. Zudem sprach auch ein sehr praktischer Aspekt dafür, denn die Prodigien bzw. die voraus geschickten Quartiermacher, welche Auftritt und Unterkunft organisierten, konnten zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. Für das erste Beispiel sei ein kleiner Rückgriff in das 18. Jahrhundert erlaubt. Zur Adresse des Gastspiels von Christian Liebscher aus Sachsen 1792<sup>259</sup> mit einem Riesen-, einem Kleinwüchsigen und einer Fußkünstlerin ist auf dem entsprechenden Handzettel zu lesen: „Der Schauplatz ist allhier auf den Kohlmarkt Nro.136 in Schusterischen Haus im Ersten Stock.“<sup>260</sup> Der Handzettel gibt einen besonders genauen Einblick in das Programm der Fußkünstlerin:

1. Schreibt sie deutsche, und saubere Briefe.
  2. Schneidet sie auf eine kuriose Art Federn, womit jedermann schreiben kann.
  3. Nähet sie allerhand Blumen, Figuren und Ziffern in das Modeltuch.
  4. Fädelt sie die Nadel aus und ein.
  5. Kann sie mit einem Löffel, Messer und Gabel selbst essen.
  6. Spinnet sie auch Flachs an der Spindel.
  7. Ladet sie eine Pistole, und schießet solche los.
  8. Zeichnet sie allerhand Blumen und Figuren mit der Feder.
  9. Faltet sie auf eine kuriose Art die Briefe zusammen.
  10. Nimmt sie eine Brise Tobak.
  11. Macht sie sich selbst die Ohrenringe aus und ein.
- Zum Beschluß wird sie die Gesundheit der Zuschauer trinken.<sup>261</sup>

Daran lässt sich erkennen, und das wird auch aus den nachfolgenden Kapiteln ersichtlich, dass in der Regel nur die Rahmenbedingungen an den verschiedenen

---

<sup>259</sup> Wiener Zeitung, 14.11.1792, S. 3080, In: Pemmer, Hans: Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. In: Wiener Geschichtsblätter. Hrsg.: Verein für Geschichte der Stadt Wien. Nr. 1. Wien 1968. S. 265

<sup>260</sup> Handzettel, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>261</sup> Ebd.

Auftrittsorten jeweils andere waren, der Inhalt der Nummern jedoch keine grundlegende Anpassung erfuhr. Der Handzettel zeigt auch, wie spezifisch die Prodigengruppen beworben wurden. Während bei dem Riesen- und dem Kleinwüchsigen nicht die Vorführung selbst, sondern nur Biografie und Körpermaße beschrieben werden, tritt die Biografie bei der Fußkünstlerin, die unerklärlicherweise im Gegensatz zu den anderen beiden Künstlern namenlos bleibt, völlig in den Hintergrund, die detaillierte Beschreibung ihrer Fertigkeiten hingegen in den Vordergrund.

In der Bewerbung ein wenig anders geartet ist die Anzeige von einem gewissen F. Otto Platow, der 1880 in der Eschenbachgasse bzw. am Burgring 1 eine Fußkünstlerin mit Namen „Signora Augustina“<sup>262</sup> zeigt:

„Auftreten der Signora Augustina der weltberühmten Fusskünstlerin, welche ohne Arme geboren, mit ihren Füßen isst, trinkt, stickt, zeichnet und die verschiedenartigsten Verrichtungen vollführt, wie sie kaum irgend Jemand mit seinen gesunden Händen ausführen kann. [...] Es ist höchst interessant mit anzusehen, wenn Fräul. Augustina auf einer eigens dazu eingerichteten Balustrade, vor den Augen der Zuschauer vermittelt ihrer kleinen, gleich Damenhänden gestalteten Füße in einem Nadelöhr einen Faden mit Leichtigkeit einfädelt dann damit näht und stickt.“<sup>263</sup>

Diese Anzeige gibt während ihrer Beschreibung der besagten Signora Augustina Einblick in deren Künste. Hier fallen schon einige Parallelen zum Programm der erstgenannten Fußkünstlerin auf.

In Wiener Zeitungsberichten finden sich von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Berichte über Prodigien in Wohnungen, wie sie Hans Pemmer gesammelt und publiziert hat:

„1787 kommen Johann Baptist Collombo aus Fiume und Joseph Rosini aus Italien nach Wien und zeigen im Gewölbe nächst der Nunziatur Am Hof 215 ‚eine in der Welt nie gesehene menschliche Kreatur‘, den Rumpfmenschen Bertholini [...]“<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Annonce, 1880, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Wiener Zeitung, 27.10.1787, S. 2617, In: Pemmer, ebd., S. 269

Zeugnis dafür, wie sehr solche Schaustellungen in die Alltagskultur der Menschen in Wien eindringen, sind auch die Erwähnungen von Prodigien in den „Briefen eines Eipeldauers über d'Wienstadt“, jener von Joseph Richter 1785 gegründeten Zeitschrift (erschien bis 1821), in der über Gebräuche und Vorkommnisse im josefinischen Zeitalter berichtet wird:

„Der ‚Junge Eipeldauer‘ berichtet 1805: ‚Da hat sich ein Zeit her einer fürs Geld sehen lassen, der ohne Arm auf d'Welt kommen ist, und der ist so geschickt, dass er mit'n Füßen so gar schreiben kann.‘“<sup>265</sup>

„1808 stellt man eine Riesin in der Jägezeile aus: ‚In der Jägerzeil (der heutigen Praterstraße) ist ein Zeit her ein Riesin mit zwey klein Zwergln z'sehn gwest und es ist die Riesin aus Schwabn z'Haus.‘“<sup>266</sup>

Ein wichtiger Aspekt bei Prodigienauftritten war die Möglichkeit, diese auch privat zu „mieten“. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert findet sich auf Plakaten und Handzetteln besonders häufig ein entsprechender Hinweis, auch bei dem im Müllerischen Gebäude angekündigten Albino:

„Sollte eine Privatgesellschaft verlangen, diesen weißen Neger in ihrer Wohnung zu sehen, so kann diesem Begehren entsprochen werden.“<sup>267</sup>

Prodigien und andere Schaunummern waren vermutlich häufig im Rahmen von privaten Abendgesellschaften u. ä. gefragt. Gerade Prodigien waren dafür besonders geeignet, da sie mit minimalem Aufwand einen maximalen Showeffekt erzielten, denn sie benötigten wie oben bereits erläutert keinerlei zusätzliche Ausstattung. Leider sind bezüglich solcher Auftritte keine Details bekannt.

---

<sup>265</sup> Briefe des jungen Eipeldauers 1805, 39. Heft, 27, In: Pemmer, Hans: Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. In: Wiener Geschichtsblätter. Hrsg.: Verein für Geschichte der Stadt Wien. Nr. 1. Wien 1968. S. 269

<sup>266</sup> Briefe des jungen Eipeldauers 1808, 9. Heft, 22, zitiert nach: Pemmer, Hans: Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. In: Wiener Geschichtsblätter. Hrsg.: Verein für Geschichte der Stadt Wien. Nr. 1. Wien 1968. S. 265

<sup>267</sup> Handzettel, Dat. o. A., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

### 8.5.2. Wirtshäuser

Die Angabe einer Örtlichkeit in der Nähe des Auftrittsortes war eine übliche Adressbeschreibung. Noch einfacher war es, wenn es sich um Wirtshäuser handelte. Hier erübrigte sich die genaue Adressangabe oft aufgrund des bekannten Namens der Lokalität. Tatsächlich dienten sie wie Wohnungen im 18. und 19. Jahrhundert als Auftrittsort für Prodigien, wobei anzunehmen ist, dass die Gastwirte schon damals um die Werbewirksamkeit und umsatzfördernde Wirkung der Prodigien wussten. Im Gegensatz zu den Wohnungen war an jenen Örtlichkeiten ohnehin Publikum vorhanden, was den Werbeaufwand reduzierte.

In Wien blühte Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts die Wirtshauskultur. Schon 1777 wird im „Wienerischen Diarium“ inseriert, dass „in der Leopoldstadt im goldenen Pfauen Nr. 226 ein Frauenzimmer von 28 Jahren, ohne Arme, welches von Gesicht schön und wohlgebildet ist“, dem Publikum „vorgestellt“ wird.<sup>268</sup> Jene Fusskünstlerin stammte aus Sachsen. 1871 findet sich eine „bärtige Dame“ im „Goldenen Kegel“<sup>269</sup>. Mitunter wurden die oft vorhandenen Räumlichkeiten direkt über Wirtshäusern genutzt. Seltener finden sich auch Hotels, welche Zurschaustellungen beherbergten, wie aus folgender Annonce hervorgeht:

„Das erste Wunder der Welt. Lebend zu sehen. Die zusammengewachsenen Zwillinge in der Leopoldstadt, Taborstraße Nr. 11, im Hotel „Zum Schwarzen Adler“. Entreé: 1. Platz 20 kr., 2. Platz 10 kr.“<sup>270</sup>

### 8.5.3. Museen

In den Wachsfigurenkabinetten und Panoptiken, waren nicht nur Nachbildungen von Prodigien zu sehen. Gut überliefert sind zwei entsprechende Auftritte von Albinos. Dass es sich bei beiden um die gleiche Art Prodigium handelt ist jedoch eher Zufall und soll nur als Beispiel dienen. Zahlreiche andere Prodigien Gruppen waren ebenso mit Gastauftritten in Panoptiken vertreten.

Der Auftritt des Albinos Anfang des 19. Jahrhunderts im „Müllerischen Gebäude“ ist folgendermaßen angekündigt:

---

<sup>268</sup> Wienerisches Diarium 1777, Nr. 59, In: Pemmer, ebd., S. 269

<sup>269</sup> Staatsarchiv, Protokoll des Praterinspektorates, In: Pemmer, ebd., S. 270

<sup>270</sup> Tagblatt 31.7.1878, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

„Ist täglich im Müllerischen Gebäude – von morgen Donnerstag den 4. May angefangen – von Früh 10 Uhr bis Nachmittags 2 Uhr, und von 4 bis 7 Uhr, an Sonn- und Feyertagen aber von 4 Uhr Nachmittags zu sehen. Eintrittspreis: Erster Platz ein fl. [Anm.: Gulden] W. W. Zweyter Platz 30 kr. W. W. Kinder zahlen die Hälfte. [...]“<sup>271</sup>

Das Müllerische Gebäude befand sich in der Adlergasse neben dem Rotenturmtor (Höhe heutige Rotenturmstraße 19). Joseph Graf Deym von Stritez (1750—1804) hatte es ca. um 1798 als Kunstkabinett und Domizil erbauen lassen. Zuvor besaß er ein Wachsfigurenkabinett am Kohlmarkt im 1. Stock des „Sechser Hauses“. Der Name „Müllerisches Gebäude“ kam daher, dass Graf Deym sich nach einem Duell, bei dem er seinen Gegner tötete, den Decknamen „Joseph Müller“ zulegen musste. Sein öffentlich zugängliches „Müllerisches Gebäude“ beherbergte neben dem Wachsfigurenkabinett eine Kunstgalerie mit zahlreichen Musikautomaten. Für Stritez und seine Automaten komponierte Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) mehrere Musikstücke, darunter noch 1790 ein „Adagio und Allegro für eine Orgelwalze“. Das Kabinett wurde 1819 geschlossen, das Haus 1889 demoliert.

Um die Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhunderts trat „Tom Jack“ am Kohlmarkt im „Wiener-Stadt-Panoptikum Velteé und Wosatka“ auf (Abb. 27)<sup>272</sup>. Das Etablissement wurde 1896 von Claudius Velteé gegründet und 1913 geschlossen<sup>273</sup>. Viele Albinos produzierten sich als Messerwerfer und Entfesselungskünstler. „Tom Jack“ hieß mit bürgerlichem Namen Karl Breu, wurde angeblich 1876 geboren und starb angeblich Anfang der 1950er Jahre bei Stuttgart. Als „Tom Jack, der Eiskönig“, eine zeitlang auch mit der von ihm gegründeten Albino-Truppe „Toya und die Eismenschen“, trat er in Wien an vielen Orten auf. Er trat 1916 und 1917 im Prater auf<sup>274</sup> und in den 1920er Jahren im Zirkus Zentral. Karl Breu war Assistent des amerikanischen Entfesselungsgenies Houdini, reiste eine zeitlang mit „Barnum & Bailey“ und war Mitbegründer der internationalen Artistenloge. Die Anzeige für das Stadtpanoptikum macht deutlich, welche Möglichkeiten sich durch die Fotografie für Künstler eröffneten, denn sie vermittelt nur durch Bilder auf

<sup>267</sup> Handzettel, Dat. o. A., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>272</sup> Quelle: Grabovszki, Ernst: "Die Reihe Archivbilder Innere Stadt Wien, 1. Bezirk", Erfurt 2002, Sutton Verlag, S.

61

<sup>273</sup> [http:// www.artminutes.com/forschung/kinetop\\_1.html](http://www.artminutes.com/forschung/kinetop_1.html) am 19.6.2007, 10.44 Uhr

<sup>274</sup> Faber, Kaldy, ebd. S. 30

einen Blick den Inhalt seines Programms. Auf vier Fotografien stellt Breu sich und seine Entfesselungsnummern vor:

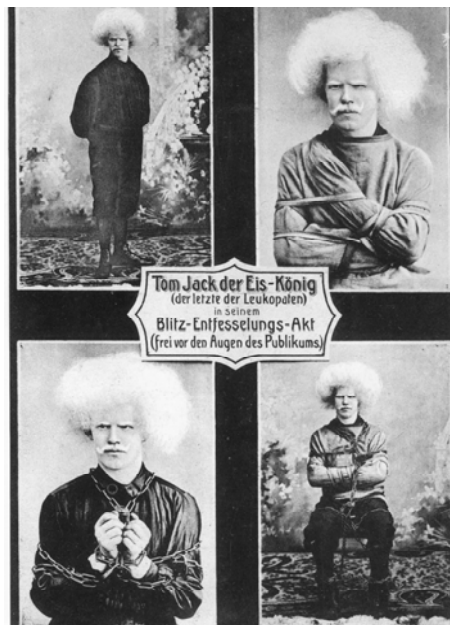


Abbildung 27

Was in Amerika Gang und Gäbe war, wurde in Europa selten praktiziert, nämlich die Zurschaustellung von Attraktionen und Schaunummern in Museen. Hierzulande gab es eine gänzlich andere Auffassung der Institution „Museum“. Vereinzelt mögen sich Museumsinhaber jedoch auch in Wien das amerikanische Populär-Museum zum Konzept gemacht oder zumindest auch durch lebendige Attraktionen Publikum angelockt haben, wie ein Handzettel von 1878 beweist:

„Lebend zu sehen. Die 4 grössten Wunder der Welt! In Klinger's Museum, Kärntnerring 14 neben dem Hôtel Imperial.“<sup>275</sup>

Oder wie es in einer anderen Annonce von „Kllinger's Museum“ heißt:

„Das größte Wunder der Welt. Eine Dame mit drei Füßen und zwei Körpern ist lebend zu sehen in Klinger's Museum, Kärntnerring Nr. 14, neben „Hotel Imperial“.“<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Handzettel, 5/1878, Archiv Museum für Unterhaltungskunst

<sup>276</sup> Anzeige, Dat. o. A., Archiv Museum für Unterhaltungskunst

Wahrscheinlich ist, dass es sich bei dieser als „Museum“ bezeichneten Einrichtung ohnehin eher um ein Panoptikum mit Schausammlungen in der Art des „Müllerischen“ Kunstkabinetts handelte.

#### **8.5.4. Tiergärten**

Nicht nur in den Menagerien der Herrscher waren die Prodigien gemeinsam mit Tieren zu finden, auch im Rahmen der Vergnügungsindustrie des 19. Jahrhunderts waren sie oft am gleichen Ort zu betrachten – wenn auch unter dem Vorwand eines kulturellen Interesses an dem jeweiligen Land, welches die Fauna mit einschloss. Deswegen und weil es im deutschsprachigen Raum vor allem der Tierhändler Carl Hagenbeck (1844—1913) war, der Völkerschauen berühmt machte, waren Tiergärten ein beliebter Schauplatz für die Vorführung von Exoten, bei denen manchmal ganze Dörfer aufgebaut wurden.

Bestes Beispiel ist die Ashantee-Ausstellung von 1896/97 im „Tiergarten Am Schüttel“ im Prater. Der Tiergarten bestand seit 1863, wurde 1866 geschlossen und die Jahre darauf immer wieder kurzfristig reaktiviert. Er befand sich im Bereich der heutigen Tiergartenstraße, Schüttelstraße und Böcklinstraße (2. Bezirk). In ihm wurden schon seit 1894 vor allem ethnologische Schaustellungen gezeigt.<sup>277</sup>

Der moderne Zoo, wie er Ende des 18. Jahrhunderts entstand, stellte nicht nur die Imperialistische Macht über Mensch und Tier, sondern auch eine idealisierte Natur dar. Wesen jeder Gattung lebten hier friedlich nebeneinander. Die Bürger konnten sich ohne Gefahr zwischen ihnen aufhalten, den Lebewesen widmen und sogar Kriegstänze und „befremdliche“ Rituale der exotischen Menschen ohne jede Bedrohung beobachten.

Die Prodigien waren im Tiergarten freilich nicht hinter Gittern oder mit den Tieren zusammengesperrt, vielmehr diente der Zoo als eine Art Kulisse. Auch gab es im Tiergarten keine speziellen Aufführungsbedingungen, außer dass es sich um einen Open-Air-Schauplatz handelte und man daher auf bestimmte Jahreszeiten angewiesen war.

---

<sup>277</sup> „Illusion. Das Spiel mit dem Schein.“, Ebd., S. 141



## 8.6. Varietés und Theater

Das Mitte des 19. Jahrhunderts aufgekommene Variété war von Anfang an Auftrittsort von Prodigien. Mit dem ganz speziellen Nummernprogramm, das akrobatische und künstlerische Vorführungen ebenso beinhaltete wie die Präsentation der neuesten technischen Errungenschaften und später auch Filme, kann das Variété als eine Art Sammlung im weitesten Sinne betrachtet werden. Hier lässt sich wieder an die Wunderkammern der Renaissance anknüpfen, war das Variété doch auch eine Rundschau, die Neues präsentierte und in dem die Nummern in der Regel alle gleichwertig nebeneinander existierten. Mit den episodenhaften, ohne durchgehende Handlung aufeinander folgenden Programmpunkten unterschied sich das Variété grundlegend vom klassischen Theater und war somit der mehr geeignete Rahmen für die Prodigien, um nicht zu sagen der ideale.

Eines unterschied die Prodigien dennoch von anderen Variétéstars. In dem Spiel mit Spannung und Entspannung, das sich durch die einzelnen Nummern zog, waren die Prodigien eine einzige Sensation, noch bevor sie etwas Bestimmtes vorführten. Anders als beim Artisten, der, wenn er vor die Zuschauer trat, erst einmal zu zeigen hatte, was ihn einzigartig machte, war mit dem bloßen Auftritt der Prodigien ihre Anwesenheit auf der Bühne vollkommen gerechtfertigt, was jegliche Dramaturgie obsolet machte, wenn auch nicht ganz darauf verzichtet werden konnte. Sie finden sich in Varietés oft als Hauptakt oder gar alleiniges Abendprogramm und waren, was die großen Stars unter ihnen angeht, fallweise auch in den klassischen Theatern zu bewundern.

1850 trat der kleinwüchsige Charles S. Stratton (Tom Thumb) im Theater an der Wien auf. Dabei ist ein seltener Umstand zu beobachten, zeigt doch die Tatsache, dass er in „eigens für ihn arrangierten Pantomimen“<sup>278</sup> zu sehen war, dass es sich um eine für Prodigien unübliche besondere Anpassung des Programms an einen bestimmten Aufführungsort, nämlich an die Theaterbühne mit einem anspruchsvolleren Publikum, handelte:

„Wien wird in einigen Tagen eine eigenthümliche Kuriosität in seinen Mauern besitzen; der europäisch berühmte Zwerg Tom Pouce [Anm.: französischer Name Tom Thumbs] [...] tritt am 20. September im Theater an der Wien in

---

<sup>278</sup> Der österreichische Volksbote, 10.9.1850/859, In: Pemmer, ebd., S. 267

eigens für ihn arrangierten Pantomimen auf und wird sonach die Sage vom ‚Daumenlangen Hansl‘ zu einer Wahrheit machen. Es soll höchst komisch sein, diesen Knirps neben großen Personen auf dem Theater, ihn in seiner Equipage mit Zwerg-Pferdchen und mit einem Zwerg-Jokai, kutschieren zu sehen.“<sup>279</sup>

Des Weiteren führte er die Pantomime „Das kleine Teufelchen“ vor, in welcher er u. a. aus einem Mörser, einem Korb und einer Pastete schlüpfte.

Aus einer Anzeige erfahren wir, was die „Drei Tigergrazien“ Rosy, Fanny und Sady Andersen, deren Alter mit 19, 17 und sechs Jahren angegeben wird, im Winter 1897 in „Danzers Orpheum“, dem in der heutigen Wasagasse 33 nach den Plänen von Otto Wagner erbauten und von 1872 von Eduard Danzer übernommenen Etablissement<sup>280</sup>, vorführten:

“Nicht ein frivoler Scherz, sondern curiose nackte Wirklichkeit, welche in diesem Falle ein Naturwunder bedeutet, wird seit kurzem dem Publikum in Danzers’s Orpheum geboten. Der findige Regisseur dieses Vergnügungs=Etablissements, Armin, hat den ‚gescheckerten‘ Mädchen taxfrei den Titel ‚Tiger=Grazien‘ verliehen, Director Kriebaum muß jedoch Titel und Mädchen mit schwerem Gelde bezahlen. [...] Die drei ‚Tiger=Grazien‘ sind vorzügliche Akrobatinnen, tanzen und singen ganz acceptabel. Ein schneeweißer Schopf inmitten der wolligen, tiefschwarzen Haare bildet die Zierde dieser schwarz=weiß gefleckten Menschen, die gegenwärtig die Hauptnummer des reichhaltigen Orpheumprogrammes sind.“<sup>281</sup>

Der nur recht knappe Hinweis auf ihr tänzerisches und gesangliches Können zeigt, dass hier allein die körperliche Erscheinung – bei den aus Südafrika stammenden Künstlerinnen die ungewöhnliche, gefleckte Hautpigmentierung – die Hauptattraktion war.

Auch das „Ronacher“ war ab dem späten 19. Jahrhundert Schauplatz von so mancher Sensation, was die Prodigien betrifft. Anton Ronacher (1841—1892) ließ das in der heutigen Seilerstätte 9 (1. Bezirk) befindliche Theater 1887/88 erbauen. Er

---

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Faber, Kaldy, ebd. S. 53

<sup>281</sup> Zeitungsartikel, o. A., 11.12.1897, Archiv Museum für Unterhaltungskunst

musste die Leitung aus finanziellen Gründen 1890 zurücklegen, das Haus diente nach 1914 u. a. als Ausweichquartier für das Burgtheater oder als Fernsehstudiobühne. Es wurde 1993 renoviert und als Theaterhaus wiedereröffnet, seit 2008 dient es als Musicalspielstätte.<sup>282</sup>

Zur Eröffnung des „Etablissements Ronacher“ am 21.4.1888 war die Haarfrau „Krao“ zu Gast. Der aus England stammende, kleinwüchsige Komiker „Little Tich“ amüsierte dort 1890 und 1892. Er war 1,20 Meter groß, hatte 12 Finger sowie 12 Zehen und gehörte zu den bestbezahlten Artisten seiner Zeit.

„Little Tich sprach sechs Sprachen, war sehr redegewandt und schlagfertig. Zum Erfolg verhalf ihm ein von ihm erfundenes Requisit: Er hatte seine Schuhe durch mit Leder überzogene Bretter um einen Meter verlängert und führte mit ihnen die drolligsten Tänze und Schritte aus.“<sup>283</sup>

Die Riesenwüchsige Maria Faßnauer, die als „Mariedl“ durch Europa reiste, zeigte sich 1906 während ihrer ersten Wienreise im „Homes-Fey-Theater“, nach der damaligen Nummerierung Kohlmarkt Nr. 10 (1. Bezirk). Diese Vergnügungsstätte wurde 1902 von Emil Gottlieb, Spitzname „Homes“, als „Weltpanorama“ gegründet. Ab 1905 nannte er es „Homes-Fey-Theater“ und zeigte im Kellergeschoß neben Prodigien auch Kinovorführungen<sup>284</sup>. Ab dem 14. Oktober war Mariedl hier engagiert. Beim Eingang hing zur Bewerbung ihres Auftrittes ein riesiger Schnürstiefel.<sup>285</sup>

"Von morgens 10 Uhr bis 21 Uhr abends zeigte sich Maria Faßnauer im düsteren Kellerlokal der Menge. Das Eintrittsgeld betrug 30 bzw. 20 Kreuzer. Wir können uns die Riesin auf einem Podium sitzend, vielleicht neben ihr ihre Schwester Rosa, vorstellen. Den ganzen Tag über saß sie auf einem massiven Stuhl, jeweils für eine halbe Stunde, dann machte sie eine halbe Stunde Pause, indem sie vom Podium herabstieg und den Schaulustigen Ansichtskarten anbot. Sie musste den Zuschauern allerlei Fragen beantworten, die ihr Leben betrafen: wer die Eltern waren, ob die Geschwister

---

<sup>282</sup> Vgl.: Faber, Kaldy, ebd. S. 10

<sup>283</sup> Lang, Berthold: „Ronacher Reminiszenzen (2). Das schönste Varieté der Welt.“, In: Circus – Gestern, Heute, Hsg.: Gesellschaft der Freunde des Österreichischen Circusmuseums, Heft 31, August 1996, S. 220

<sup>284</sup> [http:// www.artminutes.com/forschung/kinetop\\_1.html](http://www.artminutes.com/forschung/kinetop_1.html) am 19.6.2007, 10.44 Uhr

<sup>285</sup> Schneider, Hosp, ebd. S. 36

normal groß waren, was sie aß und trank, ob sie Heiratsabsichten hegte, was sie mit dem verdienten Geld machte ..."<sup>286</sup>

Mariedl blieb bis Jänner 1907 in Wien. Aus der obigen Beschreibung geht anschaulich hervor, wie ein Großteil der Auftritte von Prodigien um die Jahrhundertwende ausgesehen hat. Die Zurschaustellung den ganzen Tag über war jedoch eher für die Buden, Panoptiken oder auch Wohnungen und Wirtshäuser typisch und weniger für ein Theater oder Varieté.

1916 und 1917 war der Entfesselungskünstler „Tom Jack“ im „Circus Varieté Busch“ zu sehen. Er trat hier unter dem Namenszusatz „Der Eiskönig“ auf und war die Hauptattraktion des Programms, für das Edmund Eisler den Marsch „Circuskind“ und Emmerich Kálmán den Marsch „Dorfkinder“ komponierten.<sup>287</sup> Das Varieté befand sich im ehemaligen Gebäude des Zirkus Busch, gleich beim Praterstern in der heutigen Ausstellungsstraße 145 gelegen. Das Haus wurde seit 1881 als „Panorama“ geführt, von Paul Busch 1892 gekauft und in einen Zirkusfestbau umgewandelt. 1920 wurde es zu einem Kino mit 1.700 Sitzplätzen und 1945 zerstört.<sup>288</sup>

### **8.7. Prater und Bretterbuden**

Der Prater war von Beginn an ein Ort des Vergnügens. Als Kaiser Joseph II. das Jagdgebiet 1766 der Öffentlichkeit zugänglich machte, eröffneten noch im selben Jahr zahlreiche Zelte und Buden mit Nahrungsmitteln, Ringelspiele und Hutschen wurden aufgestellt, nur zehn Jahre später hatten sich hier Tanzpaläste und Kaffeehäuser etabliert, in denen Joseph Lanner, Carl Michael Ziehrer und Johann Strauß ihre Walzer dirigierten.

Vor der Öffnung war die Unterhaltungswelt auf die Innenstadt konzentriert. Die für den Prater charakteristischen Schaubuden tauchen ab der Weltausstellung 1873 auf, denn das Großereignis lockte die Schausteller hierher. Gabor Steiners „Venedig in Wien“ gab ab 1895 den endgültigen Impuls für die Entwicklung zum Unterhaltungsmekka. Seinen Höhepunkt erlebte der Prater um die

---

<sup>286</sup> Ebd. S. 38

<sup>287</sup> Vgl.: Faber, ebd. S. 22

<sup>288</sup> Vgl.: Ebd. S. 21

Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert als Vergnügungszentrum der gesamten Monarchie. Vom 19. bis ins 20. Jahrhundert hinein waren die Prodigien wesentlicher Bestandteil jenes Ortes und haben sich von hier aus als Typen in Wiens Kulturgeschichte eingeschrieben. Aufgrund der hohen Anziehungskraft ist das Material hierzu im Vergleich mit anderen Örtlichkeiten recht üppig. Da der Prater eine sehr beliebte Inspirationsquelle von Dichtern und Künstlern war, sind zahlreiche Eindrücke in Wort und Bild sowie musikalischer Art überliefert. An dieser Stelle muss eingeschränkt werden, dass Zeugnisse aus Poesie und Kunst die tatsächlichen, realen Umstände nicht wiedergeben können. Die Prodigien sind hier außerdem stärker als anderswo im Kontext des gesamten Erscheinungsbildes der Vergnügungsstätte zu sehen. Sie waren Teil eines reichhaltigen Unterhaltungsangebots. Die Menschen kamen in der Regel nicht gezielt wegen ihnen oder wegen einer anderen bestimmten Schaustellung, sondern wegen des Gesamterlebnisses. Diese besondere Konkurrenzsituation erforderte eine besondere Anpassung, die vor allem in einem kurzen, in der Regel ca. 20 Minuten dauernden, dafür den ganzen Tag kontinuierlich angebotenen Programm und lautstarken Bemühungen, auf die jeweilige Bude aufmerksam zu machen, bestand. Auf Ankündigungen, Plakaten und – seltener – Zeitungsannoncen von Praterbetrieben findet sich besonders häufig die Angabe einer in der Nähe befindlichen, bekannten Institution, eines Lokals o. Ä. Diese Orientierungshilfe war aufgrund der Größe des Vergnügungsareals besonders notwendig. So finden sich Hinweise wie „neben dem Zirkus Renz“, „nebst der Restauration Prohaska“, etc.

### **8.7.1. Vor der Schaubude**

Für die Buden war vor allem eines charakteristisch: Sie waren keine befestigten Gebäude, sondern vornehmlich aus Holz gefertigt. Diese Bretterbuden prägten das Gesamtbild des Wurstelpraters. Sie fanden sich aber auch an verschiedenen anderen Orten, an denen Schaustellungen im Freien wie Messen oder Kirtage stattfanden, aber auch außerhalb eines solchen Rahmens vereinzelt auf Wiens Straßen und Plätzen.

Vor der Schaubude schrie der Rekommandeur seine Tiraden ins Publikum, während mehrere Attraktionen in Form einer „Parade“ Kostproben zum Besten gaben, um Leute anzulocken. Die „Paraden“ hatten durchaus eine Choreografie und Dramaturgie und waren auf den Rekommandeur abgestimmt. Rekommandeur sowie

Parade befanden sich bei vielen Buden auf einer Erhöhung, einem Podest oder einer Balustrade.

Vor der Bude sammelte sich eine Menschenmenge, viele blieben stehen und genossen das Schauspiel. Berichten zufolge waren das oft hunderte Leute. Nur ein Bruchteil von ihnen fand sich schließlich an der Kassa ein, die sich immer gleich beim Eingang befand, und trat ins Innere. Durchschnittlich besuchten ca. 20 Personen eine Vorstellung, wobei die Buden auch nur für ein entsprechend kleines Publikum ausgelegt waren. Es gab keine fixen Zeiten, wann begonnen wurde lag im Ermessen des Rekommandeurs bzw. Schaubudenbesitzers.

### **8.7.1. In der Schaubude**

Die Beschaffenheit der Praterbuden variierte nur geringfügig in Größe und Innenausstattung. Je nach gebotener Schaustellung war die Bühne in der Mitte, umgeben von den Zuschauerbänken, oder befand sich nach dem Guckkastenprinzip vor den Reihen. Technik und Ausstattung waren sehr schlicht gehalten, detaillierte Beschreibungen einer Bühnentechnik wie Licht, etc., waren nicht auffindbar. Es finden sich wohl Hinweise auf Lichtquellen wie Scheinwerfern und einigen „Extras“ auf der Bühne wie Drehtischen, Erhöhungen oder einfachen Bauten. Für die Prodigien dürfte Bühnentechnik jedoch keine Rolle gespielt haben.

Einen einzigartigen Glücksfall stellen die originalen Bauskizzen von „Feigl’s Weltschau“, dem auf Prodigien spezialisierten Unternehmen von Jakob Feigl, dar, die sich in der Sammlung Pemmer des Wien Museums befinden (Abb. 28 und 29)<sup>289</sup>.

Feigl selbst galt als bester Rekommandeur des Praters und zeigte u. a.

Kleinwüchsige, Albinos, Mikrokephale, das armlose „Fischmädchen“ und die „dicke Rosl“, mit der er besonders erfolgreich war und bis in die Türkei reiste. Die Pläne aus der Sammlung Pemmer zeigen Fassade, Grundriss und Querschnitt der Praterhütte Nr. 89, die bis 1933 existierte. Sie scheinen der Einreichung zur Bewilligung o. ä. gedient zu haben und geben ein Bild vom Aufbau einer solchen Bude.

---

<sup>289</sup> „Plan zur Erbauung einer Schaubude im k.k. Prater Nr. 89 für Herrn Jakob Feigl“, 1775, Pratersammlung Hans Pemmer, im Besitz des Wien Museums

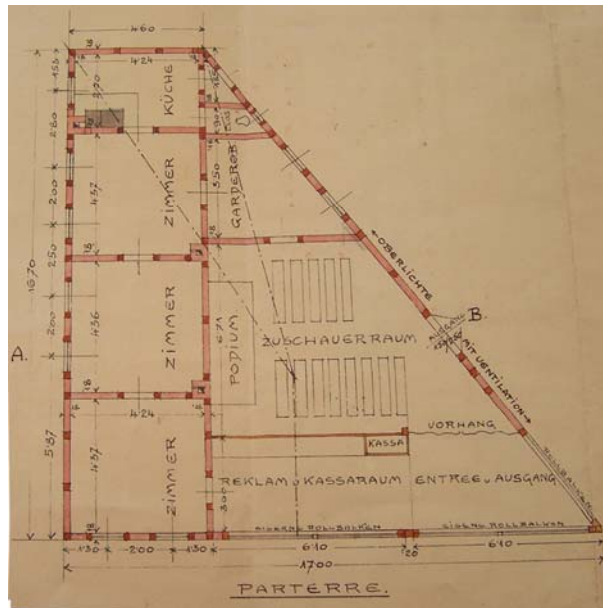


Abbildung 28

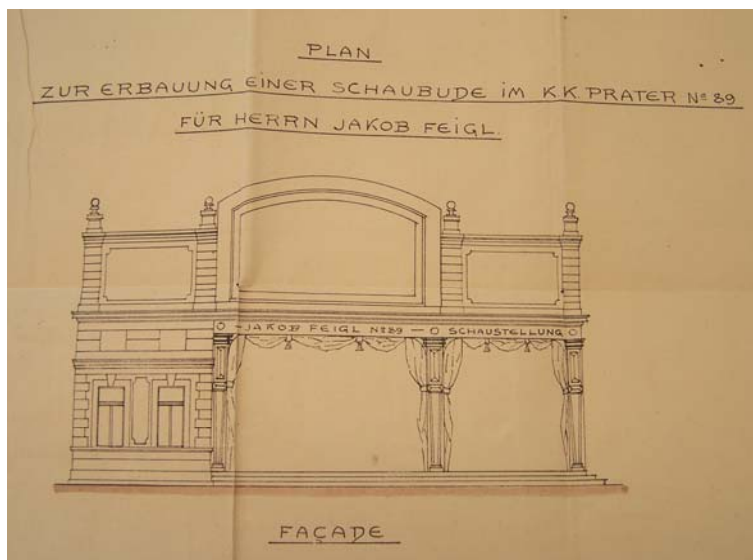


Abbildung 29

Auffallend ist die ungleichmäßige Form. Solche und ähnliche Grundrisse waren jedoch aufgrund der historisch gewachsenen, asymmetrischen und verschachtelten Parzellen im Prater keine Seltenheit. Die Fassade (auf der Skizze die untere Seite) war 17 Meter breit, die linke Wand 16,70 Meter lang. Zwei Drittel der Fassade waren Arkaden, erst drei Meter hinter der Fluchtlinie befand sich eine Wand mit der Kassa und rechts davon der Eingang. Wie aus der Skizze ersichtlich, war der Zutritt zum Zuschauerraum mit einem Vorhang verhängt, die Arkaden konnten mit einem Rollbalken verschlossen werden. Im Zuschauerraum sind links an der Wand das Podium sowie 13 Bänke eingezeichnet. Weiters sind drei Zimmer, Küche, eine Garderobe und eine Toilette eingezeichnet. Verlassen werden konnte die Bude über den Eingangsbereich sowie zusätzlich durch eine Türe an der schrägen Wand. Ob

die Anzahl der Bänke in der Skizze der tatsächlichen entspricht, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ist aber sehr wahrscheinlich.

Im Fall des Rumpfmenschen Nikolai Kobelkoff es gibt es Filmaufnahmen<sup>290</sup>, die einen so genauen Einblick in die Vorgänge auf der Bühne einer Schaubude zulassen, wie es in Zusammenhang mit Prodigien selten möglich ist. Die Bilder stammen von 1900 und sind im Besitz des Wiener Filmmuseums. Die näheren Umstände, wo die Aufnahmen entstanden und wer sie gemacht hat, sind nicht bekannt, auch nicht ob ein vollständiger Auftritt zu sehen ist oder nur Auszüge. Lediglich dass es sich um eine französische Produktion handelt ist gesichert. In den 1,23 Minuten dauernden, geschnittenen Filmaufnahmen zeigt Kobelkoff von seinem Auftritt folgende Nummern: Auf dem für seine Auftritte typischen Hocker vor einem Tisch, auf dem alle benötigten Gegenstände bereits vorbereitet sind, platziert, schreibt er mit Feder und Tinte, trinkt aus einem Glas, entstopfelt eine Glasflasche, schenkt sich nach und trinkt abermals aus, löffelt aus einem tiefen Teller eine Flüssigkeit (Suppe o. ä.) und schneidet mit einer Schere ein Blatt Papier durch. Dann springt er von seinem Hocker auf den Boden, feuert eine Pistole ab, führt vor einer Staffelei mit einem Pinsel an einem bereits angefangenen Bild seine Malkünste vor und hebt mit seinem Armstummel ein paar Mal ein Gewicht in die Höhe. Sein Assistent, der die ganze Zeit auf der Bühne sichtbar ist und ihm die Gegenstände reicht, ist anschließend bei dem wenig erfolgreichen Versuch zu beobachten, Kobelkoff hochzuheben. Zum Abschluss sieht man Kobelkoff ohne Möbel und Requisiten, wie er sich ein paar Mal umfallen lässt, auf dem Rücken schaukelt und wieder auf die Beinansätze zu stehen kommt.<sup>291</sup> Von Zuschauerraum oder Publikum wird in dem Film nichts sichtbar.

In den Aufnahmen ist hingegen gut erkennbar, dass sich alles auf kleinstem Raum abspielt – ein Umstand, der für alle Schaubuden galt, da die Vorführungen stets mit einem minimalen Bühnenraum auskommen mussten.

Im Normalfall zeigte ein Glockenläuten den Beginn der Vorstellung an. Die Beschreibungen des Zuschauerraums decken sich alle in der Betonung eines eher

---

<sup>290</sup> „Kobelkoff“, F 1900, In: „Der Wiener Prater im Film“, Red.: Christian Dewald, Werner Michael Schwarz, DVD, Verlag Filmarchiv Austria, A 2005

<sup>291</sup> Vgl.: DVD: Dewald, Christian, Schwarz, Werner Michael (Red.): „Der Wiener Prater im Film“, Wien: Filmarchiv Austria 2005



muffigen, düsteren Gesamteindrucks, wie ihn Eberstaller auch noch von einem der Ausläufer der ursprünglichen Praterbuden im 20. Jahrhundert beschreibt:

„Um das kleine Podium scharen sich etwa 100 Personen. Mehrmals wird der Beginn der Vorstellung hinausgeschoben. Als es dann endlich so weit ist, betreten etwa 20 Personen den Zuschauerraum. Hier umfängt einen schummriges Halbdunkel. Jeder setzt sich wohin er will und wartet. Wartet etwa eine Viertelstunde, denn Herr Schwingsmehl versucht noch weitere Praterbesucher zu animieren. Es kommen auch noch ein paar Nachzügler.“<sup>292</sup>

Auch der zynische Wurstelprater-Chronist Felix Salten lässt uns wissen:

„In einem engen finstern Raume nimmt man vor einer kleinen Bühne Platz. Eine Stimme, die unendlich gleichgiltig klingt, beginnt zu sprechen: ‚Ich begriasse die vereachten Heaschaften und ereffne die Haupt- und Gallavorstellung ...‘“<sup>293</sup>

Der Rahmen der Schaustellungen gestaltete sich unterschiedlich. Manchmal gab es einen Moderator oder eine Moderatorin, hier und da auch musikalische Begleitung, etwa in Form eines Pianisten. Oft erfolgte der Einstieg in die Schau schlicht und direkt mit dem Auftritt der Attraktion. Salten beschreibt den Auftritt des „Gebirgsriesen“:

„‚Bitte, Platz nehmen, der Riese wird sogleich erscheinen‘, Ein Glockenzeichen, dann kommt ein großer Mann in einem langen roten Rock auf das Podium. Er ist wirklich so groß, daß die Leute auf der Straße sich nach ihm umdrehen würden. ‚Dieses ist der Gebirgsriese, er ist sechs Schuh drei Zoll hoch, achtundzwanzig Jahre alt, und er war schon in Amerika. Der Gebirgsriese hat sich schon vor den höchsten Herrschaften produziert und wurde auf der Weltausstellung in Chicago mit einigen Medaillen ausgezeichnet. Er besitzt ungeheure Körperkräfte und erhält auch seine Eltern, die was in der Steiermark leben.‘ Man wartet, dass er sich produzieren, dass er seine ungeheuren Körperkräfte zeige, aber der Riese steht ruhig da,

---

<sup>292</sup> Eberstaller, Gerhard: „Schön ist so ein Ringelspiel“, Verlag Christian Brandstätter, Wien 2004, S. 112

<sup>293</sup> Salten, ebd. S. 28

mit einem gutmütigen Gesicht, greift schüchtern an seinen blonden Bart und schlägt die Augen nieder ... ‚Jetzt wird der Riese hinuntersteigen und beweisen, dass er ganz Natur ist. Indem jeder der Herrschaften ihn berühren kann, bittet er um ein kleines Douceur.‘ Der Riese kommt herunter, macht ein paar Schritte und bleibt stehen.“<sup>294</sup>

1872 weiß das „Neue Wiener Tagblatt“ von dem Auftritt der „Riesenschwestern“ in der Praterhütte (Prater 66) des Unternehmers August Schaaf (1821—1885), dem Entdecker Nikolai Kobelkoffs, zu berichten:

„Die Hütte Schaafs verbirgt eine Sehenswürdigkeit der seltensten Art, zwei Schwestern, von denen die eine riesenhaft aufragt, wie eine üppig ins Kraut geschossenen Hopfenstange, die andere aber jener Klasse von Damen angehört, die man mit einem scherzhaften Liebeswort ‚puket‘ zu bezeichnen pflegt [...]. Sie sitzen da in höchster Wuchs, im vollen Schmucke ihrer staunenswerten Jugend und himmelblauer, in Folge häufiger Demonstrationen bedenklich zerknitterter Kreppkleider. Isabella gleicht einer Juno auf Stelzen. Würdevoller Ernst liegt auf ihrem schöngeformten Antlitze und ohne ihr Mündchen zu einem Lächeln zu verziehen, hört sie seit Monaten Tag für Tag, Stunde für Stunde, die Wundermär des zu ihren Füßen herumwimmelnden Mannes. [...] Mit huldvoller Resignation lässt sie geschehen, dass der Mann den blauen Kreppvorhang lüftet und einem P. T. Publikum Gelegenheit zur Autopsie verschafft. Nach der gleichfalls praktisch nachgewiesenen Versicherung, dass die Dame keine Krinoline trägt, lässt sie sich nieder und es kommt Flora an die Reihe. Sie erhebt sich, man möchte schwören, sie sitzt noch immer. Aber sie steht und abermals lüftet der Mann den blauen Kreppvorhang und zeigt uns ihr Fußgestell, zwei dorischen Säulen vergleichbar, [...].“<sup>295</sup>

„Mariedl“ (Maria Fassnauer) war 1912 im Rahmen ihrer dritten Wienreise bei Alexander Barth zu sehen. Sein Praterunternehmen war damals als "Narrenpalast" bekannt<sup>296</sup>. Gegründet hatte es Barth 1861 unter dem Namen „Vergnügungsfalle“.

---

<sup>294</sup> Ebd. S. 30

<sup>295</sup> „Neues Wiener Tagblatt“, 29.4.1872

<sup>296</sup> Vgl.: Schneider, Hosp, ebd. S. 39

Um die Reihe der Praterunternehmer, die Prodigien zeigten, zu vervollständigen, seien auch Leopold Klein, Oskar Glas, der 1874 die "Apolloschau" gründete, Ludwig Karl Pretscher (Fusskünstlerin Mariot), O. Fischer und Max Feigel sowie die „Liliputanertruppen“-Gründer Gustav Münstedt und Heinrich Glauer genannt.

Wie bereits erwähnt waren nicht nur im Prater Prodigien in Bretterbuden zu bewundern. Von Dezember 1836 bis Juli 1837 gab der „Nordische Koloss“ Josef Bihin in der „vor dem kleinen Rothenthurmgehort aufgezimmerten Bretterbude“<sup>297</sup> sein Gastspiel, wobei wir wenigstens so viel über die Bude erfahren:

„Es war aber auch in Wahrheit ein Anblick von fascinirender Wirkung, wenn die mächtige Gestalt mit dem gewaltigen, von dunklem Lockenhaar umgebenen Kopf hinter dem Vorhang ihres Verschlages hervortrat.“<sup>298</sup>

Aus demselben Artikel geht hervor, dass an der gleichen Stelle im Sommer 1838 abermals eine Bretterbude entstand, in der ein Italiener ein Wachsfigurenkabinett und den Riesen „Simson“ zeigte. Mit einer Drehorgel lockte der Italiener Publikum an:

„und hatte solches sich angesammelt, trat nach einer Weile aus einem zeltartigen, mit Vorhängen geschlossenen Raum in der rückwärtigen Ecke der Bude, wo er bis dorthin gewiegt, der ‚Pseudo-Bihin‘ hervor. [...] Aus seinem Zelte getreten, blieb der neue ‚Simson‘, auf eine lange Lanze sich stützend, auf dessen oberster Stufe stehen, und indem er sich den Zuschauern vorstellte, gab er gleichzeitig einen kurzen Abriss seiner Lebensgeschichte zum Besten [...]. Nachdem er hierauf zur Erklärung der Wachsfiguren übergegangen, machte er sich, auch damit zu Ende, erbötig, gegen kleine ‚Discretion‘ gleich seinem alttestamentarischen Namensbruder Proben von der Stärke seiner Haare abzulegen.“<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> „Die Riesen des alten Wien“, o. A., Wien Museum, Sammlung Adanos

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Ebd.

## **8.8. Wachsfigurenkabinette und Panoptiken**

### **8.8.1. Vom Wachsfigurenkabinett zur Lehr- und Erkenntnisanstalt**

Wachsfigurenkabinette oder -museen erfreuten sich ab dem 18. Jahrhundert in Wien besonderer Beliebtheit. Ihre Funktion ist der einer Illustrierten Zeitung vergleichbar, veranschaulichten sie doch aktuelle Ereignisse. Die damalige Schnelligkeit und Flexibilität, mit der die Kabinettsbesitzer und Wachsfigurenhersteller auf Ereignisse reagierten, ist dabei nicht zu unterschätzen. Ein wichtiger Aspekt war auch die Geschichtsvermittlung. So konnten historische Persönlichkeiten, Feldherren, Herrscher, Dichter usw., meist in ganze Szenerien eingebettet, mit „echter“ Kleidung und Requisiten ausgestattet, betrachtet werden. Gedruckte Führer in Heftform und Tafeln jeweils neben den Wachsfiguren erläuterten Lebenslauf und Schicksal des Dargestellten.

Im 19. Jahrhundert veränderte sich die Ausrichtung der Wachsfigurenkabinette. Sie wandelten sich vom Neuigkeiten und Historisches vermittelnden musealen Ort in eine allumfassende, Wissen und Erkenntnis vermittelnde „Universalschau“ – ein Motiv, dass sich bereits in den Wunderkammern fand, die das Universum widerspiegeln und eine Gesamtsicht der Welt und des Kosmos sein sollten<sup>1</sup>. Der Praterunternehmer Hermann Präuscher erhob das Kabinett zum Panoptikum, das weit mehr als nur Zeitungsmeldungen illustrieren und veranschaulichen sollte, sondern sich überhaupt die Erziehung und Bildung der Bevölkerung zum Ziel setzte.

„Dem frei gewählten Motto ‚Erkenne dich selbst!‘ verpflichtet, setzte sich Präuscher zum Ziel, dem Besucher angesichts der Vielfalt der menschlichen Erscheinungen zu einem wissensorientierten, moralischen und identitätsstiftenden Erkenntnisgewinn zu verhelfen.“<sup>2</sup>

Felix Salten zeichnet in seiner Beschreibung von Präuschers Panoptikum ein sehr bodenständiges Bild dieses scheinbaren Besserungs- und Erkenntnisortes:

„Denn es ist gerade im Panoptikum alles, was die Menge braucht. Jenes widerwärtige Gemisch, das als Surrogat des echten Lebens von allen genossen wird, und das alle verblödet. Die großen Männer in ihren

---

<sup>1</sup> Legge, ebd. S. 8

<sup>2</sup> Natlacen, ebd. S. 94 f

Hausröcken oder in typischer Gala; die blutigen Verbrecher, ihre Einrichtung, ihre Mordwerkzeuge, ihre Schuhe, ihre Wäsche – alles mit der Genauigkeit sensationeller Zeitungsartikel [...]. Da stehen Goethe und Schiller in staubigen Röcken, Voltaire mit schmutzigem Jabot, Richard Wagner in hellen Beinkleidern, die auf der Mariahilferstraße gekauft wurden, Moltke und Bismarck in voller Uniform, blitzende Blechorden auf der mit Sägespänen gefüllten Brust, Prinz Eugen, Andreas Hofer und Radetzky –und die Leute stellen sich vor ihnen auf, schauen ihnen ins Gesicht; sie können sich einbilden, es sei ein bedeutender Moment, und sie ständen jetzt diesem oder jenem Helden gegenüber. Dort wieder ist Hugo Schenk, Schlossarek, das Ehepaar Schneider, Francesconi, in Wachs modellierte Fünfkreuzer-Romane. [...] Auch der herrliche ‚Frauenraub‘ von Fremiet ist da, aber der steinerne Gorilla hat hier ein wirkliches Fell, er bewegt das Maul, und das Weib, das er hält, hat einen Körper wie Rosa-Seife.“<sup>3</sup>

Bemerkenswert sind die Vergleiche, die Salten zu den Printmedien zieht, was die Absicht der Panoptiken, Aktuelles zu zeigen, unterstreicht. Gleichzeitig lässt die Beschreibung Saltens einen kleinen, wenn auch sehr subjektiven, Einblick in Präuschers Panoptikum und seine Beschaffenheit zu, wie auch aus folgenden Zeilen herauszulesen ist:

„Das Licht des verdämmernden Nachmittags fällt in den weiten Raum auf all die Figuren, die mit starren, toten Geberden dastehen in verschlissener, schäbig gewordener Pracht. Es ist, als wären schon hundert Jahre vorbei, und alles, was die Welt bewegte, stände hier wie morsches Gerümpel in einer Scheuer beisammen – Bismarck und Moltke und Richard Wagner und Munkacsy und Hugo Schenk.“<sup>4</sup>

Hier verdeutlicht sich das eingangs erwähnte Problem mit literarischen Quellen. Felix Salten's „Wurstelprater“ weist eine starke Wertung mit negativer Tendenz auf. Mit der Beschreibung einer bestimmten Tageszeit, jener des „verdämmernden Nachmittags“, liegt zudem eine Inszenierung von fast theatralischem Ausmaß vor, derer sich Salten

---

<sup>3</sup> Salten, ebd. S. 63 f

<sup>4</sup> Ebd. S. 64

bedient, um seine abwertende, wenngleich vielleicht nicht unauthentische, Schilderung zu unterstreichen.

Die Grundidee eines Panoptikums an sich liegt von jener der „Erziehung“, wie sie die Unterhaltungsbranche konstatierte, gar nicht weit entfernt. Es handelt es sich beim Panoptikum ursprünglich um ein „architektonisches System zur Kontrolle und Disziplinierung von Individuen“<sup>5</sup>. Von Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts als mehrstöckiges, ringförmiges Gebäude mit einem Turm in der Mitte entworfen, in dem alle „Zellen“ mit einem Blick erfasst werden konnten, fand jener panoptische Blick vor allem im Überwachungswesen seine Anwendung.

Als ein solcher Turm, welcher der Disziplinierung von Individuen diene, ist in Wien der „Narrenturm“ konzipiert. Nicht nur, dass in seinem Inneren die Behinderten jener Zeit „zusammengesammelt“ wurden – hier jedoch mit dem Zweck, sie wegzusperren und den Blicken zu verbergen – war auch die Architektur so „abnorm“, dass sie „von der Bevölkerung mit Missachtung bestraft“<sup>6</sup> wurde. Michel Foucault sieht in jenem Prinzip des panoptischen Blicks, der in seinem Anspruch, allumfassend zu sein, als Illusion entlarvt werden kann, ein Symbol für eine Gesellschaft, die ihre Individuen ständig diszipliniert<sup>7</sup>, was sich mit der von Pflug beschriebenen Wirkung der „cultural performances“ deckt. Des Weiteren beschreibt Foucault das Panoptikum als ein Symbol der ständigen Kontrolle durch staatliche Institutionen, das nicht zuletzt präventiv dazu dient, politisch erwünschte Verhaltensweisen vorzuschreiben und Sittengesetze durchzusetzen.<sup>8</sup>

In der Wiener Innenstadt etablierte sich vor allem der Kohlmarkt als Heimat zahlreicher Wachsfigurenkabinette, „Veltées Stadtpanoptikum“ oder jenes von Graf Deym von Stritez (auch Joseph Müller) waren nur die Berühmtesten. Georg Dubsky Freiherr von Wittenau war Anfang des 19. Jahrhunderts mit seinem Wachsfigurenkabinett auf der Freyung erfolgreich<sup>9</sup>, zog 1821 in die Jägerzeile, die heutige Praterstraße, um und war 1827 in der Praterhütte „Zur schönen Schäferin“ zu finden. Auch die Praterhütte 42 „Zum Eisernen Mann“ beherbergte jahrzehntelang ein Wachsfigurenkabinett<sup>10</sup>. „Präuschers Panoptikum“, 1871 im Prater errichtet, war das am längsten existente Wachsfigurenkabinett in Wien. Damit sind die beiden

---

<sup>5</sup> Natlacen, ebd. S. 94

<sup>6</sup> Natlacen, Christina ebd.

<sup>7</sup> Foucault, Michel: „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.“ Frankfurt am Main 1994, S. 257

<sup>8</sup> Samstag, Nr. 31, 1. August 1959, S. 11

<sup>9</sup> Pemmer, Hans: „Wiener Wachsfigurenkabinett“, In: Unsere Heimat, Sonderabdruck, Nr. 1/3, 1968, S. 16f

<sup>10</sup> Pemmer, Hans: „Wiener Wachsfigurenkabinett“, ebd., S. 17

Zentren der Unterhaltung mittels Wachsfigurenkabinetten genannt, der Prater und der erste Bezirk. Im Aufbau und Zweck ähnelten sie sich alle, weshalb das Beispiel der Präuerschen Institution uns einen guten Eindruck vermitteln kann.

### **8.8.2. Das Panoptikum von Präuscher**

Hermann Präuscher, 1839 in Gotha in Thüringen geboren, wurde zunächst Löwenbändiger, um seiner damaligen Liebe, einer Zirkusreiterin, zum Zirkus folgen zu können. Von seinem Vater, der Ende der 1860er Jahre starb, übernahm er dessen Wandermuseum. Seine Reise führte ihn u. a. nach Wien, wo er 1871 die Option auf eine Parzelle im Prater erhielt. Er ließ sich in der heutigen Ausstellungsstraße am Anfang des Praters, auf Nr. 140, zwei Parzellen neben dem Gebäude des Zirkus Busch, nieder und eröffnete zunächst ein „Anatomisches Museum“ mit medizinischen Präparaten. 1878 baute er es zu einem Wachsfigurenkabinett aus und erweiterte um ein „Kunstmuseum“ und ein „mechanisches Kunstkabinett“<sup>12</sup>. Der Umfang seiner Sammlung wurde mit rund 2.000 Präparaten und Objekten angegeben. Seine Attraktionen aus Wachs waren ein ruhmreiches wie einträgliches Geschäft. Oft wurde die Lebensechtheit seiner Figuren gepriesen. Dazu ist überliefert, dass Präuscher gerne Menschen zu deren Lebzeiten ihre Häute für 10 Gulden abkaufte – für besonders schöne soll er bis zu 100 Gulden geboten haben. Nach dem Tod von Hermann Präuscher 1896 wurde das Präuersche Panoptikum von seinen Erben weitergeführt. 1945 fiel es dem großen Praterbrand zur Gänze zum Opfer. Nach dem Krieg wurde es von Rosl Frankfurt, einer Enkelin Hermann Präuschers, in der „Straße des Ersten Mai“, Prater 51, als „Präuscher's Museum“ neu errichtet.

Das ursprüngliche Panoptikum am Pratereingang verbarg sich hinter einer für den Prater typischen, opulenten Kulisse. Über dem Eingang befand sich ein riesiger Holzaufbau, auf dem Werbeflächen befestigt waren. Dabei handelte es sich um bemalte Leinwände, in der amerikanischen Werbung als „Banner“ bezeichnet, die ausgewechselt werden konnten. Auf den drei vorliegenden Aufnahmen finden sich jeweils drei Variationen dieser Werbefläche. Alle drei stammen vermutlich aus der Zeit um 1900 und dem Beginn des 20. Jahrhunderts.

---

<sup>12</sup> Samstag, ebd.

Auf allen drei Aufnahmen folgt die Plakatierung und Beschriftung dem gleichen Prinzip. Die Werbefläche ist zweigeteilt, wobei der größere Teil dem „Panopticum“ und der kleinere Teil dem Museum gewidmet ist. Die zwei Drittel einnehmende Panoptikum-Fläche wird von einem Gemälde dominiert, das auf jedem der drei Aufnahmen etwas anderes zeigt. Daraus kann gefolgert werden, dass auch nur einzelne Teile der Werbefläche ausgewechselt werden konnten. Über dem zentralen Gemälde, das eine historische Szenerie zeigt und gleichzeitig einen Hinweis auf das zu Erwartende im Inneren des Gebäudes gibt, prangt groß der Schriftzug „Panopticum“. Rechts und links von dem Gemälde ist auf zwei länglichen Bahnen Platz für die Beschreibung des Panopticums. Auf diesen beiden Bahnen findet der Besucher die wichtigsten Informationen: Neben der Anpreisung der verschiedenen Attraktionen mit Schlagworten wie „Sensationen“, „Spiegelirrgarten“, „Lachkabinet“, „Verbrecher-Galerie“ oder „Neueste Kunst Meisterwerke“ ist auch der Eintrittspreis von 20 Hellern groß angegeben. Auf dem restlichen rechten Drittel wird das „Präuscher Museum“ ohne Bild, mit dem Satz „Das größte und vollständigste in Europa“ und dem Hinweis, dass nur Erwachsene Zutritt haben, beworben. Die Kulissenbauweise der Schaubuden erfüllte zwei Funktionen auf einmal: Sie war Orientierungshilfe und eine überdimensionale Fläche für Werbung und Information. Die Vorbauten mit ihren bunten Lettern und Bildern, sowie Figuren und architektonischen Elementen wie Säulen, etc, prägten den Prater in seiner Blütezeit im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie finden sich in dieser Größenordnung zu keiner späteren Zeit dort wieder. Zugleich war die Front der Schaubude auch Statussymbol, je größer und aufwändiger, desto bedeutsamer und vergnüglicher erschien das, was sich dahinter verbarg. Daraus lässt sich ersehen, dass das Präuersche Panoptikum einen hohen Status genoss. So ist der Texte Annonce von 1889 im Illustrierten Wiener Extrablatt wohl nicht übertrieben:

„Des Wieners Stolz ist sein Prater, Präuschers Stolz ist seine Praterhütte.“<sup>13</sup>

Das Innere des Panoptikums funktionierte nach dem Prinzip eines Museums. Man ging von Schaubild zu Schaubild, die Figuren und Gruppen waren mit Beschreibungen versehen und nach Präuschers Tod zudem in einem von seinen

---

<sup>13</sup> Pemmer, Hans: „Wiener Wachsfigurenkabinett“, ebd., S. 19



Erben herausgegebenen Führer erläutert. Im Präuerschen Museum wirkte das Thema der Wiener Weltausstellung von 1873, die Welt nach Wien zu holen, auch Jahrzehnte später noch immer nach, denn exotische Menschen und ferne Länder waren hier stets eine Attraktion. Das zeigt die Menge der Schaubilder mit dieser Thematik, die im „Führer durch's Panoptikum von H. Präuscher's Erben“ beschrieben sind. So finden sich in der „I. Abteilung“ (u. a.):

„Eine Malaiin, Bewohnerin von Neuseeland“; „Eine Chinesin, Bewohnerin des Himmlischen Reiches“; „Ein Neger, Gefangener der Armee Bazaines bei Mars-la-Tour.“; „Ein Araber, Gefangener der Armee Mac Mahons (Feldzug 1870/71)“; „Eine Europäerin.“; „Ein Mädchen aus Sansibar, dem Stamm der Suaheli angehörend.“; „Ein Indianderhäuptling, aus dem Stamm der Comanchen, Bewohner des Llano Estacado (Staked Plains) zwischen dem Red River und Rio-Grande in Nordamerika (bereits im Aussterben).“; „Eine indische Schlangenbeschwörerin“; „Die balancierende Orientalin“; „Almeh, die Sängerin des Harems“;<sup>14</sup>

In der „II. Abteilung“ (u. a.):

„Das große Kaleidoskop - Die Erzählung des Scheherazade aus ,Tausend und eine Nacht““; „Ein Häuptling der Ureinwohner Perus“; „Eine Inca-Frau und ihr Kind“; „Der versteinerte Indianer“; „Ein König vom Stamme der Incas [...]“; „Peruanische Indianerin“; „Peruanischer Ureinwohner“; „Inca Indianer“; „Sitzender Indianer von demselben Stamme [...]“; „Ein Inca von Peru“;<sup>15</sup>

Die gesamte Geschichte des Präuerschen Panoptikums hindurch, bis hin zu dem von Rosl Frankfurt nach dem Krieg wieder eröffneten Museum, gab es stets Abbilder von Prodigien zu bewundern. Besondere Berühmtheit erlangte Präuscher durch die Ausstellung der Körper von Haarfrau Julia Pastrana und ihrem ebenfalls behaarten Kind. Die Kreolin, die einen außergewöhnlichen Bartwuchs und ansonsten eine außergewöhnliche, jedoch nicht vollständige Behaarung aufwies, wurde von dem Manager Theodor Lent entdeckt. Sie gebar Lent 1860 einen Knaben, der nur drei

---

<sup>14</sup> Führer durch's Panoptikum von H. Präuscher's Erben o. J., S. 2 ff, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst/Wiener Zaubentheater

<sup>15</sup> Führer durch's Panoptikum von H. Präuscher's Erben ebd. S. 21

Tage alt wurde und den seine Mutter nur wenige Tage überlebte. Lent jedoch ließ sie beide präparieren. 1884 kaufte die Mutter von Hermann Präuscher die Mumien für eine jährliche Rente von 320 Talern, um sie im Panoptikum auszustellen. Pastrana und ihr Kind waren in einem Glaskasten zu bewundern. Darüber schreibt Saltarino:

„Der Schreiber dieses trat mit ganz eigentümlichen Gefühlen vor den gläsernen ‚Sarg‘, in welchem dieser ruhelose Leichnam gezeigt wurde, und gar seltsame Gedanken überkamen ihn beim Anblick dieser Mumie. In einem rotseidenen Flitterkleidchen stand sie da, mit dem schrecklichen Leichengrinsen auf dem Gesichte, ihr Kind in einem ebensolchen Flitterkleidchen auf einer Stange neben ihr, wie ein Papagei [...].“<sup>16</sup>

Eine andere Gruppe zeigte nachgebildete, berühmte Prodigien jener Zeit. Das Objekt Nr. 84 wird im „Führer durch’s Panoptikum von H. Präuschers Erben“ wie folgt beschrieben:

„Der deutsche Riese, genannt ‚Der lange Peter‘, hat als Soldat in der deutschen Armee gedient, über 2 Meter groß, erregt überall das größte Aufsehen, ebenso die Partnerin, die schönste Riesin der Welt, Rosa Wöbstett, 2 Meter hoch, eine erst 19jährige Finnländerin, und deren Gegenstück, der Zwerg ‚Prinz Kolibri‘, der kleinste Mensch der Welt.“<sup>17</sup>

Bei der Riesin handelte es sich um Rosa Wedsted aus Dänemark, die im deutschsprachigen Raum sehr erfolgreich war und für ihre besondere Schönheit gerühmt wurde. „Prinz Kolibri“ war der Wiener Max Zaborsky, 69 cm groß. Zeitungsberichten zufolge wurde er jähzornig wenn man ihn mit einem Kind verglich oder mit „Du“ ansprach. Mit jenem Kleinwüchsigen lässt sich eine Brücke in die Zeit des Präuerschen Panoptikums nach dem Zweiten Weltkrieg unter Rosl Frankfurt schlagen. „Prinz Kolibri“ Max Zaborsky kam hier zu neuen Ehren, nach Angaben von Rosl Frankfurt wurden sein Anzug und ein Paar seiner Schuhe ausgestellt. Die rund um den Eingang platzierten Werbesprüche „Unglaublich, aber wahr!“, „Weltkuriositätensammlung von menschlichen Merkwürdigkeiten und Launen der

---

<sup>16</sup> Signor Saltarino, *Fahrend Volk*, Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig 1895, S. 125

<sup>17</sup> *Führer durch’s Panoptikum von H. Präuscher’s Erben*, ebd., S. 21

Natur“, „Interessant für Jung und Alt“<sup>18</sup> stellten – bewusst oder unbewusst – eine Verbindung zu den früheren Werbemethoden von Präuscher her.

Frankfurt erzählt im Wochenblatt von 1959 über den Neuanfang:

„[...] Ich hab mir im Jahre 1945, als hier alles in Schutt und Asche gelegen ist, lange überlegt, ob ich von vorne beginnen soll [...]. Und so hab ich meinen Schmuck verkauft und zusammen mit meinem bisschen gesparten Geld Kuriositäten gesammelt.“<sup>19</sup>

Unter den Kuriositäten waren abermals Dinge und Abbildungen von Prodigien, die teilweise aus der Sammlung von Felix Adanos stammten. Von dem isländischen Riesen Johann K. Petursson gab es den Originalanzug zu bewundern.

Originalfotografien zeigten „Krao“, den Fußkünstler Carl Hermann Unthan, sowie abermals ein Kleidungsstück des Liliputaners Walter Böning. Ein Bildnis von „Lionel, dem Löwenmenschen“<sup>20</sup> fand sich ebenfalls hier. Sowohl der Zeitschrift „Samstag“ als auch dem „Wochenblatt“ erzählte Rosl Frankfurt von einem Wunsch:

„Ich würde den Riesen [Anm.: Petursson] gern bei mir zur Schau stellen [...], aber die Gage von 10.000 Schilling im Monat kann ich nicht bezahlen.“<sup>20</sup>

Wie überall war auch hier im Prater das große Geschäft mit den Prodigien vorbei. In den 1960er Jahren schlossen sich die Pforten von „Präuscher's Museum“ endgültig.

## **8.9. Zirkus und Prodigien**

„Der Zirkus ist [...] ein annähernd idealer Ort für Freaks, denn hier spielt die abnorme Körperlichkeit keine Rolle und durch die Verschiedenartigkeit der Zirkusleute ist auch die Ghettosituation nicht so spürbar.“<sup>300</sup>

Als Grund für diesen Schluss gibt Hans Scheugl die Außenseiterstellung der Prodigien an, die zur Bildung von Subgemeinschaften und Ghettos führe.

---

<sup>18</sup> Samstag, ebd.

<sup>19</sup> Wochenblatt, 10. Oktober 1959

<sup>20</sup> Samstag, ebd.

<sup>300</sup> Scheugl, Adanos: „Show Freaks & Monster“, S. 170

Beobachtungen und Schilderungen von Nikolai Kobelkoff, dem Sohn des Rumpfmenschen, der viel mit seinem Vater reiste, untermauern diese Ansicht. In jedem Fall spielten die Prodigien im Zirkus, der sich im 19. Jahrhundert erst so richtig mit allen Facetten – der Reiterei, der Akrobatik, der Clownerie, der Tierdressur und auch der Völkerschau – entfaltete, auch hierzulande eine große, heute fast vergessene, Rolle.

In der Zirkusmanege sehen wir zu jener Zeit die Menschen und Tiere aus den Ländern der Kolonialmächte vorgeführt, das Substrat der Idealvorstellung einer westlichen Allmacht, die sich Menschen und Tiere nicht nur untertan macht, sondern diese darüber hinaus trainiert und dressiert. Sehr oft wurde das durch den Ausdruck einer Alphabetisierung manifestiert, die sich in vielen Zirkusnummern mit Tieren wie Menschen findet. Prof. Dr. Thomas Macho beschreibt als weiteres Motiv für die Ausstellung von dressierten Menschen (und Tieren) das geschichtsphilosophische Ideal einer Erziehung des Menschengeschlechts.<sup>301</sup>

Der Ausdruck von Beherrschung und Erziehung fand auch in fast alle Nummern und Darbietungen der Prodigien Eingang. Besonders die exotisch oder „wild“ anmutenden unter ihnen führten Sprach- und Schriftkenntnisse vor, Beweise für einen hohen Bildungsstatus waren Teil der Nummern, das Tragen westlicher Kleidung war bei den Einzelattraktionen, sofern es sich nicht um explizite Völkerschauen handelt, fixer Bestandteil.

### **8.9.1. Gastspiel von Barnum & Bailey in Wien 1900—1901**

„Nach einer Reihe äusserst erfolgreicher Gastspiele in den grösseren Städten Deutschlands bereitet sich dieses grossartige amerikanische Vergnügungs-Institut für eine Winter-Spielzeit in Wien vor und zwar wird dasselbe seine Quartiere in dem Prachtbau der Rotunde aufschlagen.

Dieses herrliche Gebäude ist mit bedeutendem Kostenaufwande extra für dieses Unternehmen renovirt worden, indem es u. A. mit ganz neuen Heizanlagen verbesserten Systems [...] sowie mit neu hergerichteten und ebenso behaglichen, wie elegant ausgestatteten Räumen versehen worden

---

<sup>301</sup> Vgl.: Macho, ebd.

ist. Die grosse Circushalle bietet Sitzgelegenheiten für über 8000 Personen [...].“<sup>302</sup>

Der unverkennbare Charakter der Sideshow war, dass sie in einem eigenen Zelt, physisch und auch zeitlich abgekoppelt von der Hauptmanege und dem Zirkusprogramm abspielte. Bei dem „Barnum & Bailey“-Gastspiel in der Rotunde funktionierte dies allerdings aufgrund der besonderen örtlichen Gegebenheiten anders als üblich. Hier gab es kein Haupt- und Sideshowzelt. Die Zirkusschau spielte sich in der Rotunde ab, die Sideshow und damit auch die Prodigien waren ringförmig um den Manegenbereich in der Mitte angeordnet. Während Programmheft und „Buch der Wunder“ von 1900 die genaue Skizze der Rotunde zeigen, ist in einem Nachdruck von 1901 lediglich die Skizze der sonst üblichen Barnum&Bailey-Zeltstadt zu finden.

Im „Buch der Wunder“, das neben dem Programm als „Offizieller Führer“ herausgegeben wurde und die Menagerie sowie die Sideshow-Attraktionen detaillierter beschrieb, wird der Besuch in der Rotunde genau erklärt. Der Besucher, bereits mit einem „Billet“ ausgestattet, betrat das Gebäude durch das Südportal. Er gelangte zunächst auf die Promenade, die sich ringförmig um den Manegenbereich, der drei Manegen, zwei Bühnen und eine ca. 500 Meter lange und 15 Meter breite Rennbahn umfasste, befand. An der Außenwand befanden sich die Tierkäfige, die Menagerie, die sonst bei Barnum & Bailey ebenfalls in einem eigenen Zelt, das allerdings im Gegensatz zum Sideshowzelt mit dem Hauptzelt verbunden war, besichtigt werden konnte. Gegenüber den – „wilden“ – Tieren, auf der Innenseite der Promenade, waren 20 Podeste errichtet. Auf ihnen präsentierten sich die Prodigien mit den anderen Attraktionen der Sideshow. In der nördlichen Hälfte der Rotunde waren in den äußeren Gebäudeteilen noch die Pferdeboxen, beim Ostportal die Elefanten und beim Westportal die Kamele und Zebras zu besichtigen. Alle diese Bereiche waren von Beginn der Kassaöffnung bis zu Vorstellungsbeginn zu sehen – mit dem Zirkusticket, ohne extra Eintrittsgeld.<sup>303</sup>

Folgende Prodigien waren bei „Barnum & Bailey“ in Wien zu sehen (in der Reihenfolge und Betitelung, wie sie im Programmheft zu finden sind), zu jedem von

---

<sup>302</sup> „Barnum & Bailey grösste Schaustellung der Erde“, Programmheft, Verlag von Barnum & Bailey, Druck von J. Weiner, Wien 1900

<sup>303</sup> Vgl.: „Das Buch der Wunder“, Verlag und Eigentum von Barnum and Bailey, Druck von J. Weiner, Wien 1900

ihnen findet sich zudem eine nähere Beschreibung mit (fiktionaler) Biografie im „Buch der Wunder“:

„Der Mann ohne Arme“ – Charles Tripp war ein aus Kanada stammender armloser Fußkünstler. Auf dem Podium benützte er, auf einem Sessel sitzend, ein kleines Pult, auf dem er seine Schreibkünste vorführte. Außerdem ist vermerkt, dass er Nadeln einfädelte und schnitzte.

„Der Skelett-Gigerl“ – James Coffey war ein Skelettmensch, dessen Magerheit angeblich die Folge einer Krankheit war. Er präsentierte sich in eleganter Kleidung, mit Zylinder und Stock.

„Das armlose Mädchen“ – „Miss Oguri“ Oguri Kiba, eine Japanerin, war wie Tripp Fußkünstlerin. Beschrieben wird, dass sie „die feinsten Nadeln einfädeln“ und nähen, spinnen, Hammer, Säge und Hobel gebrauchen konnte, Holzschiffe und -fässchen fertigte, Papierarbeiten sowie Origami ausführte und mit Pfeil und Bogen schoss. Sie präsentierte sich in einem traditionellen japanischen Gewand, augenscheinlich einem Seidenkimono.

„Der Mann mit der dehnbaren Haut“ – James Morris, ein Hautmensch, wurde 1859 im US-Bundesstaat New York geboren. Er konnte seine Haut „einen halben Meter vom Körper abziehen“ und mit der Haut von Kinn und Hals sein gesamtes Gesicht bedecken.

„Der Albino“ – Rob Roy trat als „Verrenkungsmensch“ auf. Er besaß die Fähigkeit, „sämmtliche Gelenke seines Körpers auszuheben und zu verrenken“ sowie sein Rückrat um 3 ½ Zoll zu verlängern, „indem er einfach die Wirbelsäule streckt“.

„Die bärtige Dame“ – Annie Jones besaß einen Vollbart und wurde vor Barnum & Bailey als „Esau-Lady“ bekannt. Auf die außergewöhnliche Länge ihres Haupthaares, angegeben mit fünf Fuß, wurde auch hingewiesen. Hervorgehoben wurde außerdem ihre besonders weiblichen Figur – ihre „schönen Gesichtszüge“, ihr „kleiner Fuss“, sowie ihre „schönen zarten Hände“. Musikalität und eine Vorliebe für „weibliche Handarbeit“ wurden angepriesen.

„Das beinlose Wunder“ – Der aus Ohio stammende Eli Bowen besaß vollkommen normal entwickelte Füße, diese waren jedoch direkt bei den Hüften angewachsen. Es wurde auf den kolossal entwickelten Oberkörper hingewiesen und auf Arbeiten, die er damit verrichtete, die „so mannigfach und verwunderlich“ wären, „dass sie sich gar nicht beschreiben lassen, man muss sie eben gesehen haben“.

„Der Pudelmensch“ – „Jo-Jo“, ein Haarmensch, stammte aus Russland. Er reiste viele Jahre mit Barnum & Bailey. Laut Saltarino schien er geistig zurückgeblieben<sup>304</sup>, im Programmheft wurden allerdings sein „klarer Verstand“ und das Beherrschen von vier Sprachen herausgestrichen. Er wurde dort weiters als „menschlicher Dachshund“ bezeichnet, mit der Begründung dass sein Aussehen dieser Hunderasse am meisten ähnelte.

„Laloo und Lala“ – Der Inder Laloo kam mit einer parasitären Zwillingsmissbildung zur Welt. Barnum & Bailey wiesen diese als seine Schwester „Lala“ aus und priesen ihn als den einzigen Sterblichen an, „der jemals mit einer Zwillingsschwester zur Welt gekommen ist, welche einen Theil seines Selbst bildet“.

„Die Zwergin“ – „Queen Mab“ wog angeblich 18 Pfund und war 22 Zoll groß. Bei ihr wurde angepriesen, dass sie mehrere Sprachen fließend sprach und „mit vielen Fähigkeiten begabt“ war. Auch hieß es: „Sie ähnelt einer lebenden Puppe, dass Kinder gewöhnlich den Wunsch hegen, sie mit nach Hause zu nehmen, um mit ihr zu spielen.“

„Der dickste Mensch“ – John Mc Donald, geboren in Wisconsin, war der Kolossalmensch bei Barnum & Bailey und führte auch die Bezeichnung „das menschliche Mastodon“. Sein Gewicht wurde mit 229 kg angegeben. Es finden sich Hinweise darauf, dass er auch als Schauspieler tätig war. Zu seiner Präsentation wurde angegeben, dass er sich „in guter athletischer Trainirung“ befand und u. a. Fechtkünste vorführte.

„Die chinesischen Zwillinge“ – die Siamesischen Zwillinge „Liu-Suan-San“ und „Liu Tan-San“ waren ähnlich wie Chang und Eng miteinander verbunden, gehörten also

---

<sup>304</sup> Saltarino, „Fahrend Volk“, S. 48

zur Gruppe der Sternopagen. Sie wurden als „intelligent, äusserst spielerisch veranlagt und lebensfroh“ beschrieben. Mit ihnen reisten ihr Vater sowie ein Dolmetscher.

„Die Wilden Männer von Borneo“ – Bei „Waino und Plutano“ handelte es sich um nicht eindeutig identifizierbare Prodigien, die anscheinend nicht sprachen, sich nur mit Zeichensprache unterhielten und deren Körperbau als sehr klein beschrieben wurde. Im Gegensatz dazu sollen sie in der Lage gewesen sein, „mit scheinbarer Leichtigkeit einen Mann in ihren Armen emporzuheben“. Über ihre Herkunft wurde im „Buch der Wunder“ gemutmaßt, dass sie aus Borneo stammten, „ihre Gesichtsbildung“ jedoch auf „Zugehörigkeit zur kaukasischen Rasse“ schließen ließe.

„„Zip’, Barnum’s ‚Was ist das?’“ – Der Mikrokephale stammte angeblich aus Singapur. Er wurde noch von P. T. Barnum (1810-1891) selbst entdeckt und als „ethnologisches Rätsel“ angepriesen.

Hinweise darauf, dass die Prodigien auch in das Zirkusprogramm eingebunden waren, finden sich weder im Programmheft noch im „Buch der Wunder“, es kann jedoch angenommen werden.

### **8.9.2. Julia Pastrana im Zirkus Renz 1858**

Prodigien hatten keineswegs nur in Form von Sideshows mit dem Zirkus zu tun hatten. In Europa etablierten sich die Sideshows so gut wie gar nicht, wenn überhaupt dann kamen sie mit den amerikanischen Zirkussen auf unseren Kontinent. In der Zirkustradition Wiens waren die Prodigien hauptsächlich im Rahmen von Gastauftritten in der Manege zu sehen. Besonders in Erinnerung geblieben ist der Auftritt der „Bartfrau“ Julia Pastrana im Zirkus Renz (Abb. 30)<sup>305</sup>.

„Circus Renz. Heute Dienstag den 5. Jänner 1858. Programm.  
Neuntes Auftreten der Miss Julia Pastrana aus der mexikanischen Wüste.  
Einem P.T. Publikum erlaube ich mir ergebenst anzuzeigen, daß ich die in  
vielen Zeitungen als die seltenste Natur-Erscheinung bezeichnet, welche je

---

<sup>305</sup> Anzeige, 7. März 1858, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst



lebend vorgeführt wurde, nämlich die Miss Julia Pastrana nur noch wenige Tage engagiert habe, und zwar wird selbige nur noch in 2 Vorstellungen vorgeführt. Nächst ihrer außerordentlichen Naturmerkwürdigkeit wird sie ihre Nationalgesänge und Tänze vortragen.“<sup>306</sup>

Dieser Auszug aus einem Plakat des Zirkus Renz vom 5.1.1858 lässt Rückschlüsse auf die Art der Darbietung zu. Julia Pastrana zeigte bei ihren Auftritten stets Tänze sowie Gesänge aus ihrer mexikanischen Heimat, oft wurde auch auf spanische Tänze hingewiesen. Wie Abb. 31<sup>307</sup> zeigt, wurde das auch auf den Darstellungen von Pastrana betont. Um welche Art von Tanz und Gesang es sich handelte und ob diese tatsächlich mexikanische Folklore repräsentierten, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Auch ob sich ihr Auftritt allein auf Singen und Tanzen beschränkte, konnte nicht herausgefunden werden.

Anhand dieses Programmzettels lassen sich leider lediglich Mutmaßungen über die Dauer des Engagements feststellen. Auf einem Plakat vom 7. März 1858 heißt es:

„Circus Renz. Heute Sonntag den 7. März 1858 Miss Julia Pastrana aus der mexikanischen Wüste.“<sup>308</sup>

Darauf, ob es in der Zeit von Dezember/Jänner bis März 1858 tägliche oder nur fallweise Auftritte von Pastrana im Zirkus Renz gab, gibt es keine Hinweise.

Programmzettel wie Plakat geben übrigens beide die fiktive Lebensgeschichte der Bartfrau wieder. Auf dem Plakat sind nach der Ankündigung von Pastrana und deren Biografie noch andere Programmhöhepunkte kurz erwähnt. Daraus geht jedoch nicht hervor, in welcher Reihenfolge der Ablauf der Nummern erfolgte und wo im Programm der Auftritt Pastranas platziert war.

---

<sup>306</sup> Zitiert nach: Kaldy-Karo, Robert: „Die traurige Geschichte der Bartfrau – Miss Julia Pastrana“ In: MUK Journal Nr. 1/2007. S. 36, Hsg.: Verein Freunde des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>307</sup> Postkarte, o. O. u. J., Wien Museum Sammlung Adanos

<sup>308</sup> Plakat, 7.3.1858, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

**CIRCUS RENZ**

in der Leopoldstadt, großen Fuhrmannsgasse  
Nr. 419, dem ehemaligen Deon gegenüber.

Einem hohen Adel und P. T. Publikum erlaube ich mir ergebenst anzuzeigen,  
das mein Aufenthalt hierseits nur noch von kurzer Dauer sein wird, und  
war wird die letzte Vorstellung am 14. März stattfinden.

**Heute Sonntag den 7. März 1858**  
**MISS JULIA PASTRANA**  
aus der mexikanischen Wüste.

Im Jahr 1850 gingen mehrere Wundergüter-Frauen von Copala nach einem kleinen Teich an der Seite  
des Berges, um nach Landstroläen zu baden. Als sie nach Hause zurückkehrten, veranlaßte sie eine ihrer Gefährtinnen,  
Alle Beschäftigten sie wieder aufzusuchen, waren vergeblich, und man hielt sie daher für verstorben. Sechs Jahre  
später kam ein Vahnschiff aus Mexiko, welches verführten Vahns in dem Ufergebiet, in einer Höhle eine Leiche,  
die er für die eben erwähnte Leiche hielt. Er suchte sie auf und heimlichste sich ihrer, und — es war  
die verheiratete Frau! — Sie sagte aus, dass sie sich damals verirrt habe und auf die Hülsen der Berge gelaufen,  
dann einen andern Wundergüter-Frauen in die Hände gefallen sei, der sie der ganzen Zeit über bei sich in einer  
Höhle ausruhen gelassen habe. Der Platz jedoch, an welchem sie gefunden wurde, war viele Meilen von  
jeder menschlichen Wohnung entfernt und in einer Grotte, wo sie von Affen, Hirschen und Pandas bewacht. Sie  
sagte deshalb ein vierzigjähriges Kind. Die Frau behauptete, dass sie dieses Kind außerordentlich liebe. Es wurde  
Julia Pastrana genannt, und da ihre Mutter inzwischen starb, so wurde sie gefasst in der Familie des Herrn  
Kreutzer, Gouverneur von Ulm, als Dienstin zu halten.

**ARABESKA, arabische Schimmelreiter, geritten von E. Renz.**  
Mlle. Kathchen Renz,  
in ihren prächtigen Tänzen und Trampelstücken ihrer  
Feinheit, durch Reize und Takt.  
Arie auf einem gewöhnlichen Klavier.  
halsig vorgetragen von Herrn Rensch.  
Ist in eine neue umgewandelt, und  
von Herrn Rensch.

**Das NON PLUS ULTRA der arabischen Hengste Emir & Negus,**  
beide in gleicher Zeit von E. RENZ vorgeführt,  
werden zum Schluß eines Wahlers ausgeführt.  
Der junge Fraqueur Renz,  
in seinen außerordentlichen Leistungen über Schach und  
durch Reize, wobei er seine Feindin in außer-  
gewöhnlicher Weise trifft.

**JEU DE LA ROSE.**  
grande lecture d'opéra, des Mlle. Kathchen, mit dem Schiffschiff Rensch und Herrn Rensch selbst auf  
einem Tische stehend, in Orientalisch-Kleidung ausgeführt.

**La Mythologie, scène à travestissement par**  
Mlle. Louise Guerin.  
**La Valenciennaise,**  
scène par Mlle. Louise Guerin.  
**Passez du manteau par Mlle. Louise Guerin.**

**Great steeple-chasse, oder: Die englische Hirschjagd,**  
mitte Unterstützung von 12 Reitern, von 4 Reitern und 10 Hengsten der Gesellschaft ausgeführt, in welcher  
die Reiter und Hengsten sich besonders auszeichnen, hat bei dem Publikum ungemein großen Beifall und ist  
überaus interessant und einen lebhaften Hirsch verfolgen werden. Zum Schluß: Gezeigt Tableau bei henga-  
lischer Vorstellung.

Die Hengsten werden durch 12 Reiter geritten. **Kranke, Chodwick und Dumas** ausgeführt.

**Preise der Plätze in Conventions-Mänge:**

Ein Platz für 5 Personen . . . 7 fl. — fr.	Ein Platz zum ersten Platz . . . 40 fl.
Ein einzeln Platz zu den Tagen . . . 30 „	Ein Platz zum zweiten Platz . . . 30 fl.
Ein einzeln Platz (Stehplatz) . . . 1 „ —	Ein Platz zum dritten Platz . . . 15 fl.
Ein Platz zum ersten Platz . . . 1 „ —	

**Kinder unter 10 Jahren** in Begleitung Erwachsener können gegen auf dem 1. Platz 20 fl., auf dem 2. Platz  
10 fl. und auf dem 3. Platz 5 fl.

**Eintritt** ist von Freitag 10 Uhr bis zum Montag und während der Vorstellung ausserordentlich an der Kasse zu  
haben. In halbe, und hat nur an den Tag giltig, zu welchem sie erteilt werden.

**Der Wundergüter-Frauen** von Copala, Gertrude und die neuen Plätze in und bei Herrn Johann Strengel,  
Wundergüter-Frauen in 1/2 Uhr. Abends um 7 Uhr. — Freitag: von 4 fl. bis 10 fl. — hat im Voraus zu haben  
von Montag 10 Uhr bis zum Montag 4 Uhr. — Freitag: von 4 fl. bis 10 fl. — hat im Voraus zu haben  
**Cassa-Öffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.**

Abbildung 30



Abbildung 31

### 8.9.3. Riesen- und kleinwüchsige Prodigien und Kolossalmenschen

Eher selten gehörten Prodigien in Wien fix zur Truppe und wenn, dann handelte es sich zum überwiegenden Teil um Riesen- und Kleinwüchsige, aber auch Kolossalmenschen.

Die Kleinwüchsigen waren es, welche als Spaßmacher und „Teppichauguste“ das Programm im Zirkus auflockerten und Umbaupausen mit gestalteten. Etwas Anderes waren Auftritte von eigenständigen „Liliputanertruppen“ m Zirkus wie das Gastspiel von „Münstedt's Kolibris“ im Busch-Gebäude 1908. Riesenwüchsige waren ebenfalls in Zusammenhang mit Zirkus in Wien sehr bekannt, sie wurden besonders gerne als Blickfang beim Eingang oder bei der Kassa platziert. Berühmtheit erlangte der chinesische Riese Chang Yu Sing (1840—1893), der wahrscheinlich identisch mit „Naolen“ ist. Ihn zeigt eine gezeichnete Postkarte aus der Sammlung Adanos:

„Circus Renz. Original Chinese 8'10" der staunenerregendste Mensch der je gesehen wurde.“

Zum Vergleich ist ihm der Zirkusdirektor, der durch frackartige Kleidung, hohe Stiefel, Zylinder und Gerte gekennzeichnet ist, beige stellt. Er selbst ist in chinesische Gewänder gekleidet und hält ein schildartiges Attribut in der rechten Hand. Ebenfalls im Besitz des Wien Museums befindet sich eine Abbildung aus dem privaten Fotoalbum des Wiener Bürgermeisters Cajetan Felder. Sie zeigt eine Fotografie des Riesen in exakt derselben Kleidung. Ihm ist hier ein nicht näher beschriebener Mann zur Seite gestellt. Cajetan Felder hat zu jenem Bild handschriftlich vermerkt: „Chinese Naolen Zirkus Renz“<sup>309</sup>. Interessant hierbei ist, dass sich auf dem Foto keinerlei Hinweise auf den Zirkus finden, weder durch Requisiten noch durch Kleidung. Es sind jedoch Einrichtungsgegenstände, ein Tisch, ein Sessel und eine Kommode, zu erkennen, welche die Riesenhaftigkeit noch unterstreichen.

Kolossalmenschen waren wie Kleinwüchsige in Wien bis weit in das 20. Jahrhundert hinein im Zirkus zu sehen. Maria Zacharias (1903–1957), die als „Mizzi“, später „Prater-Mizzi“, Berühmtheit erlangte, begann ihre Karriere mit 21 Jahren in der Manege des Zirkus Renz. Sie stellte nicht bloß ihre Leibesfülle zur Schau, sondern verblüffte auch durch Kraftakte. Ein Zeitungsbericht gibt Einblick in die Auftrittspraxis:

„Eines ihrer bekanntesten Kraftstücke, das sie in allen internationalen Zirkussen vorführte, war, daß sie gleichzeitig mit vier dicken Männern in die Arena trat, die Vertreter des ‚starken‘ Geschlechtes je zwei und zwei mit ihren

---

<sup>309</sup> Fotografie, WienMuseum Sammlung Pemmer

muskulösen Armen umfing, hochstemmte und alle vier unter dem Jubel des Publikums umhertrug.“<sup>310</sup>

Andere Prodigien als die drei genannten waren meistens als nur für bestimmte Zeit engagierte Spitzenattraktion in Wiens Zirkusumfeld zu finden. Der Albino Karl Breu („Tom Jack“) zeigte beispielsweise in den 1920er Jahren im Zirkus Zentral wie bei seinen sonstigen Engagements ebenfalls Entfesselungstricks mit Ketten und „Zwangsjacken“ sowie Messerwerfer-Künste.

### **8.10. Phänomen „Liliputanerstädte und –truppen“**

Wie keine andere Prodigiengruppe wurden Kleinwüchsige dazu benützt, um Miniaturwelten entstehen zu lassen. Nur bei den Kleinwüchsigen begegnet uns das Phänomen eines derart geballten, gesammelten Auftretens und einer regelrechten Ghettoisierung im Rahmen der Unterhaltungskultur. Das geht von der Ansammlung von Hofzwerge an Königs- und Fürstenhöfen – man kann dabei in vielen Fällen von einer tatsächlichen „Sammlung“ sprechen – über an einigen Kaiserhöfen inszenierte „Zwergehochzeiten“ bis hin zu dem Boom an „Liliputanertruppen“ ab dem 19. Jahrhundert, als eigene Varietétruppen, Zirkusse und ganze „Städte“ entstanden. Als die Unterhaltungswelt sie entdeckte, spielte stets die Assoziation von Kleinheit mit Niedlichkeit und damit Harmlosigkeit eine Rolle. Die Kleinwüchsigen schienen ideal dafür, die Welt klein und harmlos zu schrumpfen und damit zu einem „Spaß für die Großen“ zu machen. In den inszenierten Miniaturwelten musste man nichts ernst nehmen und hatte nichts zu befürchten. Im Zeitalter der Häuslichkeit und Bürgerlichkeit wurden der Alltag und die Lebensumstände bis ins Detail in „Liliputanerstädten“ nachgebildet.

Auf die Unterscheidung von „Zwerge“ und „Liliputanern“ wurde bemerkenswerterweise von den Truppen stets großer Wert gelegt, so war in einem Booklet von „Gnidley’s Liliputanern“ aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch zu lesen:

„Wir sind nicht etwa mit sogenannten Zwergen zu verwechseln, die größtenteils nicht normal gebaut sind, einen normalen Oberkörper mit zu

---

<sup>310</sup> „Sie hatte 265 Kilo – ihr Herz wog mehr!“, Zeitungsartikel, o. O. u. J., Museum für Unterhaltungskunst.

kurzen Beinen oder zu langen Armen oder gar einen zu großen Kopf haben.“<sup>311</sup>

Dass der Begriff „normal“ hier von Prodigien selbst verwendet wird, um sich ihrerseits von Andersartigen abzugrenzen, könnte auch als Versuch, sich wenigstens irgendjemandem gegenüber „groß“ und „mächtiger“ fühlen zu können, interpretiert werden.

Noch größerer Nachdruck wurde stets in die Betonung gelegt, dass es sich bei „Liliputanern“ um zwar kleine, jedoch „vollständig entwickelte“ Erwachsene handelte. Kleinheit bedeutete für die Menschheit immer auch Kindlichkeit. Sieht man sich den Begriff „klein“ im Sprachgebrauch an, so gibt es zwischen „klein sein“ und „Kind sein“ keinen Unterschied. Eine Tatsache, die den von Kleinwuchs betroffenen, erwachsenen Künstlern zu schaffen machte. Sie sahen sie sich immer wieder und scheinbar unweigerlich von der Öffentlichkeit nicht nur mit Kindern, sondern häufig sogar überhaupt mit Dingen aus der Welt der Kinder wie Spielzeug, Puppen oder Märchenfiguren verglichen. In „Wiener Bilder“ von 1934 ist anlässlich der Eröffnung der zweiten „Liliputanerstadt“ im Prater zu lesen:

„Wie aus einer Spielzeugschachtel stehen nun in bunter Reihenfolge und doch in bestimmter Ordnung, die Häuschen vor uns und wie einer Spielzeugschachtel entstiegen, muten die kleinen Menschen an, die diese Straßen bevölkern.“<sup>312</sup>

Dabei sind solche Assoziationen den Journalisten und somit auch der Bevölkerung nicht ganz so übel zu nehmen, waren es doch die Programmmacher und Manager selbst, die jene Vergleiche schürten. Sie stellten auch die Fähigkeiten der Kleinwüchsigen überhaupt erst in Frage, denn es wurde mit dem Hinweis, Die- oder Derjenige könne etwas „wie die Großen“, geworben.

1941 waren „Schäfer's Liliputaner“ eine der Attraktionen in der Manege des Circus Carl Hagenbeck im Renz-Gebäude. Im Programmheft war zu lesen, „dass die verwegene Amazone dieselben schwierigen Übungen wie die Großen reitet“<sup>313</sup>. Von

---

<sup>311</sup> „Das Leben der Liliputaner und was man darüber wissen möchte!“, Booklet von Gnidley's Liliputaner Circus, o. O. u. J., WienMuseum Sammlung Adanos

<sup>312</sup> Wiener Bilder 1934, „Liliput die kleinste Stadt der Welt“, S. 3

<sup>313</sup> Gerhard Eberstaller, Christian Brandstätter, Bernhard Paul: „Circus“, Fritz Molden Verlag, Wien-München-Zürich 2000, S. 134

derselben Zirkusschau schreibt Gerhard Eberstaller, dass die letzte Nummer mit „Abschied von Liliput, das schwungvolle Finale aller Liliputaner, die Spielzeugschachtel geht zu Bett“<sup>314</sup> betitelt wurde. Im Programm von „Gnidley’s Liliputanertruppe“ finden sich 1942 die Nummern „Drei lebende Käthe Kruse Puppen“, „Parade der Marzipan Soldaten“, „Plastik in Miniatur“ und „Vier kleine Holländer“<sup>315</sup>. „Schäfers Liliputaner“ zeigten im Zirkus Hagenbeck u. a. eine „Wachparade der Holzsoldaten“ und die Nummer „Meißner Porzellan mit Rokoko-Püppchen“<sup>316</sup>. 1961 berichtete „Der Komet“ von einem Gastspiel von „Schäfers Liliputanern“ von 2. bis 5. Juni in Pirmasens und führte das „Märchenspiel Schneewittchen und die 7 Zwerge“<sup>317</sup> als Programmpunkt an. Nicht zuletzt hielten es die Manager zudem oft für notwendig, mit den Truppen- sowie Künstlernamen der einzelnen Mitglieder noch extra auf die Kleinheit hinzuweisen, was bei Münstedt sogar in der doppelten Verkleinerung „Piccolomini“ gipfelt. Den Zeitungen kam dabei eine doppeldeutige Rolle zu. „Der Komet“ teilte etwa mit:

„[...] und wir dürfen ehrlich sagen, dass einige Nummern in ihrer präzisen und gekonnten Vorführung den Leistungen in einem großen Zirkus in nichts nachstehen.“<sup>318</sup>

Es waren andererseits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerade die Druckwerke, die den Kleinwüchsigen der „Liliputanertruppen“ dazu dienten, ihr Dasein ins rechte Licht zu rücken. Berichte aus der Blütezeit der „Liliputanertruppen“ sind unweigerlich verbunden mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, dass die „Liliputaner“ Erwachsene und intelligent seien. Über jene Zeitungsartikel ließen uns Mitglieder der Truppen wissen, dass sie ärgerlich wurden, wenn man sie nicht mit dem nötigen Respekt behandelte, mit „Du“ ansprach oder sie gar mit Kindern verwechselte.

In den 1940er Jahren schließlich zeigten die Truppen, genauer gesagt deren Management selbst, ansatzweise Bemühungen, Vorurteilen entgegen zu wirken. So fand sich neben dem „Märchen vom Feuervogel“ im Programmheft von „Singer’s Midgets“ auch der Hinweis, dass die „Midgets“ keine Puppen sind, „sondern

---

<sup>314</sup> Eberstaller, Brandstätter, Paul ebd.

<sup>315</sup> „Programm der weltberühmten Gnidley’s Liliputaner-Truppe“, Anzeige, o. O., 27. 5. 1942

<sup>316</sup> Eberstaller, Brandstätter, Paul ebd.

<sup>317</sup> Der Komet, 20. Juni 1961, Nr. 3558, 78. Jahrgang, S. 4

<sup>318</sup> Der Komet, ebd.

intelligente und tüchtige Menschen, dementsprechend wollen sie auch wie gewöhnliche Sterbliche behandelt werden. Das ist alles, was sie vom Publikum verlangen; was sie können, werden sie Ihnen zeigen“<sup>319</sup>. Bei „Gnidley’s“ war im Booklet zu lesen:

„Wir sind alle geistig auf der Höhe und vollkommen normal und brauchen keinerlei Aufsicht.“<sup>320</sup>

Waren Zwerge durch die Tradition der Mythen und Märchen oft negativ mit Charaktereigenschaften wie Boshaftigkeit, Hinterlist oder Habgier behaftet – man denke etwa an das „Rumpelstilzchen“, Trolle oder Gnome –, verkamen sie in der Unterhaltungswelt des 19. Jahrhunderts zu surreal-kindlichen Abbildern der Realität, die fröhlich lachend ein perfektes und unbeschwertes Leben vorgaukelten. Der Spiegel des Hofnarren schien blind geworden, er verlor jegliche Autorität, die er im Mittelalter in der Hand der Kleinwüchsigen als zwar komischen, aber kritischen Begleitern der Herrschenden noch hatte. Die Welt, welche die Kleinen den Großen vorzugaukeln hatten, wurde sinnentleert und diente nun rein der naiven, kindlich-drolligen Unterhaltung. Gleichzeitig entfaltete sich die „kleine“ Welt für die Kleinwüchsigen zur tatsächlichen Welt, zur alltäglichen Umgebung, in der gelebt, gearbeitet und geheiratet wurde. Zwar war es Mitte des 20. Jahrhunderts gesetzlich nicht mehr erlaubt, Kleinwüchsige ihrer Kleinheit wegen auszustellen. Walter Rus von „Schäfer’s Liliputanern“ teilte Dem „Kleinen Blatt“ 1940 mit:

„Es ist heute überhaupt verboten, Liliputaner bloß wegen ihrer Kleinheit und um Mitleid zu erwecken, dem Publikum vorzuführen. Damit wird einer Ausbeutung der kleinen Menschen durch die Unternehmer vorgebeugt.“<sup>321</sup>

Jene Bestimmung konnte jedoch – wenn sie das überhaupt wollte – die Liliputanershow kaum bremsen, sie wirkte vielmehr wie ein Verstärker und bot nun anscheinend erst die Legitimation dafür, dass Kleinwüchsige als Künstler, Artisten, Handwerker, etc. auftraten. In den „Liliputaner-Varietés“ und –Zirkussen präsentierte sich die gesamte Unterhaltungswelt der damaligen Zeit in Miniatur. Tanz, Musik,

---

<sup>319</sup> Programmheft „Singer’s Midgets Revue in der Scala“, ebd.

<sup>320</sup> „Das Leben der Liliputaner und was man darüber wissen möchte!“ ebd.

<sup>321</sup> Das kleine Blatt, 22.9.1940, Seite 9

Theater, Historisches – kaum etwas wurde ausgelassen, um die Kleinwüchsigen möglichst unterhaltsam zu präsentieren, wie aus dem Programm von „Gnidley's Liliputanern“, welche in den 1930er Jahren die zweite „Liliputanerstadt“ im Prater bespielt hatten, ersichtlich ist:

Programm der weltberühmten Gnidley's Liliputaner-Truppe

- 1.-3. Musikstück
4. Voltige a la Richard
5. Drei lebende Käthe Kruse Puppen
6. Verwegene Luftakrobaten
7. Lebende Spieluhr
8. Tänze aus Hawai
9. Parade der Marzipan-Soldaten
10. Hohe Schule
11. Gladiatorenspele
12. Komisches Zwischenspiel der Spaßmacher
13. Matrosenspele
14. Gärtnerin zu Pferd
15. Ikarische Spiele
16. Wiener Walzer
17. Vierfacher Jockey-Akt
- Pause
- 18.-19. Musikeinlage
20. Drahtseil-Akt
21. Plastik in Miniatur
22. Der Wunderesel Nino
23. Vier kleine Holländer
24. Komisches Zwischenspiel der Spaßmacher
25. Doppelter Trapez-Akt
26. Tango Argentino
27. Freiheitsdressuren
28. Ungarische Tänze
29. Russentanz
30. Finale



### 31. Schlussmarsch<sup>322</sup>

Das Programm von „Glauer’s Liliputanern“, die im Prater in der „Restauration Walfisch“ zu sehen waren, orientierte sich im Unterschied dazu mehr am Varieté. In der „Liliput-Variété-Revue“ gab es ein „Xylophon-Trio“, das „Doppel-Quartett ‚Einst und Jetzt‘“, einen „Girl-Tanz“, die „Boxkampf-Parodie ‚Schmelting-Walker‘“, das „Gesangs-Duett“ „Dolly Sisters“, „Handstand-Equilibristen“, „Das einzig existierende Liliput-Jazzband“, einen „Komischen Jongleur“, ein „Ungarisches Tanz-Quartett“ und „Herr Paul mit seinem lustigen Geißbock ‚Fridolin‘“ zu sehen, wobei, wie auf dem Programmzettel vermerkt, von diesem Programm „in jeder Vorstellung 5 bis 6 Nummern zur Aufführung“ gelangten.<sup>323</sup> Bei „Glauer’s Liliputanern“ war der Eigentümer und Direktor Heinrich Glauer selbst kleinwüchsig, seine Größe gab er mit 110 cm an. Vielleicht fehlte deswegen in jenem Variétéprogramm jeglicher Hinweis auf Spielzeug, Puppenhaftes oder Miniaturen.

Einer der ersten, der die Idee eines „Liliputanerzirkus“ aufgriff, war am Beginn des 20. Jahrhunderts Gustav Münstedt. Einem Journalisten von „Otto’s Neuer Artist“ gewährte er 1902 Einblick in die Proben seines „Circque en miniture“, der im Oktober des darauffolgenden Jahres Premiere haben sollte. Da spielten auch Shetland Ponies eine wichtige Rolle. Die Kunstreiterei hatte im Prater eine große Tradition. Münstedt holte einen gewissen „Herrn Harrison“ als Lehrmeister, der selbst bei Renz gelernt haben wollte. Es wurde an Freiheitsdressuren, Hoher Schule, einem „Jockeyritt“ mit „Trics“, „Voltigen“ und „Sprüngen“ sowie einer Nummer mit einem ungesattelten Pony gefeilt. Außerdem waren Artisten- Gesangs- Tanz und Musiknummern, eine „Dogcartfahrt“ und Clown-Reprisen<sup>324</sup> im Programm. Belegt ist schließlich ein Gastspiel von Münstedts „Grand Cirque Liliput“ im Busch-Gebäude 1908.<sup>325</sup>

„Schäfers Liliputaner“ waren die in Wien am längsten existierende Truppe. Gegründet vor dem Zweiten Weltkrieg, traten sie auch während des Krieges, wie bereits mit dem Programm im Zirkus Hagenbeck erwähnt, auf. 1961 gaben sie das ebenfalls bereits erwähnte Gastspiel in Pirmasens, wobei wir aus dem „Komet“ außer von der Aufführung des „Märchenspiels“ erfahren, dass eine Stadt sowie ein

---

<sup>322</sup> „Programm der weltberühmten Gnidley’s Liliputaner-Truppe“, ebd.

<sup>323</sup> Anzeige, o. A., Archiv Museum für Unterhaltungskunst

<sup>324</sup> Vgl.: Otto’s Neuer Artist, Nr. 1, 1902

<sup>325</sup> Vgl.: Lang, Berthold: „Der Prater als Heimstätte klassischer Zirkuskunst“, In: Circus – Gestern, Heute, Hsg.: Gesellschaft der Freunde des Österreichischen Circusmuseums, Heft 10, November 1985, S. 8

Zirkuszelt aufgebaut waren. In den Vorstellungen, die drei bis vier Mal pro Tag gegeben wurden, waren Pony-Dressuren, die Hohe Schule, Kunstradfahren, eine Taubennummer, Hundedressuren mit Spitz, Pudel, Terrier usw., die Späßeinlage „Seppl beim Fensterln“ sowie Clowns zu bewundern. Außerdem konnten Wohnhäuser, Wohn- und Schlafräume und eine Bauernstube besichtigt sowie an der „Liliput-Bar“ und im Schokoladehaus Köstlichkeiten konsumiert werden.<sup>326</sup>

Die Nachbildung einer Stadt war nichts Neues. Schon 1911 entstand im Prater eine „Liliputanerstadt“. 1914 gab es ein „Liliput-Circus-Varieté“ im Prater gegenüber dem Restaurant „Eisvogel“.<sup>327</sup> Die meiste Bedeutung errang jedoch die zweite „Liliputstadt“, die sich von 1934 bis 1937 am Beginn der Hauptallee beim Praterstern, neben dem Zirkus Zentral, befand. „Schäfer's Liliputaner“ bespielten sie, wobei 1937 auch „Glauers Liliputaner“<sup>328</sup> sowie die Gnidley-Truppe hier auftraten.

„Besuchet die Liliputstadt im Prater mit dem weltberühmten Gnidley's Liliputaner Zirkus. Geöffnet ab 2 Uhr nachm. Sonn- und Feiertag ab 10 Uhr vormittags“<sup>329</sup>

Kurz nach der Eröffnung berichtete das „Neuigkeits-Welt-Blatt“ von „Liliputanien im Prater“. Die jüngste Dame sei 15 Jahre alt, der älteste Herr 24 Jahre. Der Bericht vermittelte das Bild einer „echten“ Miniaturstadt, in welcher die Kleinwüchsigen tatsächlich lebten.

„Beim ‚Ponywirt‘ in der Liliputstadt sitzen alle ‚dienstfreien‘ Liliputaner in kleinen Sesseln bei ganz niedrigen Tischerln und erledigen entweder ihre Korrespondenz, natürlich sind es vor allem Briefe in die Heimat, die sie oft jahrelang nicht sehen, oder sie spielen Karten, lesen Wiener Zeitungen oder tauschen Briefmarken.“<sup>330</sup>

Im Interview bestätigt Dr. Leopold Zerzawy, der als Kind die Stadt besuchte, diesen Eindruck:

---

<sup>326</sup> Vgl.: Der Komet, 20. Juni 1961, ebd.

<sup>327</sup> Vgl.: „Circus – Gestern, Heute“, ebd. S. 10

<sup>328</sup> Ebd., S. 11

<sup>329</sup> Annonce, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst/Wiener Zaubentheater

<sup>330</sup> Neuigkeits-Welt-Blatt, 30.5.1937, Nr. 122

„Man konnte da durchgehen und die Liliputaner bei ihren Tätigkeiten beobachten. Ich weiß es nicht mehr genau, aber es erweckte schon den Eindruck, als würden sie wirklich in der Stadt leben.“

Im Prater wurde ein Kondensat des „richtigen“ Stadtlebens vermischt mit Nostalgie und Romantik geboten. Auf dem pompösen Eingangstor mit zwei Kassen prangten die Worte „Liliput' Die kleinste Stadt der Welt!“ Die durchwanderbare Kulisse bot verwinkelte Gassen, Wohnhäuser, ein Postamt, einen Heurigen, einen Gemeinde-Kotter, ein Stadttheater, eine Feuerwache, ein Rathaus samt „Rathauskeller“ sowie verschiedene Geschäfte. Die Gassen – alle mit Straßenschildern und Namen wie „Hauptstraße“, „Theaterplatz“ oder „Piccolostraße“ versehen – und die Miniaturgebäude, jedes mit einer vollständigen Adresse samt Hausnummer, wurden von Bewohnern, Polizisten, Feuerwehrleuten und einem Bürgermeister bevölkert. Die Handwerker stellten her und verkauften auch an das Publikum. Ein Graveur führte „für wenig Geld allerhand künstlerische Arbeiten“<sup>331</sup> aus. Eine Wahrsagerin konnte ebenso gegen ein kleines Entgelt aufgesucht werden. Sogar eine Parfümerie bot Gelegenheit zum Einkauf. Auf dem Postamt stempelte ein Postmeister Souvenir-Stampiglien auf die dort zu erwerbenden Postkarten mit seinem Namen – „Robertsen Postmeister der Stadt Liliput“<sup>332</sup> – und dem Datum.

Ob die Stadtbewohner im Wiener Prater tatsächlich dort lebten, darf angenommen werden, wenn es auch nur wenige Hinweise darauf gibt. Von einem Gastspiel der „Singer's Midgets“ ist bekannt, dass die Mitglieder in der Stadt eine Villa bewohnten. Gustav Münstedt wohnte im Prater in der Ausstellungsstrasse 142, seine Truppe probte in seinem Haus, daher ist es wahrscheinlich, dass zumindest einige von ihnen auch dort wohnten.

Es gab natürlich Liebesbeziehungen – untereinander sowie mit normal großen Partnern. Paul Walker, der Wirt des „Weißen Pony“ in der zweiten „Liliputanerstadt“ im Prater war mit einer groß gewachsenen Frau verheiratet, sie lebten gemeinsam mit ihrer kleinwüchsigen Tochter Hedy, in der Stadt. Noch deutlicher sichtbar wurde die Vermischung der Realitäten im Falle der Silberhochzeit des Ehepaares Blase aus der „Liliputstadt“, welche im Stephansdom gefeiert wurde und ein großes Medienereignis darstellte. Die Liebe der beiden und die Silberhochzeit waren echt,

---

<sup>331</sup> Wiener Bilder 1934, S. 3

<sup>332</sup> Ebd.

der aufsehenerregende Festakt samt Feier in der Innenstadt mit der gesamten Besetzung der Stadt wohl ein kluger Werbeschachzug des Managements. Nicht jeder Kleinwüchsige im Schaustellergewerbe hatte das Glück, über Liebesleben und Familienstand selbst entscheiden zu dürfen. Inszenierte Beziehungen waren sehr häufig. Der Aufwand, die Partner zueinander zu führen, war in den Truppen relativ gering. Hochzeiten bzw. Beziehungen wurden auch etwa zwischen Riesenwüchsigen oder wie bei Maximo und Bartola arrangiert. Durch die Reisen waren die Chancen jedoch hoch, dass wieder getrennte Wege eingeschlagen wurden, überhaupt da oft verschiedene Manager im Spiel waren. In den Truppen war das Risiko baldiger Trennung für die Manager geringer und vor allem alleine zu handhaben. Der in einer Wiener Zeitung veröffentlichte Artikel „Aus den Denkwürdigkeiten eines Zwerges“ beschreibt unter anderem die Erfahrung einer aufgezwungenen Ehefrau:

„[...] eines Tages ließ er [Anm.: Der Impresario] mir einen Frack anmessen und sagte kurzweg: ‚Kleiner Mann, du bist in den Jahren, einen Hausstand zu gründen, sei kein eingefleischter Junggeselle und verlobe dich.‘ Trotz meines Protestes steckte er mir ein Portefeuille in das Täschchen, und seit jenem Tage hatte die Rede, mit der ich vorgestellt wurde, noch einen Nachsatz, der lautete: ‚Seine Durchlaucht ist auch ein zärtlich verliebter Bräutigam, der das Bild seiner Erkorenen, Miss Lilith, am Herzen trägt.‘“<sup>333</sup>

Die Hochzeit fand statt, der Erzähler lebte dann in der Truppe mit seiner Angetrauten zusammen. Von einer anderen medienwirksamen Werbeaktion berichtete die „Illustrierte Kronenzeitung“ am 22. Juni 1937. Aus einem Fußballspiel, das eine Mannschaft von Bewohnern des „Liliputstadt“ gegen ein Team des Schweizer Hauses bestritt, gingen Erstere siegreich hervor. Auch bei den Truppen wurde auf die Wirkung der Gegensätze gesetzt. Riesen waren gerne gesehene Besucher, so auch in der Stadt im Prater. 1935 kam der aus Finnland stammende Riese Wainö Myllyrine (1909—1963), 2,53 Meter (nach anderen Quellen 2,52 Meter) groß, zu Besuch<sup>334</sup>.

---

<sup>333</sup> „Aus den Denkwürdigkeiten eines Zwerges.“ Abschrift von Jenny Reumann, Zeitung unbekannt, Wien, 3. März, J. o. A.

<sup>334</sup> „Circus – Gestern, Heute“, ebd., Heft 9, Mai 1985, S. 29

Die beste Reichweite erzielte man auch bei den Truppen mit Postkarten. Die spezielle Präsentationsform in kleineren und großen Truppen machte das Querformat unabdingbar. Meist präsentierte sich der Manager inmitten seiner Truppe. Das Bild wurde von einem Thema bestimmt. Alle Personen waren beispielsweise in Frack, Zylinder und Abendkleider oder in Zirkuskostüme gekleidet. Auf Ansichten aus der „Liliputstadt“ nahmen die Gebäude, Geschäfte und Kulissen eine wichtige Rolle ein, wobei die Kleinwüchsigen ein wenig zur Staffage schrumpften. Auf Stühlen, hinter einer Bar, in Eingängen oder auf Balkonen „drapiert“ grüßten sie den Betrachter freundlich bis glücklich aus ihrer Welt. Bei der zweiten „Liliputstadt“ wurde großer Wert auf das für den Prater typische, Aufmerksamkeit erregende Erscheinungsbild mit einer effektvollen Fassade gelegt. Bemerkenswert ist, dass neben dem bereits erwähnten pompösen Tor riesige bemalte Wände die Stadt umgaben. Das alles stellte eher die Größe der Besucher als die „Liliputaner“ in den Mittelpunkt. Dabei wurde auf Figuren aus der Märchenwelt und aus „Gullivers Reisen“ verwiesen.

### **8.11. Wiener Weltausstellung 1873**

Die Rotunde wurde für die in Wien von 1. Mai bis 1. November 1873 stattfindende Weltausstellung nach Plänen des Engländers Scott Russel erbaut und bildete das zentrale Rundgebäude des Industriepalastes, dem knapp einen Kilometer langen Hauptkomplex der Weltausstellung. Die Rotunde selbst befand sich auf dem Gebiet des heutigen Rotundenplatzes, im Bereich der Messe Wien Neu (2. Bezirk). Insgesamt war das Ausstellungsgelände 2,5 Millionen Quadratkilometer groß, 35 Staaten nahmen teil. Die Wiener Weltausstellung widmete sich besonders stark dem Thema Reisen und sollte eine „Gesamtschau der Kulturen“<sup>335</sup> sein. Auf dem gesamten Gelände waren Pavillons der verschiedenen Länder aufgebaut. So waren u. a. ein nordamerikanischer Wigwam, ein russischer Bauernhof, ein mit Kuppel und Minaretts geschmücktes „Palais des Vizekönigs von Ägypten“, ein japanisches Gartenhaus u. v. m. zu besichtigen.<sup>336</sup> Im Zuge dieses Reisetemas waren auch zahlreiche Prodigien zu sehen. Karlheinz Roschitz zitiert in seinem Buch über die Wiener Weltausstellung Egon Friedell:

---

<sup>335</sup> Roschitz, Karlheinz: „Wiener Weltausstellung 1873“, Wien: Jugend und Volk 1989, S. 9

<sup>336</sup> Vgl.: „Illusion. Das Spiel mit dem Schein.“ 198. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla im Lainzer Tiergarten, 1.4.1995-18.2.1996, S. 144 f

„Die Weltausstellungen mit ihrem Prinzip des Bric-à-brac, der erdrückenden Massenwirkung durch Zusammenschleppen aller erreichbaren Raritäten, passen durchaus ins Zeitalter.“<sup>337</sup>

Die Wiener Weltausstellung stellte auch einen direkten Bezug zur Renaissance her. Tatsächlich fiel sie in ein kulturhistorisches Umfeld, das die Renaissance als „einzigen adäquaten Stil des ‚Homo faber‘, des voll emanzipierten Erfolgsmenschen des 19. Jahrhunderts“<sup>338</sup> anerkannte. So wurde die Wiener Weltausstellung zum neuen *Theatrum mundi*.

„Im Mittelpunkt stand der bürgerliche Mensch selbst, dessen geistige Leistungen, dessen Ordnungssinn und Fleiß zum Maß aller Dinge wurden.“<sup>339</sup>

Leistungen, Errungenschaften, Dinge und auch Menschen präsentieren sich hier als Sammelsurium, ähnlich – der Vergleich drängt sich hier abermals auf – einer riesigen Wunderkammer, voll von Allegorien des Erfolgs. Mit dem einzigen Unterschied, dass die innere Ordnung nun einem anderen Prinzip, nämlich dem der Enzyklopädie, folgte. Die Habsburger der Renaissance hätten wahrscheinlich durchaus Gefallen an solch einer bombastischen Schau gehabt. Nicht nur die Rotunde, auch die Ausstellungsgebäude aller zehn zwischen 1851 und 1900 stattgefundenen Weltausstellungen waren Zurschaustellungen der Macht – diesmal jedoch nicht einer herrschaftlichen Macht über den Kosmos, sondern einer Macht über physikalische Gesetze und bis dahin gekannte konstruktive, technische und statische Grenzen. Die von Scott Russel konzipierte Kuppel der Rotunde war die größte stützenlose ihrer Zeit, auch das Riesenrad oder der Eiffelturm zeugen von damaligen architektonischen Großleistungen.

Die Rotunde selbst hat auch nach 1873 und während ihres gesamten Bestehens große Bedeutung für die Prodigienforschung. 1937 fiel das gesamte Rotundengebäude einem Brand zum Opfer. Bis dahin bot es unzähligen Veranstaltungen der Superlative Platz. 1921 wurde in ihr auch die erste Wiener Messe abgehalten und in den Folgejahren jährlich die berühmten Frühjahrs- und Herbstmessen.

---

<sup>337</sup> Roschitz, ebd., S. 12

<sup>338</sup> Ebd., S. 13

<sup>339</sup> Ebd.

### 8.11.1. Das Fotoalbum von Cajetan Felder

Der Wiener Bürgermeister Cajetan Felder (1814—1894) hatte nicht nur den Bau der Rotunde veranlasst, sondern war auch ein begeisterter Sammler. So ist ihm nicht nur eine weltberühmte Schmetterlings- und Käfersammlung zu verdanken, sondern auch ein privates Album mit Fotografien bekannter Persönlichkeiten und Prodigien erhalten. In den Sammlungen von Felix Adanos und Hans Pemmer, heute im Besitz des Wien Museums, finden sich die fotografischen Abbildungen jener Einträge im Album, welche die Prodigien betreffen. Felder hat zu allen handschriftliche Angaben gemacht, welche zwar unterschiedlich viele Informationen über die Prodigien beinhalten, jedoch ein wertvolles Zeugnis sind. An dieser Stelle sollen drei Beispiele die Weltausstellung betreffend wiedergegeben werden, was gleichzeitig einen Eindruck der damaligen Rezeption ermöglicht.



Abbildung 32

„Katharine Homann Hermaphrodit. Mann Weib in Damentoilette. Producirt sich auf Reisen um Geld zu erwerben. Machte auch zur Zeit der Weltausstellung 1873 großes Aufsehen, wurde vom Hofrath Professor Rokitansky in den hörsälen und ärztlichen Colegien wiederholt vorgestellt.“<sup>340</sup>

<sup>340</sup> Fotografie, WienMuseum Sammlung Adanos



Abbildung 33

„Mademoiselle Jossau geb. 1856 bekannt unter den Namen die schöne Französin, die wundervolle Lionaise. Ist jetzt 1873 – 17 Jahre alt. Ihre Taille 1 Meter 95 Centimeter 7 Fuß hoch 325 Kilo schwer. Ein Unicum aller Riesinnen, ihre hohe Statur ihre Schönheit und Anmuth bilden in ihr eines der schönsten Modelle für die Akademie, weshalb sie von den größten Künstlern aufgesucht und bewundert wird. Sie zeigte sich auch in der Wiener Weltausstellung für Geld. 1873.“<sup>341</sup>

<sup>341</sup> Fotografie, WienMuseum Sammlung Adanos



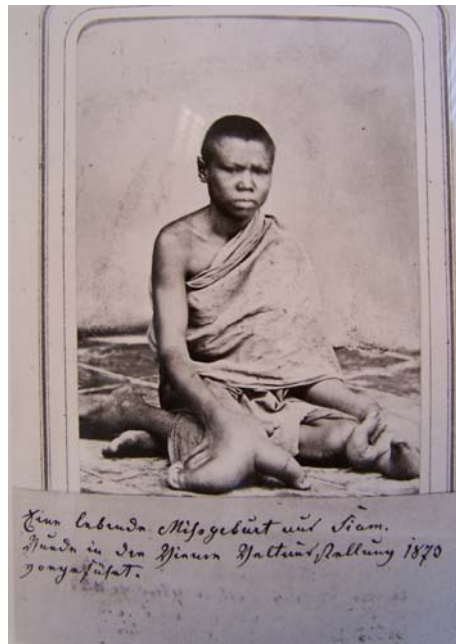


Abbildung 34

„Eine lebende Missgeburt aus Siam. Wurde in der Wiener Weltausstellung 1873 vorgeführt.“<sup>342</sup>

### 8.11.2. Messen

Die Messe hatte für Künstler, Artisten und auch Prodigien besonderen Reiz. Hier konnten sie viele Menschen auf einmal und auch Publikum, das sonst keine ihrer Schaulustigungen besuchte, erreichen. Eine solche Auftrittsmöglichkeit, die nur zu ganz speziellen Anlässen zur Verfügung stand und in ihren moderneren Formen im 19. Jahrhundert festtagsähnlichen Charakter besaß, bot zusätzliche Möglichkeiten, Geld zu verdienen, Bilder, Produkte und andere „Merchandiseartikel“ an Mann und Frau zu bringen und sich bekannt zu machen.

Die Geschichte der Messen reicht bis ins Mittelalter zurück. Die erste „Wiener Messe“ wie sie heute ein Begriff ist fand 1921 in der Rotunde statt. Leider ist von Messeauftritten wenig bekannt, es kann aber vermutet werden, dass Prodigien eher in eigenen Buden auftraten und nicht im Rahmen anderer Aussteller engagiert waren. Ein Handzettel bewirbt den Auftritt der „Riesenschwestern“ Flora und Isabella in Wien (die auch 1872 bei Schaaf im Prater auftraten): „Während der Dauer der Messe werden sich auch hier in einer eigens dazu erbauten, comfortablen, mit Gas erleuchteten Bude die beiden jungen weltberühmten spanischen Riesenschwestern

<sup>342</sup> Fotografie, WienMuseum Sammlung Pemmer

Isabella u. Flora produciren.“<sup>343</sup> Die oberste Zeile dieser Ankündigung wurde grafisch hervorgehoben und besonders groß als Blickfang gestaltet: „5000 Thlr. Prämie“. In der zweiten Zeile setzt sich der Satz fort: „dem, der solche Phänomene wie diese Damen produziert!“ Der marktschreierische Charakter dieser Werbemethode ist auffallend und vielleicht bewusst gewählt, da sich die Schaustellung ja einem Massenpublikum anbot, das im Rahmen der Messe besonders zahlreiche Schaustellungen und andere Attraktionen zur Auswahl hatte. Vergleichbar mit dem Prater, musste das Publikum also auch bei Messen vor Ort und mit möglichst eindringlichen Argumenten interessiert werden. Es wird auf diesem Handzettel außerdem angegeben, dass das Geschäft „von Morgens 10 Uhr an geöffnet“ ist. Ein weiteres Beispiel eines Messeauftritte ist weitaus ausführlicher, kann jedoch nur stellvertretend für Wien gelten, da es von der Grazer Herbstmesse stammt. Es handelt sich um einen Auftritt des Rumpfmenschen Nikolai Kobelkoff. Das Jahr ist auf dem Plakat nicht vermerkt. Aufgrund der erwähnten Referenzen – dass Kobelkoff alle fünf Erdteile bereist habe und in Frankreich, England und Amerika Erfolg hatte – und dem, was wir aus seiner Biografie wissen, lässt sich der Auftrittszeitraum zwischen 1884 und 1900 eingrenzen. Das Plakat kündigt das „Établissement Kobelkoff“ an. In einer Grafik ist der lateinische Schriftzug „E PLURIBUS UNUM“ (aus vielen Eins), der alte Wahlspruch der USA, erkennbar. Das Programm ist Punkt für Punkt aufgeführt:

- I. Kobelkoff Malt.
- II. Kobelkoff Schreibt.
- III. Kobelkoff Zeichnet.
- IV. Kobelkoff Feuert Pistolen und Gewehre ab.
- V. Kobelkoff Fädelt Nadeln ein.
- VI. Kobelkoff Öffnet Uhren.
- VII. Kobelkoff Isst mit Löffel und Gabel.
- VIII. Kobelkoff Läuft und Springt.
- IX. Kobelkoff Ist Akrobat, Ringkämpfer, Athlet.

Insgesamt scheint es, als legte man bei der Gestaltung dieses Plakates großen Wert auf Seriosität. Auffällig ist, dass es färbig gedruckt und mit einer fotografischen

---

<sup>343</sup> Handzettel, o. O. u. J., Museum für Unterhaltungskunst

Abbildung Kobelkoffs, die von einem Bilderrahmen eingefasst wird, versehen ist. Rund um das Bild sind Kobelkoffs Requisiten, eine Staffei mit Bild und Palette, Schreibutensilien, sowie Weinflasche, Pistole, Nadeln und Schere, abgebildet. Damit ähnelt diese Art der Darstellung jener auf Porträts. Gemeinsam mit der übergeordneten Bezeichnung „Établissement“ deutet alles darauf hin, dass Wert auf ein gehobenes Image gelegt wurde, was auch folgendes Zitat aus dem Plakattext belegt:

„Hier handelt es sich nicht darum, um durch Schwindel und lügenhafte Übertreibung und marktschreierischen Aufputz zu hintergehen, alles ist die reelle Wahrheit.“<sup>344</sup>

Diese Tatsache und der letzte Satz sind auch ein Hinweis darauf, wie massiv das Problem der „gefälschten“ Prodigien um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde.

## **8.12. Exotische Menschen**

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen Menschen, deren Ausstellungsgrund einzig und allein ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Ethnie war. Fremdheit spielt zwar im Schausteller- und Artistentum, in dem besonders konzentriert Menschen verschiedenster Bevölkerungsgruppen aufeinander treffen, durch alle Jahrtausende eine große Rolle. Jedoch steht die fremde Herkunft nur bei den exotischen Prodigien des 19. und 20. Jahrhunderts im Mittelpunkt der Schaustellungen und Vorführungen. Der Exotismus spiegelt sich als beliebtes Motiv abermals in der Malerei jener Zeit wider.

Der westliche Mensch interessierte sich an jenem Punkt der Geschichte wie nie zuvor für das originale Umfeld, aus dem das Neue kam – oder das, was dafür gehalten wurde. Die Wissenschaft begann nicht nur mit der Erforschung der uns fremden Kulturen, vor allem der Naturvölker, sondern auch mit der Typisierung des Menschen. Unterstützt durch die Fotografie konnten körperliche Merkmale exakt erforscht und ausgewertet werden. Dabei wurde nicht nur nach Außen sondern vergleichend auch nach Innen, in die eigene, westliche Kultur geforscht.

---

<sup>344</sup> Ebd.

Es waren wohl vor allem die Rückschlüsse, die von Äußerlichkeiten auf Charakter – vor allem auf negative Eigenschaften – und Intelligenz gezogen wurden, die so viele Missverständnisse und Vorverurteilungen mit schwerwiegenden Folgen hervorbrachten. Bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts gab es in Europa Völkerschauen. In den Varietés hielten sich Darbietungen mit exotischen Menschen noch viel länger. Die Sensationslust gegenüber anderen Kulturen ist bis heute nicht abgerissen. Jüngstes und auch umstrittenes Beispiel ist André Hellers „Afrika! Afrika!“, das in den Jahren 2006 und 2008 in Wien große Erfolge feierte. Die Gesellschaft erfreute sich im 19. Jahrhundert nicht mehr an dem kleinen Hauch von Fremdheit, der mit den Vagabunden des Schaugewerbes nach Wien kam, sondern an der Gesamtheit eines fremden kulturellen Erscheinungsbildes. Die in den Völkerschauen gezeigten Menschen sollten nicht nur fremdartige Attribute tragen, sie sollten auch nicht teile angepasst ihren bisher erreichten Grad an Zivilisiertheit zur Schau stellen. Jene Menschen sollten als klar definierte Ethnie mitsamt ihren ganz speziellen Kulturmerkmalen auf die Bühne oder in die Manege treten. Die Vorführungen wurden sehr oft mit dem Motiv der Weltreise beworben. So boten sie nicht zuletzt die günstige und ungefährliche Möglichkeit, ferne Erdteile zu besuchen, die der Großteil der Menschen niemals tatsächlich bereisen konnte und von denen er ohne Gefahr jederzeit wieder in sein gewohntes Umfeld zurückkehren konnte. Der wesentliche Unterschied zwischen den zur Schau gestellten Exoten und allen anderen Prodigien war die Sichtweise des Publikums. Die herabwürdigende Position gegenüber den Schausubjekten fand hier in einem besonders hohen Ausmaß statt. Der Blick auf die fremden Kulturen und ihre Vertreter war der einer sich überlegen fühlenden Kultur, wie Gerhard Eberstaller bemerkt:

„Es besteht freilich kein Zweifel, dass diese Schaustellungen die nationalistische oder zumindest europäische Überheblichkeit unterstrichen, wurden doch die fremdartigen Völker von einem Teil der Besucher als minderwertige Kategorie von Menschen empfunden.“<sup>345</sup>

Die Vorführungen der „fremdartigen Völker“ erscheinen heute als rassistisch motivierter Akt. Dass ein aufgeklärter, respektvoller Umgang nicht stattfand, lag am gesellschaftlichen und politischen Umfeld. Es wurde nicht zuletzt auch hier die Macht

---

<sup>345</sup> Eberstaller, Gerhard/ Brandstätter, Christian/ Paul, Bernhard: „Circus“, Fritz Molden Verlag Wien-München-Zürich 2000, S. 120

der Kolonialländer demonstriert, die sich nicht nur vor Ort fernen Ländern und Menschen bemächtigten, sondern diese ins eigene Land transportieren, abrichten, gefügig machen und vorführen konnten. Dass eine herablassende Rezeption nicht für alle ethnischen Vorführungen in gleichem Maße galt, ist aus der hier vorgenommenen Unterscheidung ersichtlich: Die gezeigten Ethnien teilten sich in solche, die vor allem Neugierde auf Fremdartiges weckten und als kulturell wertvoll erschienen und jene, die mit Feindseligkeit, Bedrohlichkeit und Aggression assoziiert wurden. Dabei lässt sich die Beobachtung machen, dass, je weiter das Ursprungsland der Völkergruppen von Europa entfernt war, umso mehr Wildheit und Unzivilisiertheit in den Vordergrund gestellt wurden.

### **8.12.1. Exotismus in der Manege**

Die Zurschaustellung Angehöriger anderer Ethnien fand in Wien sehr häufig in der Zirkusmanege statt. Die Rotunde war nach ihrer Öffnung für den Zirkus 1885 ein beliebter Schauplatz für Völkerschauen und alle Arten von exotischen Darbietungen. Diese sind auch in Wien mit einem Namen untrennbar verbunden. Der Deutsche Carl Hagenbeck ging hierzulande mit seinen Völkerschauen in die Geschichte der Unterhaltungskunst ein, wenn er auch keineswegs der Erste war, der fremdartige Menschen präsentierte.

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts erlangte Hagenbeck mit der Ausstellung von Menschen aller Art Berühmtheit. Der Zoodirektor und Tierhändler wollte damit zunächst Einbrüche im Tierhandel kompensieren. Die Völkerschauen entpuppten sich als solcher Publikumsmagnet, dass sie zu einer Haupteinnahmequelle wurden. Hagenbeck zeigte in der Rotunde 1885 eine „Singhalesen-Karawane“ (Hans Pemmer erwähnt die Singhalesentruppe mit dem Jahr 1884) und eine „Ceylon-Expedition“<sup>346</sup>. 1889 war W. F. Carver mit „Wild Amerika“ zu Gast. Auch Sioux-Indianer wurden hier gezeigt. Bei Hans Pemmer findet sich weiters eine Nubierschau 1878 sowie „Dschungel-Guyuratis“ aus Indien 1897 von Hagenbeck.<sup>347</sup>

Aber auch in anderen Zirkussen Wiens standen exotische Prodigien in der Manege. 1924 fand im Festgebäude des Zirkus Zentral beim Praterstern das Manegen-Schauspiel „Indien in Wien“ statt:

---

<sup>346</sup> „Circus – Gestern, Heute“, Hsg.: Gesellschaft der Freunde des Österreichischen Circusmuseums, Heft 9, Mai 1985, S. 28

<sup>347</sup> Kaut, Hubert und Sackmayer, Ludwig (Hsg.): „Hans Pemmer. Schriften zur Heimatkunde. Festgabe zum 80. Geburtstag.“ Verlag Jugend und Volk, Wien 1969

„Ein Fest beim Maharadscha. Großes Ausstattungs-Manege-Schauspiel mit 120 mitwirkenden Personen. Indische Fakire, Yogis, großes Bajaderen-Ballett, Elefanten, Kamele, Pferde, etz. Außerdem Kapitän Schneider mit seinen 50 Quo vadis Löwen. Wegen kolossalem Erfolg prolongiert!“<sup>348</sup>

Im Zirkus Zentral gaben noch 1933 die „Kuban-Kosaken“ ein vielbeachtetes Gastspiel.

### 8.12.2. Der Reiz des Unbekannten

In Wien hatten fremde und exotische Menschen schon immer stark die Neugierde der Bevölkerung geweckt. Vom Ende des 17. Jahrhunderts gibt es Berichte von Gesandten des Osmanenreichs, die, wenn sie am Stadtrand abstiegen, hunderte Zuschauer anzogen – ohne ein inszeniertes Schauspiel zu sein. Helga Gibs gibt Einblick in ein solches Ereignis:

„Eines der berühmtesten [Einkehrghasthäuser] war das ‚Goldene Lamm‘ am Beginn der Tabor- und der Praterstraße [Anm.: 2. Bezirk], in dem die Gesandten des Osmanenreiches, lange schon ehe dieses sich anschickte, den Westen zu erobern, mit ihrem ganzen Harem abzusteigen pflegten. Das war immer ein Schauspiel für die Wiener! Zu Hunderten drängten sie sich, um die Janitscharenmusik herankommen zu sehen, dahinter die schaukelnden Kamele mit den tiefverschleierten Haremsdamen in ihren Tragsesseln und endlich die Abgesandten des Sultans selber auf ihren mühsam in Zaum gehaltenen arabischen Vollblütern, mit diamantbesetztem Zaumzeug, das mit den schwarzen Augen der grimmigen Gestalten und deren blanken Säbeln um die Wette blitzte.“<sup>349</sup>

Bedrohliches wurde bei den Vorführungen jener, die Europa räumlich und kulturell näher waren, was auch den Orient mit einschloss, nicht transportiert. Kriegerisches und Waffen waren etwa in Tänze eingebettet und erschienen in kultivierter Form, die Schwerpunkte der Vorführungen lagen auf Gesang, Musik und Tanz. Die

---

<sup>348</sup> Faber, Kaldy, ebd. S. 20

<sup>349</sup> Gibs, Helga, „Leopoldstadt. Kleine Welt am großen Strom.“, S. 23 f, Mohl Verlag, Wolfsberg 1997

Bewunderung stand im Vordergrund, aus Zeitungsberichten lässt sich eine hohe Gunst des Publikums herauslesen. Das „Kleine Blatt“ berichtete über eine Sondervorführung der „Kuban-Kosaken“, die für das oben erwähnte Gastspiel im Zirkus Zentral engagiert waren, vor dem Gebäude der Redaktion in Wien:

„Die Kosaken leiteten ihre Darbietungen unter Führung des Balalaikaprofessors Dimitry Tourowerow mit einem schwermütigen Steppenlied ein, dann folgten Schlag auf Schlag wunderbare Lieder und Balalaikavorführungen und jedesmal, wenn die Truppe eine Nummer beendet hatte, klatschten dreitausend Menschen begeistert in die Hände. Während den Gesängen herrschte lautlose Stille, alle lauschten entzückt den seltsamen Liedern. Und dann wirbelte ein Tanzpaar über den freien Platz auf der Straße und bewegte sich im wunderbaren Rhythmus in knallroten Stiefelchen, die krachend auf das Pflaster aufschlug, im Rund. Selten noch haben Künstler einen so lauten und ehrlichen Beifall gefunden, wie diese Tänzer auf dem ungewohnten ‚Tanzboden‘ der Straße.“<sup>350</sup>

Wenngleich die Lieder „seltsam“ waren, wurden sie doch als „wunderbar“ empfunden, das Publikum „lauschte entzückt“, der Leiter der Truppe wird gar zum „Balalaikaprofessor“ gemacht. Worauf dieser Titel tatsächlich zurückzuführen ist, wäre zu hinterfragen. Der gesamte Bericht zeugt von einer respektvollen, bewundernden Rezeption, eine bewusste Herabwürdigung kann nicht herausgelesen werden. Das Programm jener „Kuban-Kosaken“ bei ihren Vorführungen im Zirkus Zentral sah folgendermaßen aus:

Musik: Die Balalaika-Virtuosen der Truppe

1. Marsch

Einzug der Kuban-Kosaken

2. Potpourrie

Russische Volkslieder

3. Chorgesang: „Die 12 Räuber“

Russische Legende

4. Kosaken-Militär-Lied

---

<sup>350</sup> Das Kleine Blatt, 11.6. 1933, Nr. 158

5. Kosaken-National-Tänze
6. „Kazbek“, Kaukasisches Lied
7. „Abendglocken“ Russisches Lied
8. Russ. Soldaten-Lieder-Potpourrie
9. Russische National-Tänze

Pause

Kosakische Reiterei

1. Aufzug der Reiter
  2. Das Halslegen im Gallopp
  3. Das Seitenhängen am Pferd
  4. Voltegien
  5. Der gefährliche Kreuzhang
- Steigbügelhänge innen und außen
6. Das Nachschleifen
  7. Taschentücher auflesen vom galoppier. Pferd
  8. Balanze. stehend und liegend am Pferd
  9. Schulterstehen
  10. „Saltomortale“ zu Pferd
- einfach und doppelt mit Säbel im Munde
11. Die Tricks vom Elborus und der Rückwärtssalto mit Nachschleifen
  12. Das todesmutig Durchklettern im Galopp
- durch Hals und Bauch des Pferdes

In den 1930er Jahren nahmen die Vorführungen zunehmend romantisierende, verkitschte Züge an, beeinflusst von der Romantik und Autoren wie Karl May. Im Programm der Wiener Varietés finden sich um 1930 zahlreiche Nummern mit Namen wie „Anena Troupe Four Indian Wonders“<sup>351</sup>, „Fürst Hadschi-Murad“ und eine „Tscherkessen-Tanz-Attraktion“<sup>352</sup>, „Cubanos“<sup>353</sup>, „Edn. Mustapha-Truppe – der schönste exotische Akt in diesem Genre“<sup>354</sup>, „Lilli Gyenes und ihre 20 Zigeunerinnen“<sup>355</sup>, „Winnetou & Charlie The White Eagles“<sup>356</sup> oder „Ugh Gluk, Grönländer Eskimo auf dem versunkenen Schiff“<sup>357</sup>.

<sup>351</sup> „Das Programm Artistisches Fachblatt“, 8.9.1929, Nr. 1431, Anzeige „Renz-Variete“, „Das glänzende Eröffnungsprogramm 1. bis 30. September 1929“;

<sup>352</sup> Programmzettel „Renz-Variete“, 12.1. 1930

<sup>353</sup> „Das Programm Artistisches Fachblatt“, 15.11. 1931, Nr. 1545, Anzeige „Renz-Variete“, „November-Programm“

<sup>354</sup> „Das Programm Artistisches Fachblatt“, 13.12. 1931, Nr. 1549, Anzeige „Renz-Variete“, „Dezember-Programm“

<sup>355</sup> „Ebd., Anzeige „Ronacher-Variete“, „Programm vom 1. bis zum 15. Dezember 1931“



### 8.12.3. Die Entdeckung des Wilden

Was von den fernen Kontinenten, Afrika, Amerika oder Australien – also jenen Erdteilen, zu denen Europa keine Landverbindung hatte – kam, das erschien wild, feindselig und unzivilisiert. Jeder Anspruch auf Kultiviertheit wurde, so scheint es, abgesprochen. Eine derartige Sichtweise kann nicht nur auf die Überheblichkeit der Europäer zurückgeführt werden sondern ist wohl eine logische Folge des Kampfes der Kolonialmächte gegen die jeweilige Bevölkerung in den vereinnahmten Ländern. Schon 1825 zeigte ein „Captain Samuel Hadlock“ seine „Esquimaux=Indianer“ im „Gasthaus zum Sperl“ im 2. Bezirk: Einen „Neu-Seeländischen“ Häuptling „eines kanibalschen Stammes am Südpol“ mit Frau und Kind, „dessen präservirter und schön tätowirter Kopf besonders merkwürdig“ sei, sowie einen Schlittenhund. Mutter und Kind starben bereits vor dem Gastspiel während der Reise durch Europa. Für Wien ist bekannt, dass die Frau durch eine Engländerin ersetzt wurde. „Ein Programmpunkt der Show war das Einspannen des Hundes, der den Schlitten, auf dem der Eskimo saß, dann im Saal herumzog. Als weitere Sensation führte er im großen Bassin im Oberen Belvedere mehrmals sein Kanu vor, mit dem er die Eskimo-Rolle zeigte, und erledigte einige Gänse mit dem Speer.“<sup>358</sup>

1889 kündigte ein Handzettel die Vorführung von Dr. W. F. Carver in der Rotunde in großen Lettern an: „Wild-Amerika“. Auf dem Programm solcher Wild-West-Shows in der Tradition von William Frederick Cody als „Buffalo Bill“ (1846—1917), der mit „Buffalo Bill's Wild West“ 1906 in Wien zu Gast war (Abb. 35<sup>359</sup> und 36<sup>360</sup>), standen Kämpfe zwischen Cowboys und Indianern. Schießereien, Skalpierungen und Totempfähle gehörten dazu. Bemerkenswert ist, dass dieses „wilde“ und aggressive Bild in dem Fall eine Bevölkerungsgruppe vom selben Kontinent traf – die räumlichen Entfernung der Ethnie als bestimmendes Moment für diese Art der Rezeption hier also nicht ausschlaggebend war.

---

<sup>356</sup> „Das Programm, Artistisches Fachblatt, 10.4. 1932, Nr. 1566, Anzeige „Renz-Variete“, „April-Programm“

<sup>357</sup> Programmzettel „Renz-Variete“, 14.2. 1932, „Februar-Programm“

<sup>358</sup> Barth, Gerda: „Echte und falsche Exoten in Wien“, In: Circus – Gestern, Heute, Hsg.: Gesellschaft der Freunde des Österreichischen Circusmuseums, Heft 12, Dezember 1986, S. 5 f

<sup>359</sup> Postkarte, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

<sup>360</sup> Postkarte, o. O. u. J., Archiv des Museums für Unterhaltungskunst



Abbildung 35



Abbildung 36

Ebenfalls vor 1900 war in der Rotunde „Die einzig in Europa existierende Sioux-Indianer-Truppe“ zu sehen. Sie zeigte neben einer Art „Dorfleben“ mit Familien und dem Mediziner auch Jagd- und Reitszenen, den „Aufzug der Krieger“, einen „Küßstanz“, zu dem es heißt: „Wilde Orgien bildeten früher den Schluß dieses durch das eigenthümliche Aufhüpfen der Mitwirkenden charakteristischen Tanzes“, einen Überfall auf eine Postkutsche mit einer „Emigranten-Familie“, bei dem die Indianer „alle Männer erschlagen und scalpieren und die Frauen und Kinder im Triumphe davonführen; darauf Scalptanz der Besieger“, sowie einen „Mädchenraub“<sup>361</sup>. Neben den amerikanischen Ureinwohnern waren es vor allem die Völkergruppen aus Afrika und Australien, welche das Publikum mit Befremden erfüllten. Klischees wie jenes des „Buschmannes“ und des „Menschenfressers“ wurden damit wesentlich vorangetrieben. Ein Handzettel aus dem 19. Jahrhundert kündigte die „Schau-Stellung fremder Menschen-Racen“ in der Jägerzeile (heutige Praterstraße), „am

<sup>361</sup> Handzettel, J. o. A.

Ecke der Mayrgasse, im vormahligen Lokale des Scherer'schen Caffeehauses Nr. 31“ an. Gezeigt wurden „Ein junger Indianer aus Madras“, „Eine Südamerikanerin aus Antigua“ und „Eine Afrikanerin von der Küste Papua“<sup>362</sup>.

Im „Haus zum weißen Schwan“, „Am Anfange der Taborstraße und Praterstraße“, war ein „Afrikaner von der kriegerischen Nation der Ashanteés“<sup>363</sup> zu sehen.

„Dieser bey den Europäern der großen Seltenheit wegen, interessante Mensch, gehört zu einer der kriegerischsten Nationen Afrika's, welche sich durch mehrere Einfälle in die englischen Kolonien in West-Afrika am Cap-Coast-Castel an der Goldküste, sogar bey uns berühmt gemacht haben ...“<sup>364</sup>

Die Vorführung „seiner schweren Keule“ und anderer Waffen wurde angekündigt. Eine Personenbeschreibung wird ebenfalls gegeben:

„Seine Haut ist ganz dunkelbraun und wie der allerfeinste Sammt anzufühlen, sein Haar gleicht der spanischen Schafwolle, und da derselbe nicht als Sklave nach Europa kam, sondern diese große Reise freywillig mit dem holländischen Kapitain unternahm, so ward durch den täglichen Umgang mit Europäern dessen aufbrausender und mißtrauischer Character sehr gemildert und von gutmüthiger Art; auch ist derselbe so viel es seine Nationalität erlaubt, anständig gekleidet.“<sup>365</sup>

Die zumindest teilweise Anpassung des „Ashantée“ und damit seine Besserung und Erziehung im Sinne der zivilisierten Gesellschaft scheint wichtig. Jedoch wurde gerade mit blutrünstigen Ritualen und den aggressiven Eigenschaften des „Ashantée“ geworben.

Abschließend sollen noch zwei Plakate beschrieben werden. Das erste, ohne Jahresangabe aber als das Ältere einzustufen, wirbt für „Australianer-Kannibalen, Nachkommen der Menschenfresser und Original-Fidschi-Insulaner“, die an einem unbekannten Ort in Wien zu sehen waren. Sie führten Kriegs- und Waffentänze, Gesänge, Sitten und Gebräuche, darunter die „Anbetung ihrer heidnischen Götter“ und „musikalische Productionen auf eigenthümlichen Instrumenten“, vor.

---

<sup>362</sup> Handzettel, J. o. A.

<sup>363</sup> Handzettel, J. o. A.

<sup>364</sup> Ebd.

<sup>365</sup> Ebd.

Bemerkenswert ist, dass hier auch auf einen Vortrag über „Land und Leute, sowie über die Waffen, Geräthschaften und Tänze“ bei jeder Vorstellung hingewiesen wird. Das zweite Plakat (Abb. 37<sup>366</sup>) lässt sich auf den Beginn des Jahres 1887 datieren. Darauf werden ebenfalls „Austral-Ureinwohner, Cannibalen“ beworben. Die drei „Austral-Neger“ „Billy“, „Jenny“ und der Knabe „Toby“ seien von einer vom Aussterbenden bedrohten „Race“. Sie führten „Friedens-, Kriegs-, Känguruh-, Emu- und Tockatoo-Tänze“ vor.



Abbildung 37

Bevölkerungsgruppen der fremden Kontinente wurden bevorzugt im Rahmen von ganzen Dörfern, welche die Besucher begehen konnten, präsentiert wurden. Die „Ashantée-Ausstellung“, die 1896/97 im Wiener Prater Station machte und Schwarzafrikaner aus Guinea, von der „Goldküste“, einem englischen Kolonialbesitz, zeigte, wurde besonders legendär. Die gleichnamigen Nüsse erinnern noch heute an das aufsehenerregende Ereignis. Peter Altenberg hielt seine persönlichen Eindrücke

<sup>366</sup> Plakat, Wien 1887, Archiv des Museums für Unterhaltungskunst

in dem Buch „Ashantee“<sup>367</sup> fest. Das Dorf befand sich im „Tiergarten am Schüttel“ (im Bereich der heutigen Tiergartenstraße, Schüttelstraße und Böcklinstraße, 2. Bezirk). Die zur Schau Gestellten lebten in eigens aufgebauten Hütten, erzeugten und verkauften Kunsthandwerk und konnten bei allen Tätigkeiten beobachtet werden. Peter Altenberg verbrachte ganze Tage und Nächte im Dorf und ging mit einem Mädchen sogar eine Beziehung ein – was übrigens keine Seltenheit war, es wurde viel über Beziehungen von Wienerinnen wie Wienern mit Bewohnern des Dorfes, denen mitunter auch Kinder entsprangen, berichtet. Darüber hinaus erlaubt uns Altenbergs Bericht einige Einblicke in das Dorf und die Art der Schaustellung. Dazugehörten außer den Wohnhütten eine Schule und ein Tanzplatz, auf dem u. a. täglich der „Fetisch-Priester-Tanz“ vorgeführt wurde. Altenberg hebt die „Hütte des Häuptlings“, die „Hütte des Goldschmieds“, die „Hütte der Jungfrauen“ und die „Hütte der jungen Herren“ hervor, wobei jene der Jungfrauen eine besonders ausführliche Beschreibung erfährt:

„Die Hütte der Jungfrauen: big Akolé, Djôjô, Monambô, Aschôn, Tóokô, Akóschia. Da hocken sie Abends wie die Frösche, um ein Kerzchen herum, welches am Boden steht, speisen, ruhen aus, rauchen eine feine Cigarette, singen leise und sanft, salben sich mit Baumöl, betrachten sich in kleinen zerbrochenen Spiegelchen, machen zarte Tanzbewegungen mit dem Oberleibe, welcher nackt ist, lachen mit ihren freien unbekümmerten Seelen, ordnen ihre Perlenschnüre an den Haken der Wand, beneiden Tíoko um ihre 7 Rivièren (2 hellgrüne in Rauten-Schliff, 1 rosenrothe in Rauten-Schliff, 2 Granat-Rivièren, 1 Bernstein-Schnur, 1 Perlen-Collier französischer Imitation), schwärmen für hellgrün und granat, legen sich auf den Boden, löschen das Kerzenstümpfchen aus, singen noch ein wenig, schlafen ein.“<sup>368</sup>

Von einem Festessen, das die „Ashantee“ zu Ehren der Tiergarten-Direktion hielten, erfahren wir:

„Auf dem Boden hocken sie. In einem Gefässe befindet sich schneeweisses Erdäpfel-Püré, mit Wasser ohne Salz angemacht, kalt; In einem anderen Gefässe eine Fleisch-Suppe mit Paprika, ein dünner Gulyas-Saft eigentlich.

---

<sup>367</sup> Altenberg, Peter: „Ashantee“, Fischer, Berlin 1897

<sup>368</sup> Altenberg, ebd., S. 15

Mit den vollkommen reinen Händen wird ein Stück Püré genommen, in den Fleisch-Saft getaucht und von den Fingern abgeleckt.“<sup>369</sup>

Wie aus Altenbergs Aufzeichnungen hervorgeht, entsprach die Darstellung der „Ashantee“ in keiner Weise einer authentischen Wiedergabe der Lebensbedingungen in deren Heimat:

„Es ist kalt und feucht, Tíoko. Überall Wasserlachen. Ihr seid nackt. Was sind diese dünnen Leinensachen?!' [...] ‚Wir dürfen nichts anziehen, Herr, keine Schuhe, nichts, sogar ein Kopftuch müssen wir ablegen. Gib es weg sagt der Clark, gib es weg. Willst du vielleicht eine Dame vorstellen?!' ‚Warum erlaubt er es nicht?!' ‚Wilde müssen wir vorstellen, Herr, Afrikaner. Ganz närrisch ist es. In Afrika könnten wir so nicht sein. Alle würden lachen. Wie men of the bush, ja, diese. In solchen Hütten wohnt Niemand. Für dogs ist es bei uns, gbé. Quite foolish. Man wünscht es, dass wir Tiere vorstellen.“<sup>370</sup>

Wir erfahren, dass die Bewohner auch an kalten Septembertagen nicht mehr als einen Überwurf tragen durften. Peter Altenberg lässt wissen, dass die Zeitungen nichtsdestotrotz die gute Laune der „schwarzen Fremdlinge im Thiergarten“<sup>371</sup> priesen. Solche und andere kritische Untertöne bezüglich des Umgangs mit den „Ashantee“ sind in Altenbergs Skizzen des Öfteren zu bemerken.

Die Information, dass eine der Bewohnerinnen „gekommen ist von dem Ashanti-Dorfe in Budapest in das Ashanti-Dorf in Wien“<sup>372</sup>, ist darüber hinaus ein Hinweis darauf, dass die exotischen Prodigien nicht nur ausgestellt, sondern auch gehandelt und (aus-)getauscht wurden. Altenberg beschreibt auch eine Szene, in welcher ein reicher Wiener sich ein Mädchen aus dem Dorf kaufen möchte, sie „besitzen“<sup>373</sup> will. Fallweise wurden die „Ashantee“ zu Privatgesellschaften eingeladen:

„Akolé, the big Akolé (17 Jahre) und Akolé, the bibi Akolé (7 Jahre), waren bei Frau H. zum Diner geladen, in der Stadt. Sie trugen eine braune Toga und hellgrüne Glasperlen-Colliers. Sonst nichst. Einige Freunde und Freundinnen

---

<sup>369</sup> Ebd., S. 16

<sup>370</sup> Ebd., S. 11

<sup>371</sup> Ebd., S. 45

<sup>372</sup> Ebd., S. 35

<sup>373</sup> Ebd., S. 29.

des Hauses waren geladen. Die beiden Akolé assen wie englische Damen vom Hofe der Königin. ‚Sehr viel Einbildung, diese Paradies-Menschen ---‘ sagte Frln. D. ‚Jawohl!‘ erwiderte Peter A.<sup>374</sup>

## 9. Wo sind die Prodigien heute?

Wenngleich mit dem Zweiten Weltkrieg das eigentliche Ende der Prodigien festgemacht werden kann, so muss der geschichtliche Bogen dennoch bis heute gespannt werden. Der Sprung vom beginnenden 20. ins 21. Jahrhundert veranschaulicht darüber hinaus, dass das Ende der Blütezeit der Prodigien im 20. Jahrhundert zum vorläufigen Ende der Prodigien relativiert werden kann. Deswegen bildet den Schlusspunkt dieser historischen Untersuchung die Frage, wohin die Prodigien heute, in der unmittelbaren Gegenwart, verschwunden sind und ob sie das denn überhaupt sind.

Bei der Beschäftigung mit Prodigien im 21. Jahrhundert fällt ganz allgemein auf, dass sie versteckter, nicht so exponiert wie in anderen Jahrhunderten, aber doch vorhanden sind. Von zentraler Bedeutung ist der Umgang mit behinderten Menschen, der bedingt durch eine bisher so nicht gekannte gesellschaftliche Einstellung zu jenen Menschen von Emanzipation und Bemühen um Offenheit und Integration gekennzeichnet ist. Die Prodigienforschung sollte nicht vorrangig dazu dienen, zu einer aktuellen, allgemeinen gesellschaftspolitischen Diskussion um das Thema Behinderung Stellung zu nehmen. Sie kann sich ihr jedoch nicht ganz entziehen und gerät zumindest mit der Behindertenforschung, den „Disability Studies“, zeitweise in eine Wechselbeziehung, die beiden Richtungen nützlich sein kann. Eindrucksvolles Beispiel ist das in der Arbeit behandelte Projekt „Das Bildnis eines behinderten Mannes. Studie zur Darstellung von Behinderung und ihre Aktualität.“<sup>375</sup>, das 2005 im Rahmen des Forschungsprogramms „Transdisziplinäres Forschen“ des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur durchgeführt wurde. Darin wird festgestellt, dass Behinderung in Zusammenhang mit vielfältigen kulturellen und sozialen Entwicklungen bzw. Einschätzungen steht – dasselbe gilt für die Prodigien. Jenes Projekt war zudem Anlass dafür, dass Schloss Ambras, in dessen Sammlung sich das „Bildnis eines behinderten Mannes“ befindet und wo es ausgestellt ist, barrierefrei wurde. Damit bewirkte ein Prodigium, ein nicht

---

<sup>374</sup> Ebd., S. 19

<sup>375</sup> Mürner, Schönwiese, ebd. S. 7

näher bekannter Mann aus längst vergangenen Zeiten, nachhaltig Positives und eine offenere bzw. überhaupt eine zeitgemäße Diskussion der bisher überwiegend negativ und einseitig betrachteten Zurschaustellung behinderter Menschen.

„Das Projekt *Das Bildnis eines behinderten Mannes* fügt sich ausgezeichnet in die Strategie des Kunsthistorischen Museums, auf Schloss Ambras im öffentlichen Museum schrittweise aber zielstrebig für behinderte Personen Verbesserungen der Zugänglichkeit und Benutzbarkeit voranzutreiben.“<sup>376</sup>

Ein wesentlicher Grund für die Zurschaustellung von Menschen mit Behinderungen fällt heute weg: Sie ist nicht mehr die einzige und schon gar nicht die beste Verdienstmöglichkeit. Ob geistig oder körperlich benachteiligt, Menschen mit Handicap sind Teil des sozialen Systems. Es bieten sich zahlreiche Berufschancen, wobei diese noch lange nicht voll ausgeschöpft sind. Die Sicht auf Behinderte hat sich wesentlich gewandelt und ist auch nicht mehr durch körperliche Normen als Angelpunkte der Identifikation innerhalb der Gesellschaft motiviert. „Normalsein“ ist im Vergleich zum 19. Jahrhundert stark liberalisiert und oft überhaupt in Frage gestellt.

Die Aufweichung des Normbegriffes bewirkte eine teilweise Umkehrung, das „Normalsein“ erscheint oft negativ besetzt. Anders als die breite Masse zu sein wurde zu einem gesellschaftlichen Ideal. Die Hintergründe dieser Wandlung mögen in der Industrialisierung liegen, die angesichts von Massenware und zunehmender globaler Uniformität in allen Bereichen des Lebens – dem Leben „von der Stange“ – eine bewusste Abgrenzung und Unterscheidung notwendig zu machen scheint. Diese Abgrenzung passiert nicht nur äußerlich, durch Kleidung oder Aussehen, sondern auch geistig, womit wir beim modernen Begriff des „Freak“ angelangt sind. Ein „Freak“ zu sein ermöglicht heute einem „normalen“ Bürger, aus der Masse auszubrechen. Dabei ist es von wesentlicher Bedeutung, Aufmerksamkeit zu erlangen.

Die hier beschriebene Entwicklung lässt sich am Deutlichsten in den Talk Shows beobachten, die zur Bühne, zum Podium der modernen Prodigien geworden sind. Sie zwingt uns, den Begriff der Prodigien weiter zu fassen als wir es aus der Geschichte gewohnt sind. Deformationen interessieren nach wie vor, jedoch vielmehr

---

<sup>376</sup> Ebd., S. 11



die geistigen, durch welche nun wieder die eigene Normalität gemessen wird. Die Rezeption geschieht jedoch nicht mehr unter dem Gesichtspunkt des Strebens nach größtmöglicher (körperlicher) Normalität. Sie ist auch von dem Streben danach, sich selbst vom Durchschnitt abzuheben, gekennzeichnet. Dass diese Entwicklung eine rein gesellschaftliche ist, zeigt die Tatsache, dass der kleinwüchsige Engländer William Hay bereits 1755 in einem bemerkenswerten Essay bemerkte:

„Alles in allem würde ich wünschen, dass die Menschen offener und freundlicher zu uns wären, und dass sie, statt sich über einen Krüppel lustig zu machen, die Auswüchse des Geistes aufs Korn nehmen würden: sie sind im allgemeinen ebenso sichtbar wie jene des Körpers, aber da sie alltäglicher sind, werden sie kaum beachtet, in den oberen Schichten der Bevölkerung sowenig wie bei den unteren.“<sup>377</sup>

Diese der Zeit weit voraus eilende Sensibilität für die Psyche, deren Deformierungen und „Missbildungen“ erst im 20. Jahrhundert mit Sigmund Freud zum ernst zu nehmenden Forschungsgegenstand wurden, deutet auch darauf hin, dass es zu Prodigien durchaus aktuelle kritische Diskussionen gab.

Dass Prodigien heute sehr verdeckt und verstreut und daher nur wenig in Erscheinung treten, ist neben dem ethischen Ideal gegen ein „Ergötzen“ an behinderten Menschen auch der Entwicklung unserer Freizeit zu verdanken. Die ist heute durch ein so breites Angebot an Unterhaltung wie noch nie gekennzeichnet. Dafür müssen nicht einmal mehr spezielle Orte aufgesucht werden. Fernseher und Computer bringen uns unzählige Unterhaltungsformen nach Hause. Es fällt uns nicht mehr sonderlich auf, wenn Prodigien in Reportagen über den Bildschirm flimmern oder in Filmen und Zeitungsberichten auftauchen. Wenn man sie aber beobachtet und herausgefiltert, stellt man fest, dass sie nach wie vor aktuell sind, Faszination auf ihr Publikum ausüben und eine Bedeutung für die Menschheit haben, die auch heute weit über die Sensationsgier hinausgeht. Besonders in aktuellen amerikanischen Film- und Fernsehproduktionen finden sich Prodigien, vornehmlich Klein- und Riesenwüchsige. Meistens, wie bei dem Regisseur Tim Burton (geb. 1958), sind sie

---

<sup>377</sup> Hay, William: „Deformity: An Essay“, 1755, zitiert nach: Scheugl, ebd., S. 4

verbunden mit märchenhaften Gestalten. Dadurch werden sie abermals und auch in jüngster Zeit zu Ankerpunkten der mythologisch-mystischen Geschichten.

Der 1973 geborene und 2005 verstorbene US-Schauspieler Matthew McGrory erreichte in den Vereinigten Staaten Starstatus und ist ein eindrucksvolles Beispiel für Prodigien als Celebrities aus der heutigen Zeit. Er war 2,29 Meter groß und litt an Akromegalie, einer Form des Riesenwuchses. McGrory ist im „Guinness“ Buch der Rekorde 2006 als Mensch mit den größten Füßen (Schuhgröße 63) verzeichnet<sup>378</sup> und wirkte in zahlreichen Filmproduktionen mit. Als Schauspieler stehen Prodigien heute zwar auch, jedoch nicht vordergründig wegen ihres Äußeren auf der Bühne, was als Zeichen der Emanzipation gewertet werden kann.

Ähnlich verhält es sich mit jenen Prodigien, die als Wrestler auftreten. Das Wrestling, die amerikanische, auf komplett choreografierten Showkämpfen aufgebaute Variante des Catchens, erweitert die Aufführungspraxis von Prodigien um einen Aspekt. In jüngster Zeit findet sich eine auffallend große Zahl an über 2 Meter großen Protagonisten. Sie präsentieren sich mit Namen wie „Big Show“ alias Paul Randall Wight (geb. 1972, 2,13 Meter groß) oder „The Great Khali“ alias Dalip Singh (geb. 1972, 2,16 Meter groß) Im Ring. Schon zuvor in den 1980er Jahren machte „André the Giant“ alias André René Roussimoff (1946—1993, ca. 2,13 Meter groß) als Wrestler Karriere. Bei ihnen ist besonders die athletische Leistung hervorstreichen, die in der Geschichte einzigartig ist. Die Riesenwüchsigen bringen ja die wenigsten körperlichen Vorraussetzungen für eine dynamische Zurschaustellung mit. Der Auftritt von Prodigien als Wrestler ist also ein völlig neues Phänomen. Im Übrigen fällt bei ihnen die schon für die Prodigien des 19. Jahrhunderts typische Bildung eines speziell gestalteten Images auf. Als „Little Bastard“ oder „Hornswoggle“ alias Dylan Postl (geb. 1986, 128 cm groß) ist auch ein Kleinwüchsiger bei den Kämpfen immer wieder zu Gast. Er tritt nicht als Kämpfer, sondern als schalkhafter Begleiter auf und hat somit etwas wie die Rolle eines „Hofnarren“ über. Beschäftigt man sich näher mit den hier aufgezählten Celebrities, so ist zu erkennen, dass sie ihr Publikum mehr oder weniger stark auf der emotionalen Ebene ansprechen – ein Umstand, der uns in allen Epochen auch in Zusammenhang mit Prodigien begegnet. Jedoch können wir aus heutiger Sicht nicht mehr feststellen, wie ausgeprägt er in einzelnen Zeitaltern war. Durch das Medium Internet ist das Echo auf Prodigien sowie überhaupt auf Celebrities heute besonders direkt und schnell messbar.

---

<sup>378</sup> „Guinness World Records 2006“, German Language Translation Guinness World Records Limited 2005, S. 12 f

Vereinzelt sind Prodigien in der Öffentlichkeit immer noch als „Schauakte“, also ausschließlich aufgrund ihrer außergewöhnlichen Erscheinung und nicht im Rahmen einer sportlichen oder künstlerischen Betätigung, zu finden. „Guinness World Records“ führt uns Prodigien in Form von Größen- und Gewichtsrekorden vor. Als derzeit offiziell größter Mensch der Welt gilt der Chinese Bao Xi Shun (geb. 1951, 2,36 Meter groß)<sup>379</sup>. Bao Xi Shun tritt in der ganzen Welt auf und war am 17. 9. 2006 im Rahmen des „Vienna Recordia – World Records Day“ im Wiener Prater zu Gast. Die Bilder von seiner Hochzeit und von der Geburt seines Sohnes gingen um die ganze Welt. Der schwerste Mensch der Welt (560 Kilogramm) war bis 2008 der Mexikaner Manuel Uribe<sup>380</sup>. In jenem Jahr begann er eine Diät, was medien- und öffentlichkeitswirksam verwertet wurde. Als größte Frau der Welt wird die US-Amerikanerin Sandy Allen (geb. 1955, 2,317 Meter groß)<sup>381</sup> angeführt. Das Unternehmen „Guinness World Records“ verkörpert damit eine Art „Wunderkammer“, die jährlich herausgegebenen Bücher erinnern an die Fotoalben des 19. Jahrhunderts und führen die Tradition der Sammlungen in Zusammenhang mit Prodigien bis in die neueste Zeit fort. Darüber hinaus sind Boulevardblätter und Zeitungen sowie Internetportale voll von Meldungen über Missgeburten und außergewöhnlichen Menschen.

Exoten und Völkerschauen sind ebenfalls keineswegs aus der heutigen Zeit verschwunden. In vielen Urlaubsländern sind sogenannte „Menschenzoos“, Dörfer mit indogenen Bewohnern, als Touristenattraktion zu bestaunen, etwa in Sattaship in Thailand. André Heller feierte mit „Afrika! Afrika!“ 2006 und 2008 in der Donaumetropole Publikumserfolge. Der „Chinesische Nationalzirkus“ tour seit Jahrzehnten durch die Welt, auch in anderen Shows wie denen der Shao-Lin-Mönche stehen fremdartige Menschen und ihre Kultur im Mittelpunkt. Wenn es bei den Shows auch die zirkensischen und andere Kunstfertigkeiten sind, die im Vordergrund stehen, so muss doch festgestellt werden, dass der Unterschied zu den Völkerschauen oder exotisch motivierten Nummern in den Varietés geringer ist, als man annehmen möchte. In Wien waren in den letzten Jahren Kultur- und Musikfestivals wie die „Afrikatage“ oder „Balkan Fever“ erfolgreich. Alle jene Shows und Festivals, die unter einem ethnischen Motto stehen, weisen eine starke Ghettoisierung von Menschen und deren Art, Kultur, Kunst oder sonstige

---

<sup>379</sup> Vgl.: „Guinness World Records 2008“, German Language Translation Guinness World Records Limited 2007, S. 52

<sup>380</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>381</sup> Vgl.: „Guinness World Records 2006“, ebd. S. 14

Unterhaltung zu produzieren, auf. Sie fördern damit auch heute aus einem einseitigen Betrachtungswinkel heraus Klischees, die mit anderen ethnischen Gruppen verbunden werden. Jedoch ist dieser heutige Umgang mit Vertretern anderer Kulturen in der Unterhaltungsbranche mit jenem der Kollonialzeit ansonsten nicht vergleichbar und von Offenheit und Bemühen um einen gegenseitigen Austausch geprägt.

Ebenso präsent ist auch heute die enge Verbindung von Medizin und Prodigien. Aufgrund der Fortschritte auf dem medizinischen Sektor können nicht nur Missbildungen schon während der Schwangerschaft entdeckt bzw. vermieden werden und sind dadurch deutlich zurück gegangen. Es werden auch ganz neue menschliche Wunder geschaffen. Diese sorgen vor allem durch den technischen Fortschritt, etwa auf dem Gebiet der Prothesen, oder durch Transplantationen ganzer Körperteile für Staunen. Gerade die Prothesen spielen für die Prodigienforschung eine bedeutende Rolle. Durch sie ist es bei Menschen, denen Gliedmaßen fehlen, nicht mehr die erlernte Fähigkeit, sondern die zur Kompensation eingesetzte Technik, die im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Für Schlagzeilen auf diesem Gebiet sorgte in jüngster Zeit das Unternehmen „Otto Bock Healthcare“, das 2007 die erste gedankengesteuerte Prothese, eine Armprothese, vorstellte. Das Wiener AKH ist führend auf dem Gebiet der neuromuskulären Rekonstruktion. Die Schöpfer dieses Fortschrittes, ganz allgemein die Medizin, erhält heute den Applaus. Der individuelle Nutznießer steht als Teil dieses Wunders an sekundärer Stelle. Mit dem Staunen über die Prothesen als Ergänzung des Menschen lässt sich an ein Ideal der Renaissance anschließen – die Verbindung von Natur und Kunstfertigkeit, von göttlichen mit menschlichen Schöpfungen.

Nicht nur die Prothesen, auch andere Entwicklungen wie das Hörgerät oder der Rollstuhl beeinflussen das Leben mit Behinderung. Ohne neue Technologien wäre die Integration nicht so weit fortgeschritten wie sie es heute ist. So wie neue technische Errungenschaften immer unsere Sichtweise auf die Welt verändert haben, verändern heute die medizinisch-technischen Errungenschaften unsere Sichtweise auf behinderte Menschen – denn sie machen es möglich, Missbildungen zu kaschieren und beinahe unsichtbar zu machen.

Diese Entwicklung verläuft parallel zu den gesellschaftlichen Bestrebungen, behinderte Menschen nicht nur zu integrieren sondern sie so einzugliedern, dass sie

gar nicht mehr als „anders“ auffallen – womit hier ein ideologisches Bestreben gemeint ist. Dieses Bemühen, körperliche Mängel unsichtbar zu machen, stellt einen extremen Gegensatz zu den „klassischen Prodigien“ dar, deren körperlicher Mangel bewusst entblößt und auf ein Podest gestellt wurde. So stellt Fritz Vogel in den Raum:

„Doch man kann und darf sich auch fragen, ob es nicht einen falschen Eindruck des Nichtvorhandenseins erweckt, wenn Show Freaks aus unserem Gesichtsfeld verschwunden sind.“<sup>382</sup>

Wie sich jedoch zeigt, sind sie keineswegs aus unserem Gesichtsfeld verschwunden. Sieht man sich die in der Arbeit verwendeten Ereignisfelder an, auf denen sich Prodigien bisher bewegt haben, so sind die heute Bekannten eindeutig dem divertiven zuzuordnen. Sie haben sich lediglich auf einen kleinen Teil eines Angebots reduziert. Dieses Erscheinungsbild ähnelt jenem des Hochmittelalters, als Prodigien im Gefolge von Gauklern und Spielleuten das Unterhaltungsangebot jener Jahrhunderte bestritten.

Im Übrigen scheinen wir heute Einiges an Absonderlichkeiten gewohnt zu sein. Das wird nicht nur durch das TV-Format der Reality-Show geprägt, das Einblicke sowohl in die Wohnzimmer von Durchschnittsfamilien als auch in das abstruse (Privat-) Leben so mancher Celebrities ermöglicht und uns gruselig-unterhaltsame Schauer über den Rücken jagt. Auch die Comic- und Science-Fiction-Kultur beeinflusst unsere Sehgewohnheiten. Astrid Legge meint, die Prodigien von damals wären heute die Monster und Ungeheuer der Spielzeugindustrie und der Horror- und Gruselfilme, so wie die „Teufel im Glas“ und andere Curiosa der Kunst- und Wunderkammern.<sup>383</sup> Ein Hinweis auf die Monstren der modernen Welt ist an dieser Stelle berechtigt, jedoch spielen die Actionfiguren eine untergeordnete Rolle im Kosmos der Unterhaltung und sind zudem bloße Abbilder von fiktionalen Monstern aus Film oder Literatur.

Bei den Wunderkammern ging es um das Sammeln und Ausstellen kurioser, von Gott erschaffener Einzelstücke, die dem Publikum vorgeführt und präsentiert wurden. Gruselfilme oder Monsterfiguren sind aber alltägliche Gegenstände. Es handelt sich bei ihnen nicht um Abnormitäten, sondern Spielzeug- oder Filmfiguren. Sie werden

---

<sup>382</sup> Vogel, Fritz: „Der verschämte Blick. Von der Konstruktion des Hässlichen bis zur Verkitschung der Entstellung.“ Verlag mit dem Pfeil im Auge, Wädenswil 2003, <http://www.cattery.de/INFOMAT/rkninfov.pl?1048859993.D>, 19.6.2007, 10.50 Uhr

<sup>383</sup> Vgl.: Legge, A.: „Museen der anderen ‚Art‘“. – Aachen. Diss. 2000. S. 11

konsumiert, sicher auch gesammelt, jedoch nicht als Wunder- oder Rätseldinge betrachtet. Unsere Technik hat sie erschaffen. Jeder weiß sogar dank „Infotainment“ ungefähr, wie das vonstatten geht.

Das macht einen Unterschied von heute zu allen Epochen davor deutlich: Es ist die Betrachtungsweise, die sich beinahe revolutionär verändert hat. Niemand würde Prodigien heute noch ernsthaft mit Wunderdingen oder rätselhaften Phänomenen in Verbindung bringen, der Blick auf sie ist nüchterner geworden. Das Staunen ist geblieben, aber die Angst vor dem Unbekannten und Unbegreifbaren in ihnen scheint gewichen.

Es gibt jedoch auch heute menschliche „Monster“, die uns das Fürchten lehren. Sie wurden durch die Menschheit selbst erschaffen und repräsentieren die wenig rühmliche Kapitel der jüngeren Zeitgeschichte. Neue Waffen wie die Atombombe oder chemische Waffen, aber auch Medikamente wie Contergan, sorgten für noch nie zuvor gesehene Missbildungen. Anders als in der Renaissance können wir sie nicht als von Gott gesandte, der Natur entsprungene „Wunderzeichen“ interpretieren. Eine Warnung sollen sie uns aber in jedem Fall sein.

## **10. Schlussbetrachtung**

Wenn die Prodigien auch immer wieder totgeschwiegen, ignoriert, tabuisiert oder zuletzt verhüllt, versteckt wurden, sind sie doch ein wesentlicher Teil unserer Kultur – egal zu welcher Zeit, ob als lebendiger Teil des höfischen Lebens und der Unterhaltungskultur oder weniger greifbar als Wesen, die Mythen, Religion, Philosophie und Literatur durchwirken.

Bei der Untersuchung der historischen Zusammenhänge sowie der Ausstellungsorte ergeben sich einige Antworten auf die aus heutiger Sicht essentielle Frage, was Menschen dazu bewegte, andere, die von Natur aus so wesentlich benachteiligt wurden, vermeintlich brutal „auf dem Tablett“ zu präsentieren und sich an ihnen scheinbar schamlos und ausgiebig zu ergötzen. Vordergründig scheint Schaulust die größte Motivation zu sein. Damit verbunden ist Neugierde und in Folge das Streben danach, entdecken zu wollen – noch wichtiger jedoch: sich das Entdeckte anzueignen. Feudalherrschaft, Kolonialismus, Imperialismus – das Herrschen und Beherrschen liegt den wesentlichen historischen Entwicklungen zugrunde, was sich gerade an der Geschichte der Prodigien ablesen lässt.

Es liegt in anderer Form auch der Unterhaltungskultur überhaupt zu Grunde. Der Artist muss sein Gerät, sein Fach beherrschen, der Dompteur muss seine Tiere beherrschen und der Direktor sein Schauunternehmen. Peitschen, Gitterstäbe und die Arena dienen jener Beherrschung. Auch der Impresario muss seine Prodigien beherrschen. Immer schon war es das Fremde, an dem die Herrschenden ihre Macht und Einflussnahme am Deutlichsten veranschaulichen konnten. Indem sich exotische Tiere oder Menschen innerhalb eines beherrschten, abgegrenzten Raumes – einer Manege, Arena, Schaubude oder eines Varietés – das Exotische, Wilde, Fremde und Außerordentliche nach den Gesetzen der Gesellschaft und des jeweiligen Impresarios umerziehen ließ, stellte unsere Kultur ihre Überlegenheit zur Schau. Nicht zuletzt bedeutete das immer auch eine Warnung vor den Konsequenzen, sollte sich jemand nicht in die gewohnten Rahmenbedingungen einfügen – das gilt nicht nur für die cultural performances des 19. Jahrhunderts.

Im Zirkus ebenso wie auf den in der Renaissance von den Herrschenden veranstalteten Festen und Umzügen konnte das Publikum das Fremde und Exotische seinerseits aneignen. Wenn auch das Souvenir eine sehr späte Erfindung war, die erst durch die Industrialisierung möglich wurde, so gehörte das symbolische Besitzen von Teilen oder Aspekten der zur Schau Gestellten unbedingt dazu. Die Fürsten und Könige sammelten die Prodigien selbst. Sobald sich eine gewisse Eigenständigkeit der Prodigien entwickelte, fanden diese aber auch Möglichkeiten der Selbstvermarktung und gaben damit wiederum dem Publikum die Möglichkeit, sich „ein Stück“ der jeweiligen Schau mit nach Hause zu nehmen. Mit Industrialisierung und Serienproduktion, vor allem mit der Erfindung von Kunststoffen, erlebte das sammelnde Besitzergreifen eine neue Dimension. Der in der Sammlung Adanos des Wien Museums befindliche blaue Kunststoffring des Riesen Petursson ist nur ein Beispiel für den Beginn der Souvenir-Ära. Sammeln bedeutet mehr als eine Leidenschaft. Es ist ein Urinstinkt, der uns hilft, zu überleben. Das beginnt ganz primitiv beim Sammeln und Anhäufen von Nahrungsmitteln. Sammeln bedeutet Sicherheit, das Füllen der Vorratskammer ebenso wie das der Schatzkammer sichert die Existenz. Bei Dingen gibt das Sammeln Sicherheit, indem wir die mitunter fremden Objekte dadurch kennen lernen. Es zeigt sich, dass das Sammeln von „Monstren“ ihnen ihren Schrecken nimmt, was für die Wunderkammern ebenso gilt wie für den als Souvenir nach Hause gebrachten Ring des Riesen oder die Abbilder von Prodigien. Um sich einer Angst zu stellen,

muss man wissen, wie sie aussieht. Feinde, die ein Gesicht haben, verlieren an Schrecken. Im Ungewissen zu sein ist wohl die größte Qual für den menschlichen Geist.

Es klingt daher plausibel, dass das Interesse an Monstren und Abnormalem in Krisenzeiten zunahm. Die Dinge, die monströs und abnormal erschienen, dienten letzten Endes der Beruhigung, da die Menschen sie sammeln, studieren und begreifen konnten. Die gesellschaftlichen Umbrüche, die großen Krisen hingegen war für den Einzelnen gar nicht und für die Menschheit in ihrer ganzen Dimension nur aus späterer Sicht erfassbar. Somit konnten die allgemeinen Ängste auf ganz bestimmte „Monster“, deren Aussehen bekannt war und die im Fall der Prodigien sogar real existent waren, abgeladen werden. Das macht die Prodigien zu Indikatoren für Krisen, womit sich die am Beginn dieser Arbeit aufgestellte Vermutung bestätigt hat.

Mit dem Sammeln und Erfassen von unbekannten Dingen geht ein weiterer Grund für das Interesse an Prodigien einher: Das Streben nach Erkenntnis. Die Menschen wollten und wollen immer auch begreifen. Womöglich gibt es deshalb eine historisch so lange anhaltende, immer wieder kehrende Beschäftigung mit Prodigien, weil sie sich dem vollständigen Begreifen immer entzogen haben. Erst in jüngster Zeit ließen sie sich mit den rasanten Entwicklungen auf dem Gebiet der Medizin und der Gentechnik zumindest rein physisch enträtseln.

Der Sinn von Missgeburten und Monstrositäten ist jedoch nicht vollständig zu klären. Vielleicht verschwanden die Prodigien deshalb zwar aus vielen Bereichen wieder, aus einem ganz bestimmten jedoch nie und setzten sich im Laufe der Zeit sogar immer mehr darin fest: Dem vorführenden, theatralischen und medialen Rahmen. Dass diese Arbeit am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft entstand, beweist die große Rolle, welche die Prodigien wortwörtlich in der Kulturgeschichte der Menschheit spielen.

Bei Betrachtung aller Gründe für ein Interesse an Prodigien ist es vielleicht vor allem das theatralische Moment, das sie interessant macht. In Bezug auf dieses Moment hat diese Arbeit eine bemerkenswerte Tatsache zutage gefördert. Sieht man sich die geschichtlichen Vorgänge an, so fällt eine erstaunliche Kontinuität bei der Art der Darbietungen auf. Es veränderten sich weniger die Auftritte der Prodigien an sich oder das von ihnen im Vorgeführte, sondern vielmehr die Rahmenbedingungen und das jeweilige Umfeld.



Dazu zeigt diese Arbeit, dass die zwei Ebenen des „Theaters der Wunder“ – die Macher, jene, die das Genre und damit die Prodigien beherrschten, und die Empfänger, das Publikum – eine bemerkenswerte Entwicklung durchmachten. In der Renaissance waren beide Ebenen sehr eng miteinander verbunden und homogen. Die Fürsten und Könige boten die Prodigien in erster Linie Leuten aus den eigenen Reihen, dem Adel, zur Unterhaltung an. Die Zurschaustellung geschah auch nicht aus finanzieller Notwendigkeit oder kommerzieller Motivation heraus. Danach drifteten die Ebenen immer mehr auseinander, sie differenzierten sich zunehmend. Als das Management zu einem eigenen Berufsstand wurde, war das Publikum endgültig der Gegenpol geworden. Es wurde gezielt angesprochen und für das Gleichgewicht des gesamten Gewerbes verantwortlich. Beide Pole bestimmte nun das Geld. Während die einen es verdienen wollten, gaben die anderen ihres dafür her. Diese Entwicklung ist deshalb gerade in Bezug auf die Prodigien bemerkenswert, da hier die Besitzverhältnisse, denen Prodigien immer ausgesetzt waren, eine Schlüsselrolle zu spielen scheinen.

Eine andere Tatsache, die erst im Laufe dieser Arbeit deutlich wurde, ist die Sonderstellung der Prodigien in der artistischen, schaustellerischen und theatralischen Welt. Im Unterschied zu Schauspielern und auch zu Artisten nahmen sie keine nachahmende Rolle ein. Im Grunde legten sie ihr Kostüm nicht ab, wenn sie die Manege oder die Bühne verließen. Das bedeutet den Wegfall der Grenze zwischen theatraler und realer Wirklichkeit. Ein Blick hinter die Kulissen, hinter die Maske oder auf den Menschen ohne das Kostüm war obsolet, die Prodigien stellten sich abseits des Rampenlichts genauso dar wie darin. Ein Riesenwüchsiger hörte nicht auf, riesenhaft zu sein, wenn er von der Bühne herabstieg.

Genau dieser Umstand nahm ihnen die Chance, die Maske ihres Lebens jemals abzunehmen. Im Laufe der Geschichte haben wohl nur sehr Wenige nach dem eigentlichen Menschen, dem Wesen und der Seele hinter den körperlichen Ausnahmeerscheinungen gefragt. Es ist das Dilemma des Hofnarren, dass er ein Leben unter der Narrenkappe verbringt. Sollte er sie ablegen, verliert er jede Berechtigung für sein Dasein als Solcher. Schlimmer jedoch ist das Dilemma der Prodigien, die niemals auch nur die Chance haben, ihre wunderbare, rätselhafte und aufsehenerregende Erscheinung abzulegen.

Mit der historischen sowie der Betrachtung der Aufführungspraxis ist ein Grundziel der Arbeit erreicht, nämlich jenen, die so lange und so oft im Rampenlicht standen, mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Dadurch konnten viele Fragen in Bezug auf die Prodigien und ihr Erscheinen, ihre Funktion in der Gesellschaft, erläutert werden. Gerade in Bezug auf Wien erscheint das Erarbeitete jedoch nur als die Spitze eines Eisbergs. So drängt es sich geradezu auf, die Etablissements des 19. Jahrhunderts einer eingehenden Forschung zu unterziehen. Besonders die Varietés in Wien scheinen nur spärlich erforscht. Eine detaillierte Untersuchung anhand der Programmhefte aus jener Zeit wäre notwendig.

Allgemein wäre der Zusammenhang zwischen dem 19. Jahrhundert und der Renaissance eingehender zu betrachten. Der Frage, ob die historischen Parallelen zwischen den beiden Epochen und die Übereinstimmung als wichtigste Epochen in der Geschichte der Prodigien Zufall sind bzw. inwieweit das 19. Jahrhundert auch in dieser Hinsicht direkt von der Renaissance beeinflusst war.

Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Prater während der Zeit der k. u. k. Zeit wäre für die Prodigienforschung ebenso wichtig. Ein großes Forschungsgebiet, das in dieser Arbeit lediglich angerissen werden konnte, wäre auch die Rolle der Prodigien unter den Habsburgern während der Renaissance und frühen Neuzeit. Noch weniger in Bezug auf Prodigien erforscht als andere Epochen erscheint weiters das Hoch- und Spätmittelalter, vor allem was Wien betrifft.

Die Gruppe der Exoten allein böte genügend Material für eine eigene Arbeit. Ein spannendes Terrain wäre außerdem die Analyse von Reaktionen auf Prodigien und deren Diskussion in der Öffentlichkeit, etwa anhand von Zeitungsartikeln, sowie ihr Diskurs in Gelehrten- und wissenschaftlichen Kreisen von der Renaissance an. Die Beziehung von Prodigien und monströsen Figuren in der Literatur und Kunst sowie in den modernen Medien der westlichen Welt eröffnete ebenso ein mögliches Forschungsfeld wie die Hinwendung des Blicks mehr in Richtung anderer Kulturkreise, um den Umgang mit missgebildeten und behinderten Menschen zu untersuchen.

Die Betrachtung der Prodigien aus Sicht der Theaterwissenschaft ist ein wichtiger Ansatz, denn die Existenz von Prodigien lässt sich von einem theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus sehr gut und mit dem richtigen Verständnis und Werkzeug ausgerüstet untersuchen. Die Fülle an weiteren Forschungsmöglichkeiten zeigt jedoch, dass das Phänomen ein interdisziplinäres ist.

## 11. Englische Zusammenfassung

### 11. English Summary

The Presentation of and Performance from People who have an abnormal appearance or/and suffer from mental disturbances has been part of our culture since the ancient world. Since World War II there has been no consequent and adequate academic discussion apart from a few mentioning's in the course of the treatment of Entertainment history and culture. In Austria there is a short Period of discourse between the 1960ies and 1970ies, but not very detailed in relation to the topic "Presentation and Performance of abnormal people". In relation to the American Circus History there is a broad treatment of Showfreaks and Sideshowes of the 19<sup>th</sup> century, which only affects a very little part of the Entertainment culture of Europe. The Sideshow of the American Circus has never gained a great foothold in Europe and even less in Austria.

That's why this work is focusing on Europe and especially Vienna. This town was in every century a scene for "abnormal" people, whether it was at the marketplaces, at the courts of the Renaissance or in the era of the middle-class and as a part of the especially Viennese Entertainment culture. In principle the Expression "Prodigien", "Prodigies", is used to describe the presented people, which means all people, who where in the middle of courtly or public interest in various ways just because of there abnormal appearance, whether it was because of deformity, exotic appearance or mental disturbance. The Expression "Prodigien" has been chosen as an adequate, modern expression. "Freak" does not describe the hole case and today's understanding is more like that a freak Person is someone who is above-average engaged in something. In the discourse of the 1960ies and 1970ies in Austria the Expression "Abnormities" was used. This is not suitable anymore because from today's point of view it has a negative, discriminating undertone.

This work is a historic overview structured chronologically from the ancient world to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It has two emphasises: One main focus on the 19<sup>th</sup> century, from which there is lots of material thanks to Mass Media and Photography, and another focus on the Renaissance. These eras represent the two big periods in the history of Prodigies in which there was an over-average interest in them which is also being described. Within the setting of the different centuries the practice of appearance is being analysed, which includes the occasion and place of

performance – courtly ceremonies, festivities and processions, public places, inns, the circus, theatres and other locations –, scientific influences, ruling systems – court and management – and the ways of advertising and marketing. A look at mythological connections and also at today's appearances of Prodigies rounds off the work.

This work also establishes three main fields of motives why Prodigies appeared in society or where consumed by society, which is a) a religious/superstitious, b) a courtly/souvereign-centered and c) a entertainment-related field.

## 12. Bibliographie

### Primär- und Sekundärwerke

ALDROVANDI, Ulisse: Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalum. Bologna 1642. URL: <http://c108-dig04.uibk.ac.at:8080/aloWeb/viewer.alo?query=&objid=13017&page=1&viewmode=&scale=&textsize=#> am 15.10.2007

ALTENBERG, Peter: Ashantee im Wiener Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste. Berlin: Fischer 1897

ARNOLD, Hermann: Fahrendes Volk. Randgruppen des Zigeunervolkes. 2. Aufl. Neustadt/Weinstraße: Pfälzische Verlagsanstalt 1983

BENGEN, Etta: Die große Welt der Gartenzwerge: Ein historischer Rückblick. Mythen, Herkunft, Traditionen. Suderburg: Edition anderweit 2001

BRANDSTÄTTER, Christian (Hrsg.): Die Welt von gestern in Farbe. Wien. 1. Aufl. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008

FIRLA-FORKL, Monika (Hrsg.): Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien. Cognoscere. Erkennen – entdecken – verstehen. Band 1. Berlin: edition ost 1993

DOPPLER, Elke, LINDINGER, Michaela, KREUTLER, Frauke (Hrsg.): Schau mich an. Wiener Porträts. 329. Sonderausstellung des Wien Museums. 6. April 2006 – 7. Jänner 2007. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006

DURANT, John and Alice: Pictorial History Of The American Circus. 3. Aufl. New York: A. S. Barnes an Company 1957

FABER, Elfriede, KALDY, Robert: Die Reihe Archivbilder. Wiener Vergnügungsstätten. Erfurt: Sutton Verlag 2009

FISCHER-LICHTE Erika (Hrsg.): Verkörperung. Theatralität. Bd. 2. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 281—294

FRANK, Hans, BRANDSTÄTTER, Christian (Hrsg.): Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Fotografie in Österreich 1840-1860. Wien: Verlag Fritz Molden Wien-München-Zürich-New York 1981

EBERSTALLER, Gerhard, BRANDSTÄTTER, Christian, PAUL, Bernhard: Circus. Wien-München-Zürich: Fritz Molden Verlag o. J.

EBERSTALLER, Gerhard: Schön ist so ein Ringelspiel. Schausteller, Jahrmärkte und Volksfeste in Österreich. Geschichte und Gegenwart. 1. Aufl. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2004

EBERSTALLER, Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien. Wien-München: Verlag Jugend & Volk 1974

ECO, Umberto (Hrsg.): Die Geschichte der Hässlichkeit. München: Carl Hanser Verlag 2007

EHRLICH, Anna: Ärzte, Bader, Scharlatane. Die Geschichte der österreichischen Medizin. Wien: Amalthea Signum Verlag 2007

EWINKEL, Irene: De monstros. Deutung und Funktion von Wundergebursten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Reihe Frühe Neuzeit. Berns, Jörg Jochen (Hrsg.) u. a. Tübingen: Verlag Max Niemeyer 1995

FABER, Monika (Hrsg.): Straßenleben in Wien. Fotografien 1861 bis 1913. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich. Bd. 2. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2005

FELLNER, Manuela, HOLZER, Anton und LIMBECK-LILIENAU, Elisabeth (Hrsg.): Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: Das Licht, die Stadt und die Fotografie. 23. Oktober 2003 – 22. Februar 2004. Technisches Museum Wien. Holzhaus Nfg.

FERINO-PAGDEN, Sylvia (Hrsg.): Arcimboldo 1526-1593. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und des Musée du Luxembourg Paris. Wien, Mailand: Skira 2008

FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

FRIESE, Christiane: Plakatkunst 1880-1935. Stuttgart: Klett-Cotta 1994

GEESE Uwe, Eintritt frei, Kinder die Hälfte. Kulturgeschichtliches vom Jahrmarkt. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 1981

GIBS, Helga: Leopoldstadt. Kleine Welt am großen Strom. Wolfsberg: Mohl Verlag 1997

GRABOVSZKI, Ernst: Innere Stadt. Wien, 1. Bezirk. Die Reihe Archivbilder. Erfurt: Sutton Verlag 2002 Guinness World Records 2006. German Language Translation

GRUBER, Gerlinde: Sideshows damals und heute. Wien. Universität Wien. Dipl.arb. Mai 2001

Guinness World Records Limited. o. O. A. Verlag der Rekorde 2005

Guinness World Records 2008. German Language Translation Guinness World Records Limited. o. O. A. 2007

HEWSON, Elisabeth, JANKOWSKY, Heinz: Prater G'schicht'n. Von Verliebten, Verrückten, Verbrechern und Vergnügten. Wien-Graz-Klagenfurt: Pichler Verlag 2008

HÖGLINGER, Klaus: Das Österreichische Plakat 1873-1914 – Wien, Universität, Grund- und Integrativwiss. Fak., Diss. 1980

HUSS, Frank: Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II. Gernsbach: Casimir Katz Verlag 2008

Illusion. Das Spiel mit dem Schein. 198. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Hermesvilla im Lainzer Tiergarten. 1. April 1995 bis 18. Februar 1996. Storch, Ursula u. a. Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser o. J.

JAY, Ricky: Sauschlau und Feuerfest. Menschen, Tiere, Sensationen des Showbusiness. Steinfresser, Feuerkönige, Gedankenleser, Entfesselungskünstler und andere Teufelskerle. Offenbach am Main: 1988

KOBELKOFF, N.: Memoires de L'Homme-Tronc. Imp. Thomas, Comentry. o. O. u. J. Deutsche Übersetzung im Besitz des Museum für Unterhaltungskunst, Wien.

LEBECK, Robert: Riesen, Zwerge, Schauobjekte. 80 alte Postkarten gesammelt und herausgegeben von Robert Lebeck. Die bibliophilen Taschenbücher. Bd. 143. Dortmund: Harenberg Kommunikation 1979

LEHMANN, Alfred: Zwischen Schaubuden und Karussells. Ein Spaziergang über Jahrmärkte und Volksfeste. Frankfurt am Main: Verlag Dr. Paul Schöps 1952

LEVER, Maurice: Mit Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992

MAYR, Franz Josef: Der Wiener Prater. Ein kultur- und randkultursoziologischer Streifzug von der Vergangenheit zur Gegenwart. Universität Wien. Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften. Diss. Oktober 2004

MÜRNER, Christian, SCHÖNWIESE, Volker (Hrsg.): Das Bildnis eines behinderten Mannes. Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Ausstellungskatalog und Wörterbuch. Neu Ulm: AG SPAK Bücher 2006



OTT, Michaela (Hrsg.): Michel Foucault. Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Aus dem Französischen von Michaela Ott. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003

RAUCH, Margot: Monster und Mirakel. Wunderbares in der Kunstkammer von Schloss Ambras. In: Heimatwerbung Tirol (Hrsg.): Tirol – immer einen Urlaub wert. Nr. 62. Innsbruck: Verlag Athesia-Tyrolia 2003

RICHTER, Joseph: Briefe eines Eipeldauers über d'Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener. München: Winkler-Verlag 1970

ROSCHITZ, Karlheinz: Wiener Weltausstellung 1873. Wien: Jugend und Volk 1989

SALTEN, Felix: Wurstelprater. 1. Aufl. Wien-München-Zürich: Molden 1973

SCHEUGL, Hans: Show Freaks & Monster. Sammlung Felix Adanos. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1974

SCHMIDT, Christian W., DEGENER, Volker W.: Zirkus. Geschichte und Geschichten. München: Lentz 1991

SCHWARZ, Otto: Hinter den Fassaden der Ringstrasse. Geschichte, Menschen, Geheimnisse. Wien: Amalthea Signum Verlag 2007

SEIPEL, Wilfried (Hrsg.): Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance. Kunsthistorisches Museum Wien. Schloss Ambras, Innsbruck. 10. Juni – 31. Oktober 2005. Innsbruck: Athesia-Tyrolia Druck 2005

SIGNOR SALTARINO: Abnormitäten. Düsseldorf: Ed. Lintz 1900

SIGNOR SALTARINO: Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1895

SINHUBER, Bartel F.: Zu Besuch im alten Prater. Eine Spazierfahrt durch die Geschichte. Wien – München: Amalthea 1993

SINHUBER, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. Wien: Amalthea Verlag 1997

SPORER, Peter M. (Hrsg.), Földvári: ngiyaw eBooks 2007. URL: <http://ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/altenberg/ashantee/ashantee.pdf> am 25.1.2008

THE INNER & OUTER WORLDS OF THE CIRCUS. Guide to the Hertzberg Circus Collection. San Antonio 1973

ZESKA, Philipp: Unsterblicher Prater. Velden a. W., Wien: Obelisk Verlag 1947

### **Nachschlagewerke**

KLEINDEL, Prof. Walter: Die Chronik Österreichs. 2. Aufl. Dortmund: Chronik Verlag 1984

Pons-Globalwörterbuch Deutsch-Englisch. 1. Aufl. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1983

Pons-Globalwörterbuch Englisch-Deutsch. 1. Aufl. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986

SCHWANITZ, Dietrich: Bildung. Alles, was man wissen muss. Frankfurt am Main: Eichborn 2002

### **Zeitungen und Zeitschriften**

„1766-1966. 200 Jahre Wiener Prater. Offizielle Festschrift.“ Anlässlich der Festlichkeiten Mai bis September 1966. o. O.

DER ARTIST. Nr. 300. o. O. u. J.

CIRCUS – GESTERN, HEUTE. Mitteilungsblatt der Gesellschaft der Freunde des Österreichischen Circuseums. Heft 2. Oktober 1981; Heft 6. Oktober 1983; Heft 7. April/Mai 1984; Heft 9. Mai 1985; Heft 10. November 1985; Heft 12. Dezember 1986; Heft 18. Dezember 1989; Heft 21. Juli 1991; Heft 22. Dezember 1991; Heft 24. Dezember 1992; Heft 25. Juli 1993; Heft 29. August 1995; Heft 31. August 1996; Heft 37/38. April 2000; Heft 53. August 1998;

EXTRABLATT. 22.6.1872

GESCHICHTE. Februar 2/08

KAUT, Hubert und SACKMAUER, Ludwig (Hsg.): Hans Pemmer. Schriften zur Heimatkunde. Festgabe zum 80. Geburtstag. Wien: Verlag Jugend und Volk 1969

DAS KLEINE BLATT. 22.9.1940; 11.6. 1933 Nr. 158;

DER KOMET. 20. Juni 1961 Nr. 3558 78. Jahrgang

KURIER. 8.12.1976; 6.08.2007;

MUK Journal Nr. 1/2008; Nr. 3/2008

NEUIGKEITS-WELT-BLATT. 30.5.1937 Nr. 122

NEUES WIENER TAGBLATT. 29.4.1872

OBERÖSTERREICHISCHE NACHRICHTEN. Wochenbeilage vom 20.1.1962

ÖSTERREICHISCHE ILLUSTRIERTE ZEITUNG. 26.2.1902

OTTO'S NEUER ARTIST. Nr. 1 1902

PEMMER, Hans: Wiener Wachsfigurenkabinett. In: Unsere Heimat. Sonderabdruck aus Jahrgang 39, Nr. 1/3, 1968.

PEMMER, Hans: Schaustellungen von Abnormitäten in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): Wiener Geschichtsblätter. 23. (83.) Jahrgang 1968, Nr. 1.

DAS PROGRAMM. Artistisches Fachblatt. 8.9.1929 Nr. 1431; 15.11. 1931 Nr. 1545; 13.12. 1931 Nr. 1549; 10.4. 1932 Nr. 1566;

DAS PROGRAMM. Artistisches Fachblatt.

DIE PRESSE. Kultur Spezial. Wien: 29.05.2008

REUMANN, Jenny (Hrsg.): Aus den Denkwürdigkeiten eines Zwerges. Wien: 3. März. o. J.

STADT WIEN Nr. 37, 11. Mai 1966; Nr. 38, 14. Mai 1966; Nr. 39, 18. Mai 1966; Nr. 40, 21. Mai 1966;

SAMSTAG. 1. August 1959 Nr. 31

VOLKSZEITUNG. o. A.

WIENER BILDER. 1934

WIENER WOCHENAUSGABE – MAGAZIN. o. O. u. J.

WOCHENBLATT. 10. Oktober 1959

WOCHENSPIEGEL. Nr. 8 1986

## **Programmhefte**

Barnum & Bailey grösste Schaustellung der Erde. Programmheft, Wien: Verlag von Barnum & Bailey, Druck von J. Weiner, 1900

Das Buch der Wunder. Wien: Verlag und Eigentum von Barnum and Bailey, Druck von J. Weiner, 1900

Führer durch's Panoptikum von H. Präuscher's Erben. o. O. u. J. Quelle: Museum für Unterhaltungskunst/Wiener Zaubertheater

Das Leben der Liliputaner und was man darüber wissen möchte. Booklet von Gnidley's Liliputaner Circus. o. O. u. J.

Panoptikum von H. Präuschers Erben. Wien: Verlag von H. Präuschers Erben 1941  
Quelle: Museum für Unterhaltungskunst/Wiener Zaubertheater

Singer's Midgets Revue. Programmheft. o. O. u. J.

## **Texte aus dem Internet**

DIE ALTEN MÄRKTE DER INNEREN STADT. URL: <http://www.wien.gv.at/ma59/h-innenma.htm> am 11.08.2008, 11:15 Uhr

BRILLANTEN AUS WIEN. URL:  
[www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/8\\_bezirk/brillanten.html](http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/8_bezirk/brillanten.html) am 10.9.2007, 11.45 Uhr

HABIAN, Erich: Geschichte der Fotografie. URL: [www.wu-wien.ac.at/usr/h99a/h9950236/fotografie/foto2.htm](http://www.wu-wien.ac.at/usr/h99a/h9950236/fotografie/foto2.htm) am 13.8.2007, 21 Uhr

LEGGE, Astrid: Museen der anderen „Art“. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis. Aachen, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule, Phil. Fak., Diss. 2000. URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962701548> am 14. 8. 2007, 12.45 Uhr

MACHO, Thomas: Zoologiken. Tierpark, Zirkus, Freakshow. URL: [www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77](http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=77) am 22.3.2005, 10 Uhr

SCHÖNBRUNNER TIERGARTEN. Die Geschichte des Tiergarten Schönbrunn. URL: <http://www.zoovienna.at> am 05.09.2008, 12.10 Uhr

VOGEL, Fritz Franz: Der verschämte Blick. Von der Konstruktion des Hässlichen bis zur Verkitschung der Entstellung. URL: <http://www.cattery.de/INFOMAT/rkninfov.pl?1048859993.D> am 19.06.2007, 10.50 Uhr

### **Internetseiten**

Albertina – Bibliographie zur Fotografie in Österreich. URL: [http://alt.albertina.at/cgi-bin/such\\_ausgabe.pl?scid=828&lang=de&n=Auerbach,%20Max](http://alt.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=828&lang=de&n=Auerbach,%20Max) am 29.9.2007, 13.30 Uhr

[www.artminutes.com/forschung/kinetop\\_1.html](http://www.artminutes.com/forschung/kinetop_1.html) am 19.6.2007, 10.44 Uhr

[www.burgendaten.de](http://www.burgendaten.de) am 6.7.2007, 12 Uhr

[www.bezirksmuseum.at/landstrasse](http://www.bezirksmuseum.at/landstrasse) am 6.7.2007, 13 Uhr#

DHM Deutsches Historische Museum Berlin. URL: [www.dhm.de](http://www.dhm.de) am 8.8.2007, 12.29 Uhr

<http://www.hofburg-wien.at/besucherinfo/spezialprogramme/themen-und-termine.html> am 5.5.2008, 10 Uhr

Hotel Ambassador Wien. URL: [www.ambassador.at/history.php?lang=de&p=2](http://www.ambassador.at/history.php?lang=de&p=2) am 10.9.2007, 13 Uhr

<http://www.khm.at/ambras/03ausstellungen/wirsindhelden.html> am 7.8.2008, 14 Uhr

<http://www.wu-wien.ac.at/usr/h99a/h9950236/fotografie/foto2.htm> am 13.8.2007, 21 Uhr

### **Videos und DVDs**

FREAKS. Regie Tod Browning. USA 1932

DER WIENER PRATER IM FILM. Dewald, Christian und Schwarz, Werner Michael  
(Red.). Wien: Filmarchiv Austria 2005

## 13. Anhang I: Abbildungsverzeichnis

Beschreibung	Seite
<b>Abbildung 1:</b> Riesin La Pierre, „M. La Pierre, jeune geante prussienne, Französischer Kupferstich aus der Marie-Antionette-Zeit, eine deutsche Riesin La PIERRE, die sich in Paris sehen ließ, darstellend“, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum, Sammlung Adanos	92
<b>Abbildung 2:</b> „Die Parena vermittelt“, Anzeige von 1921, o. O., Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	98
<b>Abbildung 3 und 4:</b> „Dr. W. F. Carver Wild Amerika“, Flugblatt von 1889, Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	100
<b>Abbildung 5:</b> „Fusskünstlerin“, Anzeige, April 1888, o. O., Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	101
<b>Abbildung 6:</b> „Fräulein Rosa Wedstedt“, Anzeige von 1907, o. O., Quelle: WienMuseum, Sammlung Adanos	102
<b>Abbildung 7:</b> „Münstedts Troupe Royale de Liliput“, Anzeige in „Otto's Neuer Artist – Köln“, Nr. 16, o. J., Quelle: WienMuseum, Sammlung Adanos	102
<b>Abbildung 8:</b> „Die zusammengewachsenen Zwillinge“, Anzeige, Wiener Tagblatt 31. 7. 1878, Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	104
<b>Abbildung 9:</b> „Eine Dame mit drei Füßen und zwei Körpern“, Anzeige, Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	104
<b>Abbildung 10:</b> „Albinos oder weißer Neger“, Plakat, o. O. u. J., Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	119



- Abbildung 11:** Riese Emanuel Andersen, „Max Auerbach Photograph. 126  
Wien Tuchlauben 18, neben Strampfers Theater 1te Stiege 3ter Stock. In  
Arad. Forraygasse im eigenen Hause. Die Matritze bleibt für  
Nachbestellungen reservirt. Vervielfältigung vorbehalten.“ Carte des visite,  
o. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer
- Abbildung 12:** „K.-W. Kobelkoff buvant“, Postkarte, o. O. u. J., Quelle: 127  
WienMuseum Sammlung Adanos
- Abbildung 13:** Unbekannte Fußkünstlerin, „M. Müller jun. Fotograf 127  
Mariahilferstrasse 76 vis à vis dem Englischen Hofe Wien. Die  
Originalplatte wird zum Nachbestellen aufbewahrt. Vervielfältigung  
vorbehalten.“ Carte de visite, o. J., Quelle: WienMuseum Sammlung  
Pemmer
- Abbildung 14:** „Krao“, Fotografie aus ihrer Zeit beim „Ringling Bros. 129  
Circus“ 1924, Quelle: WienMuseums Sammlung Adanos
- Abbildung 15:** Annie Jones, Fotografie, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum 129  
Sammlung Adanos
- Abbildung 16:** „Mitzi die Königin aller Riesendamen“, handschriftlicher 130  
Vermerk: „31.X.36 Im Gebäude des Zirkus Zentral. 268 kg. Macht in  
unverfälschtem Wienerisch witzige Bemerkungen.“ Karte, o. O. u. J.,  
Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer
- Abbildung 17:** „Johann K. Petursson“, Fotografie, o. O. u. J., Quelle: 131  
WienMuseum Sammlung Adanos
- Abbildung 18:** Tom Thumb als Napoleon, „S. Kuhe Wien“, o. O. u. J., 131  
Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos
- Abbildung 19:** „Andenken an Lionel, den Löwenmenschen, 17 Jahre alt.“ 132  
Postkarte, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos

- Abbildung 20:** Rosa und Josepha Blazek, Vermerk auf der Rückseite: „Photo 1921 mit C. A. Worthan Shows.“ Fotografie, Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos 133
- Abbildung 21:** Rosa und Josepha Blazek, Vermerk auf der Rückseite: „Geschw. Blazek, ca. 1910 im Passage-Panopticum, Berlin.“ Postkarte, Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos 133
- Abbildung 22:** Mariedl Fassnauer, handschriftlicher Vermerk auf der Rückseite: „1912 in Leichts Vergnügungsfalle, Prater 64, zu sehen. Geschenk v. Felix Adanos.“ Postkarte, Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer 134
- Abbildung 23:** Nikolai W. Kobelkoff, Rückwärtiger Text: „Nicolai W. Kobelkoff sammt Familie geboren ohne Arme und Beine in Wossnesensk (asiatischem Russland) Gouvernment Orenburg, Sibirien, am 22. Juli 1851, Inhaber von 7 Ehrenmedaillen aller Länder. Fischer's Druck, Wien II., Taborstraße 11 B.“, handschriftlicher Vermerk auf der Vorderseite: „Nicolai W. Kobelkoff Rumpfkünstler Wien, den 17ten Juni 1899.“, Postkarte, Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer 134
- Abbildung 24:** Millie und Christine, Fotografie, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer 135
- Abbildung 25:** Millie und Christine, Vermerk auf der Rückseite: „MILLIE & CHRISTINE, die zusammengewachsenen Zwillinge aus Carolina. Barnum ließ die beiden musikalisch ausbilden und ließ ihnen eine gute Erziehung angedeihen. Photo 1899 mit Barnum & Bailey. Starben 1912 in ihrem Geburtsort in vermögenden Verhältnissen“, Fotografie, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos 135
- Abbildung 26:** Naolen, handschriftlicher Vermerk auf Rückseite: „Chinese Naolen Zirkus Renz“, Fotografie, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer 136

<b>Abbildung 27:</b> „Tom Jack“, Quelle: GRABOVSKI, Ernst: Die Reihe Archivbilder Innere Stadt Wien, 1. Bezirk. Erfurt: Sutton Verlag 2002, S. 61	142
<b>Abbildung 28/29:</b> „Plan zur Erbauung einer Schaubude im k. k. Prater No 89 für Herrn Jakob Feigl.“ 1775, Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer	150
<b>Abbildung 30:</b> „Circus Renz – Julia Pastrana“, 7. März 1858, Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	169
<b>Abbildung 31:</b> Julia Pastrana als Tänzerin, Postkarte, o. O. u. J., Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos	170
<b>Abbildung 32:</b> „Katharine Homann Hermaphrodit“, aus dem Album des Wiener Bürgermeisters Cajetan Felder, Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos	183
<b>Abbildung 33:</b> „Mademoiselle Jossau“, aus dem Album des Wiener Bürgermeisters Cajetan Felder, Quelle: WienMuseum Sammlung Adanos	183
<b>Abbildung 34:</b> „Eine lebende Missgeburt aus Siam“, aus dem Album des Wiener Bürgermeisters Cajetan Felder, Quelle: WienMuseum Sammlung Pemmer	184
<b>Abbildung 35:</b> „Buffalo Bill’s Wild West“, Postkarte, o. O. u. J., Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	193
<b>Abbildung 36:</b> „Buffalo Bill’s Wild West. Indianer“, Postkarte, o. O. u. J., Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	193
<b>Abbildung 37:</b> „Schaustellung von Austral-Ureinwohnern“, Plakat, Wien 1887, Quelle: Museum für Unterhaltungskunst	195

## 14. Anhang II: Interview mit Dr. Kurt Zerzawy

Interview mit Dr. Kurt Zerzawy, geb. 1924

Geführt am 16. 8. 2007

Thema: Die zweite „Liliputstadt“ im Prater

Gesprächsort: Wien, Museum für Unterhaltungskunst, Karmelitergasse 9, 2. Bezirk

*Wie alt waren Sie, als Sie die Liliputstadt besucht haben?*

Ich war so 10 bis 12 Jahre alt.

*Waren Sie mit Ihren Eltern dort?*

Ja. Wir waren oft im Prater.

*Wie oft waren Sie in der Liliputstadt?*

Ein-, zweimal waren wir drinnen.

*Sind Sie gezielt hineingegangen?*

Nein, wir sind eben durch den Prater spaziert und haben mehrere Sachen angesehen. Wir sind vorbei gegangen und haben gesagt „jöö“ und dann sind wir halt hineingegangen.

*Wollte Sie die Stadt besuchen oder Ihre Eltern?*

Nein, das ist von den Eltern ausgegangen.

*Woran können Sie sich erinnern?*

Es war am Anfang der Ausstellungsstraße auf der rechten Seite (stadtauswärts). Auf der linken Seite habe ich auch einmal einen Albino gesehen, da waren Zaubervorführungen, dort bei der Venediger Au.

*Wie hat die Liliputstadt von außen ausgesehen, war sie eingezäunt?*

Ja, sie war eingezäunt, von außen nicht einzusehen. Die Häuser waren alle aus Holz, ich glaube eines war ein Hochhaus. Es waren nur Liliputaner, Handwerker. Die haben Ihre Sachen verkauft.

*Welche Sachen wurden verkauft?*

Ledersachen, Andenken, so genau weiß ich das nicht mehr. Es wurde das Leben vorgegaukelt, man hatte den Eindruck, sie wohnen dort. Ich weiß nicht, ob sie dort gewohnt haben ... Ja, sie haben dort auch gewohnt soviel ich weiß. Alles war sehr belebt. Ich habe bei den Fenstern hineingeschaut. Es gab auch Vorführungen.

*War alles klein, die Häuser waren auch klein?*

Ja, kleine Häuser, es gab auch höhere aber die hatten dann eben ein Stockwerk. Die waren nicht begehbar, als normal großer Mensch war man zu groß.

*Die Stadt war also sehr belebt, was haben die Liliputaner alles gemacht?*

Sie haben alltägliche Tätigkeiten ausgeführt, Wäsche gewaschen usw. Es waren nur Holzhäuser und die haben wirklich ausgesehen wie kleine große Häuser.

*Was hat man dort genau gesehen? Hat man dort auch Wohnräume gesehen? Wohnzimmer oder Schlafzimmer?*

Man hat ja reingeschaut beim Fenster und so. Und sie haben natürlich schon irgendwelche Vorführungen gemacht, artistische.

*Haben Sie einen Zirkus gesehen?*

Naja, was sie gemacht haben, Akrobatik oder so, kann mich nicht mehr erinnern. Für dieses Volk waren sie [Anm.: Die Häuser] begehbar, für uns nicht.

*Es gab ja ein Kaffeehaus und ein Wirtshaus. Hat man sich da hingesetzt als Besucher?*

Das kann ich mich nicht erinnern, weil da hätte man ja normal große Stühle gebraucht. Das war eigentlich nicht. Das hätte den ganzen Anblick gestört.

*Das heißt, es entstand wirklich der Eindruck, als würden sie dort leben?*

Ja, sie haben Wäsche gewaschen oder ihre Kochtöpfe ausgewaschen. Und Handwerker waren, Schuster oder Schneider. Es hatte den Eindruck, die leben ein ganz normales Leben, eben im Kleinen.

*Wissen Sie, welche Eindrücke Sie als Kind gehabt haben?*

Ja, mir hat es gefallen, es hat mich interessiert.

Ich war öfter im Prater, auch als Kind schon, aber dort nicht öfter. Es haben mich Ringelspiele und sonstige Attraktionen mehr interessiert.

*Wie viel hat der Eintritt gekostet?*

Da habe ich keine Ahnung mehr. Aber es war damals nicht viel, es war alles relativ billig, auch nach unseren heutigen Begriffen glaube ich war es nicht teuer. Weil die Sachen waren ja alle im Prater relativ billig. Damals konnte man sich noch leisten, viele Sachen auszuprobieren. Heute sind das ja Irrsinnsbeträge, heut ist ja alles technisiert, kompliziert, da steckt ja ein Wert dahinter. Das war damals natürlich nicht der Fall, einfach in angemalte Häuser gehen. Schon mit allem, mit Fenstern zum öffnen und Glas.

*Gab es auch eine Feuerwehr oder Polizei?*

Nein, das nicht.

*Nur Wohnhäuser? Und Wirtshäuser?*

Wirtshäuser kann ich mich auch nicht erinnern. Aber ich kann mir vorstellen dass die irgendetwas für sich gehabt haben. Aber Wohnhäuser und Werkstätten.

*Haben Ihre Eltern darüber gesprochen, wie haben die darauf reagiert?*

Nicht besonders. Es war sicher irgendwie beeindruckend.

*Haben die Bewohner der Stadt mit einem gesprochen, hat man sich unterhalten können?*

Ja, freilich hat man die ansprechen können. Ich seh ja noch vor mir dass die irgendwie zwischendurch mit Bällen jongliert haben und so. Die Leute mussten ja angelockt werden.

*Gab es einen Ausrufer vor der Liliputstadt?*

(Kopfschütteln) ... wissen Sie nicht mehr.

*Können Sie sich an andere Abnormitäten im Prater erinnern?*

Ja, der Albino. Die haben dort also Zaubervorführungen und Messerwerfen gemacht.

*Die Albinos?*

Ja, der Vater war einer und die Familie hat natürlich mitgewirkt. Das waren ja alles Familienbetriebe. Ich war mit einem Sohn dann eingerückt, und der hat bei uns beim Militär immer die Tischplatten umgedreht und irgendwo hingestellt und hat Messer geworfen. Der hat diese HJ –Messer gehabt. Und da hat er die Griffschalen heruntergetan und mit Spagat umwickelt und die waren dann ideal im Gewicht, die sind dann schön geflogen.

*In welchem Jahr war das?*

Wo ich eingerückt bin das war 42.

*Können Sie noch etwas erzählen von der Vorführung, wie das ungefähr abgelaufen ist? War das eine eher kleine Bude?*

Ja, in etwa doppelt so groß wie das Zimmer hier. Es waren Sitze, wahrscheinlich einfache Holzbänke, das kann ich mich nicht mehr erinnern. Und es war eine Bühne und ein Vorhang. An die schwebende Jungfrau kann ich mich erinnern, das hat mich beeindruckt.

*Wie lange hat das gedauert?*

Sicher 20 Minuten, oder eine halbe Stunde vielleicht.

*Haben Sie einen Riesenwüchsigen auch einmal gesehen?*

Nein, das habe ich nie gesehen.

Auf so einer kleinen Balustrade haben die oft schon angekündigt: „Das ist die schönste Frau von soundso...“

*Können Sie sich noch an armlose oder beinlose Damen erinnern?*

Nein, da gabs ja diesen Kobelkoff, aber das war vor meiner Zeit.

*Hat man sich über Abnormitäten speziell Gedanken gemacht? Oder war das einfach eine Attraktion von vielen?*

Also ich habe außer die Liliputaner Abnormitäten nicht gesehen. Im Zirkus oder was hat man eigentlich immer so einen Zwerg gesehen, der da Clownerien gemacht hat. Das ist ja heute fast noch üblich in manchen Zirkussen, dass diese armen Menschen einen Verdienst haben. Aber ich kann mich an diese Sachen nicht erinnern.

Ja, Präuschers Panoptikum, das hat es ja nach dem Krieg noch gegeben. Aber das war vorher viel besser, da waren so Szenen aufgestellt, Verbrecher, Hinrichtungen. Nach dem Krieg war das alles zusammengezogen, auch das Sexmuseum. Früher war das getrennt. Aber das hab ich erst nach dem Krieg gesehen, meine Eltern hat das nicht so interessiert.



## 15. Anhang III: Lebenslauf

20.03. 1979	Geboren in Wien
1985—1989	Volksschule Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht Karlsplatz 14 1040 Wien
1989—1993	Hauptschule Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht Karlsplatz 14 1040 Wien
1993—1997	Gymnasium mit AHS-Matura Bundesoberstufenrealgymnasium Hegelgasse 14 1010 Wien
Juni 1997	Abschluss des Gymnasiums mit Matura
Oktober 1997	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie der Ethnologie an der Universität Wien
Oktober 2001	Wechsel von Ethnologie auf Publizistik- und Kommunikationswissenschaften als Zweitfach
Oktober 2004	Wechsel in den neuen Studienplan, Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Sommer 1996 bis 2001	Mitwirkung bei den Karl-May-Festspielen in Winzendorf (NÖ)

Februar 2000 bis Oktober 2001

Regieassistenzen für Theater und Film:  
Ateliertheater (1070 Wien),  
Zusammenarbeit mit Marcus Strahl,  
Filmproduktion „The Musketeer“ (USA  
2001, Regie Peter Hyams);

Ab September 2002

Arbeit als Redakteurin für den VWZ-  
Verlag  
Schottenfeldgasse 24  
1070 Wien