



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Begegnung der Wiener Bevölkerungen mit Afrika im
Rahmen der Aschanti-Dörfer 1896 und 1897“**

verfasst von / submitted by

Mag. Daniela Maria Withofner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Deutsch, UF Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Peter Becker

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	3
2. Einleitung.....	5
3. Die Aschanti-Ausstellungen in Wien von 1896 und 1897.....	7
3.1. Mangelnde Authentizität.....	10
3.2. Nach Dienstschluss.....	13
3.3. Enthusiasmus.....	14
3.4. Grenzüberschreitung.....	16
3.5. Ereignisse.....	18
3.6. Der „Thiergarten am Schüttel“.....	19
Exkurs: Der Wiener Prater als Raum der Imagination des Fremden.....	22
4. Völkerschauen.....	31
4.1. Völkerschauen in Europa als Ort der Begegnung.....	31
4.1.1. Völkerschauen in Wien.....	35
4.2. Das Konzept von Carl Hagenbeck.....	37
5. Künstlerische Bearbeitungen der Interaktion mit den Aschanti.....	40
5.1. Verhältnis Wiener Frauen zu Afrikanern.....	41
5.1.1. Kinder.....	46
5.1.2. Angst vor der eigenen Impotenz.....	50
5.1.3. Verhältnis Wiener Männer zu Afrikanerinnen.....	53
5.2. Nacktheit.....	56
5.3. Superiorität: Das Verhältnis von Europäern und Afrikanern.....	62
5.3.1. Verbindung von Rassismus und Antisemitismus.....	71
5.4. Ästhetisierung.....	74

5.4.1. Das Bild vom „Edlen Wilden“	80
5.5. Der Afrikaner als „Wilder“	84
5.6. Aktive versus passive Begegnung mit dem Fremden.....	90
6. Resümee.....	97
Bibliographie.....	101
Abstract.....	111

1. Vorwort

*„Um fremde Leut zu sehn, und ihre Sitten,
Muss jeder andere fort, weiß Gott wohin,
Doch hier in Wien ist man in ein paar Schritten,
Schon mitten in die fremden Sitten drin,
Auf allen Straßen tun ja die Gäste wandeln,
um unsre Wiener Welt mit uns zu teil'n,
Doch tun wir sie zur Vorsicht so behandeln,
Daß sie nur ja nicht lang verweil'n.“¹*

Wie in diesem Wienerlied anklingt ist das 19. Jahrhundert auch in Wien eine Zeit der Begegnung mit dem Fremden. Durch die erhöhte Mobilität gelangen immer mehr Menschen in die Hauptstadt des Habsburgerreiches und die Menschen die in ihr leben sind nun mit neuen Formen der zwischenmenschlichen Begegnung konfrontiert. Zugleich entsteht großes Interesse an den fernen Ländern der Erde – für die meisten bleibt der Wunsch diese vor Ort zu erfahren unerfüllt. Um dem Bedürfnis nach Fremde entgegenzukommen entwickeln sich zahlreiche Formen des Vergnügens, wie das Panorama oder die Berg- und Talbahn, die sich in vielen Fällen im Wiener Prater ansiedeln. Ein Spezifikum dieser Zeit sind die sogenannten Völkerschauen oder ethnographischen Ausstellungen, in denen Gruppen außereuropäischer Menschen dem westlichen Publikum vorgeführt werden. Die erfolgreichsten Ausstellungen dieser Art in Wien bilden die Aschanti-Dörfer von 1896 und 1897, mit denen sich diese Arbeit auseinandersetzen will. Im Fokus steht hierbei die Begegnung der Wiener Bevölkerungen mit Afrika im Rahmen der Ausstellungen; Anhand künstlerischer Dokumente, die sich mit den Aschanti beschäftigen soll erschlossen werden unter welchen Aspekten diese Begegnung wahrgenommen wird.

Aufgrund des Mangels an Quellen, die die Ereignisse im Prater dokumentieren, sollen in dieser Arbeit die Werke von Künstlern unterschiedlicher Genres herangezogen werden die die

¹ Hans Weigel (Text) / Hans Lang (Musik): : Meine Welt, zitiert nach: Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, erschienen in: Bockkeller: Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks (17. Jahrgang, Nr. 1) (Jänner 2011), 6-9, hier: 6.

Aschanti-Dörfer in ihren Werken aufarbeiten. Das ausführlichste wie auch am meisten rezipierte Werk ist die Skizzensammlung „Ashantee“ des Wiener Schriftstellers Peter Altenberg; die kurzen Szenen darin sind Teil eines Sammelbandes, der neben dem titelgebenden Text, „Ashantee“, neun weitere Erzählungen umfasst.

Im Folgenden sollen nun die beiden Ausstellungen besprochen werden, sowie der Begriff der Völkerschau an sich wie auch der Prater als Raum für imaginierte Reisen. Die Aschanti-Ausstellungen gliedern sich in eine Reihe früherer Völkerschauen ein und stellen kein Novum dar, weder in ihrer Form der Präsentation noch in ihrer Verortung im Prater. Seit dessen Bestehen werden Afrikaner und Afrikanerinnen wiederholt im Prater ausgestellt, entweder als Teil einer Show mehrere Künstler oder als gesonderte Ausstellung.¹ Daher ist es entscheidend, nicht nur die singulären Ausstellungen als solche zu diskutieren, sondern auch den Prater als Raum für imaginäre Reisen wie auch das Konzept der Völkerschauen an sich, um die Aschanti-Dörfer räumlich wie historisch zu verorten.

Anschließend sollen künstlerische Bearbeitungen der Interaktion mit den Aschanti analysiert und unter verschiedenen Aspekten miteinander in Beziehung gesetzt werden. In einem abschließenden Resümee soll als Ergebnisfindung diskutiert werden, welche Rückschlüsse sich anhand der besprochenen Dokumente auf die Begegnung der Wiener Bevölkerung mit den Aschanti ziehen lassen.

¹ Siehe hierzu: Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien: Ein Führer zu Bieber, Malangatana, Soliman (Wien 1996), 134.

2. Einleitung

Das 19. Jahrhundert ist *die* zeitliche Periode in der sich breite Bevölkerungsschichten für Reiseillusionen begeistern und diese folglich große Erfolge feiern. Bezeichnend für diese Strömung ist die Tatsache, dass dem Interesse des Publikums an der Ferne nicht durch das Reisen selbst nachgekommen wird, sondern dadurch, dass die „Welt“ zu ihm kommt.¹ Eine Form dieser Begegnung mit der Fremde stellen die Völkerschauen dar, die sich im 19. Jahrhundert heraus bilden. Diese werden wie folgt definiert:

„Mitte des 19. Jahrhunderts bildete sich in Mitteleuropa und Nordamerika eine neue Form des Unterhaltungsgeschäftes heraus, die sich bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein ungebrochener Beliebtheit beim Publikum erfreuen sollte: Völkerschauen waren Schausstellungen von Menschen [...] fremder Kulturen, die für die Dauer mehrere Monate oder gar für ein bis zwei Jahre angeworben wurden, um zahlenden Besuchern als typisch erachtete Tätigkeiten ihrer Heimat vorzuführen. Völkerschauen blieben für eine Saison an einem Gastspielort, oder sie gingen auf Tournee, oft durch ganz Zentraleuropa.“²

Eine zeitgemäße Definition für Völkerschauen findet sich in Meyers Großem Konversationslexikon von 1903:

„Vorführungen von Repräsentanten fremder Völker zur Befriedigung der Schaulust und zur Verbreitung anthropologischer Kenntnisse. Hagenbeck brachte zuerst 1875 eine Gruppe von Lappländern mit ihren Wohnungseinrichtungen, Geräten, Waffen, etc. in Hamburg, Berlin und Leipzig zur Ausstellung, dann folgten Nubier, Eskimo, Patagonier etc. Nordamerikaner brachten nach Europa eine reisende Schausstellung vom [sic] Buffalo Bills Wild West, die das Leben im Westen Nordamerikas zeigen sollte.“³

Was den Forschungsstand anbelangt ist festzuhalten, dass vor allem Werner Michael Schwarz mit seiner Publikation „Anthropologische Spektakel: Zur Schausstellung ‚exotischer

¹ Ursula Storch: Die Welt in Reichweite: Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert (Wien 2009), 12.

² Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, in: Marianne Bechhaus-Gerst / Reinhard Klein-Arendt (Hrsg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart: Beiträge zur gleichnamigen Konferenz vom 13.-15. Juni im NS-Dokumentationszentrum (EL-DE-Haus) Köln, erschienen in der Reihe: Marianne Bechhaus-Gerst / Reinhard Klein-Arendt / Stefanie Michels (Hrsg.): Encounters/Begegnungen: History and Present of the African-European Encounter, Geschichte und Gegenwart der afrikanisch-europäischen Begegnung, Band 3, 25-40, hier: 25.

³ Meyers Großem Konversationslexikon (1903), zitiert nach: Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion: Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936) (Tübingen 2005), 2.

Menschen‘, Wien 1870-1910¹ und Werner Michler mit „Darwinismus und Literatur“² wertvolle Beiträge geleistet haben zur Erschließung der Aschanti-Dörfer im Wiener Prater. Tina Baumgartner hat sich in ihrer Diplomarbeit³ bereits eingehend mit Karikaturen, die die Ausstellungen aufgreifen, auseinander gesetzt, daher sollen in dieser Arbeit nur einige Beispiele exemplarisch präsentiert und analysiert werden.

Was die hier im Fokus stehenden künstlerischen Dokumente anbelangt so finden sich in der Sekundärliteratur einige Analysen von Peter Altenbergs „Ashantee“, wie etwa von Andrew Barker⁴ oder Ian Foster⁵. Egodokumente wie Briefe oder Tagebücher, die die Ausstellungen reflektieren, sind hingegen nicht bekannt oder erschlossen, wieder abgesehen von Altenberg, dessen Briefe seine Begeisterung für die Völkerschau nachvollziehbar machen.

¹ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel: Zur Schaustellung „exotischer Menschen“, Wien 1870-1910 (Wien 2001).

² Werner Michler: Darwinismus und Literatur: Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914, in der Reihe: Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 2 (Wien / Köln / Weimar 1999).

³ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper: Zur Repräsentation der Aschanti in der Karikatur der Wiener humoristisch-satirischen Zeitschriften in Wien 1896/1897 vor dem Hintergrund von Instrumentalisierung und Sexualisierung (Diplomarbeit an der Universität Wien 2004).

⁴ Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!": Peter Altenberg and the Ashanti Visit to Vienna of 1896-97, in: Research in African Literatures (1. Juli 1991), Vol.22(2) 57-70.

⁵ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle: Ashantee in Context, in Ritchie Robertson / Edward Timms (Hrsg.): Theatre and Performance in Austria (Edinburgh 1993), in der Reihe Austrian Studies IV, .39-60.

3. Die Aschanti-Ausstellungen in Wien von 1896 und 1897

In den Jahren 1896 und 1897 werden im Wiener „Thiergarten am Schüttel“ ethnologische Ausstellungen, sogenannte Völkerschauen, über die Aschanti gezeigt; Richard Goldmann ist zu dieser Zeit Direktor des Tiergartens.¹ Aschanti stammen mehrheitlich aus der Gegend um Akkra im westafrikanischen Guinea. Es handelt sich bei ihnen um ein Volk der Sudaniden im zentralen Süden des heutigen Ghana, zur Zeit der Ausstellungen stand die Region unter britischem Protektorat, ab 1901 gehörte sie zur britischen Kolonie Goldküste.²

Die erste der beiden Ausstellungen findet von 10. Juni bis 20. Oktober 1896 statt und trägt den Titel „Aschanti-Dorf“. Vor ihrem ersten Aufenthalt in Wien waren die Aschanti bereits in Budapest aufgetreten; anschließend setzt die Truppe ihre Tour durch Europa fort.³ Werner Michael Schwarz nennt als Organisatoren Bouvier und Viktor Bamberger; des Weiteren führt er eine Inszenierung als Dorf mit strohbedeckten Hütten, einer Küche und einer Dorfschule an sowie als Programm: „Nationale Spiele“, Kriegstänze, Gefechte, einen Besuch der Frauen in der Oper „Puppenfee“ und eine Totenfeier für den Waffenschmied Ahadji. Zusätzlich listet er eine „öffentliche Einkleidung bei Rothberger am Stephansplatz“ auf sowie einen Besuch des Carltheaters mit der Aufführung „Zauberer vom Nil“. ⁴ Zudem werden den Besuchern religiöse Zeremonien, die als „Fetisch-Tanz“ bezeichnet werden, geboten; darüber hinaus können von den Aschanti gefertigte Souvenirs erworben werden.⁵

Dies folgt dem gängigen Aufbau von Völkerschauen; diese bieten zumeist zwei Arten von Attraktionen: Vorführungen (werden Personen aus Afrika gezeigt handelt es sich – unabhängig aus welcher Region diese stammen – um Kampf, Tanz und Musik) und „Dörfer“. ⁶ Um 1900 werden die Dörfer immer wichtiger und es entstehen Landschaftsszenarien mit Kulissen von Sehenswürdigkeiten und regionaltypischen Häusern, Tieren sowie Ständen, die Speisen und Kunsthandwerk anbieten und die das zu veranschaulichende Alltagsleben unterstreichen.⁷

¹ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 359.

² Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende (Wien 1996), 69.

³ Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 57

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 229.

⁵ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 44.

⁶ Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, 32-33.

⁷ Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, 33-34.

Der Beginn der Ausstellung in Wien fällt zeitlich günstig mit dem Beginn der Schulferien am 17. Juli zusammen; um dem Besucheransturm entgegen zu kommen werden eigene Direktbusse und zusätzliche Kassenschalter im Tiergarten installiert. Bis Ende August besuchen an die 300.000 Wienerinnen und Wiener den „Tiergarten“, bis zur Abreise am 16. Oktober werden es beinahe eine halbe Million sein.¹ 5.000 bis 6.000 Besucher und Besucherinnen pro Tag kommen hier her und retten so den Tiergarten vor dem drohenden finanziellen Ruin. In weiterer Folge wird eine erneute Aschanti-Ausstellung für 1897 beschlossen.² Der Publikumserfolg wird wenn nicht bedingt doch so gefördert durch die Auflage vergünstigter „Arbeiterkarten“, die einem breiten Publikum den Besuch des Dorfes ermöglichen. Die Karten sind nur an Sonn- und Feiertagen sowie mittwochs gültig und sorgen dafür, dass das Gelände zu diesen Gelegenheiten besonders überfüllt ist.³ Beide Ausstellungen sind sehr erfolgreich und an Sonntagen werden bis zu 30.000 Besucher verzeichnet; zum Teil müssen die Kassen frühzeitig wegen Überfüllung des Tiergartens geschlossen werden.⁴ Die Besucher stammen aus nahezu allen Gesellschaftsschichten; auch die Schriftsteller Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Felix Salten oder Theodor Herzl besuchen die Ausstellung.⁵

1896 werden 70 Personen aus Westafrika gezeigt, im August werden anlässlich des Geburtstags von Kaiser Franz-Joseph zusätzliche Aschanti von Budapest nach Wien geholt.⁶ Die in Wien ausgestellten Aschanti werden von dem französischen Kolonialisten Bouvier engagiert, der in Westafrika mehrere Handelsniederlassungen gegründet hat. Neben Victor Bamberger, dem Sekretär des Tiergartens, fungiert Bouvier als „Impressario“ und Geschäftsleiter der Truppe.⁷ Den Transport der angeworbenen Personen übernimmt der Franzose Gravier, der ebenfalls in Afrika Ländereien besitzt und von dort aus Handel mit Europa betreibt.⁸ Die Völkerschau von 1896 setzt sich aus 30 Männern, 18 Frauen und 20 Kindern zusammen, die zwölf bis vierzehn Hütten bewohnen (diese sind Teil der Ausstellung und kreisförmig um einen Platz angeordnet).⁹

¹ Vgl. hierzu: Ian Foster: *Altenberg's African Spectacle*, 43.

² Katharina von Hammerstein: *Challenges of Cross-Cultural Dialog: The African Other in Peter Altenberg's Ashantee (1897)*, in: *Teaching Austria, Volume 1* (University of Connecticut 2005), online unter: <http://www.austrian-studies.org/ta/v1/1-05hammerstein.pdf> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016), 3.

³ Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel*, 167.

⁴ Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel*, 153.

⁵ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 355.

⁶ Tina Baumgartner: *Körper des Fremden – Fremd(e) Körper*, 60

⁷ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 351-352.

⁸ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 352.

⁹ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 353.

Es handelt sich demnach keineswegs um eine authentische Darstellung eines Stammeslebens, sondern um eine Aufführung durch professionell agierende Darsteller. Szilvia Ritz dazu:

„Die ‚Afrikadörfer‘ im Wiener Prater [...] waren schließlich potemkinsche Dörfer, die lediglich die Illusion des Umherstreifens in der Wildnis oder einer authentischen Umgebung zu vermitteln hatten. Die ‚Exoten‘ waren darüber hinaus häufig schon Europakundige, die in der Rolle der ‚Wilden‘ regelrecht durch die Welt tourten.“¹

Die Ausstellung der Aschanti von 1896 ist nachweislich diejenige, die die höchste mediale Aufmerksamkeit aller in Wien gezeigten Schauen erreicht.² Aufgrund des damit einhergehenden großen Erfolges wird im darauf folgenden Jahr eine weitere Ausstellung mit 120 Personen organisiert. Die „Große ethnographische Ausstellung: Die afrikanische Goldküste“ findet von 18. April bis 24. Oktober 1897 ebenfalls im Tiergarten statt. Die Verwaltung des „Thiergarten am Schüttel“ wird hierbei selbst als Veranstalter einer Völkerschauen aktiv, als Organisator wird hier bei Werner Michael Schwarz dezidiert der Wiener Tiergarten mit Viktor Bamberger als Sekretär genannt, der auch selbst nach Westafrika reist um die Ausstellung zusammen zu stellen.

Als Inszenierung listet Schwarz Dorf, Küche, Dorfschule und Handwerker, als Programm den Tanz eines Fetisch-Priesterpaares, ein afrikanisches Volksfest, Aschantiwettkämpfe und turnerische Spiele.³ Nach dem Aufenthalt in Wien wird die Truppe auf Tournee durch Europa geschickt.⁴ Über das weitere Schicksal der Aschanti ist nichts bekannt⁵, lediglich, dass ihre Reise sie auch nach Paris führt.

Der einzige Aspekt, der im Rahmen der Ausstellungen kritisch diskutiert wird, sind die negativen Folgen der europäischen Kultur auf die Kinder, die Kontakt zu Alkohol und Tabak erhalten.⁶

¹ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, Aschanti-Schau im Prater, in: Zoltán Szendi (Hrsg.): Wechselwirkungen I: Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext; Beiträge der internationalen Konferenz des Germanischen Instituts der Universität Pécs vom 9. Bis 11. September 2010, in der Reihe Pécs Studies zur Germanistik, Bd. 5 (Hrsg. v. Katharina Wild / Zoltán Szendi) (Wien 2012), 291-301, hier: 294.

² Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 165.

³ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 141 und 230.

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 141.

⁵ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 395.

⁶ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 393.

Abbildung dazu: Wilhelm Gause: Rauchende und trinkende Kinder der Aschanti, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 151.



Abbildung 1: Wilhelm Gause: Rauchende und trinkende Kinder der Aschanti

Dies wird etwa von dem Journalisten Robert Franceschini 1896 festgehalten:

„Freilich nehmen die Neger mit der Erinnerung an einen anderen Culturzustand auch manche Dinge mit nach Hause, die sie besser nie gekannt hätten. Sie gewöhnen sich an starkes Trinken – leisten doch schon die Kinder Unglaubliches – sie werden geldgierig durch die Trinkgeldersitte; sie arten noch in manch' andrer Verziehung mehr aus, als es vielleicht für sie wünschenswerth wäre.“¹

3.1. Mangelnde Authentizität

Andreas Daum schildert in seiner Arbeit zur „Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert“, dass nach 1850 primär kommerziell orientierte naturkundliche Schaustellungen entstehen, die gänzlich oder weitgehend auf einen bildenden Anspruch verzichten; als Beispiele nennt Daum die Völkerschauen und den Hamburger Tiergarten Hagenbecks.² Impulse für diese Entwicklung gehen von der revolutionären Situation 1848 aus, die einhergeht mit einer Mobilisierung von Printmedien und Öffentlichkeit, dem Aufstieg der empirischen, physikalisch-erklärenden Wissenschaft sowie der demokratischen und liberalen Impulse in weiten Teilen des Bürgertums. Autoren und Verleger bereiten naturwissenschaftliche Themen für die breite Bevölkerung auf und es kommt zu zahlreichen Gründungen populärwissenschaftlicher Zeitschriften.³ Ab 1890 ist eine vermehrte Kommerzialisierung der naturwissenschaftlichen Bildung erkennbar⁴, die geprägt ist durch eine populärwissenschaftliche Gedankenwelt, die eine ganzheitliche Naturauffassung vertritt. Diese spiegelt das gesellschaftliche Bedürfnis wieder, die Natur als vollendete Einheit

¹ Robert Franceschini: Das Aschanti-Fieber, in: Neues Wiener Tagblatt (7.10.1896), 1-3, hier: 2.

² Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914 (München 2002), 412.

³ Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 460.

⁴ Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 462.

wahrzunehmen, anstatt diese wissenschaftlich trocken zu „zerpflücken“¹: „Die popularisierte Naturwissenschaft huldigte stets der klassischen Trinität des Wahren, Guten und Schönen. Herrschafts- und Leistungswissen waren in ihren Medien nie reinlich getrennt.“²

Das Bestreben, wissenschaftliche Bildung der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, spiegelt sich darin wieder, dass sich ab den 1870er Jahren Veranstalter von Völkerschauen die „Echtheit“ ihrer Ausstellungen von wissenschaftlichen Gutachtern bestätigen lassen. Dies verliert an Bedeutung als etwa zehn Jahre später korrespondierende Vorwürfe (den Veranstaltungen würde es an Seriosität mangeln) verebben; dennoch wird verstärkt mit dem Prädikat der Authentizität geworben.³ Volker Mergenthaler sieht dies in Altenbergs „Ashantee“ (also indirekt in der Wiener Ausstellung) wiedergespiegelt, wenn etwa die Protagonistin Tíoko bewusst eine „Wilde“ darstellen soll: „Ihre Aufgabe ist also (gleichgültig, was sie letztlich tatsächlich vorstellt) theatralischer Natur“.⁴ Des Weiteren schreibt er, dass die Vorführenden sich dieses Inszenierungsgedanken und der Theatralität sehr bewusst sind.⁵

Die Wiener Aschanti-Schauen dürften im Gegensatz zu anderen Völkerschauen kaum für anthropologische Untersuchungen genutzt worden sein.⁶ Auch in der Bewerbung der Veranstaltung fehlen wissenschaftliche Bezüge, Vertreter der Wissenschaft oder wissenschaftliche Vereinigungen werden nicht extra geladen. Dies ist wohl darauf zurück zu führen, dass sich die Völkerschauen des ausgehenden 19. Jahrhunderts dahingehend entwickeln, dass sie, vergleichbar mit einem Schauspiel, die Erwartungen des Publikums bedienen wollen und so einem vermehrten Inszenierungscharakter erhalten.⁷ Alexander Honold hält in seiner Analyse von „Ashantee“ fest, dass Viktor Bamberger zwar im „Thiergarten am Schüttel“ das ursprüngliche Konzept der Völkerschauen, das von Carl Hagenbeck begründet wurde, kopiert, jedoch der Inszenierungsgedanke vermehrt in den Vordergrund rückt zu Lasten eines (populär-) wissenschaftlichen Bildungsgedankens. So käme es zu einem schleichenden Übergang von der Schaustellung zum Schauspiel mit eigenen Vorstellungen in einer Arena zur

¹ Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 465.

² Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 467.

³ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 20

⁴ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 26.

⁵ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 29.

⁶ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 356.

⁷ Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, in: Wolfgang Müller-Funk / Peter Plener / Clemens Ruthner (Hrsg.): Kakanien revisited: Das Eigene und das Fremde (in) der österreich-ungarischen Monarchie, in der Reihe: Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 1 (Tübingen / Basel 2001), 104-120, hier: 118.

Demonstration fremder Bräuche. Was die Aschanti-Dörfer im Prater angeht, äußert sich diese Form der Inszenierung unter anderem in lebenden Bildern, choreographisch komponierten Pantomimen und Abenteuergeschichten, wie dem „Raub der Plantagentochter“, in dem die Aschanti ein von javanischen Indianern entführtes Mädchen befreien. Honold sieht diese Professionalisierung als Fortschritt für die Teilnehmer und Teilnehmerinnen, da sie sich nicht mehr nur dem bloßen Voyeurismus preisgeben, sondern selbst bestimmen, wie sie sich aktiv präsentieren.¹

Gerade durch das mangelnde anthropologische Interesse, ist der Blick auf die Körper der Aschanti ein unverhohlen erotischer.² Dies ist kein Novum, denn die Nähe der Anthropologie zur sanften Pornographie ist durch zahlreiche Photographien dokumentiert; Daten über Schädelgrößen oder Skelettentwicklung werden mit Bildern nackter, häufig erotisch positionierten Männer und Frauen illustriert. Die Aschanti werden in Wien auch kaum geographisch, politisch oder historisch verortet, entscheidend ist das „Wilde“, das sie repräsentieren. Werner Michael Schwarz schreibt über diesen Mangel an vordergründiger Wissenschaftlichkeit:

„Die ‚Aschanti‘ werden nicht mehr unmittelbar an europäischen Maßstäben gemessen, ihre Welt ist außerhalb, ist wild erotisch und exotisch, hat keine zu bestimmende Größe mehr. Was man erwartet, sind ‚Wilde‘ oder menschliche ‚Tiere‘ aus den Tropen, aus Afrika oder von wo auch immer her, gewissermaßen auch aus dem Paradies, aus dem Gleichbleibenden und Unveränderlichen, wofür auch das Dorf als Metapher steht.“³

Auch Ian Foster bestätigt diese nicht vorhandene Authentizität und argumentiert dies damit, dass diese unmöglich sei, da die Aschanti ja als Ausstellungstücke behandelt werden und die Anwesenheit von Beobachtern unausweichlich Effekte auf die Beobachteten ausübe. Zudem seien die Hütten bereits vor der Ankunft der Aschanti nach den Maßstäben europäischer Erwartungshaltungen errichtet worden.⁴

¹ Alexander Honold: Peter Altenbergs „Ashantee“. Eine impressionistische cross-over Phantasie im Kontext der exotistischen Völkerschauen, in: Thomas Eicher (Hrsg.): Grenzüberschreitungen um 1900: Österreichische Literatur im Übergang, in der Reihe: Übergänge – Grenzfälle: Österreichische Literatur in Kontexten, Bd. 3 (Oberhausen 2001), 135-156, hier: 146-148.

² Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, in: Kristin Kopp / Klaus Müller-Richter (Hrsg.): Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation (Stuttgart 2004), 53-67, hier: 63.

³ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 149.

⁴ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 43.

Dennoch werden die Aschanti von ihrem Publikum als authentischer wahrgenommen als die Teilnehmer anderer Völkerschauen, wie die Beduinen oder Samoaner.¹ Peter Plener führt dies darauf zurück, dass die Aschanti „auf der Basis von Erwartungshaltungen eine konstruierte Authentizität, ein vorgebliches Alltagsleben demonstrieren“.² Das im Dorf gezeigte Szenario bildet nicht die Wirklichkeit ab und ist daher künstlich arrangiert.³

3.2. Nach Dienstschluss

Wie die Aschanti ihre knapp bemessene Freizeit gestalten ist kaum bekannt. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Teilnehmer und Teilnehmerinnen von Völkerschauen bisweilen den Aufführungsort verlassen und etwa Zirkusvorstellungen oder Kaffeehäuser der jeweiligen



Abbildung 2: Bertha Czegka: Peter Altenberg

Städte besuchen,⁴ dennoch sind öffentlichkeitswirksam inszenierte Besuche im Theater nur bedingt als private Freizeitgestaltung zu bezeichnen. Auch die „Neue Freie Presse“ berichtet am 14. Oktober 1896 von dem Ausflug einiger Aschanti ins „Carl-Theater“, was viel Aufsehen erregt und als bewusst gesetzt Werbemaßnahme der Veranstalter gesehen werden kann.⁵

Peter Altenberg⁶ besucht – nach eigenen Angaben - zumindest zwei Mal mit einigen Teilnehmerinnen der Völkerschau die Oper⁷;

¹ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 392.

² Peter Plener: (Kein) Mohr im Hemd: Aschantis in Budapest und Wien, 1896/97 (6.11.2001), online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/PPlener2.pdf> (zuletzt eingesehen am 6.11.2016), 2.

³ Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschaum westlicher „Zivilisation“: Zur Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs Ashantee und Robert Müllers Tropen, in: *Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien*, 8.Jg. (2001): Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/Ajacobs1.pdf> (zuletzt eingesehen am 4.2.2017), 5.

⁴ Volker Mergenthaler: *Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion*, 35.

⁵ Volker Mergenthaler: *Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion*, 35-36.

⁶ Bertha Czegka: Karikatur Peter Altenbergs, online unter:

<http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/caricature-of-the-austrian-author-peter-altenberg-nachrichtenfoto/143112297#caricature-of-the-austrian-author-peter-altenberg-caricature-by-picture-id143112297> (zuletzt eingesehen am 4.2.1017).

⁷ Peter Altenberg an Annie Holitscher (13.9.1896), zitiert nach: Peter Altenberg: *Ashantee: Afrika und Wien um 1900*, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 98.

in seinen Briefen berichtet er auch von Soupées und Besuchen im Zirkus.¹ Er proklamiert sich nicht als alleinigen Initiator solcher Ausflüge und es kann davon ausgegangen werden, dass er diese Tatsache betont hätte, wäre er tatsächlich der einzige Wiener der mit den Aschanti Vergleichbares unternimmt, da er gerne betont, dass er sich von den anderen Besuchern des Praters unterscheidet. In einem Brief an seine Schwester beschreibt er etwa ausgiebig einen Opernbesuch mit einigen jungen Mädchen, begleitet von Tee im Kaffeehaus, einem Abendessen, einer Fiakerfahrt und Tanzen in einem weiteren Lokal. Im Gegenzug kann er einen Blick auf „ihren idealen nackten Oberkörper, welcher das Licht keines Opernhauses zu scheuen braucht“ werfen und bedeckt „ihre herrlichen Hände mit Küssen.“²

Altenberg ist es allerdings auch, der in der Skizze „Der Hofmeister“ durchklingen lässt, dass zumindest die weiblichen Aschanti abseits der Besuchszeiten auch für Putztätigkeiten eingeteilt werden.³ Über die Männer ist zu lesen:

„Die Hütte der ‚jungen Herren‘: die Hütte ist leer. Die jungen Herren sind Abends in die Stadt gegangen. Wann kehren sie zurück?! Was werden sie erleben?! Niemand weiß es. Die Hütte der jungen Herren ist leer.“⁴

Die Frage bleibt unbeantwortet, dennoch lässt dieser kurze Absatz darauf schließen, dass die männlichen Aschanti ein soziales Leben außerhalb des Tiergartens haben könnten.

3.3. Enthusiasmus

Die Aschanti-Ausstellungen in Wien erfreuen sich großer Beliebtheit; der diesbezügliche Enthusiasmus ist mit dem für keine andere Ausstellung vergleichbar.⁵ In der Wiener

¹ Vgl. hierzu. Anhang zu Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 87-100.

² Peter Altenberg an Gretl Engländer (22.8.1896), zitiert nach : Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, in: Heinz Lunzer / Victoria Lunzer-Talos: Peter Altenberg: Extracte des Lebens: Einem Schriftsteller auf der Spur (Salzburg/Wien/Frankfurt am Main 2003), 83-87, hier: 86.

³ Peter Altenberg: Ashantee, in: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 11.

⁴ Peter Altenberg: Ashantee, 21.

⁵ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 147.

Alltagssprache hat sich bis heute das Wort „Aschanti“ für Erdnüsse gehalten, lange Zeit auch „Aschantineger für“ Afrikaner¹; hierin wird deutlich als welches Großereignis die Ausstellungen wahrgenommen werden.² Die Begeisterung mit der diese wahrgenommen werden, hebt sich ab von anderen Ereignissen. Die Befriedigung der Sensationslust des Wiener Publikums wird, nach Peter Plener durch die Aschantidörfer weitaus mehr bedient als durch die Panoramen oder die ersten Kinofilme, da hier die Abgrenzung des Eigenen in Konfrontation mit dem Exotischen erfolge.³

Die Aschanti kommen am 10. Juli 1896 mit einem Postschiff aus Budapest in Wien an. Es herrscht großes Interesse und das Ereignis wird von etwa 2.000 Zuschauern bezeugt. Die Aschanti werden von einem jubelnden Publikum empfangen; anschließend fahren sie mit fünfzehn Fiakern durch die Stadt zum Prater.⁴ Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ schreibt, dass die Truppe „mit brausendem Jubel, wie bei einem Wahlsieg“ empfangen wird.⁵ Das Publikum sucht während des Aufenthalts der Truppe den Kontakt zu den Afrikanern und muss bereits zwei Tage nach der Eröffnung der Ausstellung bei Schließung aus den Hütten geholt werden; auch die Barrieren des Tanzplatzes werden vor lauter Begeisterung demoliert.⁶

Robert Franceschini prägt in einem Artikel im „Neuen Wiener Tagblatt“ den Begriff „Aschanti-Fieber“. Er schildert die große Begeisterung der Wiener für die Aschanti und den Publikumsansturm, der sich von anderen Ausstellungen unterscheidet und somit zu einer Konsolidierung des Tiergartens führen soll:

„Es ist, als ob man in Wien nur mehr wenige andere Interessen fände, welche wichtiger wären, als ein Besuch in dem Negerdorfe, welches sich malerisch zerstreut auf dem Territorium des Thiergartens ausbreitet. Seitdem die schwarze Karawane aus Budapest hierher gewandert, gibt es in den öffentlichen Localen Wiens und bei den Straßenbegegnungen fast nur die eine stereotype Frage: ‚Waren Sie bei den Aschantis?‘ und es findet sich kaum eine Gesellschaft zusammen, ohne daß über kurz oder lang das

¹ Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 351.

² Werner Michler: *Darwinismus und Literatur*, 390.

³ Peter Plener: *Waltzing Mnemosyne: Miszelle zur Konstruktion von Erinnerung in der k.u.k. Monarchie*, in: Wolfgang Müller-Funk / Peter Plener / Clemens Ruthner (Hrsg.): *Kakanien revisited: Das Eigene und das Fremde (in) der österreich-ungarischen Monarchie*, in der Reihe: *Kultur – Herrschaft – Differenz*, Bd. 1 (Tübingen / Basal 2001), 81-92, hier: 86.

⁴ Stephan Besser: *Schauspiele der Scham: Juli 1896: Peter Altenberg gesellt sich im Wiener Tiergarten zu den Aschanti*, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Mit Deutschland um die Welt: Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit* (Stuttgart 2004), 200-208, hier: 201.

⁵ *Illustriertes Wiener Extrablatt* (11.7.1896), 4, zitiert nach: Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel*, 147.

⁶ Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel*, 145.

Aschantidorf der Gegenstand des Gesprächs würde. Das Publicum erweist der Sache eine geradezu fieberhafte Aufmerksamkeit.“¹

Neben dem Interesse am Fremden an sich dürfte ein erotisches Interesse an der Ausstellung ausschlaggebend für viele Besucher und Besucherinnen sein. Auch das an späterer Stelle noch eingehender behandelte Werk „Ashantee“ ist ein Beispiel für diese Sexualisierung. Angelika Jacobs hierzu:

„Im Zentrum des Interesses stand, dem Zeitgeist entsprechend, das unverhohlene Interesse an der Sexualität der Schwarzen [...] – der offenbare Voyeurismus der Massen fand im Wiener ‚Aschanti-Fieber‘ seinen Ausdruck.“²

3.4. Grenzüberschreitung

Nicht nur ein großes Interesse der Wiener Bevölkerung ist zu konstatieren, sondern auch eine damit einhergehende Distanzlosigkeit. Von Beginn der Ausstellung an wird häufig davon berichtet, dass die Aschanti umlagert werden und sich große Menschenmengen um sie bilden.³ Die beschriebene Begeisterung entlädt sich teilweise in Grenzüberschreitung und Aggression; die Teilnehmer der Völkerschau werden umringt und berührt, was in einigen Fällen auch zu Konflikten führt. So etwa 1896 im Falle eines Ehepaares, das einem Afrikaner durch ihre an ihn gerichteten Liebkosungen zu nahe tritt, worauf sich dieser mit einer Ohrfeige dem Mann gegenüber zur Wehr setzt. Die umstehenden Besucher des Tiergartens amüsieren sich über die Situation, weitere Folgen sind nicht bekannt.⁴

Ein weiterer Vorfall ereignet sich in der Schule des Ausstellungsdorfes, die große Anziehung auf die Besucher ausübt.⁵ Diese nehmen Anteil und greifen ein um die Aschanti-Kinder vor dem sie prügelnden Lehrer zu verteidigen.⁶

¹ Robert Franceschini: Das Aschanti-Fieber, 1.

² Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschraum westlicher „Zivilisation“, 3.

³ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 154.

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 154.

⁵ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 393.

⁶ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 391.

1896 kommt es zu einer Gerichtsverhandlung: die Wiener Kassiererin Hermine Schandl, die für den ebenfalls im Prater angesiedelten Vergnügungsbetrieb „Venedig in Wien“ arbeitet, klagt gegen Jabolei Domei – die Ehefrau des Häuptlings Kuaku – wegen „leichter körperlicher Beschädigung bei einem Raufhandel“.¹ Die Wienerin soll ihr Gegenüber von hinten berührt und dafür deren Rock in die Höhe gehoben haben. Die solchermaßen konfrontierte Frau erschrickt und kratzt Schandl im Gesicht. Letztere klagt daraufhin wegen dreitägiger



Abbildung 3: Extrablatt: Aschantineger vor einem Wiener Gerichte

Berufsunfähigkeit; der Prozess wird vertagt und dürfte eingestellt werden.² Mehrere Zeugen werden vernommen und schließlich konstatiert der Richter, dass die Klägerin „ihre Neugier in einer Weise zu befriedigen gesucht habe, welche den *Gesetzen des Anstandes widerspricht*.“³

Die Beklagte erscheint gemeinsam mit ihrem Ehemann, der in der Ausstellung als „Häuptling“ agiert. Die Verhandlung ist der Öffentlichkeit zugänglich, wenn auch in einem kleinen Saal abgehalten und wird von der Neuen Freien Presse in ihrer Berichterstattung (13.10.1896 bzw. 16.10.1896) berücksichtigt. Volker Mergenthaler, hält fest, dass diese Pressemeldungen theatralisch-komödiantischen

Charakter aufweisen und in den beiden Artikeln allein das Wort „Heiterkeit“ sieben Mal herangezogen wird.⁴ Auch das „Extrablatt“ widmet sich dem Ereignis, betont die spärliche Bekleidung der Beklagten und illustriert dies auf seinem Titelblatt.⁵

Die hier thematisierte Grenzüberschreitung – die körperliche Berührung – ist kein Einzelfall, wie sich auch bei den Skizzen Peter Altenbergs zahlreiche Belege finden.⁶ Das Verhalten der

¹ Siehe dazu: Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 37-38.

² Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 154.

³ Neue Freie Presse „Eine Aschanti-Negerin vor Gericht“ (16.10.1896), 6, zitiert nach: Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 42.

⁴ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 38.

⁵ Extrablatt: Aschantineger vor einem Wiener Gerichte, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 156.

⁶ Siehe hierzu: Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 75.

Besucher wird nicht sanktioniert, sondern von der Tiergartenleitung toleriert, was Mergenthaler darauf zurück führt, dass diese direkte Form der Begegnung die Fiktion der Authentizität fördert und den Inszenierungscharakter der Ausstellung mindert; die unmittelbare Begegnung mit der Fremde wird so ermöglicht.¹ Auch Peter Plener folgt dieser Argumentationslinie wenn er schreibt:

„Den wissenschaftlichen Vorstellungen der Zeit entsprechend war mitunter auch die Berührung (zumeist gegen Bezahlung) durchaus zulässig: ein Streichelzoo für Erwachsene. Daß die Frage von Nähe und Distanz ausschließlich seitens der weißen Aussteller und Besucher definiert wurde, somit entsprechende Konsequenzen für Fragen von Herrschaft und Macht anzusetzen sind, braucht wohl kaum ausgeführt zu werden.“²

Zu einer weiteren Verhandlung kommt es als eine Gemüsehändlerin ihrer Kollegin unterstellt, ein Kind von einem Aschanti zur Welt gebracht und anschließend getötet zu haben.³

Gegen Ende der Ausstellung von 1896 besuchen an einem Sonntag 30.000 Personen das Dorf, woraufhin es – vermutlich durch die Beengtheit – zu Handgreiflichkeiten zwischen Besuchern und Afrikanern kommt.

3.5. Ereignisse

Am 4. Oktober 1896 stirbt Ahadji, der Waffenschmid der Aschanti, an einer Lungenentzündung. Obwohl diese neben dem ungewohnt kühlen Klima auf die mangelhafte Bekleidung des Mannes zurückzuführen ist, kommt keine Kritik an den Organisatoren oder dem Tiergarten auf. Auf Aufforderung des Häuptlings hin wird eine öffentlich zugängliche Totenfeier angehalten, die Frauen reißen sich ihren Schmuck vom Körper und die Männer reiben sich mit einer braungelben Salbe ein. Von einer Menschenmenge beobachtet begibt sich anschließend eine Abordnung zum Spital der Barmherzigen Brüder um eine Totenwaschung und ein Totenritual durchzuführen.⁴ Auch wenn es zu ehrlich empfundener Trauer kommt, so

¹ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 75.

² Peter Plener: (Kein) Mohr im Hemd, 3.

³ Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 63.

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 158.

wird diese doch in weiterer Folge werbewirksam inszeniert und das „Neue Wiener Tagblatt“ berichtet: „Durch zehn Tage werden nun die Aschantis zweimal täglich dem toten Genossen Todtentänze widmen. Dem Publicum ist der Zutritt hierzu gestattet.“¹

Der Tod Ahadjis ist auch der Anlass für den bereits zitierten Artikel Franceschinis über das „Aschanti-Fieber“; er wird als wohlbekannter Publikumsliebbling gezeichnet und der Autor lässt keinen Zweifel daran, dass der Verstorbene ein Opfer des rauen Klimas geworden ist.²

Auch die Taufe eines noch in Budapest geborenen Mädchens wird dem Publikum zugänglich gemacht, der Einmarsch der aus Budapest anreisenden zusätzlichen Teilnehmer an den Feierlichkeiten wird zudem anschaulich inszeniert. Nachdem dem Kind des Medizinmannes von Seiten der Kirche eine katholische Taufe verweigert wird, wird das Mädchen in die „Gemeinde der Fetischisten“ aufgenommen³ Wiederrum berichtet das „Neue Wiener Tagblatt“: „Das seltsame Tauffest am Montag wird, trotzdem es eigentlich intimen Charakter trägt, den Besuchern des Thiergartens eine Fülle des Interessantesten bieten“.⁴

3.6. Der „Thiergarten am Schüttel“

Der „Wiener Thiergarten am Schüttel“ wird 1863 gegründet, muss jedoch aus finanziellen Gründen bereits 1866 wieder schließen. Versuche ihn im Laufe der folgenden Jahrzehnte wieder zu eröffnen scheitern; 1893 integriert die „Wiener Thiergartengesellschaft“ schließlich die Gebäude des 1888 gegründeten Vivariums und eröffnet den Zoo erneut. Dieses Mal steht jedoch nicht die Ausstellung von Tieren im Vordergrund, sondern die außereuropäischer Menschen. In diesem Rahmen kommt es zur Zurschaustellung von Zulus und Matabele 1895, Aschanti 1896 und 1897, Indischen Fakiren und Senegambiern 1898, Peshwaris, Siamesen, Japanern und Berbern 1899, Derwischen, Beduinen, Buren und Kaffiren 1900.⁵ Die

¹ Neues Wiener Tagblatt (6.10.1896), 7, zitiert nach: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 158.

² Robert Franceschini: Aschanti-Fieber, 1.

³ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 158-159.

⁴ Neues Wiener Tagblatt, 30.8.1896, S. 4, zitiert nach: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 158-159.

⁵ Vgl. hierzu: Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 40.

Ausstellungen im Tiergarten zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht nur aufwendig inszeniert werden, sondern auch in großer Dichte abgehalten. Während einige Truppen wie die Aschanti über mehrere Monate anwesend sind, wechseln sich andere in rascher Folge ab. Die Szenerien werden hierbei nur geringfügig geändert, etwa Strohhütten von Zelten oder Tempel durch Moscheen abgelöst. Auch das Programm unterscheidet sich kaum (Umzüge, Wettkämpfe, Rituale); dieses folgt der Inszenierungsstruktur Carl Hagenbecks (siehe Kapitel 4.2.), auch wenn die Dörfer im Prater größer und durchgehend bewohnt sind.¹ Die Neuheit, die sich vor allem in den Aschanti-Ausstellungen ausdrückt, besteht darin, dass Menschen in ihrem alltäglichen Leben beobachtet werden können, im Gegensatz zur den inszenierten Auftritten in der Rotunde.² Darüber hinaus stellt der Tiergarten einen für alle offenen Raum dar, während die Rotunde als Repräsentationsort des Bürgertums gilt.³

Ethnologische Ausstellungen im „Thiergarten am Schüttel“ werden direkt hinter den Menschenaffen platziert.⁴ Dass eine vergleichbare Platzierung auch für die Aschanti vorgesehen ist, wird durch Peter Altenberg bestätigt, der in seiner Skizzensammlung „Ashantee“ beschreibt, wie die Besucher des Tiergartens übergangslos von den zoologischen Gehegen zum Tanzplatz der Aschanti gelangen.⁵

Eric Ames hält bezüglich des deutschen Reiches um 1900 fest – was wohl auch auf Wien anwendbar ist –, dass zoologische Gärten äußerst beliebt sind um Erfahrungen mit fremden Kulturen zu machen. An diesem „phantastischen Ort der Verwilderung“ würden die Bürger ein Gegenteil zu den Reglementierungen der Moderne finden.⁶ Dem folgend finden die meisten europäischen Völkerschauen – wie auch die Aschanti-Ausstellungen in Wien – in zoologischen Gärten statt.⁷ Hier kann die angestrebte „Wildheit“ am besten erreicht werden, da echte Tiere und Pflanzen miteinbezogen werden; passende Gebäude und zoologische Informationen verstärken ein Gefühl der Authentizität.⁸ Möglich wird diese gemeinsame Ausstellung durch die Abstammungslehre Darwins, der das „Primitive“ - und somit in den Augen der Europäer

¹ Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 61.

² Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 65.

³ Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 66.

⁴ Werner Michler: Darwinismus und Literatur, 360

⁵ Peter Altenberg: Ashantee, 8.

⁶ Eric Ames: Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen (Bern 2003), 113-136, hier: 113-114.

⁷ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 80.

⁸ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 191.

des 19. Jahrhunderts die Afrikaner – auf eine Stufe zwischen den Tieren und den Europäern stellt.¹ Die Nähe zum Tiergarten als Ort des Geschehens geht auch auf das Konzept Carl Hagenbecks zurück, nach dem Tiere und Menschen in Freigehegen untergebracht und auch nicht durch Gitter von den Besuchern getrennt werden sollen.² Hagenbeck bestrebt die angestrebte Inszenierung wie folgt:

„Das neue Panorama kennzeichnet sich im wesentlichen dadurch, daß auf einem geeigneten Terrain ein Teil einer fremden Gegend, mit den jeweiligen dahin gehörige Geschöpfen (Menschen und Tieren) bevölkert, vorgeführt wird.“³

Bezeichnend ist, das Hagenbeck selbst nicht zwischen Menschen und Tieren differenziert und ohne Relativierung deren „Vorführung“ anstrebt. Nach Silvia Ritz ist es gerade diese Nicht-Unterscheidung, die den speziellen Reiz der Ausstellungen darstellt: „Menschen aus außereuropäischen Kulturen wurden wilden Tieren gleich behandelt, die Betrachter waren angezogen von dem Anblick der Fremdlinge, der sie aber auch erschauern ließ.“⁴ Die Afrikaner würden als „missing link“ zwischen den Tieren und den Menschen gesehen und neben der Befriedigung der persönlichen Schaulust bot sich den Europäern und Europäerinnen auch eine Möglichkeit zur Bestätigung des eigenen Überlegenheitsgefühls. Auch im Wiener Tiergarten sollen die Schranken zwischen Beobachtenden und Auszustellenden nach dem Vorbild Hagenbecks verschwinden, wodurch der Eindruck entstehen soll, die Besucher und Besucherinnen würden gleich nach ihrem Eintritt selbst in Afrika sein.⁵ Ian Foster meint, dass Setting der Aschanti-Dörfer sei ein „Hagenbeck-style display“.⁶ Dennoch darf nicht vergessen werden, dass die Verortung im Zoo mitbeinhaltet, dass dieser abgetrennt ist von seiner Umgebung:

„Der potentiell gegebenen Gefahr einer tiefgreifenden Verstörung der Konsumenten wird durch eine genaue Raumdefinition begegnet (Gitterzäune, Kassen, Absperrungen im weitesten Sinn), die es in doppelter Hinsicht ermöglicht, eingehende Gewißheiten hinsichtlich des imaginierten Eigenen und des inszenierten Fremden zu erlangen.“⁷

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 55.

² Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 293.

³ Zitiert nach: Eric Ames: Wilde Tiere, 116.

⁴ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 294.

⁵ Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion, 34.

⁶ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 58.

⁷ Peter Plener: (Kein) Mohr im Hemd, 4.

Exkurs: Der Wiener Prater als Raum der Imagination des Fremden

Die Zeit um 1900 ist gekennzeichnet durch einen Anstieg der Freizeit für die breite Bevölkerung, wodurch Veranstaltungen zu deren Gestaltung zunehmen. Der Wiener Prater ist nicht nur durch seine Geschichte seit der Öffnung für die Öffentlichkeit 1766, sondern auch durch die im Rahmen der Vorbereitung für die Weltausstellung durchgenommene Regulierung sowie eine verbesserte öffentliche Anbindung prädestiniert als Ort für eine entsprechende Zerstreuung.¹

Szilvia Ritz führt das Interesse an der Fremde auf den europäischen Expansionsdrang des 19. Jahrhunderts zurück; Expeditionen und Reisen wecken den Wunsch nach Informationen über unbekannte Kulturen. Europaweit kommt es zu Völkerschauen, die dieser Neugierde der breiten Bevölkerung nachkommen sollen.² Dies entspricht der (in 3.1. skizzierten) ab 1850 aufkommenden Popularisierung der Wissenschaft, wodurch es in dieser Zeit zu einem Interesse breiter Schichten der Bevölkerung an naturwissenschaftlichem Wissen kommt. In Bezug auf Deutschland nennt Stefan Goldmann zwei Ziele der gegen 1870 vermehrt aufkommenden Völkerschauen: Das Fördern der Kenntnisse über die Welt sowie das Einnehmen der Bevölkerung für den Kolonialgedanken.³ Letzteres mag für Österreich nicht gelten und doch ist ein zunehmendes Interesse an der Ferne auch hier zu vermerken. Das Interesse der Wiener Bevölkerung an der Ferne besteht trotz des Mangels an entfernten Kolonien, die etwa in England, Frankreich, Belgien oder Deutschland die Faszination am Exotischen zu erklären vermögen. Peter Plener spricht in diesem Kontext von einem visuellen „Kolonialismus des Imaginären“, der sich dadurch charakterisiert, dass die Wienerinnen und Wiener Panoramen und VölkerAusstellungen besuchen, sich zum Beispiel für Japan und Perserteppiche interessieren, sich mit Büchern weiterbilden und großes Interesse für Expeditionen und Ausgrabungen an den Tag legen sowie ihre Häuser dem Exotismus entsprechend einrichten.⁴ Alexander Honold, sieht dies ähnlich, wenn er von der österreichischen Monarchie als „Kolonialmacht ohne Kolonien“ spricht. Das Österreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts

¹ Ursula Storch (Hrsg.): In den Prater!: Wiener Vergnügungen seit 1766, 408. Ausstellung des Wien Museums, 10. März bis 21. August 2016 (Wien 2016), 38.

² Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 291.

³ Stefan Goldmann: Wilde in Europa: Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung, in: Thomas Theye (Hrsg.): Wir und die Wilden: Einblicke in eine kannibalische Beziehung (Reinbek bei Hamburg 1985), 243-269, hier: 257.

⁴ Peter Plener: Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873 (Kakanien Revisited 1.10.2001), online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/PPlener1.pdf> (zuletzt eingesehen am 11.11.2016), 3-4.

befände sich in der widersprüchlichen Situation zwar expansive Bestrebungen (nach Osten hin) zu haben und hier auch politische, wirtschaftliche und kulturelle Unterdrückung auszuüben, dennoch keine überseeischen territorialen Schutzgebiete mit lukrativen Rohstoffen zu können sowie erhöhter Opposition im Vergleich zu anderen Kolonialmächten. Kolonialismus bedeutet nach Honold jedoch nicht allein Herrschafts- sondern auch ein Raumverhältnis, eine symbolische Beziehung eines Territoriums zur Welt. Für ihn stellen unter anderem die Aschantidörfer Ausdruck dieser habsburgischen Teilhabe an der Welt dar.¹

Der Wiener Prater

Am 4. April 1766 wird der Wiener Prater der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, oder wie es im offiziellen Avertissement Kaiser Joseph II heißt „zur Ergötzlichkeit des allhiesigen allgemeinen Wesens“.² Zu eben dieser entstehen bald Erfrischungszelte mit Musikkapellen und Hütten, die Spiele wie Kegeln oder Federball anbieten; bald folgen Ringelspiele und andere „Hutschen“, zwischen 1782 und 1786 entstehen die drei berühmten Praterkaffeehäuser an der Hauptallee. Eine besondere Attraktion des Wiener Praters bilden ab 1771 die großen Feuerwerke, die sich zu einem jährlich statt findenden Praterfest weiter entwickeln; ab 1784 folgt eine weitere Attraktion mit Vorführungen aus dem Bereich der Luftschiffahrt. 1790 sind es bereits sechzig Holzhütten, weshalb es ab 1793 nur mehr mit offiziellem Einverständnis möglich ist eine solche zu eröffnen. 1808 eröffnet der „Circus Gymnasticus“ es folgen weitere Zirkusetablissemments. Ab etwa 1838 wird die Technik der Dampfmaschine von Unternehmen als Antrieb eingesetzt. An schönen Sonn- und Feiertagen besuchen an die zehntausend Menschen den Prater.³

Der Prater des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellt nicht nur einen Ort der Vergnügungen dar, sondern auch einen, der mit unterschiedlichen Imaginationen von Fremde arbeitet. Ursula Storch spricht von spielerischen „Ersatzhandlungen“, die unter anderem unternommen werden

¹ Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, 105.

² Zitiert nach: Bertrand Michael Buchmann: Der Prater: Die Geschichte des unteren Werd (Wien / Hamburg 1979) 62.

³ Bertrand Michael Buchmann: Der Prater, 63-71.

um in der Realität nicht abtretbare Reisen zu unternehmen; auch die Völkerschauen sind in diesen Kontext einzureihen.¹

Beispiele für Praterbetriebe, die sich am Interesse an – für viele unerschwinglichen – Reisen orientieren, sind die Wasser- und Schiffkarussells, die etwa eine Schiffsreise von Triest nach Hamburg nachzeichnen. Eine andere Möglichkeit bilden mit durch Münzeinwurf zu aktivierende Automatentheater mit Uhrwerk, mit denen Besucher und Besucherinnen um 1875 eine Reise nach Venedig Kalkutta und das Eismeer unternehmen können.² 1909 wird die „American Scenic Railway“ errichtet, eine Berg- und Talbahn, deren Konstruktion mit Berggipfeln, Grotten und Höhlen verkleidet ist. Die 1898 eröffnete Grottenbahn veranschaulicht eine Reise zum Nordpol, dem Monte Pelé, den Niagara Fällen oder zur Wüste. 1910 konnten die Besucher und Besucherinnen eine Reise zum Mond unternehmen, indem er Eindruck erweckt wurde, sie würden mit einem Flugzeug über Wien fliegen, Wolken passieren und schließlich bis zum Mond und wieder zurück fliegen.³ Viele Unternehmen intensivieren das Reiseerlebnis indem sie Postkarten zum Verkauf anbieten, die an „Daheimgebliebene“ verschickt werden und mit Grüßen von der jeweiligen Reise versehen sind.⁴

Neben den hier zu behandelnden ethnographischen Ausstellungen finden im Wiener Prater zahlreiche andere Inszenierungen von Fremde statt. Eine der aufwändigsten Schaustellungen in diese Zusammenhang ist „Buffalo Bill’s Wild West“ (8.-29. Mai im Wiener Prater).⁵ Der Amerikaner William Cody entwickelt in Bezug auf die „Völkerschauen“ eine dreistündige Show, in der er mit 200 sogenannten Indianern auftritt und Szenen wie Büffeljagden, Postkutschenüberfälle und „indianisches“ Brauchtum inszeniert. Hinzu kommen aufwendige Kulissen, wie ein „Indianer“-Dorf, Cowboy-Hütten, Bison- und Mustangstallungen; wiederholt betont der Veranstalter Lehrhaftigkeit und Authentizität seines Unterfangens. Als Cody von 26. Mai bis 14. Juni 1906 mit „Congress of Rough Riders of the World“ nach Wien zurück kehrt, ist die Veranstaltung um Kosaken, Araber, Mexikaner und Japaner erweitert und wird im Programmheft als „Schule für Anthropologie“ bezeichnet.⁶ Wildwest-Shows wie diese sind von den Völkerschauen dahingehend abzugrenzen, dass sie zumeist eine theatrale Inszenierung

¹ Ursula Storch (Hrsg.): In den Prater!, 40.

² Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum: 62 Stichwörter zur Geschichte des Praters (Wien 1993), 21.

³ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 26-28.

⁴ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 28.

⁵ Vgl. hierzu: Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 115-117.

⁶ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 116.

kleiner Episoden bieten, während die Völkerschauen den vorgeblichen Alltag in einem Dorf einer fremden Kultur inszenieren. Eine Familiensituation mit alltäglichen Arbeiten wird simuliert, was in Wildwest-Shows nicht angestrebt wird.¹ Dennoch ist festzuhalten dass nach Alexander Honold, die Aschanti-Dörfer und andere Ausstellungen ihrer Zeit vermehrt den amerikanischen Westernshows ähneln, da es zu Vorstellungen vor einem sich versammelnden Publikum und einer damit einhergehenden Professionalisierung der Darsteller und Darstellerinnen kommt.²

Ein weiteres Interesse der Wiener Gesellschaft gilt Japan und so veranstaltet die Fürstin Pauline Metternich 1901 in der Rotunde ein „Japanisches Kirschblütenfest“ (18. bis 20. Mai).³ Hierfür wird ein japanisches Dorf inklusive Brücke und Wasserfall errichtet und die mitarbeitenden Damen tragen Kimonos; hier finden sich ein japanischer Garten mit Kirschbäumen, Teehäusern und zahllosen Lampions. Im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen (7. Mai bis 9. Oktober 1892) wird das Panorama „Amerikafahrer“ gezeigt, in dem die Besucher von einem nachgebauten Dampfschiff aus die Illusion einer Ankunft am New Yorker Hafen erfahren.⁴

Anlässlich des 80. Geburtstags von Kaiser Franz Joseph I. wird von Mitgliedern des Adels wie der bürgerlichen Oberschicht die „Erste Internationale Jagdausstellung“ geplant; sie findet von 7. Mai bis 16. Oktober 1910 im Prater statt und ist ein enormer Publikumserfolg. Vergleichbar mit der Weltausstellung sollen hier eine Reihe von Staaten unter anderem Baulichkeiten vorstellen, die berühmte Jagdschlösser oder landesübliche Jagdhäuser repräsentieren.⁵

1913 wird im Rahmen der „Österreichischen Adria-Ausstellung“ (3. Mai bis 5. Oktober) auf einem 200.000 Quadratmeter großen Gelände das hundertjährige Jubiläum der Wiedervereinigung Dalmatiens mit Österreich-Ungarn zelebriert. Hierfür wird - vergleichbar mit „Venedig in Wien“ - ein elf Meter breiter Kanal angelegt mit Brücken und einem zusammenhängenden Städtebild.⁶

Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu nennen sind die „Liliputaner-Städte“ die 1911 (als Teil von „Venedig in Wien“) und von 1934 bis 1937 im Prater gastieren. 1911 finden sich hier 120

¹ Sabine Damböck: ‚Indianerschauen‘ in Wien von 1875 bis 1906 (Diplomarbeit an der Universität Wien 2010), 62.

² Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, 118.

³ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 120.

⁴ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 134.

⁵ Siehe dazu: Martin Alexander Kirschner: Die Erste Internationale Jagdausstellung in Wien: Zur Kulturgeschichte des Ausstellungsmachens (Diplomarbeit an der Universität Wien 2013).

⁶ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 143.

kleinwüchsige Personen und Pferde inmitten einer (verkleinerten) Stadt mit Kaffeehäusern, eine Rathaus und weiteren Gebäuden, die ergänzt werden durch eigenes Unterhaltungsprogramm und einen Zirkus; die Schaustellung der 30er Jahre ist mit dieser vergleichbar.¹

Die letzten großen, die Fremde imaginierenden Ausstellungen, stellen die Kriegsausstellungen 1916 und 1917 dar.² Auf 50.000 Quadratmetern soll der Zivilbevölkerung Einblick in die Kriegsführung vermittelt werden und Verständnis geweckt für die hohen Ausgaben für den Krieg. Neben anderen Ausstellungsbereichen bietet sich die Möglichkeit Aspekte des Lebens an der Front nachzuerleben: Gulaschkanone und Feldbäckerei, Schützengräben und Unterstände. 1917 werden vermehrt Marine-Schauspiele gezeigt, in denen vor eindrucksvollen Gemälden Patrouillenfahrten der Kriegsschiffe, U-Boot-Kämpfe auf hoher See oder dem Untergang feindlicher Schiffe gezeigt werden. Zudem wird das 1.000 Quadratmeter große Panorama „Die Schlacht am Berg Isel“ gezeigt.

Herausragende Beispiele der Imagination

Neben den genannten Vergnügungen im Prater sollen im Folgenden drei Beispiele näher skizziert werden, die sich durch ihre Ausdehnung wie ihre Ausführung auszeichnen.

- Das Panorama

Eine spezielle Form der Unterhaltung, die dem Interesse an der Fremde entgegenkommt, stellt das Panorama dar. Es handelt sich um eine Kunstform, die primär im 19. Jahrhundert anzusiedeln ist und deren Namen eine auf das Griechische zurück greifende Wortschöpfung aus dem 18. Jahrhundert darstellt: pan (=alles) und horama (=sehen).³ Dies bezeichnet ein landschaftliches Rundgemälde, das einen 360°-Ausblick bietet⁴ und dessen Grundgedanke der

¹ Vgl. hierzu: Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 100-102.

² Vgl. hierzu: Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 147-151.

³ Stephan Oettermann: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums (Frankfurt am Main 1980), 7.

⁴ Stephan Oettermann: Das Panorama, 7.

ist, dass der Betrachter hierbei glaubt, die reale Natur zu sehen (und keine gemalte).¹ Hierfür wird ein zirkuläres Gebäude geschaffen mit einem schirmartigen Dach; eine derartige Panoramarotunde entsteht in Wien in der Hauptallee des Praters; das erste Panorama ist das „Panorama von London“ 1801.² Es folgen Darstellungen von Wien (1804), Prag (1805), Gibraltar (1811), Paris (1814), Sankt Petersburg (1824), Salzburg (1828), Kairo (1882) sowie Darstellungen diverser Schlachten und das „Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Rundgemälde“.

Ursula Storch schreit über den damit einhergehenden Erfolg:

„Zu einer Zeit, in der das Reisen nur für eine verschwindende Minderheit möglich war, musste dieses Novum auf Begeisterung stoßen, umso mehr, als die geringe Eintrittsgebühr allen Bevölkerungsschichten eine imaginäre Reise ins Panorama erlaubte. Damit war zugleich das erste Massenmedium erfunden, das in der Folge eine regelrechte „Sehnsucht“ auslöste und als Vorläufer der heutigen Kulturindustrie gesehen werden kann.“³

Im Prater sind wiederholt auch kleinere Panoramen ausgestellt, in Gastronomiebetrieben oder auch in Form von Vergnügungsbahnen, in denen kleinen Bahnen am dreidimensionalen Landschaften vorbei fahren. Beispielsweise konnte auf diesem Wege eine Reise von Genua nach Nizza imaginiert werden (1895) oder von Abbazia nach Konstantinopel (1896).⁴

- Weltausstellung

Eine besondere Form der Begegnung mit der Ferne bietet den Wienern und Wienerinnen die Weltausstellung von 1873. Weltausstellungen bieten seit der ersten ihrer Art 1851 in London die Möglichkeit andere Länder zu erfahren. Von Beginn an wird auch den Kolonien Platz eingeräumt und gerade diese Sektionen sind es, die sich großer Beliebtheit erfreuen.⁵ Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts bieten vielfältige Inhalte wie Maschinenbau, Buchdruck, Landwirtschaft, Kunst und Unterhaltung und ordnen das Wissen ihrer Zeit nach Nationen.⁶

¹ Stephan Oettermann: Das Panorama, 41.

² Stephan Oettermann: Das Panorama, 222.

³ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 76.

⁴ Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum, 52.

⁵ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 50.

⁶ Peter Plener: Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873, 1.

Anders ist es auch nicht in Wien, auch wenn die Habsburgermonarchie selbst über keine Kolonien verfügt. Peter Plener legt in diesem Zusammenhang eine mögliche Argumentation für das Interesse an der Fremde dar: Aufgrund des Mangels an Übersee-Kolonien der Monarchie biete die Wiener Weltausstellung Möglichkeit zur Teilnahme an der kolonialisierten Welt wie zur Aneignung von Fremde.¹ Ähnliches mag auch über den Erfolg der ethnographischen Ausstellungen gesagt werden. Die Wiener Weltausstellung, die von 1. Mai bis 2. November 1873 statt findet, soll die größte Ausstellung aller Zeiten werden, die im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen keine reine Industrieausstellung sein will, sondern „das Kulturleben der Gegenwart, die gesamte Weltwirtschaft und den neuesten Stand der Wissenschaft veranschaulichen“ soll.² Ralph Gleis meint: „Entsprechend der zeitprägenden Denkmuster von Positivismus und Historismus waren alle Völker aller Epochen in der panoramatischen Zusammenschau der Exposition verfü- und konsumierbar gemacht.“ Die Weltausstellung würde die Welt zusammenschrumpfen lassen.³ Eine zum Anlass der Eröffnung der Weltausstellung entstandene Xylografie von Carl von Stur zeigt Vindobona, die den ihr zujubelnden Völkern der Welt die Rotunde präsentiert. Unter den gezeigten Personen zeigt sich auch ein Afrikaner – bezeichnender Weise die einzige Figur, die sich durch mangelnde Kleidung von den anderen unterscheidet.⁴

Neben den offiziellen Ausstellungen der teilnehmenden Länder bieten gastronomische Angebote die Möglichkeit Fremde zu erfahren. Neben der Präsentation regionaltypischer Speisen soll hier primär das Unterhaltungsbedürfnis der Besucher befriedigt werden und Authentizität wird zu Gunsten des heimischen Geschmacks zurück genommen. Sowohl hinter den nationalen Trachten der Bedienung als auch hinter den Betreibern selbst verbergen sich oft Einheimische, die in den Lokalen ihre eigene Fantasie zum Ausdruck bringen.⁵

Unter der Aufwendung von 15,7 Millionen Gulden entsteht das 2.333.631 Quadratmeter große Gelände der Weltausstellung mit der Rotunde als eindrucksvollstes Bauwerk, die mit ihren

¹ Peter Plener: Sehnsüchte einer Weltausstellung: Wien: 1873, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 126-133, hier: 127.

² Bertrand Michael Buchmann: Der Prater, 74.

³ Ralph Gleis: Eine Welt- und Zeitreise im Prater: Ausstellungsalltag und Events, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 435.

⁴ Vgl. hierzu: Carl von Stur: Vindobona präsentiert die Rotunde, 1873, Xylografie aus Die Bombe (1.Mai 1873), in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 383.

⁵ Susanne Breuss: „Kost und Quartier“: Wiener Gastronomie und Hotellerie zur Zeit der Weltausstellung, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 158-165, hier: 163.

vierundachtzig Metern den damals größten Kuppelbau der Welt bildet.¹ Vom Schwarzenbergplatz aus werden eigene Omnibuslinien eingerichtet um die Besucher zum Gelände zu befördern.² Der große Börsenkrach vom 9. Mai 1873, eine Woche nach der Eröffnung, sowie Fälle von Cholera im Herbst des selben Jahres sorgen für ein geringeres Publikumsinteresse als erwartet und so haben 7.254.963 Menschen die Weltausstellung besucht als diese am 31. Oktober schließt – die Erwartung war bei 20 Millionen gelegen.³

- Venedig in Wien⁴

Gabor Steiner entwickelt nach dem Vorbild der Inszenierungen „Venedig in London“ (1890) und „Venedig in Berlin“ (1894) die Idee eines großstädtischen Sommertheaters, angesichts der Tatsache, dass die Theaterhäuser Wiens in den Sommermonaten geschlossen sind. Für die von Gustav Bruck, dem für den Hochstrahlbrunnen am Schwarzenbergplatz zuständigen Ingenieur, geschaffenen Kanäle, bestellt Steiner Gondeln in Venedig, engagiert Gondolieri, Sänger, Musiker und beginnt 1895 mit den Bauarbeiten auf einem 50.000 Quadratmeter großen Gelände im Wiener Prater. Neben den Kanälen finden sich Nachbauten berühmter venezianischer Gebäude sowie ein Panorama des Markusplatzes. Einzelne Plätze werden durch Brücken miteinander verbunden und mit aufwendiger elektrischer Beleuchtung versehen. Die Bevölkerung Wiens reagiert begeistert auf die am 22. Mai 1895 erfolgte Eröffnung und bis zu 20.000 Besucher können täglich verzeichnet werden.

Der Vergnügungspark wird laufend mit Innovationen erweitert und das Programm durch verschiedenste Aufführungen, Veranstaltungen und Bälle ergänzt. 1901 wendet sich Steiner jedoch neuen Ideen zu und lässt eine „Internationale Stadt im Prater“ errichten, anstatt venezianischer Kanäle finden sich nun japanische, ägyptische und spanische Straßenansichten auf dem Areal. 1902 folgt die von holländisch inspirierte „Blumenstadt“; in den weiteren Jahren werden jedoch andere Schwerpunkte gesetzt, die sich von der Idee der Reiseillusion entfernen, wie etwa 1903 die „Elektrische Stadt“.⁵

¹ Bertrand Michael Buchmann: Der Prater, 73-74.

² Bertrand Michael Buchmann: Der Prater, 75.

³ Bertrand Michael Buchmann: Der Prater, 75.

⁴ Vgl. hierzu: Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende (Wien 1996).

⁵ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 98-99.

„Venedig in Wien“ steht in dem Ruf vor allem ein Anziehungspunkt für die männliche Bevölkerung zu sein, die einerseits von der charmanten (weiblichen) Bedienung der dortigen Lokale angezogen werden und andererseits gerne mit Frauen hier her kommen, die nicht ihre eigenen sind.¹ Der nahe gelegene Tiergarten stellt eine nicht zu vernachlässigende Konkurrenz für Steiner dar, als das Aschantidorf dort errichtet wird. In der „illustrierten Wochenpost“ lässt er gut dreißig Jahre später noch seinen Unmut verlauten:

„Trotz aller künstlerischen Ambitionen mußte ich aber mit Betrübnis konstatieren, daß die ‚Aschanti‘ im Tiergarten eine stärkere Zugkraft ausübten als mein schönstes Programm. Die ‚Aschanti‘ waren in Wien populär! Arm und reich, Volk und Adel, alles strömte in den Tiergarten, um sich die schwarze Gesellschaft anzusehen. Man hatte ja schon oft genug Schwarze gezeigt, aber Wien hatte nie so viel Interesse für eine Völkerschau aufgebracht, wie für diese ‚Truppe‘! Freilich erzählte man sich Schauergeschichten, von denen aber doch ein Teil der Wahrheit entsprach! Während sich die Herrenwelt für die ‚Aschanti-Weiber!‘ nicht zu interessieren schien, war ein Teil der Wienerinnen - gottlob nur ein kleiner Teil – geradezu toll nach den ‚schwarzen Gesellen‘, die mit Geld und Geschenken von der Damenwelt überhäuft wurden. Man erzählte viel von den galanten Abenteuern der schwarzen Kavaliers, von denen ja so vieles erfunden zu sein schien, aber einiges weiß ich aus positiver Quelle, nämlich von den Herren des Praterkommissariats. So hat man einmal eine Hofrätin in einer Seitenallee des Praters mit einem Neger in sehr verhänglicher Situation erwischt und die Ärmste mußte dem Wachorgan auf das Kommissariat folgen. Man behauptet auch, daß ‚Schwarz-Weiß‘ im darauffolgenden Winter mancher Maid nachgewiesen worden sei! Aber gerade diese Abenteuer machten die Wiener neugierig, und die Witzblätter sowie die Volkssänger trugen das Ihrige dazu bei, diese unappetitlichen übelriechenden Negerdandys interessant zu machen. Offen gestehe ich, daß ich mich über diese schwarze Invasion sehr geärgert habe.“²

1910 wird – zeitgleich zur „Internationalen Jagdausstellung“ - am Rand von Steiners Vergnügungsareal ein „Somalidorf“ errichtet mit Tanzplatz, Moschee, Gemeinschaftsküche, einer Schule und Hütten verschiedener Handwerkszweige. Die 65 Teilnehmer der Völkerschau führen Kriegstänze und Kampfspiele beziehungsweise Tänze und Gesang auf. In der zeitgenössischen Presse wird – vergleichbar mit den Aschanti-Ausstellungen - auf die körperlichen Attribute der Somali verwiesen.³

¹ Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien, 67.

² Gabor Steiner: Als Wien frohe Feste feierte: Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“, in: Illustrierte Wochenpost (5. 12. 1930), 5-6, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwp&datum=19301205&seite=5&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 5.2.2017), hier: 5.

³ Vgl. hierzu: Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien: Ein Führer zu Bieber, Malangatana, Soliman (Wien 1996), 129.

4. Völkerschauen

Völker ausstellungen, Völkerschauen beziehungsweise ethnographische Ausstellungen stellen eine Sonderform der im Exkurs dargelegten imaginierten Fremde dar, die charakteristisch ist für das 19. Jahrhundert. Um die hier zu behandelnde Interaktion verstehen und erschließen zu können ist es essentiell das Konzept einer Völker ausstellung zu diskutieren.

4.1. Völkerschauen in Europa als Ort der Begegnung

Sabine Damböck geht so weit zu postulieren, dass Völkerschauen ihren Ursprung in den antiken Triumphzügen haben.¹ Dies bestätigt auch Stefan Goldmann, der die Entdecker der frühen Neuzeit mit den Römern vergleicht und meint auch diese hätten von ihren Eroberungen Menschen mitgebracht um diese zu belegen. Im Zuge einer verstärkten Expansion legen die europäischen Herrscher eine Sammelleidenschaft an den Tag, die sich auf verschiedene Gebiete erstreckt wie Kunst oder Botanik und Zoologie: Diese Sammelobjekte sind Trophäen des Krieges und des Reisens, des Fortschritts in den Wissenschaften und in den Künsten.“² Zudem werden Menschen Jahrhunderte lang nach Europa gebracht und etwa auf Jahrmärkten ausgestellt; um diese Schaustellungen interessanter zu gestalten werden diese durch Gegenstände aus der fremden Kultur oder auch exotische Tiere ergänzt.³ Dies kann als Vorläufer der Völkerschauen gedacht werden.

Seit der frühen Neuzeit interessieren sich Europäer verstärkt für Menschen aus entfernten Teilen der Welt und diese werden auf Jahrmärkten aber auch Herrschaftshöfen vorgeführt. Seefahrer wie Christoph Kolumbus oder Amerigo Vespucci bringen sie nach Europa, wo sie in vielen Fällen entweder bereits auf der Überfahrt oder in Europa erkranken und sterben. Im Rahmen immer neuer Entdeckungen werden Bewohner der nun bekannten Erdteile nach

¹ Sabine Damböck: ‚Indianerschauen‘ in Wien, 9.

² Stefan Goldmann: Wilde in Europa, 244.

³ Stefan Goldmann: Wilde in Europa, 254.

Europa gebracht, neben der Belustigung der Menschen auch zur Bezeugung der erschlossenen Gebiete¹. Im 18. Jahrhundert erfreuen sich bei wohlhabenden Familien „Mohren“ großer Beliebtheit die als Portier, Bote oder Diener eingesetzt werden; ein berühmtes Beispiel ist der am Wiener Hof tätige Angelo Soliman, der nach seinem Tod 1796 ausgestopft und im „k. k. Naturalienkabinett“ auf einem Kamel reitend ausgestellt wird.² Im Laufe des 19. Jahrhunderts nehmen die öffentlichen Zurschaustellungen gegen Eintritt zu und es entsteht ein neuer gewinnbringender Geschäftszweig.³ Auch wenn sich die Ausstellung von Menschen aus fremden Ländern bereits im 16. Jahrhundert findet, so weckt diese im endenden 19. Jahrhundert doch besonderes Interesse aufgrund der Kolonien und der Aufteilung Afrikas unter den europäischen Machthabern.⁴ Die Veranstaltungen werden im Lauf der Zeit immer größer und aufwändiger, die Inszenierung ausgefeilter und verstärkt mit Werbung angekündigt.⁵ Zur Ankündigung werden publikumswirksame Titel, große Werbeschilder, Umzüge durch die Stadt und besondere Attraktionen, wie Aufführungen und Schauessen, eingesetzt, eine zentrale Rolle spielt auch die Presse, die ein großes Publikum zu erreichen vermag.⁶

1875 veranstaltet Carl Hagenbeck seine erste „Völkerschau“; er wird zum erfolgreichsten Veranstalter vergleichbarer Ausstellungen und setzt neue Maßstäbe mit seinem Konzept der Inszenierung⁷ (siehe Kapitel 4.2.). Die Anwerbung und vertragliche Verpflichtung der ausgestellten Menschen zu Tournéen durch Europa erfolgt häufig über Agenten, die auch Tiere für Zoos organisieren; und bei der Zusammenstellung der Gruppen darauf achten, ein ausgewogenes Verhältnis von Männern und Frauen, Kinder und Erwachsenen zu erzielen um so den Anschein von Familienleben erwecken zu können. Bereits als Artisten oder Künstler tätige Personen werden bevorzugt engagiert, da diese an die Arbeit mit Publikum gewohnt sind⁸; zudem werden Personen präferiert, die ausreichend gesund und kräftig sind um die anstehende Tournee zu bewältigen.⁹ Aufgrund der ungewohnten Umgebung leiden die an den Ausstellungen Teilnehmenden dennoch nicht nur unter Heimweh, sondern auch unter Magen-

¹ Vgl. hierzu: Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer Menschen in Deutschland 1870-1940* (Frankfurt am Main / New York 2005), 18-22.

² Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 23-24.

³ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 25.

⁴ Reinhold Grimm / Amadou B. Sadj (Hrsg.): *Dunkle Reflexe: Schwarzafrikaner und Afro-Amerikaner in der deutschen Erzählkunst des 18. und 19. Jahrhunderts: Fünf exemplarische Texte* (Bern 1992), 188.

⁵ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 111.

⁶ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 126.

⁷ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 43.

⁸ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 65.

⁹ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 153.

Darm-Erkrankungen, Pocken und Lungenerkrankungen oder anderen Krankheiten.¹ Das europäische Klima wie auch die langen Arbeitszeiten mit mangelnden Ruhephasen und die zum Teil übergroßen Besuchermassen belasten den Arbeitsalltag der gezeigten Personen.²

Die Zurschaustellung nicht europäischer Menschen (aber auch teilweise europäischer, wie den „Lappländern“) ist eine in Mitteleuropa sehr präsente Form der Belustigung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts; diese erfolgt auf Jahrmärkten, Volksfesten, zoologischen Gärten, Singspielhallen, Restaurants, auf Kolonial-, Welt- und Gewerbeausstellungen sowie als „Nebenattraktion“ im Zirkus oder im Panoptikum. Diese Ausstellungen nehmen unterschiedliche Formen an: Einerseits werden „Eingeborenendörfer“ errichtet, die – wie auch bei den Aschanti-Ausstellungen im Prater – bei den Besuchern den Eindruck erwecken sollen, sie würden sich tatsächlich in der Fremde befinden, andererseits werden aber auch szenische Darbietungen im Sinne einer Theateraufführung veranstaltet; die Anzahl der Darsteller variiert von Einzelpersonen bis zu mehreren hundert Teilnehmern. Die Besucher sind unabhängig ihrer sozialen Herkunft und ihres Bildungshintergrundes neugierig und betrachten die äußerst erfolgreichen Ausstellungen als eine Möglichkeit sich zu amüsieren. Sie bringen den Fremden zumeist Begeisterung und Faszination entgegen; auch die Medien greifen dies auf und berichten ausgiebig über die Schaustellungen. Für den Großteil der Bevölkerung stellen die Ausstellungen zudem die einzige Möglichkeit dar mit außereuropäischen Kulturen in Kontakt zu treten.³ Hierbei werden bestehende Bilder der Fremden bekräftigt und reproduziert ohne dabei Furcht zu wecken.⁴ In den Völkerschauen wird „die Fremdheit der dabei gezeigten Menschen hervorgehoben und diese damit wiederum zu Objekten der exotischen Neugierde der Besucher degradiert“.⁵

Ziel der Ausstellungen ist zumeist jedoch kein wissenschaftliches oder ideologisches, sondern ein rein kommerzielles. Sie können mit modernen Sightseeing-Touren verglichen werden, die Begleitbroschüren sind ähnlich einem Reiseführer gestaltet; Kunsthandwerk kann als Souvenir

¹ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 72

² Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 74.

³ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 11-12.

⁴ Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 14.

⁵ Sonja Steffek: *Schwarze Männer – Weiße Frauen: Ethnologische Untersuchungen zur Wahrnehmung des Fremden in den Beziehungen zwischen afrikanischen Männern und österreichischen Frauen* (Hamburg 2000), erschienen in der Reihe: Jürgen Jensen (Hrsg.): *Interethische Beziehungen und Kulturwandel: Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik*, Bd. 43, 52.

erstanden werden.¹ Um den finanziellen Erfolg zu garantieren soll das Publikum unterhalten werden; Anne Dreesbach formuliert in ihrem Werk „Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer Menschen in Deutschland 1870-1940“ drei Punkte, die dies bewirken sollen:

„Den kommerziellen Erfolg einer Zurschaustellung sicherten drei Elemente: die Aktivierung vorhandener Klischeebilder, die Berücksichtigung der Lebenswelt des Publikums und die Präsentation von etwas Neuem. Das Aufrufen bestehender Bilder des Fremden schuf den Rahmen, in dem sich der Besucher bestätigt fühlte, das Geschehene verarbeiten und vorhandene Fremdheitsmuster verlebendigen konnte. Die Verknüpfung mit der eigenen Lebenswelt, etwa durch die Inszenierung des Familienlebens der Ausgestellten, schuf einen Spielraum für das populäre Interesse an den ausgestellten Fremden und trug dazu bei, dass diese als „authentische“ Fremde wahrgenommen wurden. Als drittes Element musste das unerwartet Neue hinzukommen. Hier wurde entweder etwas Unbekanntes, Spektakuläres, etwa körperliche Abnormitäten oder die Einzigartigkeit der jeweiligen Show, beispielsweise durch den Hinweis, es handle sich um ein vom Aussterben bedrohtes Volk, unterstrichen bzw. inszeniert.“²

Anne Dreesbach formuliert die Theorie, nach der die „Völkerschauen“ mit einem Theaterstück vergleichbar sind, in dem zahlende Zuseher ein Stück (ein bestimmtes Volk) sehen, das von Schauspielern (den ausgestellten Menschen) in Kostümen (der zum Teil fiktiven Tracht) aufgeführt und von einem Regisseur (dem Veranstalter) auf bestimmte Weise (Dorfstruktur, Aufführungen) inszeniert wird. Es gibt ein Bühnenbild (Pflanzen, Hütten) und Requisiten (Tiere und ethnographische Gegenstände) sowie einen Aufführungsort (etwa den zoologischen Garten, zudem Programmhefte).³

Hilke Thode-Arora schreibt, dass gerade der Erfolg der Aschanti-Schauen im Wiener Tiergarten einen Grund für den Boom der Völkerschauen gegen Ende des 19. Jahrhunderts darstellt (dieser endet mit dem Ersten Weltkrieg).⁴ In Deutschland finden sich Völkerschauen bis 1940. Nach Thode-Arora stellen die exotisierenden Abenteuerfilme des 20. Jahrhunderts die Nachfolger der Völkerschauen dar; auch Teilnehmer von Völkerschauen schließen Verträge mit Filmschaffenden ab.⁵

¹ Hilke Thode-Arora: Herbeigeholte Ferne: Völkerschauen als Vorläufer exotisierender Abenteuerfilme, in: Jörg Schöning (Redaktion): Triviale Tropen: Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939 (München 1997), 19-33, hier: 22-23.

² Anne Dreesbach, 14.

³ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 150.

⁴ Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland 27.

⁵ Siehe hierzu: Hilke Thode-Arora: Herbeigeholte Ferne.

4.1.1. Völkerschauen in Wien

Der erste dokumentierte Fall eines Afrikaners in Wien geht auf das Jahr 1552 zurück (zusammen mit dem ersten Elefanten in Wien); dieser bleibt ein Sonderfall. Wie in anderen europäischen Höfen entwickelt sich auch in Wien die Mode, Afrikaner bei Hof zu beschäftigen; gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden dunkelhäutige Menschen auch vermehrt auf Jahrmärkten oder im Zirkus vorgeführt.¹

Abgesehen davon entwickeln sich spezielle „Typen“, wie „Kaffeehausmohren“, afrikanische Kinoportiere oder Löwenbändiger. Walter Sauer führt dies darauf zurück, dass die Präsenz von Afrikanern für das Wiener Bürgertum nur durch diese „Typen“ akzeptable sei, da sich auf diese Weise die Frage der Integration gar nicht erst stelle.²

Eine Form Erfahrungen mit dem Unbekannten zu machen, sind die Menschenschauen, die im Prater wiederholt anzutreffen sind. Neben Menschen mit ungewöhnlichem Äußeren – von der Norm abweichende Größe oder Behaarung, siamesische Zwillinge, sogenannte Rumpfmenschen – werden in diesem Kontext auch Personen mit nicht europäischer Herkunft im Prater temporär angesiedelt.³ Was Völkerschauen von anderen Ausstellungen, wie etwa Freak-Shows (in denen Menschen mit körperlichen Auffälligkeiten gezeigt werden), unterscheidet, ist, dass hier nicht allein das Äußere im Fokus steht.⁴ Häufig im Rahmen von Zirkustruppen reisten Gruppen, wie die von Carl Hagenbeck, durch Europa und schließlich spezialisierte sich der Tiergarten am Schüttel auf ethnographische Ausstellungen.⁵

Ursula Storch setzt das Interesse für derartige Völkerschauen in Beziehung mit der Wiener Weltausstellung von 1873; hier können Lebensweise und Bräuche fremder Länder betrachtet werden, auch ein „ethnographisches Dorf“ mit verschiedenen europäischen Bauernhäusern (teilweise durchgehend bewohnt und bewirtschaftet) wird errichtet.⁶ In weiterer Folge kommt es im Prater vermehrt zu „Anthropologischen Ausstellungen“. Die ersten Ausstellungen im

¹ Vgl. hierzu: Walter Sauer: Menschen aus dem „Dunklen Kontinent“: Afrikaner in Wien, in: Peter Eppel (Katalogredaktion): Wir: Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Wien, 217. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 19. September bis 29. Dezember 1996 (Wien 1996), 1-6.

² Walter Sauer: Menschen aus dem „Dunklen Kontinent“: Afrikaner in Wien, 4.

³ Vgl. hierzu: Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum, 48-49.

⁴ Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, 26.

⁵ Vgl. hierzu: Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum, 25.

⁶ Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum, 68.

Wiener Prater finden – unter der Leitung von Carl Hagenbeck – in der Rotunde statt, die aufgrund ihrer Größe Platz für den Aufbau ganzer Dörfer bietet. Hagenbeck gastiert hier zunächst 1878 mit einer Nubier-Karawane und 1884 sowie 1885 mit einer Singhalesen-Ausstellung.¹ Die hier abgehaltene Ceylon-Ausstellung ist ein großer Erfolg wie auch in anderen europäischen Hauptstädten. Auch Kaiser Franz Joseph stattet der Ausstellung einen Besuch ab; der Besucheransturm ist so groß, dass Hagenbeck eigene Billigtickets einführt wie auch günstige Matineen für Kinder.² 1889 findet in der Rotunde die vergleichbare „Ernst Pinkert’s Beduinen-Karawane“ statt in der Menschen und Tiere beobachtet werden und es täglich zu Vorführung vermeintlich authentischer Gebräuche kommt.³ In der Zeit von 1879-1910 finden in Wien fünfzig Ausstellungen unterschiedlicher Veranstalter statt⁴, auf Hagenbeck jedoch geht eine neue Form der Präsentation zurück, die den Veranstaltungen eine wissenschaftliche Prägung zu geben sucht. Die späteren Ausstellungen im „Thiergarten am Schüttel“ unterscheiden sich von denen in der Rotunde dadurch, dass sie hier nicht durch Zäune oder Seile von den Besucherinnen und Besuchern getrennt sind.⁵

Die letzte Ausstellung von Menschen im Wiener Prater ist die „1. Internationale Jagdausstellung“ (7. Mai bis 16. Oktober 1910), welche unter dem persönlichen Protektorat von Kaiser Franz Joseph unterschiedliche Aspekte der Jagd thematisiert. Abseits der Ausstellungspavillons kann ein 7.000 Quadratmeter großes „Afrikanisches Jägerdorf“ besucht werden, in dem Männer, Frauen und Kinder aus Äthiopien beobachtet werden können. Hier finden sich auch eine Moschee, eine Häuptlingshütte, eine Schule sowie ein Marktplatz.⁶ Das Prager Tagblatt berichtet, dass die hier zu sehenden Personen zuweilen abends im zeitgleich stattfindenden „Somalidorf“ (im Areal von „Venedig in Wien“) aushelfen, was das mangelnde Bemühen um einen ersthaften Bildungsgedanken verdeutlicht.⁷

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 52.

² Vgl. hierzu: Ian Foster: Altenberg’s African Spectacle, 42.

³ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 52.

⁴ Siehe hierzu: Werner Michael Schwarz: Anthropologisches Spektakel, 224-233.

⁵ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 54.

⁶ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 141.

⁷ Ursula Storch: Im Reich der Illusionen, 55.

4.2. Das Konzept von Carl Hagenbeck

Sämtliche Schaustellungen im Wiener Tiergarten orientieren sich am Konzept Carl Hagenbecks¹, weshalb dieses hier kurz angesprochen werden soll. Wie schon beschrieben ist die Verortung in einem zoologischen Garten kein Zufall sondern bewusst gewählt. Der berühmteste Betreiber von Zoos dieser Zeit ist Carl Hagenbeck (1844-1913), der weltgrößte Tierhändler seiner Zeit, der in seinem Hamburger Zoo ein Konzept entwickelt, in dem die Grenzen zwischen Ausgestelltem und Betrachter aufgelöst werden sollen und es so zu einer Begegnung kommt²; diese Art der Präsentation wird weltweit von zahlreichen Tiergärten übernommen.

Carl Hagenbeck ist Sohn eines Fischhändlers, der ab 1848 auch als Tierhändler fungiert. Hagenbeck baut diesen Nebenzweig aus und kann bereits als Achtzehnjähriger Lieferverträge mit zoologischen Gärten in Frankfurt, Köln, Paris, Rotterdam und Amsterdam nachweisen; 1870 ist er der größte Tierhändler weltweit. Da 1870 der Handel mit exotischen Tieren allerdings auch stagniert (viele Zoos waren aufgebaut und es werden weniger neue Tiere benötigt), entsteht die Idee, auch Menschen auszustellen und 1875 arrangiert Hagenbeck seine erste „Völkerschau“ mit „Lappländern“, die großen Anklang beim Publikum findet.³ Hagenbeck erteilt von nun an seinen Tierhändler den Auftrag, auch Menschen nach Europa zu bringen. Diese werden in unterschiedlichen Rahmen vorgeführt, etwa bei Weltausstellungen, und schließlich von Hagenbeck in sein Zookonzept integriert.⁴ Die Ausstellungen locken ein großes Publikum an und befördern Hagenbecks Idee, Tiere und Menschen gemeinsam in einem eigens dafür geschaffenen Panorama zu zeigen und somit ein Stück Fremde zu inszenieren.

Auch wenn die Zusschaustellung von Menschen keine Innovation Hagenbecks darstellt, so betrachtet sich dieser doch selbst als Erfinder der „Völkerschauen“ und wird auch als solcher wahrgenommen.⁵ Die Neuerungen seiner Form der Inszenierung bestehen zum einen darin, dass die Ausstellungen deutlich größer ausfallen, sowohl was die Areale anbelangt wie auch die der Anzahl der gezeigten Personen; hinzu kommt groß angelegte Werbung. Ein weiterer

¹ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 142.

² Eric Ames: Wilde Tiere, 114.

³ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 43-44.

⁴ Eric Ames: Wilde Tiere, 115.

⁵ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 46.

Unterschied besteht in der Präsentation, deren Ziel ist, Authentizität unter Zuhilfenahme von Kulissen, Pflanzen und Tiere zu vermitteln.¹

1896 meldet er ein Patent für diese Form der Darbietung an, in dem es heißt:

„1./ Naturwissenschaftliches Panorama, welches auf einem geeigneten Terrain eine beliebige Gegend der Erde, mit den dazugehörigen, sich frei bewegenden Geschöpfen (Menschen und Fauna) belebt, unter eventueller Verwendung der entsprechenden Flora dem Publikum vorführt.

2./ Eine Ausführungsform des unter 1/ gekennzeichneten Panoramas, bei welcher Gitter, Zäune oder sonstige, eine freie Bewegung der Tiere oder die Aussicht des Beschauers behindernde Mittel fortfallen und das Panorama auf künstlerische Weise unter Anwendung von Malerei und Plastik vervollständigt wird.

3./ Zur Ausführung des unter 1/ beanspruchten Panoramas geeignete Terrainanordnungen, gekennzeichnet durch die Verwendung von Hindernissen, wie Gräben, Wasserläufen und Erhöhungen um ein Zusammenkommen sich feindlich gegenüberstehender Tiere zu vermeiden und einen Schutz für die Menschen zu schaffen, ohne das Gesamtbild zu stören.“²

Er nutzt hierfür neue Illusionstechniken wie das Panorama sowie Mittel aus dem Bereich des Films und der Bühne und wendet sich gegen das traditionelle Konzept der Zoos, die Tiere getrennt voneinander hinter Gitterstäben zeigen.³ Gerade die fehlenden Gitter sind es, die, wie Hagenbeck bewusst ist, die einen hohen Effekt erzielen und sowohl Angst als auch Erregung auslösen.⁴ Gleich nach dem Patentantrag zeigt Hagenbeck auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung ein „Eismeer-Panorama“, welches auch Menschen zeigt, das alleine an diesem Ort 400.000 Besucher sehen.⁵

Am 7. Mai 1907 eröffnet Hagenbeck schließlich seinen eigenen Tierpark in Stellingen bei Hamburg, dessen imposantes Hauptportal Tiere und Menschen zeigt und über den Eric Ames schreibt: „Bei Hagenbeck konnten die Städtebewohner alles hinter sich lassen, was sie im Alltag

¹ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 48-49.

² Zitiert nach: Eric Ames: Wilde Tiere, 119-120.

³ Eric Ames: Wilde Tiere, 115.

⁴ Eric Ames: Wilde Tiere, 127.

⁵ Eric Ames: Wilde Tiere, 117-119.

bedrückte, um in die exotische Welt des Abenteuers einzutauschen.“¹ Er kommt so dem aufkommenden touristischen Interesse der Menschen entgegen.²

In Hagenbecks Memoiren „Von Tieren und Menschen“ wird deutlich, dass er sich primär der Auseinandersetzung mit exotischen Tieren berufen fühlt. Der „König der Zoos und Tierhändler“³ sieht sich als Vermittler zwischen Tieren und Menschen, dennoch oder gerade weil er sein hierfür entwickeltes Konzept scheinbar mühelos auf die Präsentation von Menschen überträgt ist es entscheidend seinen Einfluss auf die Entwicklung der Völkerschauen eingehend zu betrachten. Auch diesen widmet er ein Kapitel seiner Erinnerungen, welches jedoch im Gesamtwerk einen vergleichsweise geringen Raum einnimmt. Hierin präsentiert er sich als innovativen und äußerst erfolgreichen Visionär: „In der Tat war es mir vergönnt, die Völker ausstellungen, die seit 1874 bis zum heutigen Tage ihre Anziehungskraft ausüben, als erster in die zivilisierte Welt einzuführen.“⁴

In „Von Tieren und Menschen“ schreibt Hagenbeck, er wolle die Menschen durch seine Völkerschauen belehren⁵ und der Wissenschaft wertvolle anthropologische und ethnographische Erkenntnisse liefern⁶, dennoch wird deutlich, dass er diese Ausstellungen publikumswirksam inszeniert, etwa wenn prachtvolle Umzüge durch die jeweilige Stadt geplant werden. Wiederholt wird in den Schilderungen deutlich, dass Hagenbeck den Erfolg seiner Ausstellungen in Einnahmen und Publikumszahlen misst. Die von ihm gezeigten Menschen werden erachtet als „unverfälschte Naturkinder aller Erdteile“⁷, die in Europa ein unvergleichliches Abenteuer erleben (also selbst von den Ausstellungen profitieren).

¹ Eric Ames: Wilde Tiere, 122.

² Eric Ames: Wilde Tiere, 122.

³ Nachwort zu Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen: Erlebnisse und Erfahrungen (Jubiläumsausgabe, durchgesehen und neubearbeitet von Lorenz Hagenbeck) (Leipzig / München 1948), 235-240, hier: 240.

⁴ Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen, 54.

⁵ Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen, 57.

⁶ Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen, 60.

⁷ Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen, 61.

5. Künstlerische Bearbeitungen der Interaktion mit den Aschanti

Quellen über die Ausstellung und die Begegnung ihrer Teilnehmer mit der Wiener Bevölkerung sind rar, insbesondere von Menschen, die weder Journalisten noch Schriftsteller sind; ähnlich stellt sich ein Mangel an Selbstzeugnissen der Teilnehmer dar.¹ Die Aschanti-Ausstellungen werden in der Literatur zumeist über die mediale Berichterstattung erfasst wie etwa von Schwarz oder Michler, da andere Quellen nur bedingt vorhanden sind.

Parallel zu der nicht unerheblichen Aufarbeitung in der Presse finden sich aber auch unterschiedliche künstlerische Verarbeitungen der Ereignisse. Diese Werke stehen einer schweigenden Mehrheit (der Besucher), wie Werner Michael Schwarz sie nennt, gegenüber und würden mehr über ihre Interpreten aussagen, als über die Ausstellung im Prater selbst.² Dennoch oder gerade deswegen eignen sie sich besonders gut um Rückschlüsse zu ziehen, wie die Aschanti wahrgenommen werden und unter welchen Bedingungen sich eine potentielle Interaktion abspielt.

Allen voran ist hier Peter Altenbergs Skizzensammlung „Ashantee“ zu nennen, welche auch in der Sekundärliteratur die meiste Aufmerksamkeit erhält. Vergleichbares gilt auch für alle anderen Personen, die ihre Erlebnisse verarbeiten. Neben Altenberg finden sich in der zeitgenössischen Literatur Wiens Beispiele hierfür: Theodor Herzls Feuilletonbeiträge „Der Wurstelprater“ und „Der Menschengarten“, die Aufsätze von Karl Kraus „Der Neger“, „Weiße Frau und schwarzer Mann“ und „Die weiße Kultur oder: Warum in die Ferne schweifen?“ sowie Arthur Schnitzlers Novelle „Andreas Thameyers letzter Brief“. Auch Rainer Maria Rilkes Gedicht „Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation)“ ist an dieser Stelle zu nennen (auch wenn er die Aschanti in Paris besucht, so dürfte es sich um die selbe Gruppe handeln).

Den breiten Publikumserfolg betrachtend ist es nicht überraschend, dass sich nicht nur Vertreter der gehobenen Literatur der Ausstellung widmen, sondern auch die Populärkultur, die sich einerseits in Karikaturen und Zeitungsgedichten sowie im Wienerlied ausdrückt. Die Wiener Zeitschriften widmen sich wiederholt den Aschanti-Ausstellungen im Prater; in diesen finden sich neben der Berichterstattungen auch zahlreiche Beispiele illustrativer Umsetzung des Gesehenen. Karikaturen eignen sich durch ihre Überzeichnung im Besonderen dazu gesellschaftliche Projektionen und Stereotype zu beleuchten; komplexe Prozesse werden

¹ Siehe hierzu auch: Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, 36.

² Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 53-54.

sowohl bei Karikaturen als auch Stereotypen komprimiert und auf markante Merkmale reduziert.¹ Zudem nehmen Karikaturen dem Fremden seinen Schrecken.² Ähnliches gilt für das Wienerlied, das sich häufig der Begegnung mit Fremden in der Großstadt widmet. Es finden sich auch Beispiele instrumentaler Bearbeitung der „Aschanti“-Ausstellungen, wie der „Aschantitanz“ von J. F. Hummel oder der Aschantimarsch von Richard Waldemar.

Neben den genannten Beispielen finden sich auch Vertreter der bildenden Kunst, die in Form von Gemälden Aufschluss geben über die Aschanti; von Wilhelm Gause stammen eine Reihe von Gouachen und von Gustav Klimt das verschollene Werk „Kopf eines Negers“, das gleiche Sujet wurde auch von Franz Matsch realisiert.

Im Folgenden sollen unterschiedliche Aspekte analysiert werden unter denen die Interaktionen zwischen Besuchern und Besucherinnen mit der im Prater auftretenden Gruppe gesehen wird. Hierbei werden die Bearbeitungen der interkulturellen Begegnung miteinander in Beziehung gesetzt und verglichen um hierdurch zu ergründen, wie sich diese gestaltet.

5.1. Verhältnis Wiener Frauen zu Afrikanern

In den Dokumenten am häufigsten thematisiert wird die Mutmaßung, Wiener Frauen hätten sexuellen Kontakt zu afrikanischen Teilnehmern der Ausstellung. Viele Karikaturen sprechen diese Beziehungen an, Tina Baumgartner zweifelt jedoch die tatsächliche Existenz dieser Beziehungen an und betont, dass diese wenn doch, dann nur im Geheimen stattfinden und gerade dieses Spiel mit dem Skandal und Verbot einen wesentlichen Anreiz darstellt.³

Der Beschäftigung mit der als ungezügelt empfundenen Sexualität der Afrikaner liegt unter anderem die Furcht zugrunde, von diesen „unterwandert“ zu werden und zugleich in dem Wunsch, sich selbst beziehungsweise die eigne Moral über die der Fremden zu erheben.⁴ Der

¹ Vgl. hierzu: Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 82-83.

² Jan Gerstner: „die absolute Negerei“: Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde, in der Reihe: Literatur – Kultur – Text, Bd. 3 (Marburg 2007), 28.

³ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 62.

⁴ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 40-41.

schwarze Mann wird als Bedrohung der weißen Kultur empfunden und dessen vermeintlicher Entwicklungsrückstand wird verantwortlich gemacht für seinen animalischen Sexualtrieb.¹ Zudem finden sich seit dem 17. Jahrhundert in Reiseberichten über Menschenaffen vor allem zu Orang Utans, was „wilder“ Mensch oder „Waldmensch“ bedeutet und häufig synonym für alle Primataffen verwendet wird. Die Berichte schildern wiederholt, Orang Utans würden Frauen verschleppen und mit ihnen Nachkommen zeugen. Die naturhistorischen Betrachtungen beziehen sich zum Teil auch auf Menschengruppen, wie die Hottentotten, die als wild, barbarisch und ebenso wie die Affen als an der Grenze zwischen Mensch und Tier beschrieben werden.²

Das „dunkle Afrika“ stellt für Europäer eine Metapher dar für das Unbekannte im eigenen Ich. Das Unbewusste und Infantile im Menschen werden mit Afrika konnotiert, aber auch die weibliche Sexualität, die als bedrohlich empfunden wird.³ Frauen werden seit der Aufklärung in die Nähe von „Wilden“ gerückt, da beide in Opposition zur männlichen Zivilisation stehen. Während Männer ihre wilde Natur überwunden haben, haben Frauen diese lediglich gezügelt und es besteht jederzeit die Gefahr, dass diese ausbrechen kann. Der französische Vertreter der Aufklärung Denis Diderot meint, Frauen seien „zwar äußerlich zivilisierter als wir; aber innerlich sind sie wahre Wilde geblieben.“⁴ Sigrid Weigel dazu:

„Beide, Wilde und Frauen, werden charakterisiert durch das, was ihnen mangelt im Vergleich zum ‚Zivilisierten‘, zum Mann. Als (noch) nicht Zivilisierte werden sie betrachtet als Naturwesen- Wesen, die der Natur nahestehen und deren Bestimmung sich aus ihrer ‚Natur‘ ableitet.“⁵

In der Zeitschrift „Humoristische Blätter“, die erstmals 1873 erscheint, findet sich eine Karikatur, die sich mit den Beziehungen Wiener Frauen mit afrikanischen Männern beschäftigen, sie trägt den Titel „Revanche der Strohvitwen“⁶ (erschien am 18. April 1897 auf dem Titelblatt) und ist unter anderem deshalb interessant, da sie das „Aschanti-Dorf“ dem im Hintergrund erkennbaren „Venedig in Wien“ gegenüber stellt. Gabor Steiners, der Betreiber

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 45.

² Brigitte Fuchs: „Rasse, „Volk“, Geschlecht, 44.

³ Stefan Goldmann: Wilde in Europa, 262.

⁴ Denis Diderot zitiert nach: Sigrid Weigel: Topographie der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur (Reinbek bei Hamburg 1990), 129.

⁵ Sigrid Weigel: Topographie der Geschlechter, 123.

⁶ Humoristische Blätter: Revanche der Strohvitwen (18. April 1897), in: Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien, 71.

dieses Konkurrenzunternehmens macht noch über 30 Jahre später in einem Text den Unmut der Wiener Männer über diese mutmaßliche Konkurrenz - die in Gestalt der Aschanti im Prater auftritt - in deutlich

„Für gewisse Frauen war [...] die Eröffnung des Aschantidorfes ein Signal. Um diesen Schwarzen nachzulaufen, als wären diese schmutzigen und abstoßenden Aschantimänner die Schönheit der Welt. [...] Es waren nur weibliche Ausnahmen der Großstadt, die durch eigens bestellte Wächter von ihren hysterischen Liebesbezeugungen abgehalten werden mussten. [...] Es ist aber interessant, daß nicht allein alles Exotische, sondern gerade das Negertum überreizte und exaltierte Großstädterinnen anzieht. Die Aschantischau im Prater war *die Offensive des Liebeslebens der Schwarzen nach Europa*.“¹

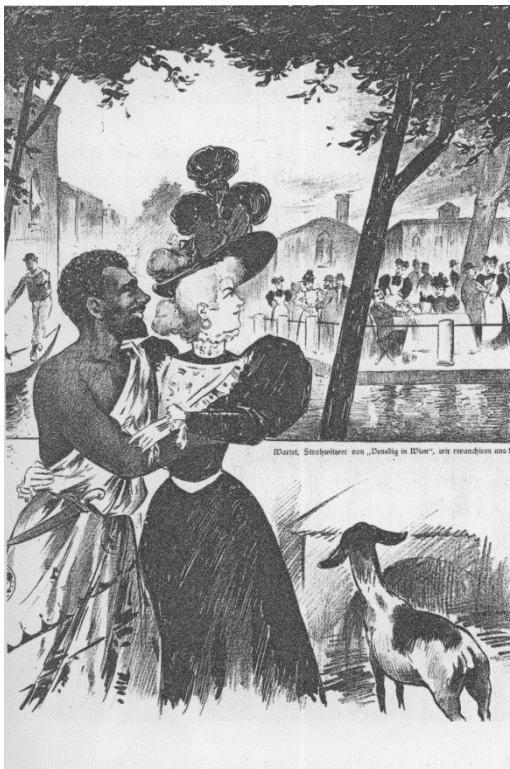


Abbildung 4: Humoristische Blätter: *Revanche der Strohwitwen*

revanchieren uns!“. Hier sind es also die Männern, denen unterstellt wird, zuerst untreu gewesen zu sein. Die gezeigte Frau ist nicht passiv und willenlos, sie agiert bewusst und schafft aktiv die Umarmung mit dem Fremden. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet, also auf den ihr untreuen Gatten. Dies erschließt eine neue Perspektive im Diskurs um Frauen in der Aschanti-Ausstellung. Sie wird nicht animalisch von den ihr begegneten Afrikanern angezogen, sondern setzt einen bewussten Akt in ihrer Ehe. Tina Baumgartner postuliert, dass das dargestellte Paar

Kontrast wird in der Karikatur nicht nur durch die unterschiedlichen Orte, sondern auch durch die beiden Personen im Vordergrund deutlich. Links vorne sind ein afrikanischer Mann und einer Wiener Frau zu sehen; sein Arm liegt an ihrer Hüfte, während sie ihre Hand besitzergreifend auf seinen Arm legt. Der Mann ist aus eurozentristischer Sicht spärlich bekleidet, das umgeschlungene Tuch lässt auf der rechten Seite Arm, Schulter und Brust unbedeckt. Die Frau hingegen ist komplett bekleidet, der große Hut lässt sie das Bild dominieren, abgesehen von ihrem Gesicht, ist sie von Kleidung bedeckt, wodurch die Konkurrenz zu ihrer Bekanntschaft noch verstärkt wird. Unterhalb des im Hintergrund dargestellten „Venedig“ ist zu lesen: „Wartet, Strohwitwer von ‚Venedig‘ in Wien“, wir

¹ Gabor Steiner: Als Wien frohe Feste feierte, 5.

stellvertretend für viele steht, da sowohl Überschrift als auch Unterschrift im Plural gehalten sind.¹ Die prominente Platzierung der Ziege im Vordergrund lässt auf eine Nähe der Aschanti zum Tierreich schließen, was einen Kontrast zum mondänen „Venedig“ bildet. Der Nebenbuhler ist also für die teuer gekleidete Frau keine ernsthaft erwägenswerte Alternative zu ihrem Gatten sondern lediglich Mittel zum Zweck.

Der österreichische Schriftsteller und Publizist Karl Kraus (* 28. April 1874 Jičín - 12. Juni 1936 Wien), der auch ein langjähriger Freund von Peter Altenberg ist, gründet 1899 seine eigene Zeitschrift, „Die Fackel“, die sich durch die Aufdeckung soziokultureller Missstände sowie der Medienkritik auszeichnet.² Kraus widmet einige der hier publizierten Aufsätze der Interaktion der Wiener und Wienerinnen mit den Afrikanern, die sich in der Hauptstadt aufhalten. Zum Teil bezieht er sich auch auf Deutschland, die entsprechenden Bemerkungen lassen sich jedoch auf Wien übertragen und auch wenn er sich nicht explizit auf das „Aschanti-Dorf“ im Prater bezieht, so, nennt er in mehreren Fällen die Völkerschauen als Begegnungsort zwischen Europäern und Afrikanern. In den Aufsätzen wird deutlich, dass die (sexuelle) Aktivität von Frauen aus seiner Sicht zu verurteilen ist. Frauen haben nicht von sich aus Interesse zu zeigen und dieses ungebührliche Verhalten wird auf die Afrikaner als Auslöser zurückgeführt. Auch wenn Kraus eine positive Sichtweise auf die Afrikaner im Allgemeinen signalisiert, so macht er doch wiederholt deutlich, dass er sich und Europa generell als überlegen ansieht. Vor allem die Wahl der Worte mit der er die Afrikaner (er bezieht sich zumeist auf männliche Vertreter) und ihre Aktivitäten beschreibt machen dies deutlich.

In dem Band „Die chinesische Mauer“ (erschienen 1910) findet sich ein Beitrag zur Interaktion von Afrikanern und Europäerinnen. Der Aufsatz „Die weiße Kultur oder: Warum in die Ferne schweifen?“³ fällt ohne direkte Kommentare des Autors aus; dieser montiert einige Publikationen aus einer Berliner Zeitung vom Oktober 1909 und stellt sie einander gegenüber wodurch subtile Kritik offenbar wird. Der Beitrag ist zweigeteilt, während auf der linken Hälfte ein ausgiebiger Artikel zitiert wird, der den Kontakt junger deutscher Frauen zu Afrikanern anklagt sind auf der rechten Hälfte zahlreiche Kleinenzeigen montiert, in denen deutsche

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 116.

² Vgl. hierzu: Wien Geschichte Wiki: Karl Kraus, online unter:

https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Karl_Kraus (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

³ Karl Kraus: Die weiße Kultur oder: Warum in die Ferne schweifen? (Oktober 1909), in: Die chinesische Mauer (Frankfurt am Main 1987), 211-214.

Männer eine „gute Partie“ zum Heiraten suchen. Im herangezogenen Artikel werden die Männer durchgehend als „Neger“ oder „Eingeborene“ bezeichnet, aus welchen Land diese stammen ist irrelevant, nur die Betonung, dass sie aus „unseren Kolonien“ stammen ist entscheidend. Der Briefkontakt der Frauen würde von diesen selbst ausgehen und „unliebsames Aufsehen“ erregen.¹ Diese Tätigkeit zur Anbahnung romantischer Beziehungen ist nach dem Autor eine rein weibliche, da männliche Korrespondenten sich maximal für ausländische Briefmarken interessieren. Die Frauen würden von einem „schwarzen Prinzen“ Träumen und dabei „in bedenklicher Weise das Bewußtsein der eigenen Stellung verloren haben“.² Besonders echauffierend sei in diesem Kontext die Übersendung von Photographien, da diese in weiterer Folge an den Wänden eines afrikanischen Hauses neben den Bildern afrikanischer Mädchen hängen könnten.³ Der Kontakt sei unverzüglich zu unterlassen, die Verantwortung dafür tragen Eltern und Erzieher, die die „Unsitte des Korrespondierens mit Negern“ zu unterbinden haben.⁴

Vergleichbar zu dem im Folgenden noch zu analysierenden „Weiße Frau und schwarzer Mann“ stellt er den europäischen Mann als wenig romantisch und in diesem Fall die Ehe als möglichst profitables Geschäft betrachtend dar und legitimiert dadurch die Anziehung, die die Frauen in Bezug auf die Afrikaner empfinden. Dennoch bleibt der despektierliche Artikel der Berliner Zeitung unkommentiert. Da dieser jedoch im Fokus der Leser und Leserinnen steht von denen die meisten die Flut an beigeestellten Inseraten wohl mehr überfliegen denn eingehend studierend, bleibt der Hauptbeitrag nicht nur unwidersprochen sondern bestätigt so vielleicht bestehende Ressentiments. Sabrina Rahmann sieht hierin darüber hinaus eine Kritik an der europäischen Kultur, dieser Mangel würde die jungen Frauen dazu bringen, sich lieber Afrikanern zuzuwenden als Europäern.⁵

¹ Karl Kraus: Die weiße Kultur, 211.

² Karl Kraus: Die weiße Kultur, 212.

³ Karl Kraus: Die weiße Kultur, 213.

⁴ Karl Kraus: Die weiße Kultur, 213.

⁵ Sabrina K. Rahmann: „Die Aschanti“ von Peter Altenberg und „Der Neger“ von Karl Kraus, S. 157.

5.1.1. Kinder

Die zum Ende der zweiten Aschanti-Schau erscheinende Karikatur „Des Aschanti-Don Juan's Abschied von Wien“¹ wird in „Kikeriki“ publiziert (am 31. Oktober 1897).



Abbildung 5: Kikeriki: Des Aschanti-Don Juan's Abschied von Wien

Auch wenn hier keine direkte Interaktion zwischen Wienern und Afrikanern dargestellt wird, so wird hier doch sehr gut das Aufeinandertreffen der Kulturen gezeigt. Unterhalb des Bildes finden sich die beiden Verse:

„Pfüat di Gott Weanastadt, pfüat di Gott liabes Wien -
I kann nix dafür, dass i dir so anhänglich g'west bin.“

Die Kinder tragen eindeutig europäisch, bürgerliche Kleidung. Der dunkelhäutige Vater verabschiedet sich ohne Wehmut, keine emotionale Bindung an seine Kinder wird gezeigt, der Abschied fällt ihm leicht. Dies wird dadurch verstärkt, dass in dem abgedruckten Abschiedsgruß kein Wort an die Kinder zu finden ist lediglich an die Stadt. Er steht vor einem Wegweiser nach Afrika, was eine dauerhafte Trennung impliziert. Tina Baumgartner interpretiert die Benennung des Afrikaners als Don Juan als Anspielung auf dessen sexuelle Tribsamkeit und promiskuitive Veranlagung; er könne also gar nicht anders als jederzeit Kinder zu zeugen.²

¹ Kikeriki: „Des Aschanti-Don Juan's Abschied von Wien“, in: Kikeriki: Humoristisches Volksblatt, Nr.87 (31. Oktober 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18971031&seite=3&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 14.11.2016).

² Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 107.

Die humoristische Aufarbeitung von Völkerschauen im Lied ist ein Spezifikums Wiens¹, in dem sich ein ähnlicher Blick auf das Aschanti-Dorf findet. Die Lieder greifen in der Bevölkerung populäre Themen auf, häufig bezieht es sich auch auf nicht deutschsprachige Volksgruppen, die ab 1867 vermehrt nach Wien kommen; um 1880 sind 62% der Wiener Bevölkerung nicht in der Hauptstadt geboren. Humoristisch werden Gebräuche der Italiener, Kroaten, Ungarn, Juden und Tschechen aufgegriffen. Susanne Schedtler hält in einer Publikation des Wiener Volksliedwerks fest, dass der Spott über Fremde einen großen Raum in der Volksunterhaltung des 19. Jahrhunderts einnimmt; viele Volkssänger würden sich auf diese Themen spezialisieren.² Auch Albert Lichtblau bestätigen dies und nennt diese verbale Umsetzung als Regulativ für Unsicherheiten mit dem Fremden. Zudem biete die humoristische Aufarbeitung eine Entschärfung der Furcht vor (sexueller) Konkurrenz durch die Afrikaner.³ Die „Völkerschauen“, bringen neue Themen in das Genre ein und Schedtler nennt vor allem die Aschanti-Schau von 1896, die hier Impulse bringt.⁴ Albert Lichtblau schreibt hierzu:

„Warum führt der Wiener so gerne Schäh über die Fremden? Weil er selbst ein Fremder ist, einer war, zumindest seine Eltern oder Großeltern waren Fremde. [...] Selbsthaß, Ausgrenzung, Eigenliebe und Unsicherheit sind die psychologischen Ressourcen, aus denen der Wiener intuitiv die Pointen seines Schmähs speist. Dem Schmäh soll eine aggressionsabbauende Funktion innewohnen: Die als Spannung empfundene Unsicherheit im Umgang mit den vermeintlichen Fremden kann verbal ausagiert werden.“⁵

Ein auf das Jahr 1896 datiertes Lied anonymen Autoren (sie nennen sich Grillpatzer und Wenzel Schestak – Afrika-Forscher) behandelt die Thematik illegitimer Beziehungen Wiener Frauen zu afrikanischen Männern beziehungsweise deren Folgen: „Wiener Aschanti-Buam“:

„[...] Dass so a Pankert von an Schwarzen
Auch nicht an jeden Mann gefällt,
das ist begreiflich nach dem Ganzen,
weil ein jeder gleich die Scheidung wählt.“⁶

¹ Albert Lichtblau: „A Hetz muaß sein!“, Der Wiener und seine Fremden, in: Peter Eppel (Katalogredaktion): Wir: Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Wien, 217. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 19. September bis 29. Dezember 1996 (Wien 1996), 145-149, hier: 146.

² Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, 8.

³ Albert Lichtblau: „A Hetz muss sein!“, 145.

⁴ Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, 5.

⁵ Albert Lichtblau: „A Hetz muaß sein!“, Der Wiener und seine Fremden, 145.

⁶ Grillpatzer (Text) / Wenzel Schestak (Musik): Wiener Aschanti-Buam (1896), zitiert nach: Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, erschienen in: Bockkeller: Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks (17. Jahrgang, Nr. 1) (Jänner 2011), 6-9, hier: 8.

Die afrikanische Potenz wird von den Wiener Männern als Bedrohung empfunden, eine Scheidung ist unumgänglich und wird nach diesem Lied ausnahmslos von allen betroffenen Männern gewählt. Im folgenden Refrain wird gegenläufig deutlich, dass ein großgewachsener Aschanti „den Wiener Frauen so guat [g'fällt]“. Dies wird verallgemeinert, sodass anklingt, alle Frauen wären anfällig für den fremdländischen Charme.

In der dritten Strophe des Liedes „Die Aschanti-Neger!“ von Carl Lorens (7. Juli 1851 in Wien - 12. Dezember 1909 in Wien) wird thematisiert, dass zwei Frauen allein durch den Anblick der Afrikaner schwanger werden:

„Aschantineger sein
Viel eher gross, wie z'klein.
Ein Jeder ist von Wuchs sehr stark gebaut.
Sie gründlich anzuschauen,
Sein gangen hin zwei Frauen,
Die hab'n sich in die Schwarzen fast verschaut
Und hab'n kleine Neger kriagt,
Ob blos der Anblick g'wirkt,
Das geht mir durchaus immer nicht in Sinn.
[:Wann das vielleicht ist wahr,
Hab'n wir das nächste Jahr
„Aschanti“ mehr wie Weana da in Wien. :]“¹

Der große, muskulöse Körperbau wird angeführt um eine Differenz zu den Europäern zu veranschaulichen, die Afrikaner werden über ihren Körper nicht über ihre Person wahrgenommen. Auch wenn hinlänglich bekannt ist, dass das Wort „Neger“ (das sich durch das gesamte Lied zieht) im 19. Jahrhundert weit weniger negativ besetzt ist, als heute, so ist die

¹ Carl Lorens: Die Aschanti-Neger! Wiener Lied, zu singen auf die Melodie: "A so a Congo-Neger hat's halt gut" (Wien), online unter:
[http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_digitool_oai2618017&indx=18&reclids=ONB_digitool_oai2618017&reclidx=7&elementId=7&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&vl\(1UI0\)=contains&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&mode=Basic&vid=ONB&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl\(freeText0\)=aschanti&dsmtp=1478450708970](http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_digitool_oai2618017&indx=18&reclids=ONB_digitool_oai2618017&reclidx=7&elementId=7&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&vl(1UI0)=contains&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&mode=Basic&vid=ONB&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=aschanti&dsmtp=1478450708970) (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).

beständige Wiederholung doch ein Stilmittel um die Andersartigkeit der Beobachteten und des ihnen unterstellten Nachwuchses zu betonen. Auch der Wienerlied-Librettist Peter Herz hält in seiner Autobiographie fest, dass der Grund für das große Aufsehen der Aschanti-Schauen auf das attraktive Aussehen der männlichen Vertreter zurück zu führen sei, die es besonders den Wienerinnen angetan hätten.¹

Der Mythos der eminenten Potenz geht einher mit der Vorstellung der ständigen Verfügbarkeit der Afrikaner; in der vierten Strophe von „Die Aschanti-Neger!“ wird dies angesprochen:

Die Mirzl sagt zur Leni,
A Massa Männer kenn' i,
A Jeder schwört mir Treu' mit Herz und Hand,
Trotzdem sich viel erhitzen,
Lasst mich doch Jeder sitzen,
Jetzt hat mei' Carl mich gar aussiglant.
Ich könnt' beinah' mich kränken,
Wann ich nur d'ran thu denken,
Dass alle Augenblick ich allein da hok'.
[: Anstatt'n Steffel reib'n
Wird mir nichts übrig bleib'n,
Als dass ich an „Aschanti“ z'sammpack'. :]

Hier wird nicht einmal mehr der Körperbau als Argument für die Aschanti herangezogen, allein deren Verfügbarkeit ist ausschlaggebend um sich diesen zuzuwenden. Die Protagonistin kommt allerdings lediglich auf diesen Gedanken, als sie von den Wiener Männern enttäuscht wird, erst jetzt zieht sie einen Afrikaner als potentiellen Partner in Betracht, bevor sie alleine ist, „nimmt“ sie einen Afrikaner. Dieser wird nicht gefragt, dass er zur Verfügung steht wird nicht in Zweifel gezogen.

Ein weiteres Beispiel liefert Josef Hornig mit „Allers nur Aschanti! Scherzlied“²; die Klassifizierung als Scherzlied soll den so ausgelebten Rassismus mildern, dieser bleibt dennoch unverkennbar. In der zweiten Strophe soll ein Aschanti gekauft werden:

¹ Peter Herz zitiert nach: Albert Lichtblau: „A Hetz muaß sein!“, 146.

² Josef Hornig: Allers nur Aschanti! Scherzlied, online unter:

<http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2617647.xml&dvs=1478446819657~129&loc>

„Mutter kaufma‘ ein Aschanti
Schreit die Mirzel die Pikanti
Der braucht s’ ganze Jahr ka‘ G’wandi
Und i hab a schwarzes Mandi.“

5.1.2. Angst vor der eigenen Impotenz

„Andreas Thameyers letzter Brief“¹ ist eine kurze Erzählung in Form eines fiktionalen Briefes von Arthur Schnitzler. Der im Titel angeführte Protagonist verfasst einen Abschiedsbrief, fest entschlossen sich das Leben zu nehmen um den Anfeindungen seiner Umgebung entfliehen. Seine Frau hat ein dunkelhäutiges Kind zur Welt gebracht, was Bekannte und Verwandte unverhohlen zu Spott und Kritik anregt, Thameyer selbst hingegen verteidigt die eheliche Treue seiner Gattin und versucht mithilfe wissenschaftlicher Werkse dies zu untermauern. Die junge Mutter hat einen Ausflug unternommen und hat sich „versehen [Anm. diese Formulierung gelangt wiederholt zur Anwendung], als sie im August mit ihrer Schwester unten im Tiergarten war, wo diese fremden Leute ihr Lager hatten, diese unheimlichen Schwarzen.“² Auch wenn Schnitzler nicht explizit die Aschanti nennt, so wird in der Literatur³ davon ausgegangen, dass es sich um eine der hier diskutierten Ausstellungen handelt, was auch die zeitliche wie räumliche Koinzidenz nahe legt. Stephan Dietrich verweist darauf, dass auch sechs Jahre nach den Ausstellungen im Prater, diese im öffentlichen Diskurs immer noch präsent ist und zwar unter dem Aspekt der Sexualisierung der Schaustellung durch ihr Publikum.⁴

Nach Michael Perlmann gestaltet Schnitzler die Geburt des Kindes als unfreiwillig komische Situation⁵, was ihn in die Nähe der Wienerlieder und Karikaturen rückt, die sich – wie bereits

ale=de&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).

¹ Arthur Schnitzler: Andreas Thameyers letzter Brief, in: Arthur Schnitzler: Fräulein Else, Leutnant Gustl, Andreas Thameyers letzter Brief, hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Frankfurt am Main 2002), 126-134.

² Arthur Schnitzler: Andreas Thameyers letzter Brief, 131.

³ Nachzulesen u.a. bei Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler (Stuttgart 1987), 132, beziehungsweise Michael Boehringer: Fantasies of White Masculinity in Arthur Schnitzler’s Andreas Thameyers letzter Brief (1900), in: The German Quarterly (1. Jänner 2011), Vol.84(1), 80-96, hier: 84.

⁴ Stephan Dietrich: Der Wilde und die Großstadt: Literarische Exotismen von Altenberg bis Claire Goll, in: Kristin Kopp / Klaus Müller-Richter (Hrsg.): Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation (Stuttgart 2004), 201-220, hier: 202.

⁵ Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler, 132.

nachgezeichnet wurde - mit Vorliebe mit der Thematik untreuer Frauen im Zusammenhang mit den Aschanti befassen. Michael Boehringer sieht Thameyer hingegen als durch die Untreue traumatisiert an.¹ Die den Brief durchziehende, vehemente Argumentationsstrategie Thameyers unterläuft diese, da sie seine eigene Glaubwürdigkeit unterminiert; dies ist eine Interpretation, die auch Peter Sprengel vertritt, der noch weiter geht und Thameyer unterstellt, die von ihm aufgebrachte Rhetorik wäre ein Mittel um dessen Impotenz zu verschleiern.² Auch Boehringer spricht von einer Entmannung Thameyers die ihn machtlos zurück lässt.³ Der Protagonist betont die Liebe seiner Frau zu ihm und erhebt sich über seine verleugnerte Konkurrenz, die Afrikaner, indem er diese diskreditiert. Die Titulierung als „Neger“ ist noch das mindeste, in der Beteuerung des Grauens, das seiner unschuldigen Gattin im Prater widerfährt: „wer begreift nicht, daß sie unter diesen Umständen ein ungeheures Grauen vor diesen Riesenmenschen mit den glühenden Augen und den großen schwarzen Bärten empfinden mußte?“⁴ Die Afrikaner werden hier in die Nähe von Schauergeschichten gerückt, zugleich kann nicht ignoriert werden, dass ihre Größe gleich zwei Mal innerhalb eines Satzes betont wird. Die als bedrohlich geschilderten afrikanischen Männer werden entpersonalisiert und auf ihre Körperlichkeit beziehungsweise deren Differenz zur europäischen Physiognomie reduziert. Boehringer argumentiert in diesem Kontext, dass die beschriebenen überproportionalen Bärte ein kaum verhülltes Synonym für den (Mythos der) enormen Geschlechtsorgane der Afrikaner darstellen; auf keiner Photographie oder bildlichen Darstellung seien die Aschanti mit Bärten zu sehen.⁵ Des Weiteren sieht er Thameyers Konkurrenten als auf seine Funktion als sexuelles Wesen reduziert sowie in seiner Eigenschaft sich mit weißen Frauen fortzupflanzen. Darin stellt er ein Gegenbild zu Altenbergs „Ashantee“ dar, in dem wiederum die afrikanischen Frauen auf ihre Sexualität beschränkt werden. Die männlichen Aschanti bei Schnitzler stehen somit in ihrer natürlichen Sexualität in Opposition zur degenerierten Sexualität des zivilisierten Europäers.⁶

Auch Karl Kraus setzt sich mit einem ähnlichen Fokus mit den europäischen Männern auseinander. In „Untergang der Welt durch schwarze Magie“ findet sich der Aufsatz „Weiße

¹ Michael Boehringer: *Fantasies of White Masculinity in Arthur Schnitzler's Andreas Thameyers letzter Brief* (1900), in: *The German Quarterly* (1. Jänner 2011), Vol.84(1), 80-96 hier: 80.

² Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkrieges* (München 2004), 236.

³ Michael Boehringer: *Fantasies of White Masculinity*, 92.

⁴ Arthur Schnitzler: *Andreas Thameyers letzter Brief*, 132.

⁵ Michael Boehringer: *Fantasies of White Masculinity*, 86.

⁶ Michael Boehringer: *Fantasies of White Masculinity*, 91.

Frau und schwarzer Mann“¹ aus dem August 1912, in dem das Verhalten europäischer Frauen gegenüber afrikanischen Männern thematisiert und verurteilt wird. Kraus beginnt auch hier mit der Heranziehung von Sekundärquellen und zitiert vier Stellungnahmen unbekannter Provenienz, die sich mit ähnlichen Vorkommnissen auseinandersetzen. Die erste bezieht sich auf Interaktionen in den afrikanischen Kolonien Deutschland, wobei nicht bestritten wird, dass es erotische Annäherungen europäischer Männer an afrikanische Frauen gibt, diese werden jedoch nicht moralisch verurteilt; die Frauen jedoch würden „mit ihrem Gebaren ihre Würde weg“ werfen und sich vergessen und verlieren.² Als Konsequenz wird gefordert die Frauen an den Pranger zu stellen.

Der zweite Beitrag bezieht sich auf Besucherinnen des Hamburger Tierparks, in dem eine von Carl Hagenbeck organisierte Beduinenschau stattfindet. Aufgrund der Zudringlichkeit und dem Streben der deutschen Frauen nach der Gunst der Beduinen musste die Polizei eingreifen:

„Und es waren nicht etwa Mädchen aus niederen Volksschichten, sondern Mädchen und Frauen aus den besseren Ständen, die vor geradezu schwärmerischer Ekstase die widerwärtigste Zudringlichkeit bekundeten. Die weißen Frauen vergaßen ihre Würde.“³

Auch hier wird der Verlust der Würde beklagt und ein Mangel an Intelligenz bemerkt, da ein solches Verhalten nur von Ungebildeten zu erwarten sei. Die Annäherungen werden verallgemeinert und als widerwärtig verurteilt. Die Frauen werden als aktiver Part dargestellt, sie sind es, die zudringlich sind; das Verhalten der deutschen Männer bleibt unerwähnt. Ähnlich verhält es sich in einem weiteren zitierten Beitrag, der sich auf das Verhalten von Europäerinnen in den Kolonien bezieht. Ausgerechnet eine Frau ist es, die hierin die Afrikaner in Schutz nimmt und konstatiert, dass es gerade die herausfordernden Europäerinnen seien, die „aufs schmachlichste [...] kokettieren“; die Afrikaner mit ihrem „ursprünglichen Gefühl“ und ihrer angeborenen Heißblütigkeit hätte somit keine andere Wahl als sich mit den Damen einzulassen. Die Frauen würden diese bewusst reizen, während die Afrikaner noch die Chance hätten sich zu zivilisieren, wenn ihre Kultur sich weiter entwickle.⁴

Kraus selbst spricht sich im Weiteren gegen die europäischen Männer aus, die sich von Aussagen wie diesen verunsichern lassen, beschreibt ironisch ihre Alpträume und geht so weit, eine eigene Schuld am Verhalten ihrer Frauen dahingehend zu deuten, dass die Männern nicht

¹ Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann (August 1912), in: Karl Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie (Frankfurt am Main 1989), 323-326.

² Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann, 323.

³ Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann, 323.

⁴ Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann, 324.

in der Lage wären, ihre Frauen zu befriedigen.¹ Dennoch lässt sich das eigene Überlegenheitsgefühl ausmachen; Kraus schreibt von „minderwertigen Rassen“ und „ursprünglichem Gefühl“.² Rahmann hält in Bezug auf diesen Aufsatz fest, dass für Kraus „Schwarze sowohl kulturell wie sexuell jenen Geschmack [besitzen], der die verfallende, europäische Kultur auf gesellschaftlichen und persönlichen Ebenen beleben können.“³

5.1.3. Verhältnis Wiener Männer zu Afrikanerinnen



Abbildung 6: Kikeriki: Strohwitwers Rache

Einmal von Peter Altenberg abgesehen wird das gegenläufige Bestreben Wiener Männer, Kontakt zu afrikanischen Frauen aufzubauen zumeist ausgespart. Eine Ausnahme bildet hierbei die Karikatur „Strohwitwers Rache“⁴, die am 3. Juni 1897 in der populären Zeitschrift „Kikeriki“ erscheint. Der Aspekt der Rache, der auch im Untertitel („Revanche pour l'Aschanti!“) thematisiert wird, suggeriert jedoch, dass der Mann sich der Afrikanerin lediglich nähert um auf ein vorangegangenes Fehlverhalten seiner Ehefrau zu reagieren. Dieses dürfte, wenn dem Untertitel zu trauen ist, in einem Verhältnis mit einem

Aschanti liegen. Auch Tina Baumgartner verweist darauf, dass die Untertitelung darauf verweist, dass es sich hierbei um einen Racheakt handelt, dem eine durch Frauen begangenen Tat voraus gegangen ist. Somit sind es die Frauen, die zuerst körperlichen Kontakt zu den Aschanti gesucht haben, die Männer würden sich lediglich dagegen wehren. Die dargestellte

¹ Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann, 325.

² Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann, 325-326.

³ Sabrina K. Rahmann: „Die Aschanti“ von Peter Altenberg und „Der Neger“ von Karl Kraus, S. 159.

⁴ Kikeriki: Strohwitwers Rache, in Kikeriki: Humoristisches Volksblatt, Nr. 44 (3. Juni 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18970603&seite=1&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 14.11.2016).

Frau würde somit objektiviert, was durch ihre Zeichnung mit geschlossenen Augen, welche Verfügbarkeit suggerieren, noch verstärkt wird.¹

Das Bild zeigt zwei Personen, einen Wiener Mann mit Anzug und Zylinder, untersetzt und möglicherweise angetrunken, sowie eine junge Afrikanerin. Sie ist für die Vorstellungen der Jahrhundertwende spärlich bekleidet, zeigt Dekolleté und nackte Arme, ist zudem barfuß. Durch diese Adjustierung unterscheidet sie sich von der potentiellen Ehefrau schon optisch, das angedeutete Verhalten widerspricht ebenfalls westlichen Moralvorstellungen. Sie ist den Annäherungsversuchen ihres Gegenübers offen eingestellt, bereitet sich auf einen Kuss vor. Die bewusste Anhebung ihres Kinns verstärkt den Eindruck, es würde sich bei ihm um aktiven Beobachter handeln, der das Objekt der Betrachtung näher in Augenschein nimmt. Der rechte Arm, die Hand auffällig in Brustnähe, lässt eine sexuelle Intention nahe liegen.

Peter Altenberg selbst folgt der gängigen Ansicht seiner Zeit, afrikanische Frauen seien nahezu zur Promiskuität geboren und stets bereit für sexuelle Begegnungen.² Werner Michael Schwarz schreibt, die sexuelle Aufladung in „Ashantee“ sei omnipräsent³ und Angelika Jacobs sagt über dieses „polygamerotische Flanieren“ Altenbergs:

„Das hochwirksame Suggestionspotential der männlichen Wunschvorstellung, mit dem Fremden und Wilden sexuell verschmelzen zu können, entstammt der traditionellen Identifikation von Natur und Weiblichkeit respektive von Natur und kindlicher Unschuld.“⁴

Nicht nur in seinem literarischen Werk auch in seinen privaten Briefen wird deutlich, dass er sich den Frauen im Prater nähert, sie streichelt und küsst, ob dies gewünscht wird bleibt ausgespart. Die Frauen, denen er hier begegnet, werden durch ihre körperlichen Attribute beurteilt, nicht über ihren Charakter. Hier wird, wie in zahlreichen Egodokumenten anderen Kontexts, Altenbergs Vorliebe für junge Frauen und Mädchen deutlich, keine der Angebeteten ist über zwanzig; offen schreibt er 1896 an seine Freundin Annie Hollitscher über einen Zirkusbesuch, zu dem er ein siebenjähriges Mädchen aus dem Aschanti-Dorf mitnimmt:

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 102-103.

² Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, in: Heinz Lunzer / Victoria Lunzer-Talos: Peter Altenberg: Extracte des Lebens: Einem Schriftsteller auf der Spur (Salzburg/Wien/Frankfurt am Main 2003), 83-87, hier 87.

³ Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, 63.

⁴ Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschraum westlicher „Zivilisation“, 6.

„Dieses herrliche schwarze Püppchen sass auf meinem Schoosse u. ich küsste sie unaufhörlich. Sie war unbeschreiblich süß u. reizend u. brav u. fein. So wolerzogen. Ich hätte sie gern mit nach Hause genommen, konnte mich gar nicht trennen. So gescheidt ist sie u. eine Haut wie edle Seide. Ein Glas Bier trank sie. Ich begleitete sie in ihre Hütte. Oh wie schön war dieser Abend.“¹

Vermutlich blieb es bei diesem Begleiten in ihre Hütte, Andrew Barker nannte Altenberg in seiner Analyse von „Ashantee“ einen „passiven Pädophilen“², auch wenn Altenberg in seinem literarischen Werk ansatzweise davon phantasiert, tatsächlich die Nacht im Prater zu verbringen:

„Akolé war zu schön! Ich kniete mich nieder, küsste sie auf die Stirne, die Augen, den Mund - -. [...] Als ich aus der Hütte trat waren die Birken grau im Frühlichte und wie eins mit der nebeligen Luft, welche nach feuchter Frische duftete - -.“³

Er beschreibt hier wie an mehreren anderen Stellen, wie er die Aschanti-Frauen und Mädchen mit Küssen bedenkt; die gesetzten Auslassungszeichen lassen Raum für Interpretation und erotische Assoziation. Ähnlich verfährt er auch in der Szene „Physiologisches“, in der die Frage erörtert wird, ob Afrikanerinnen erröten können: „Zum Beispiel, wenn du - - - dich nicht wenn ein Cavalier benimmst. Dann - - - erdunkeln sie!“⁴ Die Frage stellt sich aufgrund der kolonialen Überlegung, dass Afrikaner und Afrikanerinnen kein Schamempfinden würden, da sie ja nicht erröten können.⁵ Dies gilt als ausschlaggebendes Indiz dafür, dass es den Fremden wohl nichts ausmachen könne, nackt ausgestellt zu werden, da ihnen die Zeichen der Scham nicht anzusehen sind.⁶

¹ Peter Altenberg an Annie Hollitscher (5.8.1896), zitiert nach: Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, 87.

² Andrew Barker: Telegrammstil der Seele: Peter Altenberg – Eine Biographie (Wien / Köln / Weimar 1998), 114.

³ Peter Altenberg: Ashantee, 35.

⁴ Peter Altenberg: Ashantee, 42.

⁵ Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschraum westlicher „Zivilisation“, 5.

⁶ Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, 120.

5.2. Nacktheit

Die Unterscheidung von „Primitivität“ oder „Ursprünglichkeit“ und „Zivilisation“ wird in der Kunst wie im öffentlichen Diskurs unter anderem über die Dichotomie von Nacktheit und Kleidung vermittelt; über die Kleidung beziehungsweise deren Fehlen wird das Selbst dem Anderen gegenüber gestellt. Hinzu kommt, dass so die unterscheidende differierende Hautfarbe betont wird.¹ Jan Gerstner schreibt hierzu:

„Konsequenterweise gilt Nacktheit daher als ein generelles Merkmal von Schwarzen zu jener Zeit. Diese muss nicht unbedingt erotisiert sein, sie kann auch schlicht dazu dienen, die Hautfarbe hervorzuheben und die Primitivität derer, die nicht einmal Kleider zu verwenden wissen, zu betonen. Die Kleidung eines Schwarzen stellt sich dagegen oft als Verkleidung dar, als misslungener Versuch, sich der Zivilisation anzupassen. Oft geht die Nacktheit des Schwarzen jedoch mit einer, wenn auch teilweise unterschwelligen, Sexualisierung einher. Im Kontext der angenommenen Instinktgebundenheit und Sensualität des Schwarzen reiht sie sich ins tragende Klischee seiner enormen sexuellen Potenz und ungebremsten Libido.“²

Die Erwartungen der Wiener Medien und wohl auch der Bevölkerung an die Aschanti ist eine in diesem Sinne exotisch wie erotisch aufgeladene; die Nacktheit und Schönheit der Körper wird betont und bleibt über den gesamten Ausstellungszeitraum präsent.³ Die Nacktheit stellt das Symbol der erwarteten Natürlichkeit dar, diese steht für Sehnsüchte und löst obsessive Begeisterung aus.⁴ Auch Ian Foster sieht die Faszination, die die Aschanti auf die Wienerinnen und Wiener ausüben als eine sexuelle, die auf die spärliche Kleidung der zu Beobachtenden zurück zu führen ist⁵, andererseits würden die Aschanti für die Liberalen in der Wiener Bevölkerung als Teil einer großen humanitären Familie erscheinen und von diesen als edle Wilde idealisiert werden.⁶ Der Tiergarten als Ort ermöglicht und legitimiert die Nacktheit⁷ und Stefan Goldmann nennt das Bestreben, den weiblichen Körper nackt zu sehen als einen der

¹ Vgl. Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 114.

² Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 28.

³ Vgl. hierzu: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 149 und 152.

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 150.

⁵ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 45.

⁶ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 47.

⁷ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 152.

stärksten Impulse für den Schaubetrieb¹, auch Andrew Barker ortet hier „the purient desire to observe and mingle with ‚naked savages‘“.²

Charles Darwin und später Norbert Elias setzen sich im Rahmen der Diskussion über die Entwicklung von Kulturen mit dem Schamempfinden auseinander. Dem folgend unterscheide das Vorrücken der Schamgrenze die „Zivilisierten“ von den „Primitiven“ und das Schamempfinden gilt als evolutionär erworben. Hiernach gelte Nacktheit für die Aschanti nicht als unschicklich: „Der zivilisierte Beobachter, so konnte gefolgert werden, muß sich bei Betrachtung dieser Halbwilden, denen ihre Blöße ja selbst gar nicht peinlich ist, des eigenen Blickes nicht schämen.“³ Zudem kommt das Stereotyp, lediglich die Unverborgenheit weißer Haut sei Nacktheit, schwarze Haut jedoch sei gefärbte Haut, die bereits eine Form der Kleidung darstellt.⁴ So schreibt der deutsche Afrikaforscher Richard Kandt 1904, die schwarze Haut sei „unendlich sittlicher als die weiße. Der nackteste Neger wirkt nie so unbekleidet wie sein weißer Bruder im gleichen Kostüm.“⁵ Vor allem bei Peter Altenberg wird jedoch deutlich, dass die Aschanti sich sehr wohl des Mangels an Kleidung bewusst sind, in der Inszenierung die sie in Wien vorstellen. Tíoko meint auf die Anmerkung, dass sie sich bei der kühlen Witterung wärmer kleiden solle:

„ ‚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 oft he bush‘, ja, diese. In solchen Hütten wohnt Niemand. Für dogs ist es bei uns, gbé. Quite foolish. Man wünscht es, dass wir Thiere vorstellen. Wie meinen Sie, Herr?! Der Clark sagt: ‚He, solche wie in Europa gibt es genug. Wozu braucht man Euch?! Nackt müsst Ihr sein natürlich.‘“⁶

Szilvia Ritz betont, dass die „Ashantee“-Skizzen sich von anderen Beschreibungen trotz ihres kolonialen Blickwinkels unterscheiden, da sie nicht lediglich das Exotische betonen, sondern

¹ Stefan Goldmann: *Wilde in Europa*, 163.

² Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 57.

³ Stephan Besser: *Schauspiele der Scham*, 206.

⁴ Alexander Honold: *Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich*, 119

⁵ Richard Kandt: *Caput Nil: Eine empfindsame Reise zu den Quellen des Nils* (Berlin 1904), zitiert nach: Alexander Honold: *Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich*, 119.

⁶ Peter Altenberg: *Ashantee*, 14.

verdeutlichen dass die Aschanti ihre Situation im Tiergarten durchschauen und ihr zeitweise ironisch begegnen.¹ Dies wird auch in dieser Szene deutlich, die Kritik anklingen lässt und auch wenn hier wärmere Kleidung gefordert wird um sich dem Wetter anzupassen, so finden sich doch weitaus mehr Anmerkungen bei Altenberg, die das Reizvolle der nackten Frauen verdeutlichen. In der selben Skizze noch wird eine erotisch aufgeladene Szenerie suggeriert, wenn Tíoko schildert, wie sie sich in der Nacht an den warmen Körpern ihrer Kolleginnen wärmen wird. Besagte Tíoko wird in der ersten Skizze der Publikation eingeführt mit einer Szene, die verdeutlicht, dass für ihren Beobachter, den Erzähler, der kaum verhüllt Altenberg selbst darstellt, primär ihr nicht verhüllter Körper reizvoll ist:

„Tíoko, im Garten, bebt, legt den dünnen heliotropfarbigen Kattun, über ihre wunderbaren hellbraunen Brüste, welche sonst in Freiheit und in Schönheit lebten wie Gott sie geschaffen, dem edlen Männer-Auge ein Bild der Weltvollkommenheiten gebend, ein Ideal an Kraft und Blüthe.“²

Die wiederholt angeführten nackten Brüste der Frauen sollen, nach Ian Foster, ein Symbol für deren Natürlichkeit darstellen und sind zugleich erotischer Fokus der Fantasien europäischer Voyeure.³ Die inszenierte mangelnde Verhüllung steht in Opposition zu der mitteleuropäischen Mode des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Wolfgang Kos schreibt in seiner Analyse der Mode der Jahrhundertwende, die Frauen seien monströs aufgeputzt und jeder natürlichen Haltung beraubt; fast alle Körperteile wären mit großem Aufwand, zahleichen Verzierungen und Fransen, bedeckt.⁴

Altenberg ist nicht der einzige, der die Nacktheit der jungen Frauen anziehend findet, auch Theodor Herzl, der die Aschanti ansonsten eher herablassend beurteilt, lässt ähnliches in dem Feuilletonbeitrag „Der Menschengarten“ durchblicken. Die Beobachtung einer Siebzehnjährigen, die beginnt sich zu verhüllen anstatt nackt wie ein Kind herum zu laufen, lässt Herzl über den Verlust des Gartens Eden sinnieren.⁵ Die Assoziation mit den Beginnen der Menschheit rückt die junge Afrikanerin – und mit ihr ihre Kolleginnen und Kollegen im

¹ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 299.

² Peter Altenberg: Ashantee, 12

³ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 53.

⁴ Wolfgang Kos: Die Kunst der Verhüllung: Mode im Takt der Zeit, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 399.

⁵ Theodor Herzl: Der Menschengarten, in: Feuilletons, Bd. 1 (Wien 1904), 154-160, hier: 160, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=272&bd=0000001&teil=0403&seite=00000154&zoom=2> (zuletzt eingesehen am 8.2.2017).

Dorf – auf eine niedrigere Entwicklungsstufe und betont ihre Ursprünglichkeit. Zugleich lässt sich hierdurch die Besucherpraxis im Tiergarten erschließen: Sogar Bildungsbürger wie Herzl scheinen hier nicht rein anthropologischer Wissensdrang zu beschäftigen, er verbringt (einen Teil) seines Besuches damit, heranwachsende, mehr oder weniger nackte Mädchen zu beobachten und sich an ihnen zu erfreuen. Dieser Abschnitt des Aufsatzes ist der einzige, der positive Anklänge aufweist, das junge Mädchen würde erblühen, eine „zarte Zwölfjährige“ neben ihr gleiche einer bronzenen Amphore.¹

Auch bei Rainer Maria Rilkes Gedicht „Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation)“², das in Kapitel 5.4.1. noch näher behandelt wird, klingt der Aspekt der Nacktheit an, die Gewänder der Afrikanerinnen fallen, lassen Blick auf die Körper zu. Rilke führt das Fehlen „von braunen Frauen, die tanzen aus den fallenden Gewändern“ an ebenso wie das „brauner Mädchen, die sich samten breiteten in Tropenmüdigkeit“. Da dies die vermeintliche Aussicht der Besucher aufzeigt, wird auch die erotische Perspektive eines Teils der Zuseher offenbar. Einer der Gründe von Europäern ethnographische Ausstellungen zu besuchen (hier soll bewusst das Maskulinum herangezogen werden) ist es wohl auch, hier spärlich bekleidete junge Exotinnen zu beobachten. Anne Dreesbach sieht das Gedicht als Desillusionierung des Autors, der wohl unter vergleichbaren Umständen in die Ausstellung geraten ist; die Enttäuschung dass die eigene Vorstellung nicht bestätigt wird, unterscheidet ihn von den anderen Besuchern:

„Erotik und die Vorstellung eines vom wilden, also ungezügelter und ungehemmten Blut gelenkten Lebens kennzeichnen sein Bild von den Afrikanern. Auch die unvermeidlichen ‚Münder zum Gelächter breit‘ fehlen nicht, genauso wenig wie die Augen, die ‚wie Waffen flammten‘. Erotische Frauen und wilde Krieger bedeuten für ihn Afrika. Sein Bild unterscheidet sich kaum von dem Bild, das in den Inszenierungen der Völker ausstellungen von Afrikanern entworfen wurde.“³

Wie bei Herzl und Rilke deutlich wird, dürfte der Anblick unbekleideter Frauen mehr einen Wunsch denn die Realität wieder geben, denn hierbei ist anzumerken, dass es abgesehen von den Darstellungen bei Wilhelm Gause und Peter Altenberg, keine Belege für halbnackte Frauen im „Aschanti-Dorf“ gibt.⁴

¹ Theodor Herzl: Der Menschengarten, 160.

² Rainer Maria Rilke: Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation), in: Rainer Maria Rilke: Das Buch der Bilder (Wiesbaden 1951), 43-44.

³ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 205.

⁴ Werner Michael Schwarz: „Anthropologische Spektakel“, 181 u. 186.



Abbildung 7: Wilhelm Gause: Tanzszene

Gause gestaltet die von ihm gemalte „Tanzszene“¹ diskret, erlaubt keinen neugierigen Zusehern den Zutritt. Allein die Tatsache, dass er in der Lage ist, diese Szene zu dokumentieren, spricht natürlich dafür, dass sie beobachtet wurde. Gerade weil Gause den Tanz nicht als Performanz im Rahmen der Ausstellung sondern im intimen

Rahmen zeigt, lässt den Schluss zu, dass er den spärlich bekleideten Tanz als Bestandteil der autochtonen Alltagskultur der Aschanti erachtet.

Auch Gustav Klimt wählt für sein Porträt „Kopf eines Negers“² eine Darstellung in der die Nacktheit des Abgebildeten im Fokus steht. Das Kleidung imitierende Tuch bedeckt lediglich die linke Schulter und den Oberarm, der kräftig erscheinende Oberkörper bleibt unbedeckt. Das Gemälde, dessen Verbleib heute nicht bekannt ist und das 1897 oder in den Jahren danach entstanden sein dürfte, – war nur ein einziges Mal öffentlich ausgestellt: 1928 in der Secession aus Anlass des zehnten Todestages von Gustav Klimt.

Nach Recherchen des Vizedirektors des Belvedere Alfred Weidinger handelt es sich um William R. Dowoonah, der das Stammesoberhaupt der Aschanti 1897 darstellt. Der Wiener Jugendstilmalers Franz Matsch schafft ebenfalls ein Porträt, das denselben Mann, mit demselben Umhang, wenn auch aus geringfügig anderer Perspektive zeigt („Nubier mit Umhangtuch“ oder „Der junge Negerhäuptling“), was belegt, dass die Gemälde zeitgleich entstanden sind. Die beiden Porträts legen nahe, dass es zu einer von der Tiergartenleitung organisierten

¹ Wilhelm Gause: Tanzszene, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig5_Figure-5-Ashanti-village-dance-performance-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by (zuletzt eingesehen am 4.2.2017).

² Gustav Klimt: Kopf eines Negers, Quelle: Thomas Trenkler: Belvedere: Suche nach Klimts Häuptling der Aschanti (kurier.at am 13.9.2015), online unter: <https://kurier.at/kultur/belvedere-suche-nach-klimts-haeuptling-der-aschanti/152.471.545> (zuletzt eingesehen am 12.11.2016).

Modelsitzung für Künstler gekommen sein dürfte, was Aufschluss über das Rahmenprogramm der Ausstellung gibt.¹



Abbildung 8: Gustav Klimt: *Kopf eines Negers*

Da beide Künstler dieselbe Bekleidung (beziehungsweise deren Mangel) für ihre Darstellung wählen ist davon auszugehen, dass diese von den Organisatoren der Modelsitzung vorgegeben wird. Der Häuptling der Aschanti soll also als halbnackt gesehen und auf Gemälden festgehalten werden. Dies wird als typische Position für einen afrikanischen Herrscher präsentiert und reproduziert ein Klischee.

In ihrer Singularität als Bearbeitung durch eine weibliche Künstlerin tritt Bertha Czegkas (1880 in Feldkirch - 1954 in Hall in Tirol) Lithographie hervor (siehe Abbildung S. 12), die 1902 für einen Wohltätigkeitskatalog entsteht. Das Bild zeigt Peter Altenberg gemeinsam mit einer jungen Afrikanerin in einem Wiener Kaffeehaus, vermutlich im Café Central, das Peter Altenberg zeitweise sogar als Wohnadresse angibt. Aus heutiger Sicht mutet die Abgebildete durchaus bekleidet an und würde in der Öffentlichkeit nicht auffallen, aus Sicht der Jahrhundertwende unterscheidet sie sich jedoch beträchtlich von den Europäerinnen ihrer Zeit. Sie ist barfuß und ihre Schultern und Arme unbedeckt, was, wie bereits erwähnt in starkem Kontrast zu der damals gängigen Mode steht, nach der Frauen ihren Körper bedecken und dies durch Verzierungen auf der Kleidung noch betonen. Altenberg scheint in dieser Darstellung mit seinem linken Bein ihres zu streifen, blickt sie melancholisch an, während die junge Frau primär die Annehmlichkeiten des Kaffeehauses genießt und nicht auf ihn reagiert. Andrew Barker sieht die Darstellung der jungen Frau „in great[...] contradiction to the message that Altenberg was so desperately trying to convey through his writing“.² Sie wird hier nicht als natürliches Wesen gezeigt, sondern vereinnahmt von der westlichen Kultur. Angepasst rührt sie ihr Getränk elegant um, während sie in der anderen Hand eine Zigarette hält.

¹ Thomas Trenkler: Belvedere: Suche nach Klimts Häuptling der Aschanti.

² Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 68.

Auch im Wienerlied „Allers nur Aschanti“ wird die Nacktheit herangezogen als Argument für die Popularität der Ausstellung im Prater:

„Die Plakat san voll Aschanti
Weibi grad a so wie Mandi
Sicht ma‘ aufg’ mal’n ohne G’wandi
Lauter G’sichter recht Pikanti.
D’Schwiedermutter die Sekanti
Die was immer war so hanti
Is seit kurzen nimmer granti
All’s aus Lieb zu die Aschanti.“¹

5.3. Superiorität: Das Verhältnis von Europäern und Afrikanern

Die Völkerschauen des 19. Jahrhunderts bieten Raum zur Bewältigung der Angst vor dem Unbekannten; auch Wissenschaftler - wie etwa die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte - rufen zum Besuch auf um so zu lernen mit der Furcht umzugehen.²

Die Furcht vor dem „schwarzen Mann“ ist jedoch eine im Lauf der Zeit entstandene: Im Mittelalter werden dunkelhäutige Menschen nicht nach ihrer Hautfarbe, sondern nach ihrem Glauben beurteilt; in der zeitgenössischen Kunst werden sie zumeist den Weißen gleichberechtigt gezeigt.³ Beispiele hierfür sind Darstellungen der Königin von Saba, des dunkelhäutigen Königs bei der Geburt Jesu oder des Märtyrers Mauritius, aber auch die Schilderung der afrikanischen Königin Belakane in Wolfram von Eschenbachs Epos „Parzival“.⁴ Wie her schon anklingt ist die positive Konnotation an die Gläubigkeit der Dargestellten geknüpft, lediglich zum Christentum bekehrte Individuen werden als edel gesehen, die „Heiden“ bleiben ein Negativeispiel, auch der Teufel wird häufig mit dunkler

¹ Josef Hornig: Allers nur Aschanti!.

² Stefan Goldmann: Wilde in Europa, 258.

³ Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen, 45.

⁴ Siehe hierzu: Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich: Ein Reisekaleidoskop (Wien 2014), 22-23.

Hautfarbe gezeigt, wodurch schon sehr früh das Bild des „hässlichen Schwarzen“ im Denken der österreichischen Bevölkerung verankert ist.¹ Bis zum Beginn einer biologischen Rassenlehre im Fahrwasser der europäischen Kolonialpolitik dominiert allerdings ein positives Bild des „Mohren“, das auch in Österreich präsent ist. Zahlreiche künstlerische Darstellungen, auf Gemälden, in Kirchen oder in Mosaiken zur Hausfassadengestaltung finden sich hier, wie Walter Sauer in seinen Büchern „Das afrikanische Wien“ und „Expeditionen ins afrikanische Österreich“ ausführlich nachzeichnet.² Parallel hierzu gibt es jedoch auch vor der Zeit des Kolonialismus negative Darstellungen dunkelhäutiger Menschen, etwa zur Kreuzzugspropaganda oder auch im Rahmen von Fastnächten und Narrenspielen.³ Im Rahmen der Kreuzzüge wird Afrika, hier vor allem Ägypten, als Feind wahrgenommen, die Gegner werden in Berichten als hässliche, wilde Riesen, aber auch als mutig und draufgängerisch geschildert. Parallel hierzu gelangt gerade durch die Kreuzzüge orientalisches Wissen nach Europa und die Erkenntnis, dass der Orient Europa in vielem überlegen ist (Mathematik, Wissenschaft, Lebensstandard, vielfältige Speisen).⁴

In der Neuzeit sind die Sichtweise auf Afrika und die damit verbundenen Stereotypen geprägt durch die Reiseberichte des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, welche „jenen negativen Stereotyp des Afrikaners als faulen, verantwortungslosen verlogenen, sexuell aggressiven, geistig inferioren und biologisch zurückgebliebenen Wilden“ zeichnen⁵; diese Erzählungen finden auch Erwähnung in zeitgenössischen wissenschaftlichen Abhandlungen.⁶ Zeitgleich lässt sich ein Wandel in der Terminologie beobachten, die Bezeichnung *mouro* oder *moro*, das noch keine moralische Wertung beinhaltet, wird im Zusammenhang mit dem Sklavenhandel durch das pejorative *negro* ersetzt⁷, das vermehrt negative Stereotype wie Faulheit, sexuelle Triebhaftigkeit und Verwilderung transportiert.⁸ Laut Nana Badenbergh verschwindet der Begriff des Mohren um 1890 aus dem deutschen Sprachgebrauch.⁹ Walter Sauer zeigt, dass sich der terminologische Wechsel parallel zu einem ideologischen vollzieht; während im 18. Jahrhundert in Österreich noch das Bild des „edlen Wilden“ dominiert, so ist es im 19.

¹ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 15.

² Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien: Ein Führer zu Bieber, Malangatana, Soliman (Wien 1996) bzw. Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich.

³ Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien, 17.

⁴ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 21.

⁵ Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen, 54

⁶ Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen, 56.

⁷ Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen, 57.

⁸ Tina Baumgartner: Körper des Fremden, 20-21.

⁹ Nana Badenbergh: Mohrenwaschen, Völkerschauen: Der Konsum des Schwarzen um 1900, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik (56, 1), 163-184, hier: 167 (Fußnote 11).

Jahrhundert nur mehr das des Wilden, sozial marginalisiert und zivilisatorisch primitiv.¹ Dies spiegelt sich im Alltag wieder, in dem sich zeigt, dass sich das Image von Afrikanern und Afrikanerinnen in Österreich zunehmend verschlechtert. Dunkelhäutige Heilige werden als peinlich erfahren, dunkelhäutige Menschen als hässlich, wild und auf Sexualität ausgerichtet empfunden. Freigelassene Sklaven sind zumeist aufgrund mangelnder Bildung und geringer Chancen auf dem Arbeitsmarkt armutsgefährdet.²

Wie bereits erwähnt finden sich in Österreich zahlreiche künstlerische Darstellungen Afrikas und seiner Bewohner, etwa in Fresken herrschaftlicher Gebäude, im Angesicht des nun einsetzenden Imperialismus unter dem Vorzeichen des Anderen, das besiegt werden soll; Walter Sauer schreibt hierzu:

„All diese Darstellungen sind nicht gegen Afrika per se gerichtet, sondern symbolisieren allgemein den Kampf gegen Dissens: Der schwarze „Andere“ meinte häretische Europäer genauso wie andalusische Mauren oder widerspenstige antike Perser. Unterschwellig aber wurde dadurch ein Bewußtsein der Legitimität militärischen Vorgehens gegen Menschen anderer Kultur, Religion oder Weltsicht, symbolisiert durch schwarze Hautfarbe, vermittelt – ein Bewußtsein, das hundert Jahre später zur Propagierung kolonialer Eroberung in Übersee genutzt werden konnte.“³

Durch die vermehrte Expansion Europas und der damit einhergehenden Nutzung des afrikanischen Kontinents als Rohstofflieferanten ändert sich der Blick der Europäer auf die dort ansässige Bevölkerung; die Nachfrage nach afrikanischen Sklaven steigt. Ab der Frühen Neuzeit sind schwarze Diener auch in Österreich vertreten und gegen Ende des 17. Jahrhunderts beschäftigt der Großteil des Hochadels Afrikaner, in einigen Fällen trifft dies auch auf das Kaiserhaus zu.⁴ Während im Mittelalter die Afrikaner noch primär als Heiden betrachtet wurden und Hautfarbe sekundär und nicht moralisch gewertet war, werden die Fremden nun zu „Wilden“ degradiert und als untergeordnet wahrgenommen; diese Sichtweise legitimiert die Ausbeutung und Versklavung der Menschen.⁵ Das in Ethnographien des 17. Jahrhunderts entworfene Bild der Afrikanerinnen und Afrikaner ist ein negatives, das deren Ausbeutung

¹ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 49.

² Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 41.

³ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 35.

⁴ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 30.

⁵ Tina Baumgartner: Körper des Fremden, 20-21.

legitimiert. Als Grundlage dient, nach Brigitte Fuchs, häufig die auf die Bibel zurückgehende Argumentationsstrategie, Ham wäre durch einen Fluch seines Vaters zum „Knecht aller Knechte“ bestimmt. Nach der Sintflut teilte sich die Menschheit in drei Stämme unter den Söhnen Noahs, Sem, Japhet und Ham. Hams dunkle Hautfarbe wird auf moralische Verfehlungen seinerseits zurück zu führen, welche ihn in weiterer Folge zum Diener der Japhetiten (Westeuropäer) und Semiten macht.¹

Im 18. Jahrhundert entwickelt Carl Linné (1707-1778) eine systematische Klassifikation der belebten Natur; die Menschen unterscheidet er in den an der Spitze stehenden *homo sapiens*, den *homo ferus* (den wilden, archaischen Menschen) sowie den *homo monstrosus*, der Affen wie auch Fabelwesen (etwa Riesen) umfasst, aber auch die Hottentottin aufgrund ihrer angeblichen wilden Sexualität. Letztere ist durch ihre Weiblichkeit definiert, während der *homo sapiens* für Linné männlich besetzt ist. Diesen unterscheidet er in vier Varietäten (weiß, gelb, rot, schwarz), die sich aus dem Vergleich ihrer Physiognomie und Moral mit der der Europäer ergeben²:

„Der Europäer, regiert von Gesetzen wird insbesondere dem ‚schwarzen‘ Afrikaner, regiert von Willkür gegenüber gestellt. Damit wird ein politisches Kriterium zur Legitimation der Sklaverei „schwarzer“ AfrikanerInnen mit einem physiologischen, ästhetischen Kriterium – der „schwarzen“ Hautfarbe – verknüpft: Weißheit als Zeichen sozialer Überlegenheit und Schwarzheit als Zeichen sozialer Minderwertigkeit sind naturalisiert.“³

Im 19. Jahrhundert ist es Charles Darwin, der in seinen Werken zur „Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzenreich“ (1860) und zur „Abstammung des Menschen“ (1871) empirisch belegt, dass die Arten sich ihrer Natur anpassen, da es zu einer „natürlichen Zuchtwahl“ kommt, nach der sich primär die „besten“ Individuen einer Art durchsetzen und fortpflanzen. Dies wird häufig interpretiert als Beleg für die „rassische“ Superiorität der weißen Nord- und Nordwesteuropäer. In diesem Zusammenhang erlebt die anthropologische Menschenvermessung einen Aufschwung, was zu einer Professionalisierung der Anthropologie führt und zudem findet ein wissenschaftlicher Diskurs darüber statt, ob sich die menschliche Evolution mono- (Abstammung von einer Stammart) oder polyphyletisch (Abstammung von

¹ Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht: Anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960 (Frankfurt am Main / New York 2003), 43.

² Siehe hierzu: Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht, 48-50.

³ Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht, 50-51.

mehreren Ursprungsarten) entwickelt habe. Diese Theorien unterscheiden sich durch die Definition der Arten, sind sich jedoch einig, „primitive Rassen“ würden eine „ältere“ Stufe der menschlichen Evolution repräsentieren.¹

Während Darwin selbst davon ausgeht, dass es sich bei Spezies nicht um Typen, sondern um Individuen handelt, deren durchschnittlicher Charakter durch Selektion geändert werden kann², so etabliert sich im nun folgenden wissenschaftlichen Diskurs, etwa durch die Anthropologen Edward B. Tylor und Lewis H. Morgan, die Theorie, dass die soziale Evolution jeder „Rasse“ als Aufstieg auf einer vorherbestimmten Hierarchie kultureller Stufen zu sehen ist. Zudem wird im biologischen Evolutionismus kultureller Fortschritt mit unterschiedlichen geistigen Fähigkeiten in Verbindung gesetzt, wonach „brighter races“ sich am weitesten vom Affen weg entwickeln und somit am höchsten auf einer kulturellen Skala stehen. In diesem Prozess würden sich alle „Rassen“ in die selbe Richtung entwickeln, entlang der selben Hierarchie kultureller Stufen, wobei es unmöglich sei, eine Kultur künstlich in eine andere Stufe zu entwickeln.³ Die Aschanti-Ausstellungen in Wien, beziehungsweise die Reaktionen der Besucher und Besucherinnen auf diese, müssen dahingehend betrachtet werden, dass diese Gedanken über die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Menschen im ausgehenden 19. Jahrhundert präsent und breit diskutiert sind.

Das 19. Jahrhundert ist ebenfalls bestimmt durch eine Verfestigung des bürgerlichen Selbstverständnisses; in der Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen bedeutet dies, dass diese nun vermehrt als ein archaisches Gegenstück betrachtet werden. Im Gegenbild des Anderen wird die eigene Identität bestätigt; gleichzeitig stehen diese aber auch für ein verlorengegangenes Glück.⁴ Die Völkerschauen bieten diesem Geltungsbewusstsein eine Bühne. Peter Plener dazu:

„Die Aschantischauen [...] dienten neben der Befriedigung körperzentrierter Sensationslust auch der Abgrenzung des Eigenen in Konfrontation mit dem Exotischen: Der Umstand, daß etwas im Rahmen des ‚zivilisierten Diskurses‘ als anders bzw. exotisch eingestuft wird, bedeutet zwingend dessen vorangegangene Einordnung, Kartographierung, Separation vom Eigenen. Das Exotische wird fester Bestandteil eines Selbstbildes, das seine Grenzen definiert und entlang derselben seine Befindlichkeit und sein Wesen absteckt.“⁵

¹ Siehe hierzu: Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, Geschlecht, 108-109.

² Peter Bowler: The Non-Darwinian Revolution: Reinterpreting a Historical Myth (Baltimore / London 1988), 107

³ Peter Bowler: The Non-Darwinian Revolution, 134-135.

⁴ Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 13-14.

⁵ Peter Plener: (Kein) Mohr im Hemd, 1.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts etablieren sich die anthropologischen Disziplinen, wodurch die Diffamierung der Afrikaner und Afrikanerinnen wissenschaftlich legitimiert wird¹; durch systematische körperliche Vermessung sollen Beweise für die Andersartigkeit der Fremden gefunden werden.² Parallel hierzu entwickelt sich im 19. Jahrhundert der biologistische Begriff der Rassen und in weiterer Folge der Gedanke einer Hierarchie derselben, die durch körperliche Merkmale voneinander unterschieden werden.³ Hierbei wird die Hautfarbe als Sinnbild der Schwärze einer diabolischen Seele postuliert und die Afrikaner und Afrikanerinnen als „missing link“ zwischen Menschen und Tieren gesehen und somit auf eine niedrigere Stufe gestellt.⁴ Das entscheidende an dem anthropologischen Interesse an der schwarzen Haut ist, dass lediglich diese untersucht wird, nicht jedoch die weiße Haut, die als Norm angesehen wird. Die dunkle Hautfarbe gilt als erklärungsbedürftige Abnormalität, deren Ursprung eruiert werden soll.⁵

Wie bei Nana Badenbergs nachzuvollziehen, stellt die Hervorkehrung der europäischen Superiorität kein Unikum dar, das lediglich in anthropologischen Schriften einer Minderheit zugänglich gemacht wird, sondern das massentauglich durch die Werbung (etwa für Zahnpasta oder Seife) oder auch populäre Redewendungen (zum Beispiel „anschwärzen“, „schwarz sehen“ oder „schwarzes Schaf“) und sogar Kinderliteratur verbreitet wird.⁶

Auch Peter Altenberg vermittelt den Eindruck, dass sich die aus seiner Sicht „einfachen Besucher“ des Praters einem Überlegenheitsgefühl hingeben:

„Das soll die Schönste sein“ sagen die Besucher, „eine beauté ihrer Heimath. Wo liegt dieses Aschanti?! Nun, für eine Negerin - - -. Stolz ist sie, wirklich unsympathisch. Was glaubt sie eigentlich, dieses Mohrl?! Eine Ehre sollen wir uns machen, ihren Schmarren zu kaufen?! Nicht einmal ansehen möchte sie uns, während sie unser Geld nimmt für Le Ta Kotsa, Zahnkraut. Gewiss ein Schwindel. Hast du Heimweh?! Unsere Verkäuferinnen würden ein schlechtes Geschäft machen. Musst freundlich sein, Schatzerl, thut dir ja niemand was. Frieren thut sie, der arme Hascher. No, no, no, no, nur nicht gleich aufbegehren! Was bist du zu Hause?! Eine Gnädige?! Du wirst es noch billiger geben. Ein arroganter Fratz. Adieu. Es ist nichts aus ihr herauszubekommen. Goodbye, Mohrl, thu‘ dir nichts an. Es wird schon besser werden. Servus.“⁷

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 40.

² Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 42.

³ Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 15.

⁴ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 28.

⁵ Nana Badenbergs: Mohrenwaschen, Völkerschauen, 168.

⁶ Siehe hierzu: Nana Badenbergs: Mohrenwaschen, Völkerschauen.

⁷ Peter Altenberg: Ashantee, 38.

Die zitierten Besucher zeichnen sich durch Ignoranz aus, sie kennen nicht einmal die Lage des Landes über das sie hier urteilen. In der Szene wird deutlich, wie die angesprochene Afrikanerin als minderwertig gesehen wird, sie sei nur für die Begriffe ihrer Heimat schön, zugleich wird mangelnde Unterwürfigkeit angeklagt und die Funktionalität ihrer Ware angeklagt (vielmehr wird diese als Schwindel bezeichnet und so der Charakter der Frau desavouiert). Da sie sich nicht bewusst unterordnet wird ihr Arroganz unterstellt und zugleich wird sie mitleidig infantilisiert. Da die Besucher jedoch augenscheinlich davon ausgehen, über der Angesprochenen zu stehen, verdeutlichen sie ihre Position, indem sie empört reagieren, weil ihr Gegenüber sich nicht dementsprechend demütig verhält („Du wirst es noch billiger geben. Ein arroganter Fratz“).

Altenberg selbst vermittelt in diesem Werk, sich dieser Überheblichkeit und der damit einhergehenden Terminologie erhaben zu fühlen. Dies ist jedoch nur bedingt der Fall, denn auch wenn er die ihm im Prater begegnenden Frauen zum Teil übermenschlich erhöht, so sind sie für ihn dennoch nicht mit europäischen Frauen gleichzusetzen. Reinhold Grimm und Amadou B. Sadjı verweisen darauf, dass „Ashantee“ einzuordnen ist in eine Reihe von Schriften, die Altenbergs „manischen Frauenkult“ zeigen.¹ Dass er den afrikanischen Frauen einen geringeren Rang als den in anderen Schriften verewigten europäischen Damen einräumt wird in einem Brief an seinen Verleger Fischer deutlich. Um einem „gräßliches Mißverständnis“ vorzubeugen besteht er darauf, dass die Widmung an die Frauen nicht unter dem Buchtitel aufscheint, sondern lediglich unter dem der Skizzenreihe: „Ich kann doch nicht und will nicht ein Buch diesen schwarzen Mädchen widmen, zumal da die einzelnen Sachen in dem Buche hochstehenden Damen gewidmet sind.“²

Karl Kraus veröffentlicht 1922 nach zehnjähriger Vorbereitung den Band „Untergang der Welt durch schwarze Magie“, in dem er mit Auszügen aus der „Fackel“ den Untergang Europas zu illustrieren beabsichtigt. Der Text „Der Neger“ erscheint im Oktober 1913³, hierin setzt sich Karl Kraus mit der Anwesenheit von Afrikanern in Wien auseinander, ausgehend von der Konfrontation Europäer mit Afrikanern im Rahmen der von Carl Hagenbeck in Hamburg organisierte Ausstellungen: „Annäherung Weißer an Schwarze und vice versa, wie das so

¹ Reinhold Grimm / Amadou B. Sadjı (Hrsg.): Dunkle Reflexe, 190.

² Zitiert nach: Reinhold Grimm / Amadou B. Sadjı (Hrsg.): Dunkle Reflexe, 189.

³ Karl Kraus: Der Neger (Oktober 1913), in: Karl Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie (Frankfurt am Main 1989), 304-307.

kommt, wenn bei Hagenbeck 'ne Ausstellung ist.“¹ Kraus zitiert hierfür einen Beitrag der „Hamburger Nachrichten“, die sich auf einen Brief eines „deutschen Mädchens (natürlich Berlinerin)“ bezieht, welcher von ihrer Beziehung zu einem Afrikaner aus Tanga [sic] berichtet, und der mit „Pfui!“ übertitelt ist. Der unbekannte Hamburger Autor lässt seinem Unmut, seinem Ekel, wie er schreibt, freien Lauf. Die junge Frau solle wie ihre „Gesinnungsgenossinnen“ an den Pranger gestellt werden: „In welcher Schule mag wohl die Briefschreiberin gewesen sein, daß sie alle Scham vermissen läßt und so offen bekennt, daß sie sich an einen Neger wegwirft!“² Kraus greift im Weiteren wiederholt das titelgebende „Pfui!“ auf, nur dass er es gegen den Journalisten wendet, dessen Tobsucht wohl noch brünstiger sei, als der zitierte Brief. In Bezug auf die Anwesenheit von Afrikanern in Wien berichtet Kraus von einem afrikanisch stämmigen Chauffeur. Gerade diese Hervorhebung des konkreten Beispiels lässt allerdings deutlich werden, dass sich die nun folgenden positiven Äußerungen lediglich auf das Individuum, nicht aber auf Menschen aus Afrika generell beziehen. Der Betroffene offenbare eine „weiße Seele“³ - diese Terminologie geht jedoch konform mit dem von ihm selbst geschilderten Alltagsrassismus. Das Wort Weiß steht nicht nur in Opposition zu dem Schwarz, das den Mann nach außen hin von seiner Umgebung unterscheidet, sondern unterstellt zugleich, dass eine reine, vernünftige Seele, nur weiß, also westlich sein kann. Dies bestätigt auch die von Sabrina K. Rahman aufgestellte These, dass der Afrikaner sich gerade durch seine hochdeutsche Ausdrucksweise von seinen Opponenten unterscheidet.⁴ Der Mann wird ohne konkrete Anlass von verschiedenen Personen beschimpft, ist, wie Kraus schreibt „der Kulturlosigkeit einer ganzen Stadt ausgeliefert“; als er sich nach dem Befinden des Betroffenen erkundigt antwortet dieser lediglich „Ach, die Wiener haben eben keine Kultur“⁵. Entgegen aller angedachte Solidarität schließt der Autor mit dem Gedanken: „Aber es half nichts. Die Neger sind nun einmal in unserer Mitte auffallend, und das Auffallende zieht eine Welt von Wilden, Weibern und Besoffenen an.“⁶ Nicht nur die Resignation, dass den Ressentiments im Grunde nichts entgegen zu setzen ist, wird hier deutlich, auch die unterschiedliche Reaktion (österreichischer) Männer und Frauen klingt an. Während von Wilden und Besoffenen die Rede ist – also von Personen, die nicht der allgemeinen Norm entsprechen und denen wenig vernünftiges

¹ Karl Kraus: Der Neger, 304.

² Karl Kraus: Der Neger, 305.

³ Karl Kraus: Der Neger, 306.

⁴ Sabrina K. Rahman: „Die Aschanti“ von Peter Altenberg und „Der Neger“ von Karl Kraus: die Frage schwarzer Präsenz im spätkaiserlichen Wien, in: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 151-162, hier: 160.

⁵ Karl Kraus: Der Neger, 306.

⁶ Karl Kraus: Der Neger, 306.

Urteilsvermögen unterstellt werden kann, ist pauschal auch von „Weibern“ die Rede. Frauen werden also per se abgeurteilt und ihnen unterstellt, dass sie generell vermehrt von Afrikanern angezogen werden. Das zweite von Kraus herangezogene Beispiel fällt sehr negativ aus, was den Eindruck verstärkt, der oben beschriebene Chauffeur bilde eine Ausnahme von der Regel. Er beschreibt einen afrikanischen Mann, der um seinen Arbeitgeber trauert:

„Auf dem Friedhof kam es zu einem Negerexzeß, der die herumstehenden Weißen in starres Staunen versetzte. Mit seinen wilden Negerfäusten soll dieser Untermensch gegen die Unabänderlichkeit rebelliert haben, gestampft, getanzt, geschrien – matchiche macabre – daß allen, die es sahen, der schwarze Schmerz das Grab zu überwachsen drohte, es zu verschlingen schien und sie, von Graun gepackt, mit einem Pfui und ihrer bleichen Trauer zurück ins Leben flohn, in das Geschäft, weg von der Stätte, wo Naturgewalten rauchten und wo das Schwarze und der Tod sichs unter sich nun auszumachen hatten.“¹

Das Beispiel trägt im Grunde nichts zu den vorangegangenen Äußerungen bei, gerade aber, weil es dennoch angeführt wird und den Abschluss des Aufsatzes bildet, erhält es Bedeutung und lässt die Einstellung des Autors wie seiner Zeit erkennen. Worte wie „Untermensch“ oder „wild“ betonen, dass es sich hierbei für Kraus nicht um einen Gleichgestellten handelt. Auch wenn er zuvor betont, dass Afrikaner zumeist Ruhe gegenüber den „Pöbeleien der Zivilisierten“ bewahren, so hat er die zitierte Passage wohl nicht zufällig als Abschluss seiner Ausführungen gewählt. Die Opposition zu der angeblichen Zivilisiertheit der Wiener lässt ebenso erkennen, dass die Gleichstellung für ihn nicht gegeben ist.

Vergleichbar betont Theodor Herzl in seinem Feuilleton-Beitrag „Der Wurstelprater“ in der „Neuen Freien Presse“ (20. September 1896) den Unterschied zwischen Europäern und Afrikanern. Bei einem Spaziergang durch den Prater gelangt er auch in den Tiergarten:

„Drüben im Thiergarten ein Negerdorf mit seiner nackten Armuth, mit eintönig singenden und wild tanzenden Männern, schläfrig kauern den Weibern und neugeborenen Kindern, die auch schon ganz schwarz sind. Und das Erstaunlichste ist, daß sie in ein paar Wochen wieder in ihrem dunklen Welttheile sein können; nur werden sie dort vielleicht Kleider nach der Wiener Mode tragen und ein bischen mit unserer Cultur prahlen.“²

¹ Karl Kraus: Der Neger, 307.

² Theodor Herzl: „Der Wurstelprater“, in: Neue Freie Presse, Nr. 11521 (20. 9. 1896), 1-3, hier: 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18960920&seite=1&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 1.2.1017).

Die geschilderten Personen werden lediglich durch ihr Geschlecht unterschieden, jedoch in keiner Weise als Individuen wahrgenommen. Im Text erscheinen sie als eine Attraktion neben viele und werden undifferenziert gleich wie mechanische Vergnügungsbahnen präsentiert. Die Attribute mit denen sie versehenen werden, bestätigen das europäische Bild des „wilden“ Afrikaners: nackt, arm, eintönig, wild. Die Kinder sind zudem „schon ganz schwarz“, als wäre die Pigmentierung der Haut ein Makel, der gleich eines Lasters erst im Laufe des Lebens erworben wird. Die Betonung der Hautfarbe hebt die Andersartigkeit hervor ebenso wie die Bezeichnung „dunkel“ für den Kontinent Afrika. Dass die Aschanti dort mit Errungenschaften der Wiener Kultur „prahlen“ könnten lässt darauf schließen, dass diese als höher eingeschätzt wird, als ihre eigene. Das Possessivpronomen „unser“ lässt Herzs Verankerung in der europäischen Kultur durchblicken und verstärkt die Differenz zu den Beobachteten.

5.3.1. Verbindung von Rassismus und Antisemitismus

Die Abgrenzung zu anderen Völkern steht in der Nähe zum Antisemitismus. Ingrid Spörk formuliert dies wie folgt:

„Der Wahrnehmung von Fremdheit liegt die Selbstwahrnehmung zugrunde – der Raster des Eigenen und des in ihm enthaltenen Verdrängten strukturiert die Sichtweise eines Individuums wie einer Gesellschaft. Zum Stereotyp der Fremdheit sind in der abendländischen Kultur u.a. Judenbilder geworden, die die Funktion des Anderen dieser Gesellschaft übernommen haben.“¹

Die Gleichsetzung von Afrikanern und Juden hat ebenfalls eine lange Tradition, da beide als minderwertig diffamiert werden, und die Hautfarbe der Juden in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts oft als schwarz bezeichnet wird. Einer der Hauptvertreter dieser Theorie ist Otto Weininger, der 1903 in „Geist und Geschlecht“ schreibt:

¹ Ingrid Spörk: Das Phantasma vom „Anderen“. Überlegungen zu Genese und Aktualität des Fremdbildes am Beispiel der „Juden“, in: Klaus Hödl (Hrsg.): Der Umgang mit dem „Anderen“: Juden, Frauen, Fremde,... (Wien / Köln / Weimar 1996), 23-30, hier: 23.

„Das Judentum scheint anthropologisch mit allen beiden erwähnten Rassen, mit den Negern wie den Mongolen, eine gewisse Verwandtschaft zu besitzen. Auf den Neger weisen die so gern sich ringelnden Haare.“¹

In der 1861 von Ottokar Franz Berg gegründeten satirische Wiener Zeitschrift „Kikeriki“ erscheint am 8. Oktober 1896 ein kurzes Gedicht, das sich mit den im Prater angesiedelten Aschanti beschäftigt und diese in die Nähe der jüdischen Bevölkerung Wiens rückt.² Die Publikation erfreut sich großer Popularität, vor allem beim Kleinbürgertum, und ist bekannt für ihre derbe Ausdrucksweise. „Kikeriki“ erreicht Auflagen mit bis zu 25.000 Stück und gilt neben dem „Figaro“ als die bedeutendste humoristisch-satirische Publikation.³ Sie entwickelt im 20. Jahrhundert unter dem neuen Eigentümer Friedrich Ilger antisemitische Tendenzen und wird 1933 verboten.⁴

„Fetisch-Tanz“
Die Fetisch-Tänze der Ashanti-Wilden,
Die jetzt für Wien die great attraction bilden,
Nennt uns're Judenpresse „unvergleichlich“.
Wir aber finden, wie auch leicht aufzeiglich
In nächster Nähe ein Vergleichsobjekt.
Seht doch nur, wie 'so schein wie kaner'
Im Kaftan der Galizianer
Die Beine schleudert und sie wieder streckt,
Im tollen Tanze um ein Fetisch-Their,
Das gold'ne Kalb, den alten Apis-Stier!“

Bereits im ersten Vers werden die Aschanti als wild tituiert und kurz darauf wird der Ausstellung ihre Bedeutung abgesprochen. Sie wären weniger interessant wie bejubelt ist denn: „Wir aber finden, wie auch leicht aufzeiglich / In nächster Nähe ein Vergleichsobjekt.“ Auch wenn nicht direkt angesprochen, so ist hiermit wohl die ebenfalls im Tiergarten angesiedelte

¹ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 46.

² Kikeriki: Fetisch-Tanz, in: Kikeriki: Humoristisches Volksblatt (8.10.1896), Nr. 81, 2; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18961008&seite=2&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

³ Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 97.

⁴ Austria-Forum, das Wissensnetz: AEIOU: Kikeriki, online unter: <http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kikeriki> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

Fauna angesprochen. Eine weitere – und in diesem Fall wahrscheinlichere - Möglichkeit wäre, dass die Menschen hier mit den in weiterer Folge erwähnten Galiziern gleichgesetzt werden. Der dargebotene Tanz wird als „toll“ bezeichnet, im Sinne von wahnsinnig, die Beine werden geschleudert, was wenig ansprechend anmutet, und religiös interpretiert. In dem die Aschanti in die Nähe einer Naturreligion gerückt werden, werden sie weiter von monotheistisch geprägte Wien weg gerückt. Zuvor heißt es bereits, dass die Ausstellung im Prater nur für Juden bzw. deren Presse interessant zu sein vermag, wodurch der Beitrag nicht nur rassistisch sondern auch antisemitisch erscheint. Das Aschanti-Dorf erweist sich (nicht nur an dieser Stelle) als Projektionsfläche des in Wien vorherrschenden antisemitischen Diskurses und so verortet der antisemitische „Kikeriki“ die Aschanti diskriminierend in der Nähe der orthodoxen Juden in der Leopoldstadt.¹ Dies ist darauf zurück zu führe, dass der 2. Wiener Gemeindebezirk, in dem sich der Prater befindet, ein jüdisch geprägter Stadtteil ist was darauf zurück geht, dass sich hier im 17. Jahrhundert das jüdische Getto befindet; auch im Prater ist das Judentum stets präsent.²

Gerade die Abwesenheit direkter Interaktion zwischen Kommentierendem und Beschriebenen trägt viel zur Beurteilung einer solchen Begegnung bei. Der Wiener Praterbesucher ist lediglich Beobachter, er will eine Attraktion betrachten und in weiterer Folge verurteilen ohne sich auf ein Gespräch einzulassen. Die Aschanti werden wie die Tiere im Zoo beobachtet und kommentiert, zugleich werden sie als andersartig differenziert, was in diesem Fall primär über die Religion geschieht. Die Aufforderung „Seht doch nur“ betont diesen Beobachterstatus“, die Annahme das Gesehene könnte ästhetisch ansprechend sein, wird durch den abschätzigen Ton sofort relativiert. Ian Foster dazu:

„Local anti-Semitic rhetoric cast the Jews in the role of the eternal outsider. Recent immigrants from Galicia were termed ignoble savages fresh from ‚Halbasien‘. The Ashanti, as black Africans and symbolic Other, offered the perfect foil for the anti-Semites. [...] Contempt for liberal support for the Habsburg state thus voiced itself in an anti-Semitic rhetoric that pictured all Jews as caftan-wearing Galician aliens. In this chain of thought the Ashanti formed a vital link.“³

¹ Stephan Besser: Schauspiele der Scham, 201.

² Siehe hierzu: Birgit Schwaner: Jüdisches Wien: Eine Entdeckungsreise von Herzl bis Hakoah (Wien 2007), 18-19, bzw. für den Prater: 42-43.

³ Ian Foster: Altenberg's African Spectacle, 46.

5.4. Ästhetisierung

Altenbergs „Ashantee“ wird zumeist als die Reaktion eines Ästheten auf die natürliche Unschuld und Spontanität der Aschanti verstanden.¹ In den Skizzen äußert sich diese Reaktion primär in der Schilderung der Körper. Zudem fokussiert Altenberg seine Betrachtungen primär auf die weiblichen Vertreterinnen der Aschanti.² Gleich zu Beginn ist von einer „wundervolle[n] braunen[n] Hand“ zu lesen und im Weiteren heißt es: „Diese Reinlichkeit, diese wunderbare glatte kühle Haut, die Elfenbein-Zähne, die zarten Hände und Füße, diese Aristokratie der Gelenke!“³ Durch diese körperzentrierte Überhöhung verlieren die Charaktere jedoch jegliche Persönlichkeit, ihre Gedanken, Empfindungen und Ziele sind für den Erzähler irrelevant, sie dienen ihm und seinem Wunsch nach Schönheit. Szilvia Ritz sieht diese Darstellung der Afrikaner und Afrikanerinnen als Entmündigung:

„Schwarze Menschen werden mit Natur gleichgesetzt, infantilisiert und animalisiert, darüber hinaus wird ihnen eine eigene Stimme aberkannt. Zu Passivität verurteilt haben sie lediglich die Funktion, jenen weißen Menschen, die sich dafür als sensibel genug erweisen, eine ästhetische Freude zu bereiten bzw. als Inspiration zu dienen. Die Gleichsetzung der Fremden mit der weiblich konnotierten Funktion ist eine verbreitete Form der Entmündigung. Die Sprachlosigkeit der schwarzen Frauen durchzieht das gesamte Werk. Sie äußert sich in stummen Bewegungen und Berührungen, die der Erzähler jedoch als eine höhere Form der Kommunikation wahrnimmt, weil sie auch über sprachliche und kulturelle Barrieren hinweg funktioniert.“⁴

Gerade die Ästhetisierung in Altenbergs Beschreibungen ist es auch, die Mitgefühl für die würdelose und Leid erzeugende Zurschaustellung der Aschanti verhindert.⁵ Altenberg konstatiert zwar selbst in einem Brief an Helene Holitscher, dass Nah-Badûh (die Orthographie ihres Namens wechselt bei Altenberg) auf kaltem Boden ohne Decke, Polster oder Matratze schlafen müsse, für ihn steht jedoch ihr „Götter-Leib“, der hier ruht, in Fokus, angeprangert wird die unwürdige Akkommodation nicht.⁶ Möglicherweise ist dies darauf zurück zu führen,

¹ Ian Foster: *Altenberg's African Spectacle*, 47.

² Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“: Aschanti-Schau im Prater, in: Zoltán Szendi (Hrsg.): *Wechselwirkungen I: Deutschsprachige Literatur und Kultur i regionalen und internationalen Kontext; Beiträge der internationale Konferenz des Germanischen Instituts der Universität Pécs vom 9. Bis 11. September 2010*, in der Reihe *Pécs Studies zur Germanistik*, Bd. 5 (Hrsg. v. Katharina Wild / Zoltán Szendi) (Wien 2012), 291-301, hier: 295.

³ Peter Altenberg: *Ashantee*, 9-10.

⁴ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 299.

⁵ Ian Foster: *Altenberg's African Spectacle*, 52.

⁶ Peter Altenberg an Helene Holitscher (Mitte September 1896), zitiert nach: Peter Altenberg: *Ashantee: Afrika und Wien um 1900*, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 100.

dass Altenberg im Prater nach der Erfahrung eines gesünderen, natürlicheren Lebens sucht, als das, das ihm die Großstadt bietet.¹

Peter Altenberg schreibt in „Abschied der Aschanti“ in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“, das Dorf sei eine „Oase der Romantik“ gewesen:

„Das romantische religiöse und poetische Herz des Menschen sucht und sucht in seinen heiligen Stunden das Reich immer wieder, das da kommen wird, den wunderbaren Frieden des eigenen Inneren, das Paradieses-Leben, und dankbar wendet es sich den Dingen zu, welche diese guten reinen Stimmungen, wenn auch unbewusst und vielleicht allzu zufallsweise, einleiten und fördern. Wir lieben und hassen die Dinge, nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Erhöhung oder Erniedrigung willen welche sie unseren Herzen verschaffen.

Ein solches Medikament für die überladenen, überfütterten und dennoch schlecht genährten Seelen war der Verkehr mit diesen noblen würdevollen Lüge-losen schwarzen Menschen. Man kann es sagen, niemals störten sie unsere romantische Phantasie, welche sie zu ‚Paradieses-Menschen‘ umdichtete, niemals enttäuschten sie dieselbe.“²

Die Aschanti sind demnach für die Europäer da, niemals umgekehrt, sie sollen diese heilen, werden als Medikament bezeichnet, und die Europäer und Europäerinnen dem Paradies näher bringen. Kritik daran, dass diese Menschen des Paradieses aus demselben, ihrer Heimat, entfernt werden, bleibt ebenso ausgespart wie eine differenzierte Sichtweise auf das Konzept der Schaustellung selbst. Die beschriebenen Personen werden hier, wie auch im literarischen Werk idealisiert und primär körperlich beschrieben, die Persönlichkeit bleibt im Hintergrund und die Charaktere werden objektiviert. Altenberg geht so weit seinen Wunsch zu beschreiben, ein junges Mädchen zu kaufen und zu besitzen:

„Aber meine kleine schwarze Freundin bringt mich in Welten, wo es keine Leiden gibt, sondern nur seeliges Geniessen. Wenn ich sie bei mir behalten könnte, sie kaufen. Sie erziehen ausserhalb der Convention, in ihrer süßen Wildheit, ihrer Grazie.“³

Das Zitat aus einem privaten Brief des Autors lässt ebenfalls wie das obige darauf schließen, dass er sich eine Form der Heilung von den Aschanti verspricht, sie zugleich als nicht gleichwertig erachtet, als käuflich wie eine Ware. Andrew Barker schreibt, dieser Brief

¹ Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 58.

² Peter Altenberg: Abschied der Aschanti, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 26.10.1897, S.2, zitiert nach: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 111.

³ Peter Altenberg an Annie Hollitscher (11.8.1896), zitiert nach: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, 90.

offenbare, dass Altenberg eben durch den Wunsch, die junge Nabadû besitzen zu wollen, den Werten unterliegt, die er in seinem Buch anprangere, und selbst herablassend agiere.¹

In „Ashantee“ kommt es häufig zu Geschenken, vornehmlich Glasperlen, die der Protagonist den jungen Frauen macht. Geld und Geschenke sind bei und für Altenberg immer Gaben, nie Tausch oder Bezahlung, auch wenn diese seine Beziehungen in die Nähe zur Prostitution rücken.² In Peter Altenberg kurzem Text „Abschiedsbrief eines Aschanti-Mädchens von Wien“³ verdeutlicht der Autor, dass die Glasperlen als Liebesgabe an die jeweilige Favoritin gehen. Steht eine andere junge Frau im Fokus seines Interesses, erhält von nun an diese die Perlen.

In einem Gespräch zwischen zwei europäischen Männern in „Ashantee“ wird dies explizit gesagt: „Ich hörte aber, man könne junge schwarze Mädchen kaufen?!“ – „Jawol. Wenn sie dich liebt.“⁴ Katharina von Hammerstein folgt einer ähnlichen Argumentation:

„The text’s inherent white male gaze and the physical touch of Altenberg’s literary double Sir Peter, while well-meaning and presented in the light of protective paternalism, seem to invade the African women’s naked bodies just as much as contemporary colonialists invaded defenseless geographical borders and appropriated foreign territories. [...]

Moreover, Altenberg constructs the African women as a beautiful, childlike, emotional, natural, and wholesome female Other who provides inspiration for the tormented civilized soul of the male Western / European / Austrian Self.“⁵

Wenn die Menschen, die ihm hier begegnen, direkt dem Paradies entstiegen erscheinen, so haben sie auch geringe Ansprüche und auch die armseligen Bedingungen, Hütten ohne Möbel und Decken, werden beschönigt:

„Ich trete in die Hütte. Auf dem Boden liegen Monambô, Akolé, die Wunderbare und Akóschia. Kein Polster, keine Decke. Die idealen Oberkörper sind nackt. Es duftet nach edlen reinen jungen Leibern. Ich berühre leise die wunderbare Akolé.“⁶

Das Leben in der kargen, kalten Hütte imaginiert er wie folgt:

¹ Andrew Barker: Telegrammstil der Seele, 119.

² Vgl. hierzu: Peter Altenberg: Ashante, 50.

³ Peter Altenberg: Abschiedsbrief eines Aschanti-Mädchens von Wien, in: Rainer Gerlach (Hrsg.): Das Buch der Bücher von Peter Altenberg, zusammengestellt von Karl Kraus, Bd. 1, 244-245.

⁴ Peter Altenberg: Ashantee, 53.

⁵ Katharina von Hammerstein: Challenges of Cross-Cultural Dialog, 4-5.

⁶ Peter Altenberg: Ashantee, 34.

„Da hocken sie abends wie 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.“¹

Die mangelnde Bequemlichkeit wird nicht bemängelt oder gar angeklagt, auch die Tatsache, dass die Afrikanerinnen keinen Spiegel, sondern nur Scherben zur Verfügung stehen wird durch das verkleinernde Suffix verniedlicht, statt dessen wird eine erotische Szenerie entworfen, in denen wiederum Nacktheit betont wird und von „sanft und „zart“ wie von „unbekümmerten Seelen“ die Rede ist. Das Rauchen schafft eine Differenz zu den europäischen Frauen der gehobenen Gesellschaft, ebenso wie der Mangel an Kleidung. Es werden also abermals die „Paradies-Menschen“ beschworen. Diese Widersprüchlichkeit stellt auch Stephan Dietrich fest, wenn er argumentiert, dass sowohl die Völkerschau an sich als auch ihre Bearbeitung durch Peter Altenberg ein paradoxes Unterfangen ist, das zwischen Inszenierung und Authentizität hin und her pendelt:

„Denn so sehr die Schaustellung das Moment ihrer eigenen Inszeniertheit vergessen machen will und so bereitwillig Altenbergs Text ihr darin in einigen Sequenzen folgt, so unbarmherzig kehrt er sie auf der anderen Seite immer wieder hervor; so etwa, wenn er wiederholt auf die Kälte zu sprechen kommt. Die die Aschanti quält, auf die schauspielerische Anstrengung, derer es für sie bedarf, um ihre Pflicht zu erfüllen, sowie auf ihr Bewusstsein, Teil eines Schauspiels zu sein.“²

Darüber hinaus wird sogar das Weinen der Kinder als auch die Sprache der Aschanti ästhetisch überhöht.

„Sanfter jedenfalls ist das Odji, wirklich hier der tönend gewordene Mensch selbst, der ganze Mensch ausgedrückt im Laute, keine beliebige Musik. Wie ein dunkles sanftes Herz, welches zu sprechen anfieng -.

Diese Kinder weinen lautlos, Wie ein inneres Drama ist es. Das Gesicht bleibt unbekümmert. Durchaus keine Klage. Die Thränen rinnen herunter, nicht wie aus dem Antlitz kommend, sondern dieses nur zufällig passierend auf ihrem schweren Wege.

Ganz unbekümmert ist das Gesicht, während die Thränen rinnen - - -.“³

¹ Peter Altenberg: Ashantee, 21.

² Stephan Dietrich: Der Wilde und die Großstadt ,207.

³ Peter Altenberg: Ashantee, 17.

Auch Gustav Klimts Porträt eines Aschanti-Häuptlings ist eine äußerst ästhetische ja idealisierte Darstellung. Im Hintergrund finden sich dekorative Blumenelemente, die von der Kunstgeschichte als typisches Merkmal der Arbeit Klimts erachtet werden.¹

Ähnlich verhält es sich mit den Bildern des vornehmlich in Wien tätigen Malers und Illustrators Wilhelm Gause (27. März 1853, Krefeld - 13. Juni 1916 Stein an der Donau).² Neben Milieustudien Wiener „Volkstypen“ widmet er sich vordergründig höfischen Sujets; eines seiner bekanntesten Werke ist das Gemälde „Hofball in Wien“³ von 1898, welches demnach kurz nach der von ihm künstlerisch bearbeiteten „Aschanti-Ausstellung“ entsteht.



Abbildung 9: Wilhelm Gause: Hofball in Wien

Dieses Werk kann nicht nur als Kontrast sondern auch als Weiterführung der im Prater angesiedelten Studien gesehen werden. Zunächst erscheint es als Opposition zu dem aufgebauten Dorf, doch zugleich sind es (im übertragenen Sinn) ähnliche Protagonisten. Die, die sich hier ehrerbietig dem scheinbar Überlegenen nähern, sind es, die zuvor im Tiergarten selbst Bestätigung der eigenen Überlegenheit erfahren wollen. Einige der acht von Gause angefertigten Gouachen zeigen neben den beobachteten Afrikanern und Afrikanerinnen auch deren europäisches Publikum. Werner Michael Schwarz verweist darauf, dass Gause bei der Wahl und Gestaltung seiner Sujets mit der Berichterstattung der bürgerlichen Presse konform geht und ebenfalls eine Darstellung von Schönheit, Natürlichkeit und Unbekümmertheit wählt und weniger eine anthropologische Perspektive.⁴ Das Bild „Umzug der Aschanti“⁵ ähnelt einer Darstellung im „Extrablatt“, das über einen Umzug der Aschanti im Prater berichtet und inszeniert natürliche Schönheit und scheinbare Entrückung von der westlichen Welt.

¹ Thomas Trenkler: Belvedere: Suche nach Klimts Häuptling der Aschanti.

² Wilhelm Gause: Ölbilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen: Moderne Galerie Dominikanerkloster Krems, 29. März bis 29. April 1979 (Krems 1979).

³ Wilhelm Gause: Hofball in Wien, online unter:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Wilhelm_Gause_Hofball_in_Wien.jpg (zuletzt eingesehen am: 21.10.2016).

⁴ Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 180.

⁵ Wilhelm Gause: Umzug der Aschanti, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 182.

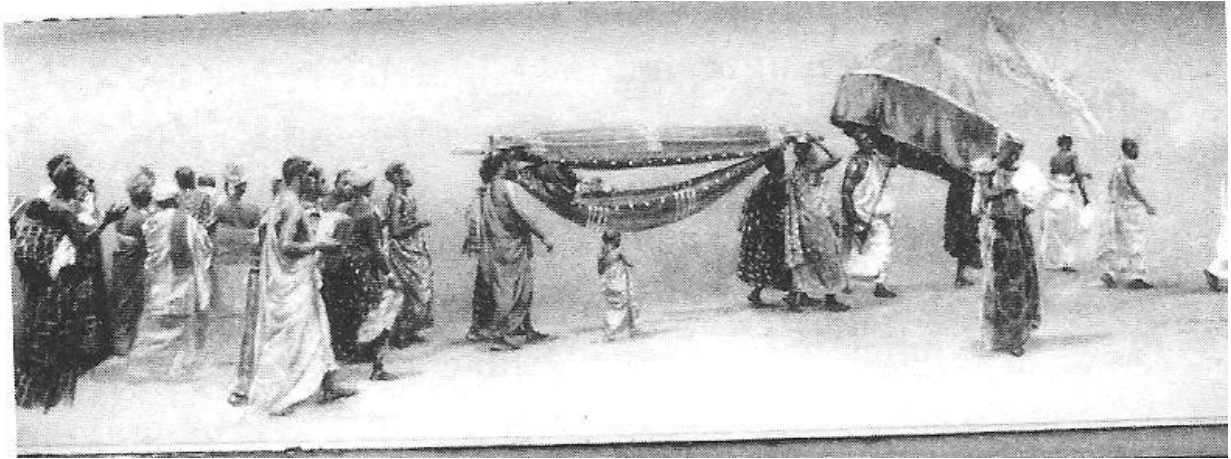


Abbildung 10: Wilhelm Gause: Umzu der Aschanti

Am 17. Oktober 1897 erscheint in der wöchentlich erscheinenden Zeitschrift „Wiener Bilder“ ein kurzes Gedicht mit dem Titel „Gute Kameraden“:¹

„Gute Kameraden
Im Wiener Prater da hauset ein Stamm
Von Afrikas fernstem Land,
Sie wurden heimisch und vielbeliebt
An der blauen Donau Strand.

Ein Wiener Knäblein, das wählte sich
Das Mohrlein als Kamerad,
Er war ihm sein liebster Spielgenoss,
Stand zu ihm mit Rath und That.

Nun reist er wieder in weite Fern‘,
Zum Prater im Fernen Land,
Dort denkt er oft an den kleinen Freund
Vom freundlichen Donaustrand.“

¹ Wiener Bilder: Gute Kameraden, in: Wiener Bilder: Illustriertes Sonntagsblatt, Nr. 42 (17. Oktober 1897), 4, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrb&datum=18971017&seite=4&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).



Abbildung 11: Wiener Bilder: Gute Kameraden

Das Gedicht ist durch eine Foto-Composition ergänzt, die drei Bilder zeigt. Zwei kleinere Darstellungen illustrieren die Stadt Wien beziehungsweise eine Schiffsreise, das die Seite dominierende Bild veranschaulicht hingegen die beiden „Kameraden“. Sowohl Fotografie als auch Text zeigen ein überhöhtes Bild der angesprochenen Freundschaft und wollen einen friedlichen Eindruck

erwecken. Dennoch bleibt das europäische Kind auch in diesem Beispiel das überlegene, es ist bekleidet (dies erweckt einen zumindest gutbürgerlichen Hintergrund), während der afrikanische Knabe unbekleidet ist. Der Wiener ist es auch, der den Afrikaner erwählt, dies gemahnt an Sklavenmärkte.

Der Freund wird als „Mohrlein“ bezeichnet, nicht als „Neger“ oder ähnliches, was Verniedlichung und zugleich Abstand zu primär rassistischen Titulierungen bedeutet. Albert Lichtblau über diese Form der Verkleinerung als Spezifikum des Wienerischen:

„Der Umgang des Wieners mit den Schwarzafrikaner hat seine Besonderheiten: Indem er den „Mohren“ in seiner ihm eigenen infantil-liebevollen Sprache zu einem „Murli“ umwandelt, entschärft er die Konkurrenz, die aus seinen Sexualphantasien über die schwarzen Exoten entstanden ist.“¹

5.4.1. Das Bild vom „Edlen Wilden“

Neben dem Bild des Primitiven, der als Gegenpol zum zivilisierten, gebildeten Europäer fungieren soll, etabliert sich parallel vorwiegend in humanistischen Kreisen das Bild des „edlen Wilden“ in seiner paradiesischen Ursprünglichkeit und Naturnähe.² Die in der Aufklärung verhaftete Idee bewundert die Menschen, die noch nach den Regeln der Natur leben, wobei dies

¹ Albert Lichtblau: „A Hetz muaß sein!“, Der Wiener und seine Fremden, 145.

² Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper, 24.

jedoch Rücksichtslosigkeit und Brutalität gegenüber der autochthonen Bevölkerung in den eroberten Gebieten nicht ausschließt.¹ Die vor allem von Michel de Montaigne und Jean-Jacques Rousseau formulierte Naturnähe des „Wilden“ bildet für die Autoren eine Möglichkeit zur Kulturkritik und stellt die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Fortschrittes für das menschliche Glück.² In Bezug auf Afrika und dessen Bewohnern wird vor allem deren Gutherzigkeit und Gastfreundlichkeit hervorgehoben.³ Urs Bitterli schreibt hierzu:

„Die geheimen und offenbaren Sehnsüchte einer gehobenen Gesellschaftsschicht strebten danach, sich im „Edlen Wilden“ zu erfüllen: er allein durfte tun, was ihm beliebte, ohne sich überwacht, ‚poliziert‘ zu fühlen; er war nicht, wie der Mensch des merkantilistischen Zeitalters, abhängig von dem, was andere für ihn produzierten, sondern kam selbst für seine Bedürfnisse auf; seine Sitten hatten sich einfach und rein bewahrt, und Handel, Luxus und die raffinierten Intrigen einer zivilisierten Gesellschaft konnten ihn nicht korrumpieren; er fragte sich nicht endlos, wie die aufgeklärten Philosophen es taten, wie man glücklich werden könne – er war es.“⁴

Nach Walter Sauer setzt Altenberg mit „Ashantee“ „einem dekadenten Wiener Bürgertum das Ideal eines freien, natürlichen und einfachen Lebens gegenüber“.⁵ Szilvia Ritz schreibt, hierin zeige sich Altenbergs Faszination durch das Ursprüngliche für ein naturnahes Leben abseits der Zivilisation; dennoch erfolge diese aus einer europäisch kolonialen Perspektive.⁶ Es kommt zu einer konventionellen Beurteilung der Afrikaner⁷ bei gleichzeitiger Bewunderung.⁸

Auch der Lyriker Rainer Maria Rilke (4. Dezember 1875 in Prag - 29. Dezember 1926 im Sanatorium Valmont bei Montreux) begegnet den Aschanti mit der Vorstellung hier einem idealen Gegenkonstrukt zur westlichen Zivilisation zu begegnen, auch wenn er eine diesbezügliche Enttäuschung erlebt. Das in diesem Kontext entstandene Gedicht „Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation)“ ist Teil des Bandes „Das Buch der Bilder“⁹ und ein seltenes Beispiel kritischer Auseinandersetzung mit der Völkerschau. Die Auseinandersetzung mit den Aschanti steht in Zusammenhang mit anderen Gedichten Rilkes, der sich wiederholt mit Tieren in

¹ Urs Bitterli: Der „Edle Wilde“, in: Thomas Theye (Hrsg.): Wir und die Wilden: Einblicke in eine kannibalische Beziehung (Reinbek bei Hamburg 1985), 270-287, hier 274.

² Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen, 58-59.

³ Urs Bitterli: Der „Edle Wilde“, 276-277.

⁴ Urs Bitterli: Der „Edle Wilde“, 277.

⁵ Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien; !§&:

⁶ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 295-296.

⁷ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 296.

⁸ Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 297.

⁹ Rainer Maria Rilke: Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation), in: Rainer Maria Rilke: Das Buch der Bilder (Wiesbaden 1951), 43-44.

Gefangenschaft oder auch Marionetten auseinandergesetzt hat. Für Erich Unglaub ist dies kein isoliertes Interesse an der Darstellung von Tieren, sondern Selbstdefinition und Selbstvergewisserung des modernen Menschen.¹

Auch wenn Rilke sich nicht auf die Schausstellung in Wien bezieht, so sind seine Ausführungen doch vergleichbar, da er sich mit einer ähnliche Ausstellung in einem kompatiblen Setting beschäftigt. Der Pariser Jardin d'Acclimatation ist ein dem Prater vergleichbarer Vergnügungspark, der ursprünglich, zu seiner Gründung 1854, den Parisern und Pariserninnen den Reichtum der Kolonien vorführen und fremde Tiere und Pflanzen ansiedeln will²; Rilke besucht den Park wiederholt³. Seit 1877 finden hier ethnologische Ausstellungen statt, auch hier wird das Interesse durch die Weltausstellungen geweckt und die Gruppen werden im Tiergarten angesiedelt – gleich neben dem „Paradies der Affen“⁴; die Ausstellungsbroschüre zeigt die Aschanti, die 1887 und 1903 hier zu sehen sind, nackt und kriegerisch.⁵ Die Ausstellung von 1903, die auch Rilke besucht, ist ein großer Erfolg, nach knapp zwei Wochen haben sie bereits 30.000 Menschen gesehen und ist mit der in Wien durchaus vergleichbar. Sie ist den ganzen Tag geöffnet und jeden Nachmittag gibt es Vorführungen traditioneller Tänze und Gesänge. Im Gegensatz zur allgemein positiven Rezeption der Ausstellungen gibt es auch kritische Gegenstimmen, denen auch Rilke zuzuordnen ist.⁶ Anne Dreesbach sieht sein Gedicht über die Aschanti als „beeindruckendes Zeugnis eines Besuchers, der den Inszenierungscharakter einer von ihm besuchten Völkerschau erkannte und über das Dargebotene zutiefst enttäuscht und [...] erschüttert war.“⁷

„Keine Vision von fremden Ländern,
kein Gefühl von braunen Frauen, die
tanzen aus den fallenden Gewändern.

Keine wilde fremde Melodie.
Keine Lieder, die vom Blute stammten,
und kein Blut, das aus den Tiefen schrie.

¹ Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 95.

² Vgl. hierzu: Erich Unglaub: Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht (Frankfurt am Main 2005), 96.

³ Vgl. hierzu: Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 98.

⁴ Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 100.

⁵ Siehe: Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 101 bzw. 104.

⁶ Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 105.

⁷ Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 204.

Keine braunen Mädchen, die sich samten
breiteten in Tropenmüdigkeit;
keine Augen, die wie Waffen flammten,

und die Munde zum Gelächter breit.
Und ein wunderliches Sich-verstehen
mit der hellen Menschen Eitelkeit.

Und mir war so bange hinzusehen.

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und niedergehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, die sie nicht verstehn;
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem großen Blut allein.“

Gleich mit dem ersten Vers macht der Autor hier deutlich, dass sich für ihn nicht die intendierte Illusion einstellt. Er fühlt sich nicht in fremde Länder versetzt und auch die den Liedern spricht er die Authentizität ab („Keine Lieder, die vom Blute stammten“). Anstatt Lebendigkeit zu zeigen, sind sich die Aschanti der Tatsache, bewusst, dass sie hier Teil einer Aufführung sind und legen eine gewisse Eitelkeit an den Tag. Erkennbar wird auch der Erwartungshorizont mit dem sich die Besucher (und wohl auch der beschreibende Dichter) in den Park begibt: wilde Gesänge, flammende Augen und ein breites Lächeln im Gesicht. Angesprochen wird hier das Fehlen von Erotik, was ihn von Altenberg unterscheidet, dessen Werk über die Aschanti Rilke bekannt sein dürfte. Er ist im Gegensatz zu Altenberg nicht fasziniert, sondern sein Besuch ist von Niedergeschlagenheit geprägt. Während Altenberg die Ausbeutung der Aschanti anprangert, kritisiert Rilke deren Korruptierbarkeit.¹

¹ Andrew Barker: Telegrammstil der Seele, 120-121.

Entscheidend an diesem Gedicht ist, dass an dieser Stelle eine Zäsur steht. Während zunächst in Strophen zu je drei Versen die Absage an den „edlen Wilden“ erteilt wird führt Rilke nun einen (den einzigen) alleinstehenden Vers an: „Und mir war so bange hinzusehen.“ Nicht nur, dass er kein Vergnügen am Zuschauen findet. Er will gar nicht hinsehen Das Wort „bange“ gemahnt an Angstzustände und Alpträume, an kindliche Furcht vor dem nicht Erklärbaren. Hiernach wird nur mehr indirekt auf die Aschanti eingegangen und statt dessen auf die ebenfalls im Jardin beheimateten Tiere. Gerade diese Nichterwähnung lässt den Gedanken zu, diese bewusst mit den behandelten Tieren in Opposition zu setzen. So tut es auch der Dichter, der die Tiere als treuer gegenüber ihrer eigentlichen, freien Existenz sieht. Sie würden sich nicht auf ihre neue Umgebung, ihre Zuseher und die Betreiber des Spektakels einlassen und stattdessen ihr „großes Blut“ bewahren. Dies ist ein Ansatz, den Erich Unglaub ähnlich vertritt, der in Bezug auf Rilkes Gedicht „Der Panther“ ergänzt, der Autor habe vor dem Tier mehr Respekt als vor den Menschen die er mehr melancholisch als mitleidig beobachtet.¹ Anne Dreesbach vertritt nicht zu Unrecht den Standpunkt, dass Rilke hierbei allein die Opfer verantwortlich macht und nicht die Täter, also nicht das Agieren der europäischen Schausteller und Beobachter.²

Erich Unglaub verweist darüber hinaus darauf, dass Rilke in seinem Gedicht dem Weg des Besuchers im Jardin d'Acclimation folgt. Zunächst kommt er zum „Village achanti“, sieht die Vorführungen um abschließend auch die benachbarten Tiere zu besuchen.³

5.5. Der Afrikaner als „Wilder“

Während der Typus des „Edlen Wilden“ im ausgehenden 19. Jahrhunderts noch sehr präsent ist, wird dieses in weiterer Folge vermehrt verdrängt vom abwertenden Bild eines primitiven Wilden. Der Glaube an die Primitivität außereuropäischer Menschen ist im 19. Jahrhundert in allen Bevölkerungsschichten verbreitet, was unter anderem durch Schaustellungen verstärkt wird.⁴ Im wissenschaftlichen Diskurs wie im kulturellen werden in diesem Zusammenhang

¹ Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 106-107.

² Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde, 205.

³ Erich Unglaub: Panther und Aschanti, 106.

⁴ Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich, 49.

wiederholt Stereotype gezeichnet, welche die Konstruktion des Bildes vom Anderen verfestigen. Im Falle der Afrikaner und Afrikanerinnen wird tradiert, diese seien „musikalisch, lachend, sorglos, wie große Kinder, stark, aber mit einer schwer kontrollierbaren Libido“. ¹ Jan Gerstner erklärt den Widerspruch eines kindlichen Wesens das zugleich wild und kriegerisch ist, dahingehend, dass wenig entwickelte von Instinkten getriebene Lebewesen Stimmungsschwankungen unterliegt und so in die Nähe zum Tier zu rücken sei. ²

Stereotype werden neben der Werbung vor allem in Völkerschauen und Kolonialausstellungen präsent, wobei die Ausstellungen darüber hinaus vorgebliche Objektivität suggerieren. ³ Häufig werden Tänze gezeigt, wodurch das Bild der sinnlich, emotionalen Afrikaner verfestigt wird. Zudem gelten Tanz und Musik als die traditionell am wenigsten der Reflektion zugeordneten Kunstformen, was wiederum die Stereotype des Ursprünglichen zu bestätigen sucht. ⁴ Auch in den Ausstellungen selbst wird ungezügelter „Wildheit“ betont, Kämpfe und Kriegstänze werden gezeigt. ⁵ Auf Plakaten, die Ausstellungen mit Afrikanern ankündigen, wird primär deren „Wildheit“ und Kampfbereitschaft dargestellt, zudem wird eine Nähe zu Tieren suggeriert, mit denen sie scheinbar nicht nur Lebensraum, sondern auch Charaktereigenschaften teilen. ⁶ So sollen auch die Aschanti in Wien weniger Individuen vorstellen, als den dunklen Kontinent und das Wilde an sich. Die Darstellung im Ausstellungsdorf ist eine Illusion, die den europäischen Vorstellungen und Erwartungen von Exotik und Wildnis entgegenkommen soll. Um das zahlungskräftigen Publikum zu befriedigen und dessen Gefühl der Überlegenheit zu bewahren werden die Aschanti als unzivilisiert gezeigt, eine nicht der Realität entsprechende Illusion von Afrika wird bewusst inszeniert. ⁷

Der Schriftsteller und Journalist Theodor Herzl beschäftigt sich ebenfalls im Rahmen seiner Feuilletons mit den im Tiergarten untergebrachten Aschanti und macht in seinen Ausführungen deutlich, dass er diese in die Nähe des Tierreiches rückt. ⁸ In seinem Betrag „Der Menschengarten“ schreibt er in diesem Sinne nicht nur über diese: Über vier Seiten wendet er sich erstmal den Tieren und ihrer Haltung zu (das ist mehr als den titelgebenden Menschen), zu

¹ Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 17.

² Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 26.

³ Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 25.

⁴ Jan Gerstner: „die absolute Negerei“, 30.

⁵ Anne Dreesbach: Gezühmte Wilde, 165.

⁶ Anne Dreesbach: Gezühmte Wilde, 137.

⁷ Vgl. hierzu: Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“, 300-301.

⁸ Theodor Herzl: Der Menschengarten, 155.

Beginn betonend, dass ein Besuch im Tiergarten im Grunde nur für Kinder und Einfältige interessant sei.¹ Kritiklos lässt der Autor die biologische Nähe der Afrikaner zu den ihnen benachbarten Tiere anklingen und betont, dass es sich bei ihnen um wilde Urzeitmenschen handelt die an ihrer Einfalt und Grausamkeit zu erkennen seien.² Als kindlich und erst am Beginn der Entwicklung stehend werden sie beschrieben und im Weiteren über ihre Körperlichkeit charakterisiert: „Es sind Kerle wie aus Bronze gegossen, hart und sehnig, mit mächtigen Kinnladen, wulstigen Lippen, schwarze Wolle auf dem Schädel“³; die Männer seien für den Krieg bestimmt, für das rohe Morden, nicht für ein friedliches Dasein, während die Frauen sich um Heim und Kinder kümmern. Sie werden als Lasttier und Muttertier tituliert, mit einem Schimpansen gleichgesetzt, was die bereits angeklungene Nähe zum Tierreich nur betont. Auch in diesem Zusammenhang wird auf Körper und Nacktheit Bezug genommen; die Frauen gehen in Herzls Schilderung ebenso wie die Männer nur basalen Tätigkeiten nach, intellektuelle oder kulturelle Beschäftigung wird nicht in Betracht gezogen. Die Kinder (denen ebenfalls durch Nacktheit und mit Begriffen wie lallen oder klettern eine gewisse Animalität zugeordnet wird) würden angesichts der europäischen Zivilisation staunen, die auch für ihre Väter unfassbar sei.

Das Wienerlied greift generell Stimmungen in der Bevölkerung auf und spiegelt so auch die Publikumserwartungen in die Begegnung mit den Aschanti wieder beziehungsweise perpetuiert diese. Das als Parodie titulierte Lied „Castagnara, castagna!“⁴ von A. Kömle sowie Roland Röhrich und Arthur Franzetti (Text) behandelt unterschiedliche zwischenmenschliche Beziehungen in Wien. Es stammt aus einer Sammlung von Parodien bekannter italienischer Volkslieder, welche – laut Titelblatt - vom Wiener Quintett im Vergnügungspark „Venedig in Wien“ gesungen wurden. Der Betreiber dieses Betriebes, Gabor Steiner, betrachtet die Aschanti-Ausstellung im Tiergarten als Konkurrenz zu seinen eigenen Attraktionen, weshalb dies bemerkenswert ist. Die zweite Strophe widmet sich den Aschanti im Prater:

¹ Theodor Herzl: Der Menschengarten, 154.

² Theodor Herzl: Der Menschengarten, 158.

³ Theodor Herzl: Der Menschengarten, 158-159.

⁴ A. Kömle / Roland Röhrich / Arthur Franzetti: Castagnara, castagna!, online unter: http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2617739.xml&dvs=1478448825097~677&locale=de&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).

„Jüngst war ich einmal drinn' bei die Aschanti,
Da plötzlich wird der Häuptling schrecklich granti,
Er stürzt sich schnell auf seine Schwiegermutter,
Und frisst die Arme auf als Mittagsfutter

Refrain: Castagnara, castagna!
Sehn's so gut hab'n möchte ich's a,
Die Aschantis san halt g'scheidt,
's geht nix über d'Häuslichkeit.“

Der besungene Häuptling wird animalisch charakterisiert, er „frisst“ anstatt zu essen, nimmt „Futter“ zu sich, dieses noch dazu kannibalisch. Er ist zudem impuls gesteuert, reagiert unmittelbar auf Gefühlsanwandlungen, die Bewegung ist mit der eines Raubtieres vergleichbar. Das geht mit der Idee Angelika Jacobs kongruent, in Völkerschauen würden Menschen gleich Raubtieren präsentiert.¹

In einem anderen Wienerlied werden die Aschanti darüber hinaus durch ihre Besitzlosigkeit definiert. In „Die Aschanti-Neger!“ lässt Carl Lorens anklingen, dass diese in ihrer Ursprünglichkeit kein Geld besitzen. Dies schafft wiederum eine Differenz zu den Europäern:

„Im Sack kein ganzen Gulden,
Der große „Stier“ brüllt s'ganze Jahr, o mein
[:Vor lauter Steuerzahl'n
Sein wir so schwarz vor all'n
Im Sack, wir därfeten „Aschanti“ sein. :]“²

Ähnlich wie die Wienerlieder richten sich auch Gedichte in humoristischen Zeitungen an ein breites Publikum. 1897 erscheint im „Floh“ das Gedicht „Der Prater 1897“³, in dem eine Beduinenschau wie auch die Aschanti im Tiergarten in einem Atemzug mit den hier und in der

¹ Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschraum westlicher „Zivilisation“, 1.

² Carl Lorens: Die Aschanti-Neger!.

³ Der Floh: Der Prater 1897, in: Der Floh: Politische, humoristische Wochenschrift, Nr. 18 (2. Mai 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=flo&datum=18970502&seite=3&zoom=33&query=%22floh%22%2B%22mai%22%2B%221897%22&ref=anno-search> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

Rotunde ausgestellten Tieren genannt werden. Hierbei wird kein Unterschied zwischen Mensch und Tier gemacht; in einem Ausschnitt heißt es:

„Und man sieht mit stillem Bangen
Überlebensgroße Schlangen.
Dann im Thiergarten zu schauen
Sind Aschantis nebst den Frauen,
Nebst den Buckelochsenheerden,
Wilden und dressierten Pferden
Und nebst allem dem Getier
Dass da eines Thierparks Zier.“

Die Tiere werden als wild und Angst einflößend geschildert, die Einrahmung durch diese Charakteristika lässt auch die Aschanti in einem ähnlichem Licht erscheinen. Etwas später ist zu lesen:

„Kurz, es wurde hundertbändig
Rings der große Brehm lebendig,
Jeder Mensch im Prater wird
Zoologisch amüsiert.“

Laut Duden wird die Zoologie definiert als „Lehre und Wissenschaft von den Tieren als Teilgebiet der Biologie; Tierkunde“¹, unmissverständlich als Begriff, der sich nicht auf Menschen bezieht. Auch der Verweis auf Alfred Brehm beziehungsweise auf dessen bekanntestes Werk „Brehms Tierleben“ (laufend erweiterte Enzyklopädie, die erste Auflage erscheint 1863–1869), lassen auf einen eindeutigen Bezug zum Tierreich schließen, da sich der deutsche Zoologe in seinen Werken ausschließlich mit Tieren beschäftigt. Die Aschanti werden an dieser Stelle demnach mit den sie umgebenden Tieren gleichgesetzt und darüber hinaus auf ihre Funktion, das Publikum so amüsieren, reduziert.

¹ Duden.de: Zoologie, online unter: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/zoologie> (zuletzt eingesehen am 1.2.2017).

Besonders interessant ist dieses Gedicht, da sich in derselben Ausgabe der Zeitschrift eine Folge von Karikaturen findet, die sich mit Begegnungen im Prater beschäftigt.¹



Abbildung 12: Der Floh: Praterbilder

In Karikaturen werden stereotype Vorstellungen verbildlicht, die die Afrikaner von den Europäern unterscheiden. Klaus Barthel legt dar, dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland diese Stereotype von Afrikanern in der Karikatur herausbilden; dies sei auf den deutschen Kolonialismus zurück zu führen. Die Afrikaner würden einerseits mit tierischen Attributen versehen werden, was die natürliche Herrschaft der Europäer legitimiert, und andererseits mit kindlichen Eigenschaften assoziiert, was die Bevormundung durch den weißen Mann erklären soll.²

Diese Darstellung dürfte von den österreichischen Karikaturisten übernommen werden, wie sich unter anderem in diesem Beispiel zeigt. Hier wird der Unterschied zwischen Männern und Frauen in der öffentlichen Wahrnehmung anschaulich herausgearbeitet. Während der Mann sich einer jungen europäischen, vermutlich Wiener, Frau zuwendet, froh dass seine Gattin auf Kur weilt, ist es die Wiener Frau, die sich dem Afrikaner zuwendet. Ähnlich wie bei „Revanche der Strohvitwen“ klingt hier an, dass es sich hierbei um eine Reaktion darauf handelt, dass der Ehemann zu oft ausgeht („I kumm bald wieder, mein Alter geht jetzt schon an jeden Abend nach Grinzing auss'."). Während die junge Dame im linken Bild nach westlichen Maßstäben wohl als ansehnlich, ansehnlicher noch als ihr Begleiter, betrachtet werden kann, so unterscheidet sich der Afrikaner in der rechten Zeichnung doch beträchtlich von seiner Begleiterin wie auch dem gezeigten Mann der korrespondierenden Illustration. Er erfüllt die

¹ Der Floh: Praterbilder, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=flo&datum=18970502&seite=4&zoom=33&query=%22floh%22%2B%22mai%22%2B%221897%22&ref=anno-search> (zuletzt eingesehen am 23.1.2017).

² Vgl. hierzu: Klaus Barthel: Negerstereotypen und karikierende Darstellungen, in: Volker Harms (Hrsg.): Andenken an den Kolonialismus: Eine Ausstellung des Völkerkundlichen Instituts der Universität Tübingen (Tübingen 1984), in der Reihe: Ausstellungskataloge der Universität Tübingen, Nr. 17, 125-135.

angesprochenen Klischees des wilden Mannes, der dem Tierreich näher steht als den Ansprüchen der sogenannten europäischen Zivilisation. Seine Zähne sind dominant, gefletscht wie bei einem Raubtier, die zur Frau vorgebeugte Haltung verstärkt diese animalische Assoziation. Sein muskulöser Oberkörper ist unbekleidet, darunter trägt er nur ein umgeschlungenes Tuch. Hierdurch wird die schwarze Hautfarbe in den Vordergrund gerückt und er über diese charakterisiert. Die Darstellung arbeitet darauf hin, ihn als Opposition zur Wiener Gesellschaft zu zeichnen, er wird objektiviert und auf eine verfügbare Funktion reduziert, womit der Mythos des aufgrund seiner Ursprünglichkeit potenten und stets willigen Afrikaners perpetuiert wird.

Ähnliches klingt im Refrain des Wienerliedes „Wiener Aschanti-Buam“ an, in dem es heißt:

„A so a Aschanti mit brater Nosen,
großer Papen, ohne Hosen,
Der g'fällt den Wiener Frauen so guat,
Drum die Aschanti dürfen net furt.“¹

Auch in scheinbar wohlwollenden Publikationen, wie dem bereits besprochenen Gedicht „Gute Kameraden“ finden sich Verweise auf die angeblich „wilde“ Herkunft der Aschanti. „Im Wiener Prater da hauset ein Stamm“² ist hier zu lesen, nicht von wohnen oder arbeiten. Auch Rilkes Blick auf die Aschanti mag ein wenig abwertender sein, dennoch wird zumindest ihre Musik als wild bezeichnet, ihre Haut gleich zweimal über ihre Farbe definiert, ihr Lachen durch einen breiten Mund gekennzeichnet und (in der Erwartung) eine ursprüngliche Kraft unterstellt („Augen, die wie Waffen flammten“).³

¹ Grillpatzer (Text) / Wenzel Schestak (Musik): Wiener Aschanti-Buam (1896), zitiert nach: Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, 8.

² Wiener Bilder: Gute Kameraden.

³ Rainer Maria Rilke: Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation).

5.6. Aktive versus passive Begegnung mit dem Fremden

Die in den behandelnden Beispielen geschilderte Interaktion mit den Aschanti wird zumeist als eine passive dargestellt. Dies bestätigt die Argumentation Peter Pleners, der als entscheidenden Punkt für den Erfolg der Ausstellungen konstatiert, dass hier „ein breites und in Ruhe zu ‚studierendes‘ Anschauungsmaterial (ein *tableaux vivant*, an dem man auch noch teilhaben konnte!) dem großen Publikum vor Augen zu führen. Der Zoo würde hierfür den geeigneten institutionellen Rahmen bieten.¹ Entweder werden die „Wilden“ hier lediglich aus der Distanz beobachtet oder diejenigen verurteilt, die diesen unsichtbaren Schranken außer Acht lassen und Kontakt herstellen (zumeist sexueller Art).

Theodor Herzl hält sich in diesem Sinne im „Wurstelprater“ nobel zurück. Fast schon verurteilend, schildert er, wie die Massen in den Prater strömen, er selbst gibt vor, sich nur ein Bild der Zustände machen zu wollen, Interesse oder gar eine Wahrnehmung der Afrikaner als Individuen klingen nicht durch (siehe Zitat Seite 67).

Die große Ausnahme bildet hier Peter Altenberg, dessen Werk primär von aktiv herbei geführter Kontaktaufnahme handelt. Für Ian Foster stellt das Hauptthema von „Ashantee“ die Idee der Notwendigkeit dar, die Fähigkeit zu entwickeln eine Beziehung zu Menschen fremder Kultur und Herkunft auf zu bauen, nur so könnte die Kluft zwischen den Besuchern und den Bewohnern der Ausstellung abgebaut werden.² Altenberg beziehungsweise sein literarisches Alter Ego gefällt sich scheinbar in dieser Rolle, die ihn von den anderen Besuchern unterscheidet, deren Verhalten Peter Plener „vulgär-darwinistisch motiviert“ nennt.³ Diese Vermittlerfunktion zwischen den Kulturen dürfte Altenberg nicht nur literarisch imaginiert sondern auch in die Realität umgesetzt werden. In einem Brief an seine Schwester hält er diese Sonderstellung fest:

„Von dieser herrlichen Sanftmuth, dieser süßen Freundschaft dieser adligen Wesen, kann sich Niemand einen Begriff machen. In einem unbefriedeten Raume in welchen

¹ Peter Plener: *Waltzing Mnemosyne*, 88.

² Ian Foster: *Altenberg's African Spectacle*, 50.

³ Peter Plener: (Kein) *Mohr im Hemd*, 3.

sie Niemanden eintreten lassen, sitzen wir nebeneinander auf einem langen Holzschemel und die blöden rohem viehischen weissen Menschen starren uns an.“¹

Auch in einem weiteren Brief verdeutlicht er, dass er sich vom restlichen Publikum im Prater abhebt:

„So war es im Paradiese. Nackte, wunderbar gewachsene freie Menschen mit Frieden. Ich lerne viel dort. Bei den Aermsten ist das Himmelreich. Wenn sie vor ihren Hütten sitzen u. Perlen auffädeln sind sie entrückt, nichts hören sie u. sehen sie, das Leben ist versunken. Elende Tiere der Cultur, ich verstehe es, dass Ihr diese „Menschen“ nicht als Euresgleichen ansehet! Nein ein Abgrund trennt sie von Euch, ihr frechen dummen eitlen verlogenen feigen Bestien!!!“²

Die unübliche Nähe Altenbergs mag – der Argumentationslinie Alexander Honolds folgend – darauf zurück gehen, dass er sich weigert zu sehen, dass im Dorf im Prater ein Theaterstück aufgeführt wird und er es mit Darstellerinnen zu tun hat, nicht mit einer realen Alltagssituation. Seine Beziehungen zu den jungen Frauen störe den Betrieb und gefährde dadurch die Ausstellung. Honold schreibt allerdings auch, dass Altenberg durch dieses Verhalten, beziehungsweise dessen literarischen Verarbeitung im Werk, bewusst auf den Inszenierungscharakter der Völkerschau aufmerksam machen will³ An anderer Stelle analysiert Honold weiterführend, dass es gerade dieses opponierende Verhalten zu den übrigen Besuchern des Dorfes im Tiergarten, die dessen Künstlichkeit betonen. Gerade weil es unmöglich in diesem Setting tatsächlich das angestrebte Leben eines Naturmenschen zu leben wird offensichtlich, dass es sich um eine Inszenierung handelt:

„Indem Altenberg es ‚mit den Negern hält‘, bei ihnen ausharrt und in ihrem nach Klischeebildern Afrikas modellierten Hüttendorf kumpiert, macht er auf dramatische Weise die trennenden Grenzen sichtbar, die er zu ignorieren vorgibt. Er spielt noch einmal den alten Gauguin-Traum eines hedonistischen Lebens unter paradiesischen Wilden, doch er verlegt ihn von einsamen Südseestränden in einen städtischen Park mit Trambahnhaltestelle.“⁴

¹ Peter Altenberg an Gretl Engländer (5.8.1896), zitiert nach: Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, 87.

² Peter Altenberg an Annie Hollitscher (11.8.1896), zitiert nach: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, 91.

³ Alexander Honold: Peter Altenbergs „Ashantee“, 148-149.

⁴ Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, 117.

Altenbergs Zeitgenossen nehmen dieses sich abgrenzende Verhalten keineswegs positiv auf; Andrew Barker argumentiert, dies wäre unter anderem auf rassistische Vorurteile innerhalb der Wiener Gesellschaft zurückzuführen: „Altenberg’s open infatuation with young black women simply confirmed his reputation as someone whose views and behaviour were too eccentric to be taken seriously.“¹ So schreibt etwa der Schriftsteller Richard Beer-Hofmann an seinen Kollegen Arthur Schnitzler:

„Altenberg hat mir – ich bat ihn nicht darum – im Tiergarten durch einige Stunden Gesellschaft geleistet. Von dem plumpen Comödienspielen dieses armseligen Schmierencomödianten können Sie sich kaum einen Begriff machen. Er lehnt verzückt an irgend einer Umfriedung und starrt auf irgend einen Schwarzen oder Schwarze und wartet daß ihn ein zufällig Vorübergehender (- er ist natürlich nur am Nachmittag in den Besuchsstunden dort wo er gesehen wird -) aus seiner Verzückung reiße. Dabei ist er blind für den wirklich Reiz dieser dunklen Menschen. Er kann NUR lügen.“²

Trotz dieser offenen Ablehnung der (realen) Person Altenbergs erfreut sich sein literarisches Werk und dessen kulturkritische Botschaft großer Beliebtheit bei seinen Kollegen, Max Brod meint gar: „... ein Dichter und Prophet der kommenden Menschheit – das ist Peter Altenberg!“³ Fast vier Jahrzehnte später ist es Oskar Kokoschka, der sich für Altenberg und dessen weltoffene Einstellung ausspricht:

„Peter Altenberg ist durch die Ausstellung der Ashanti in ihrem Dorf im Prater von einem Tag zum anderen in seiner natürlichen Weltanschauung bestätigt worden, dass der primitive Mensch der gebildeten Gesellschaft vorzuziehen ist. Deswegen ist er auch von den Schriftstellern der Gesellschaft, von den Tintenfischen, damals nicht begriffen und für einen Narren gehalten worden.“⁴

Die Gouachen Gauses hingegen zeigen ein sich im Hintergrund haltendes gehobenes Publikum, das sich wohlwollend aber dennoch mit Distanz den Aschanti nähert. Werner Michael Schwarz konstatiert, die Besucherinnen und Besucher erschienen - abgesehen von der Darstellung der Schule - mehr wie Reisende als wie beobachtendes Publikum. Das Publikum bei Gause sei vornehm zurückhaltend und stehe somit im Kontrast zu einem schaulustigen Publikum. Die

¹ Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 59-60.

² Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler (20.5.1897), zitiert nach: Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, 85.

³ Max Brod, zitiert nach: Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 60.

⁴ Oskar Kokoschka: unveröffentlichtes Manuskript, , zitiert nach: Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!", 67.

dargestellten Personen stören das Dorfleben nicht, agieren respektvoll und imaginieren gerade durch diese Präsentation als Reisende die Authentizität des Dorfes.¹ Schwarz:

„Es hat System, in welcher Szene Gause das Publikum zeigt und in welcher nicht: Es bleibt dort ausgespart, wo der Blick des ‚Fremden‘ indiskret erscheint, wenn die Frauen barbusig beim Kochen und Tanzen oder die Männer im Spiel vertieft gezeigt werden. Die Szenen sind nur für den Betrachter der Gouachen bestimmt, der nicht über das Publikum in das Bild verlängert und so über seine eigene Indiskretion hinweggetäuscht wird.“²



Abbildung 13: Wilhelm Gause: Aschanti-Dorf

Im Bild „Aschanti-Dorf“ agiert ein kultiviert interessiertes und dabei doch diskretes Publikum mit den Aschanti.³ Die Besucher und Besucherinnen respektieren die Arbeit der Aschanti, deren Stände besucht werden ohne dabei aufdringlich zu erscheinen. Bei Gause stehen hier die Afrikaner und Afrikanerinnen im Vordergrund, sie sind es um die es geht, während die Wiener und Wienerinnen deutlich in der Unterzahl und im Hintergrund bleiben. Ihr Verhalten ist mit dem von Touristen zu vergleichen, nichts lässt darauf schließen, dass sie sich hier im Zoo ihrer Heimatstadt befinden. Die bereits angesprochene Gouache der Schule⁴ unterscheidet sich von den anderen Bildern über die Ausstellung darin, dass die Neugierde der Besucher und Besucherinnen hierin offensichtlich wird. Sie umringen die Unterrichtsszenerie, wirken

¹ Werner Michael Schwarz: „Anthropologische Spektakel“, 186.

² Werner Michael Schwarz: „Anthropologische Spektakel“, 181.

³ Wilhelm Gause: Aschanti-Dorf, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig3_Figure-3-Ashanti-village-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by-Wilhelm-Gause-1897 (zuletzt eingesehen am: 3.2.2017).

⁴ Wilhelm Gause: Schule der Aschanti, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig4_Figure-4-Ashanti-village-school-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by-Wilhelm-Gause (zuletzt eingesehen am 3.2.2017).



Abbildung 14: Wilhelm Gause: Schule der Aschanti

interessiert. Der Unterschied in der Interaktion mag darauf zurück gehen, dass Gause und somit das von ihm gezeigte Publikum Bildung als eine Errungenschaft der westlichen Zivilisation betrachtet. Die afrikanischen Kinder werden an die fremde Kultur herangeführt, somit ist das erhöhte Interesse geweckt und die Legitimation erteilt, den Respektabstand zu überschreiten. In der Kleidung der dargestellten Personen wird der vom Künstler generierte Unterschied zwischen Betrachter und Betrachteten deutlich; während die Wiener und Wienerinnen von Kopf bis Fuß gekleidet sind und einem offenbar gehobenen monetären Hintergrund aufweisen, sind die Schülerinnen und Schüler des Dorfes sehr einfach gekleidet mit nackten Oberarmen. Im Vordergrund rechts finden sich zwei Wiener Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, ebenfalls sehr vornehm gekleidet mit Kopfbedeckung. Ihre Kleidung ist ganz in weiß gehalten, auch die Helligkeit ihrer Haare und Hautfarbe wird durch den Einsatz von Lichteffekten betont. Durch diesen bewussten Einsatz wird eine Opposition hervorbeschworen, die dadurch verstärkt wird, dass den beobachtenden Kinder deutlich mehr Raum zugestanden wird, während die afrikanischen Kinder eng gedrängt arbeiten. Diese arbeiten in zweierlei Hinsicht als Darsteller und Darstellerinnen einer Ausstellung wie auch als Schülerinnen und Schüler – und das zu einer Zeit, in der die Wiener Kinder offenbar frei haben und selbstbestimmt agieren können.

Der Kontrast wird auch im Bild „Biertrinkendes Kind“¹ deutlich. Die das Kind beobachtende Frau ist ganz in weiß gekleidet, während das Kind nur spärlich bekleidet ist und seine dunkle Hautfarbe so betont wird. Die Besucherin hält sich dezent im Hintergrund, nimmt keinen Kontakt auf; ihr Blick ist nicht wertend, wie er es möglicherweise bei einem europäischen Kind ausfallen würde. Der Fokus liegt auf dem Kind, wodurch ihre Position im Hintergrund – räumlich wie auch situationsbedingt – liegt. Das Kind scheint die Anwesenheit der

¹ Wilhelm Gause: Biertrinkendes Kind, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: „Anthropologische Spektakel“, 185.

Erwachsenen nicht zu bemerken. Interessanterweise ist es gerade sein sich Einlassen auf die europäische Kultur – der Genuss von Alkohol - das was es am deutlichsten von dieser abhebt.



Abbildung 15: Wilhelm Gause: Biertrinkendes Kind

Während ein Wiener Kleinkind mit einem großen Glas Bier auffallen würde, so wird dieses Kind wohlwollend beobachtet, ohne Bedürfnis einzuschreiten, der Konsum von Alkohol bestätigt seine Differenz und Distanz zur Zivilisation.

Anders gestaltet sich bei Altenberg die Begegnung von Besuchern und Besuchten.

Das Publikum ist ungleich dem von Gause nicht zurück haltend, sondern invasiv. Auch wenn Altenberg hier möglicherweise übertreibt um seine Ausnahmestellung im Dorf zu unterstreichen, so geben ihm die in Kapitel 3.3. geschilderten grenzüberschreitenden Ereignisse Bestätigung. Die Skizze „Philosophie“:

„Besucher des Aschanti-Dorfes schlagen an die Holzwände der Hütten, zum Spass.

Der Goldschmied Nôthei: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte (exhibited), würden wir nicht des Abends an eure Hütten klopfen!“¹

¹ Peter Altenberg: Ashantee, 57.

6. Resümee

Die Betrachter der Völkerschauen und deren innere Haltungen bedingen, wie die Besucher und Besucherinnen die Ausstellung wahrnehmen; somit sagt etwa „Ashantee“ mehr über Peter Altenberg selbst aus als über die von ihm Beschriebenen¹. Die behandelten Beispiele stellen Narrative dar, keine Bestandaufnahme realer Ereignisse, lassen daher allerdings auch Rückschlüsse darauf ziehen, wie die Ausstellungen wahrgenommen und reflektiert werden.

Als Conclusio lässt sich konstatieren, dass über Genre- und Intentionsgrenzen hinweg Differenz herausgearbeitet wird. Es ist dies eine Differenz, die primär über die Hautfarbe fest gemacht wird und in weiterer Folge über ein unterschiedliches Verhältnis zur sogenannten Zivilisation. Die Hautfarbe wird durch den in vielen Fällen hervorgehobenen Mangel an Kleidung betont. Während die Mode des späten 19. Jahrhunderts im westlichen Europa eine nahezu gänzliche Bekleidung des Körpers vorsieht, lediglich das Gesicht bleibt unbedeckt, werden die Aschanti in Opposition dazu nahezu unbekleidet präsentiert (wohlgemerkt nur in den Schilderungen der Künstler, abgesehen von ihnen finden sich keine Belege dass die Aschanti-Frauen tatsächlich ohne Oberteil aufgetreten seien). Bezeichnend wie außerhalb des Erwartungshorizonts liegend ist, dass die Nacktheit weniger in der Populärkultur, in den Wienerliedern, Karikaturen, Zeitungsgedichten, zu finden ist, wie bei arrivierten Künstlern (Altenberg, Herzl, Gause, Klimt). Hier spiegelt sich der hoffnungsfrohe Anspruch – auch des gehobenen Bürgertums – wieder, im Prater nackte Menschen und wohl vor allem junge nackte Frauen zu sehen zu bekommen. In Publikationen, die sich an ein breiteres Publikum richten, steht die Sexualität der Afrikaner im Vordergrund und häufig die der Wiener Frauen, die auf die männlichen Aschanti (angeblich) so freudig reagieren. Gemeinsam ist jedoch, dass sowohl in der hervorgestrichenen Nacktheit wie auch in der verstärkten Libido die vermeintliche „Wildheit“ der Aschanti betont wird. Diese steht im Mittelpunkt sämtlicher Dokumente und zeigt die Erwartungshaltungen des Wiener Publikums.

Dieses kommt in retrospektiv kaum nachvollziehbaren Mengen in den Prater, um in die Welt der Fremden einzutauchen und diese im übertragenen wie im wörtlichen Sinn zu begreifen. Der Publikumserfolg der Ausstellungen lässt sich als Reaktion auf das Fremde verstehen, welches

¹ Reinhold Grimm / Amadou B. Sadj (Hrsg.): Dunkle Reflexe, 188.

das Bild vom eigenen Selbst erfahrbar macht. Dadurch, dass die Afrikanerinnen und Afrikaner so weit von der Zivilisation selbst weg geschoben werden, wird der erotisch-voyeuristische Blick legitimiert, der auf die Fremden geworfen wird und für viele als Anreiz für einen Besuch der Ausstellung dient.

Die Anteilnahme an der Zivilisation wird den Afrikanerinnen und Afrikanern abgesprochen, abgesprochen von Menschen, die in der unerschütterlichen Überzeugung leben, an dieser Anteil zu haben, vielleicht auch durch die eigene Lebensweise diese selbst zu formen und an deren Weiterbestand zu partizipieren. Die sich daraus ergebende Differenz prägt die Aufarbeitung der Völkerschau. Auch wenn die Aschanti, wie bei Altenberg, positiv gezeichnet werden, so liegt doch deren Reiz auch hier gerade in ihrer Ursprünglichkeit und Ferne zur westlichen Kultur. Entscheidend für die Interpreten ist die Abgrenzung des eigenen Selbst vom „Primitiven“.

Die angebliche Triebhaftigkeit wie Nähe zur Natur verschafft den Besuchern des Praters ein Gefühl der Superiorität. Die mehrheitlich männlichen Interpreten fühlen sich nicht nur den Afrikanern sondern auch den Frauen im Allgemeinen überlegen und so wird in diesem Sinne in Karikaturen und auch anderen Kunstformen die Annäherung von, Wiener Frauen und afrikanische Männer gezeigt. Auffallend ist, dass sich – abgesehen von Bertha Czegka – keine Aufarbeitungen der Ausstellungen von weiblicher Seite finden, wodurch das Klischee, alle Frauen seien von den Afrikanern angezogen, nicht entkräftet wird.

Die unterstellte Triebhaftigkeit und ständige Bereitschaft der Afrikaner diese auch unter Beweis zu stellen rückt die Aschanti in die Nähe des Tierreiches. Manifest wird diese Nähe auch räumlich, ist die Völkerschau doch in unmittelbarer Nähe zu den Affen und anderen Tieren im Zoo untergebracht. Kein separater Eintritt, kein weiteres Ticket ist von Nöten um von einem Teil des Tiergartens in den anderen zu gelangen, somit erfolgt auch kein bewusster Denkprozess, dass es sich hier um zwei gänzlich verschiedene Ausstellungsbereiche handelt.

Das Überlegenheitsgefühl der Europäer äußert sich zumeist auch darin, dass kaum direkte Interaktion erfolgt, wenn doch, fällt diese unangenehm auf, wie bei Altenberg oder bei den sich für die Afrikaner interessierenden Frauen. Andere Formen der Interaktionen, wie Besuche im Theater, sind bewusst webewirksam inszeniert und zeugen nicht für ehrlich empfundenes Interesse am Anderen sondern maximal von Eigennutzen.

In den untersuchten Narrativen scheint die Interaktion zwischen Besuchern und Besuchten nicht stattzufinden. Begegnung entwickelt sich als grenzüberschreitende Provokation oder in „Ashantee“ als amouröse Überhöhung – Interesse daran, Menschen und ihre Charaktere kennen zu lernen wird nicht manifest. Gerade diese mangelnde Interaktion lässt allerdings die Einstellungen der Wiener Bevölkerung zu Afrika deutlich werden. Der Kontinent und seine Bewohner werden als wild und ursprünglich empfunden, die Menschen den Tieren näher als den Europäern. Der Diskurs über Darwins Werke zur Entstehung der Arten und der Abstammung des Menschen ist zu dieser Zeit präsent und beeinflusst den Blick, mit dem die Ausstellung wahrgenommen wird. Wenn Afrikaner und Afrikanerinnen als auf einer anderen Stufe der kulturellen Hierarchie gesehen werden, so wird der abschätzige Blick legitimiert, mit dem diese wie Zootiere taxiert werden. Die Tatsache, dass die Aschanti im Tiergarten untergebracht werden wird nicht kritisiert, sondern durch das Zahlen des notwendigen Eintrittsgeldes akzeptiert. Der Eintritt steht symbolisch wie faktisch für die mangelnde Authentizität des inszenierten Settings, in dem sich Ausgestellte wie Besucher bewegen – durch die Vorspiegelung eines intakten Dorflebens (mit arrangierten Hütten und einer familienähnlichen Altersverteilung) soll dieses Bewusstsein des Artifizialen relativiert werden.

Besucher und Besucher bewegen sich Touristen gleich durch die weite Welt ohne ihre Heimatstadt zu verlassen. Die Aschanti bleiben jedoch in den meisten Fällen Objekte in diesem Ausflug, die wie selbstverständlich angegriffen und von oben herab behandelt werden. Dem Evolutionismus zufolge befinden sich die Aschanti auf einem niedrigeren Entwicklungsstand, einem Status, den das westliche Europa überwunden zu haben glaubt. Ein Besuch bei den Fremden im Prater gleicht demnach einer Zeitreise in die eigene Vergangenheit. Das Publikum besucht eine weit entfernte, in der Zeit lang zurück liegende Entwicklungsstufe ihrer selbst – so scheint es geradezu unmöglich eine Beziehung auf Augenhöhe herstellen zu wollen. Das Gegenüber befindet sich ja auf einer anderen Ebene, Verständnis für die gegenseitige Lebensweise kann nur bedingt erfolgen.

Es wird in den vorliegenden Werken kein Versuch unternommen, die Aschanti als Personen kennenzulernen und heraus zu finden, wie sich ihr Leben im Prater gestaltet (geschweige denn in ihrer Heimat). Die literarischen Dokumente lassen keinen Rückschluss zu, wie die Aschanti ihren Alltag und ihre Freizeit abseits der Völkerschau verbringen. Vereinzelt finden sich bei Peter Altenberg, wobei er wohl kaum ein realistisches Afrikabild gestaltet,

dieses ist immer verbunden mit der Vorstellung, die Frauen, würden – im Dorf wie in ihrer Heimat - ihre Gedanken nur ihm widmen. Auch wenn er in „Ashantee“ Tioko sagen lässt, das Leben in Akkra und die dortige Bekleidung würde sich von ihrem Auftritt im Prater unterscheiden, so zeigt die in „Abschiedsbrief eines Aschanti-Mädchens von Wien“ geschilderte Szene doch eine idealisierte Ursprünglichkeit, in der eine junge Afrikanerin sich ihren Gedanken an „Sir Peter“ hingibt. Es gibt keine Hinweise darauf, dass der Autor den Versuch unternommen hätte, tatsächlich Erkundigungen über das weitere Schicksal seiner „schwarzen Freundinnen“ zu unternehmen. Vermutlich unterlässt er dies ganz bewusst, hätte eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Völkerschaubetrieb oder der Armut an der Goldküste doch unweigerlich zu einer Desillusionierung geführt. Der Typus der überhöhten Kindfrau aus dem Paradies lässt sich unter einem realistischen Blickwinkel auf deren realem Leben nicht aufrechterhalten. Ähnliches gilt für ihre Zeit im Prater; auch wenn Altenberg kurz anspricht, die Frauen müssten nach Schließung des Parks auch Putztätigkeiten verrichten, so imaginiert er die Frauen doch weit lieber pittoresk, halbnackt in ihrer Hütte liegend, ihn – und nur ihn – in ihre Mitte holend.

Abschließend lässt sich festhaltend, dass durch die vorliegenden künstlerischen Bearbeitungen der Aschanti-Dörfer primär nachzuzeichnen ist, wie die Aschanti vom Publikum der Völkerschauen wahrgenommen wird, wie sich der tatsächliche Alltag für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gestaltet lässt sich bestenfalls erahnen.

Bibliographie

Primärquellen:

- Peter Altenberg: Abschiedsbrief eines Aschanti-Mädchens von Wien, in: Rainer Gerlach (Hrsg.): Das Buch der Bücher von Peter Altenberg, zusammengestellt von Karl Kraus, Bd. 1, 244-245.
- Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008).
- Bertha Czegka: Karikatur Peter Altebergs, online unter: <http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/caricature-of-the-austrian-author-peter-altenberg-nachrichtenfoto/143112297#caricature-of-the-austrian-author-peter-altenberg-caricature-by-picture-id143112297> (zuletzt eingesehen am 4.2.1017).
- Der Floh: Der Prater 1897, in: Der Floh: Politische, humoristische Wochenschrift, Nr. 18 (2. Mai 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=flo&datum=18970502&seite=3&zoom=33&query=%22floh%22%2B%22mai%22%2B%221897%22&ref=anno-search> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).
- Der Floh: Praterbilder, in: Der Floh: Politische, humoristische Wochenschrift, Nr. 18 (2. Mai 1897), 4, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=flo&datum=18970502&seite=4&zoom=33&query=%22floh%22%2B%22mai%22%2B%221897%22&ref=anno-search> (zuletzt eingesehen am 23.1.2017).
- Extrablatt: Aschantineger vor einem Wiener Gerichte, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 156.
- Robert Franceschini: Das Aschanti-Fieber, in: Neues Wiener Tagblatt (7.10.1896), 1-3.
- Wilhelm Gause: Aschanti-Dorf, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig3_Figure-3-Ashanti-village-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by-Wilhelm-Gause-1897 (zuletzt eingesehen am: 3.2.2017).
- Wilhelm Gause: Biertrinkendes Kind, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: „Anthropologische Spektakel“, 185.

- Wilhelm Gause: Hofball in Wien, online unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Wilhelm_Gause_Hofball_in_Wien.jpg (zuletzt eingesehen am: 21.10.2016).
- Wilhelm Gause: Rauchende und trinkende Kinder der Aschanti, Abbildung in: Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 151.
- Wilhelm Gause: Schule der Aschanti, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig4_Figure-4-Ashanti-village-school-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by-Wilhelm-Gause (zuletzt eingesehen am 3.2.2017).
- Wilhelm Gause: Tanzszene, online unter: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig5_Figure-5-Ashanti-village-dance-performance-in-Vienna-Zoological-Garden-Gouache-by (zuletzt eingesehen am 4.2.2017).
- Wilhelm Gause: Umzug der Aschanti, Abbildung in Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel, 182.
- Theodor Herzl: Der Menschengarten, in: Feuilletons, Bd. 1 (Wien 1904), 154-160, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=272&bd=0000001&teil=0403&seite=00000154&zoom=2> (zuletzt eingesehen am 8.2.2017).
- Theodor Herzl: „Der Wurstelprater“, in: Neue Freie Presse, Nr. 11521 (20. 9. 1896), 1-3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18960920&seite=1&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 1.2.1017).
- Josef Hornig: Allers nur Aschanti! Scherzlied, online unter: http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2617647.xml&dvs=1478446819657~129&locale=de&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).
- Humoristische Blätter: Revanche der Strohvitwen (18. April 1897), in: Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien, 71.
- A. Kömle / Roland Röhrich / Arthur Franzetti: Castagnara, castagna!, online unter: http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2617739.xml&dvs=1478448825097~677&locale=de&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.

do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).

- Karl Kraus: Der Neger (Oktober 1913), in: Karl Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie (Frankfurt am Main 1989), 304-307.

- Karl Kraus: Weiße Frau und schwarzer Mann (August 1912), in: Karl Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie (Frankfurt am Main 1989), 323-326.

- Karl Kraus: Die weiße Kultur oder: Warum in die Ferne schweifen? (Oktober 1909), in: Die chinesische Mauer (Frankfurt am Main 1987), 211-214.

- Kikeriki: Des Aschanti-Don Juan's Abschied von Wien, in: Kikeriki: Humoristisches Volksblatt, Nr. 87 (31. Oktober 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18971031&seite=3&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 14.11.2016).

- Kikeriki: Fetisch-Tanz, in: Kikeriki: Humoristisches Volksblatt, Nr. 81 (8.10.1896), 2:, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18961008&seite=2&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

- Kikeriki: Strohwitwers Rache, in: Kikeriki: Humoristisches Volksblatt, Nr. 44 (3. Juni 1897), 3, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=18970603&seite=1&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 14.11.2016).

- Gustav Klimt: Kopf eines Negers, Quelle: Thomas Trenkler: Belvedere: Suche nach Klimts Häuptling der Aschanti (kurier.at am 13.9.2015), online unter: <https://kurier.at/kultur/belvedere-suche-nach-klimts-haeuptling-der-aschanti/152.471.545> (zuletzt eingesehen am 12.11.2016).

- Carl Lorens: Die Aschanti-Neger! Wiener Lied, zu singen auf die Melodie: "A so a Congo-Neger hat's halt gut" (Wien), online unter: [http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_digitoool_oai2618017&indx=18&recIds=ONB_digitoool_oai2618017&recIdxs=7&elementId=7&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&vl\(1UI0\)=contains&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&mode=Basic&vid=ONB&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl\(freeText0\)=aschanti&dstop=1478450708970](http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_digitoool_oai2618017&indx=18&recIds=ONB_digitoool_oai2618017&recIdxs=7&elementId=7&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&vl(1UI0)=contains&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&mode=Basic&vid=ONB&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=aschanti&dstop=1478450708970) (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).

- Rainer Maria Rilke: Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation), in: Rainer Maria Rilke: Das Buch der Bilder (Wiesbaden 1951), 43-44.
- Arthur Schnitzler: Andreas Thameyers letzter Brief in: Arthur Schnitzler: Fräulein Else, Leutnant Gustl, Andreas Thameyers letzter Brief, hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Frankfurt am Main 2002), 126-134.
- Gabor Steiner: Als Wien frohe Feste feierte: Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“, in: Illustrierte Wochenpost (5. 12. 1930), 5-6, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwp&datum=19301205&seite=5&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 5.2.2017).
- Wiener Bilder: Gute Kameraden, in: Wiener Bilder: Illustriertes Sonntagsblatt, Nr. 42 (17. Oktober 1897), 4, online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrb&datum=18971017&seite=1&zoom=33> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

Sekundärquellen:

- Eric Ames: Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen (Bern 2003), 113-136.
- Andrew Barker: Telegrammstil der Seele: Peter Altenberg – Eine Biographie (Wien / Köln / Weimar 1998).
- Klaus Barthel: Negerstereotypen und karikierende Darstellungen, in: Volker Harms (Hrsg.): Andenken an den Kolonialismus: Eine Ausstellung des Völkerkundlichen Instituts der Universität Tübingen (Tübingen 1984), in der Reihe: Ausstellungskataloge der Universität Tübingen, Nr. 17, 125-135.
- Tina Baumgartner: Körper des Fremden – Fremd(e) Körper: Zur Repräsentation der Aschanti in der Karikatur der Wiener humoristisch-satirischen Zeitschriften in Wien 1896/1897 vor dem Hintergrund von Instrumentalisierung und Sexualisierung (Diplomarbeit an der Universität Wien 2004).

- Stephan Besser: Schauspiele der Scham: Juli 1896: Peter Altenberg gesellt sich im Wiener Tiergarten zu den Aschanti, in: Alexander Honold / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Mit Deutschland um die Welt: Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit (Stuttgart 2004), 200-208.
- Urs Bitterli: Der „Edle Wilde“, in: Thomas Theye (Hrsg.): Wir und die Wilden: Einblicke in eine kannibalische Beziehung (Reinbek bei Hamburg 1985), 270-287.
- Peter Bowler: The Non-Darwinian Revolution: Reinterpreting a Historical Myth (Baltimore / London 1988).
- Susanne Breuss: „Kost und Quartier“: Wiener Gastronomie und Hotellerie zur Zeit der Weltausstellung, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 158-165.
- Bertrand Michael Buchmann: Der Prater: Die Geschichte des unteren Werd (Wien / Hamburg 1979).
- Sabine Damböck: „Indianerschauen“ in Wien von 1875 bis 1906 (Diplomarbeit an der Universität Wien 2010).
- Stephan Dietrich: Der Wilde und die Großstadt: Literarische Exotismen von Altenberg bis Claire Goll, in: Kristin Kopp / Klaus Müller-Richter (Hrsg.): Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation (Stuttgart 2004), 201-220.
- Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940 (Frankfurt am Main / New York 2005).
- Ian Foster: Altenberg's African Spectacle: Ashantee in Context, in: Ritchie Robertson / Edward Timms (Hrsg.): Theatre and Performance in Austria (Edinburgh 1993), in der Reihe Austrian Studies IV, .39-60.
- Brigitte Fuchs: „Rasse, „Volk“, Geschlecht: Anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960 (Frankfurt am Main / New York 2003).
- Wilhelm Gause: Ölbilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen: Moderne Galerie Dominikanerkloster Krems, 29. März bis 29. April 1979 (Krems 1979).
- Jan Gerstner: „die absolute Negerei“: Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde, in der Reihe: Literatur – Kultur – Text, Bd. 3 (Marburg 2007).

- Stefan Goldmann: Wilde in Europa: Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung, in: Thomas Theye: Wir und die Wilden: Einblicke in eine kannibalische Beziehung (Reinbek bei Hamburg 1985), 243-269.
- Reinhold Grimm / Amadou B. Sadj (Hrsg.): Dunkle Reflexe: Schwarzafrikaner und Afro-Amerikaner in der deutschen Erzählkunst des 18. und 19. Jahrhunderts: Fünf exemplarische Texte (Bern 1992).
- Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen: Erlebnisse und Erfahrungen (Jubiläumsausgabe, durchgesehen und neubearbeitet von Lorenz Hagenbeck) (Leipzig / München 1948).
- Alexander Honold: Kakanien kolonial: Auf der Suche nach Welt-Österreich, in: Wolfgang Müller-Funk / Peter Plener / Clemens Ruthner (Hrsg.): Kakanien revisited: Das Eigene und das Fremde (in) der österreich-ungarischen Monarchie, in der Reihe: Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 1 (Tübingen / Basel 2001), 104-120.
- Alexander Honold: Peter Altenbergs „Ashantee“. Eine impressionistische cross-over Phantasie im Kontext der exotistischen Völkerschauen, in: Thomas Eicher (Hrsg.): Grenzüberschreitungen um 1900: Österreichische Literatur im Übergang, in der Reihe: Übergänge – Grenzfälle: Österreichische Literatur in Kontexten, Bd. 3 (Oberhausen 2001), 135-156.
- Martin Alexander Kirschner: Die Erste Internationale Jagdausstellung in Wien: Zur Kulturgeschichte des Ausstellungsmachens (Diplomarbeit an der Universität Wien 2013).
- Wolfgang Kos: Die Kunst der Verhüllung: Mode im Takt der Zeit, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 399.
- Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole: 1873: Wien und die Weltausstellung; 397. Sonderausstellung des Wien Museums Karlsplatz, 15. Mai – 28. September 2014 (Wien 2014).
- Hans Christian Kosler (Hrsg.): Peter Altenberg: Leben und Werk in Texten und Bildern (Frankfurt am Main / Leipzig 1997).
- Albert Lichtblau: „A Hetz muaß sein!“: Der Wiener und seine Fremden, in: Peter Eppel (Katalogredaktion): Wir: Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Wien, 217. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 19. September bis 29. Dezember 1996 (Wien 1996), 145-149.

- Victoria Lunzer-Talos: Exotik: Ashantee in Wien 1896/1897, in: Heinz Lunzer / Victoria Lunzer-Talos: Peter Altenberg: Extracte des Lebens: Einem Schriftsteller auf der Spur (Salzburg/Wien/Frankfurt am Main 2003), 83-87.
- Volker Mergenthaler: Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion: Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936) (Tübingen 2005).
- Werner Michler: Darwinismus und Literatur: Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914, in der Reihe: Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 2 (Wien / Köln / Weimar 1999).
- Stephan Oettermann: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums (Frankfurt am Main 1980).
- Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler (Stuttgart 1987).
- Peter Plener: Sehnsüchte einer Weltausstellung: Wien: 1873, in: Wolfgang Kos / Ralph Gleis (Hrsg.): Experiment Metropole, 126-133.
- Peter Plener: Waltzing Mnemosyne: Miszelle zur Konstruktion von Erinnerung in der k.u.k. Monarchie, in: Wolfgang Müller-Funk / Peter Plener / Clemens Ruthner (Hrsg.): Kakanien revisited: Das Eigene und das Fremde (in) der österreich-ungarischen Monarchie, in der Reihe: Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 1 (Tübingen / Basel 2001), 81-92.
- Sabrina K. Rahmann: „Die Aschanti“ von Peter Altenberg und „Der Neger“ von Karl Kraus: die Frage schwarzer Präsenz im spätkaiserlichen Wien, in: Peter Altenberg: Ashantee: Afrika und Wien um 1900, hrsg. v. Kristin Kopp / Werner Michael Schwarz (Wien 2008), 151-162.
- Szilvia Ritz: „Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte...“: Aschanti-Schau im Prater, in: Zoltán Szendi (Hrsg.): Wechselwirkungen I: Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext; Beiträge der internationale Konferenz des Germanischen Instituts der Universität Pécs vom 9. bis 11. September 2010, in der Reihe Pécs-er Studien zur Germanistik, Bd. 5 (Hrsg. v. Katharina Wild / Zoltán Szendi) (Wien 2012), 291-301.
- Norbert Rubey / Peter Schoenwald: Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende (Wien 1996).
- Walter Sauer (Hrsg.): Das afrikanische Wien: Ein Führer zu Bieber, Malangatana, Soliman (Wien 1996).

- Walter Sauer: Expeditionen ins afrikanische Österreich: Ein Reisekaleidoskop (Wien 2014).
- Walter Sauer: Menschen aus dem „Dunklen Kontinent“: Afrikaner in Wien, in: Peter Eppel (Katalogredaktion): Wir: Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Wien, 217. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 19. September bis 29. Dezember 1996 (Wien 1996), 1-6.
- Susanne Schedtler: Zuwanderer im Wienerlied, erschienen in: Bockkeller: Die Zeitung des Wiener Volksliedwerks (17. Jahrgang, Nr. 1) (Jänner 2011), 6-9.
- Birgit Schwaner: Jüdisches Wien: Eine Entdeckungsreise von Herzl bis Hakoah (Wien 2007).
- Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel: Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910 (Wien 2001).
- Werner Michael Schwarz: Echte und falsche Menschen: „Anthropologisches Spektakel“ in Wien, in: Kristin Kopp / Klaus Müller-Richter (Hrsg.): Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation (Stuttgart 2004), 53-67.
- Ingrid Spörk: Das Phantasma vom „Anderen“. Überlegungen zu Genese und Aktualität des Fremdbildes am Beispiel der „Juden“, in: Klaus Hödl (Hrsg.): Der Umgang mit dem „Anderen“: Juden, Frauen, Fremde,... (Wien / Köln / Weimar 1996), 23-30.
- Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (München 2004).
- Sonja Steffek: Schwarze Männer – Weiße Frauen: Ethnologische Untersuchungen zur Wahrnehmung des Fremden in den Beziehungen zwischen afrikanischen Männern und österreichischen Frauen (Hamburg 2000), erschienen in der Reihe: Jürgen Jensen (Hrsg.): Interethische Beziehungen und Kulturwandel: Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik, Bd. 43.
- Ursula Storch (Text und Redaktion): Das Pratermuseum: 62 Stichwörter zur Geschichte des Praters (Wien 1993).
- Ursula Storch: Die Welt in Reichweite: Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert (Wien 2009).
- Ursula Storch: Im Reich der Illusionen: Der Wiener Prater, wie er war (Wien 2016).
- Ursula Storch (Hrsg.): In den Prater!: Wiener Vergnügungen seit 1766, 408. Ausstellung des Wien Museums, 10. März bis 21. August 2016 (Wien 2016).

- Hilke Thode-Arora: Afrika Völkerschauen in Deutschland, in: Marianne Bechhaus-Gerst / Reinhard Klein-Arendt (Hrsg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart: Beiträge zur gleichnamigen Konferenz vom 13.-15. Juni im NS-Dokumentationszentrum (EL-DE-Haus) Köln, erschienen in der Reihe: Marianne Bechhaus-Gerst / Reinhard Klein-Arendt / Stefanie Michels (Hrsg.): Encounters/Begegnungen: History and Present of the African-European Encounter, Geschichte und Gegenwart der afrikanisch-europäischen Begegnung, Bd. 3, 25-40.
- Hilke Thode-Arora: Herbeigeholte Ferne: Völkerschauen als Vorläufer exotisierender Abenteuerfilme, in: Jörg Schöning (Redaktion): Triviale Tropen: Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939 (München 1997), 19-33.
- Erich Unglaub: Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht (Frankfurt am Main 2005).
- Sigrid Weigel: Topographie der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur (Reinbek bei Hamburg 1990).

Onlinequellen

- Austria-Forum, das Wissensnetz: AEIOU: Kikeriki, online unter: <http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kikeriki> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).
- Duden.de: Zoologie, online unter: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/zoologie> (zuletzt eingesehen am 1.2.2017).
- Katharina von Hammerstein: Challenges of Cross-Cultural Dialog: The African Other in Peter Altenberg's Ashantee (1897), in: Teaching Austria, Volume 1 (University of Connecticut 2005), online unter: <http://www.austrian-studies.org/ta/v1/1-05hammerstein.pdf> (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).
- Angelika Jacobs: „Wildnis“ als Wunschraum westlicher „Zivilisation“: Zur Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs Ashantee und Robert Müllers Tropen, in: Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien, 8.Jg. (2001): Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/Ajacobs1.pdf> (zuletzt eingesehen am 13.12.2016).

- Peter Plener: (Kein) Mohr im Hemd: Aschantis in Budapest und Wien, 1896/97 (6.11.2001), online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/PPlener2.pdf> (zuletzt eingesehen am 6.11.2016).
- Peter Plener: Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873 (Kakanien Revisited 1.10.2001), online unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/PPlener1.pdf> (zuletzt eingesehen am 11.11.2016).
- Thomas Trenkler: Belvedere: Suche nach Klimts Häuptling der Aschanti (kurier.at am 13.9.2015), online unter: <https://kurier.at/kultur/belvedere-suche-nach-klimts-haeuptling-der-aschanti/152.471.545> (zuletzt eingesehen am 12.11.2016).
- Wien Geschichte Wiki: Karl Kraus, online unter: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Karl_Kraus (zuletzt eingesehen am 24.10.2016).

e-Journals

- Nana Badenbergh: Mohrenwaschen, Völkerschauen: Der Konsum des Schwarzen um 1900, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* (56, 1), 163-184.
- Michael Boehringer: Fantasies of White Masculinity in Arthur Schnitzler's Andreas Thameyers letzter Brief (1900), in: *The German Quarterly* (1. Jänner 2011), Vol.84 (1), 80-96.
- Andrew Barker: "Unforgettable People from Paradise!": Peter Altenberg and the Ashanti Visit to Vienna of 1896-97, in: *Research in African Literatures* (1. Juli 1991), Vol.22 (2), 57-70.

Abstract

Das ausgehende 19. Jahrhundert in Wien ist eine Zeit in der großes Interesse an den fernen Ländern der Erde besteht. Dem kommen vor allem im Wiener Prater angesiedelte Unternehmen entgegen, die Fernreisen simulieren, aber auch die im damaligen Europa populären Völkerschauen. Die erfolgreichsten Ausstellungen dieser Art in Wien bilden die Aschanti-Dörfer von 1896 und 1897, die im Prater gezeigt werden. Neben einem inszenierten Alltagsleben im Dorf werden auf einem Tanzplatz Tänze, Kampfhandlungen, Feste und Szenen gezeigt. Die Völkerschauen sind beim Publikum sehr beliebt und werden auch in der zeitgenössischen Presse ausgiebig rezipiert. Zeitgleich werden die Aschanti Gegenstand künstlerischer Bearbeitungen, wobei sich Peter Altenberg, Theodor Herzl, Karl Kraus sowie Arthur Schnitzler den ausgestellten Menschen im Prater widmen; Vertreter der bildenden Kunst, wie Gustav Klimt und Wilhelm Gause leisten entsprechende Beiträge. Auch die Populärkultur beschäftigt sich in Karikaturen und Zeitungsgedichten sowie im Wienerlied mit der Ausstellung. In den Dokumenten wird deutlich unter welchen Gesichtspunkten sich die Begegnung von Publikum und Beobachteten vollzieht, auch wenn festgehalten werden muss, dass es sich in den meisten Fällen eher um eine nicht-Begegnung handelt. Die Afrikaner und Afrikanerinnen werden als den Europäern nicht gleichwertig gesehen, daher kommt es zumeist eher zu passivem Beobachten als ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Gegenüber. Angebliche sexuelle Beziehungen, die Wiener Frauen zu Afrikanern pflegen sollen, werden in diesem Sinn verurteilt. Parallel hierzu gibt es die Tendenz, die Aschanti als „edle Wilde“ zu überhöhen. Nacktheit ist nicht nur in diesem Kontext ein Aspekt, der häufig in Zusammenhang mit den Aschanti erwähnt wird, gilt sie doch als Merkmal zur Differenzierung der Fremden von der Zivilisation.