

Konsum des Anderen Schaustellungen »exotischer« Menschen in Wien

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts werden Schaustellungen »exotischer« Menschen von einzelnen Unternehmern, allen voran vom Hamburger Tierhändler und Zoogründer Carl Hagenbeck, im großen Maßstab aufgezogen und avancieren rasch zu massenhaft besuchten Attraktionen in den europäischen Großstädten. In der deutschsprachigen Literatur werden diese Schaustellungen mit dem Begriff »Völkerschau« übertitelt¹ und in erster Linie mit dem europäischen Imperialismus und Rassismus in Zusammenhang gebracht, sowie auf Vorstellungen befragt, die sie über »exotische« Menschen transportierten und verbreiteten. Dabei wird häufig übersehen, dass diese Schaustellungen hauptsächlich aus dem Blickwinkel weniger Beobachter – überwiegend Journalisten und Illustratoren der aufkommenden Massenpresse, seltener auch Schriftsteller, Wissenschaftler oder Künstler – überliefert sind, wodurch man in erster Linie einen Zugang dazu erhält, was diese Schaustellungen auslösten und wie sie jeweils von einer auf öffentliche Kommunikation spezialisierten Gruppe verarbeitet wurden. So verschiebt sich der Blick vom Metadiskurs Imperialismus hin auf jenes konkrete Umfeld, in dem diese Schaustellungen gesehen und genutzt wurden, konkret auf die großstädtische Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der vorliegende Text fokussiert diese Nutzung und Verarbeitung in Wien an zwei Schaustellungen Carl Hagenbecks, der *Nubier-Karawane* von 1878 und der *Singhalesen-Ausstellung* von 1884, sowie den *Aschanti-Dörfern*, die 1896 und 1897 im *Wiener Tiergarten* im Prater gezeigt wurden. Ausgehend von der Repräsentation möchte ich die Frage nach den Motiven und den Bedürfnissen stellen, welche die Besucher bewegt haben könnten, anderen und fremden Menschen dabei zuzusehen, wie sie »wirklich« leben.

1878 kommt Carl Hagenbeck zum ersten Mal mit einer Schaustellung exotischer Menschen, mit seiner sogenannten *Nubier-Karawane* nach Wien.² Seine Ankündigung, »Menschen und Tiere in ihrer natürlichen Lebensweise«³ zu zeigen, wird von der Presse zunächst ignoriert. Nur im *Illustrierten Wiener Extrablatt*, der verlässlichsten Quelle in diesem Zusammenhang, erscheint ein ironischer Kommentar.⁴ Das Image derartigen Schaustellungen ist schlecht, nicht weil sie Menschen zur Schau stellen, sondern weil sie ihre Produktionen an für ein bürgerliches Publikum verruchten und verrufenen Orten zeigen, weil sich dort das ungebildete Volk ver-

gnügt und das Dargebotene als sensationsheischend und unecht gilt. Einige Jahre davor hatte sich die Schaustellerin Emma Willardt nur mittels eines Attests der Schwedischen Regierung vom Verdacht reinwaschen können, dass ihre »Lappländer« nicht aus dem Lichtenthal, einer schlecht beleumundeten Wiener Vorstadt, sondern aus Lappland gekommen wären.⁵ Hagenbeck, dem zunächst ein ähnliches Schicksal droht – seine Schau wird mit den Tierhetzen im bereits hundert Jahre davor abgebrannten *Wiener Hetztheater* in Verbindung gebracht⁶ – ist allerdings mit den Ansprüchen eines bürgerlichen Publikums besser vertraut. Hagenbeck erlebt seinen ersten Triumph in Wien, der sich noch eindrucksvoller 1884 mit seiner *Singhalesen-Ausstellung* wiederholen wird. Er gewinnt einen wichtigen Teil der Presse und mit ihr ein bürgerliches Publikum. Seine Ausstellungen gelten bald als respektabel und seriös.

Drei Aspekte seiner Präsentation hoben ihn von seinen zahlreichen Vorgängern ab und ließen ihn besonders erfolgreich werden: Er wählte für seine Schaustellungen nicht irgendeinen schlecht beleumdeten und für ähnliche Schaustellungen bis dahin üblichen Ort, sondern die Rotunde, das Symbol und Relikt der Wiener Weltausstellung. Er operierte mit Begriffen, die ihn in der bürgerlichen Repräsentationskultur ansiedelten, wie dem der »anthropologisch-zoologischen Unternehmung«⁷ (1878) oder dem der »Ausstellung«⁸ (1884), und er gab dem Besucher im Setting der Schau gestellten Menschen wie auf einer Bühne von ihren Betrachtern abgetrennt, was ihre Authentizität fraglich erscheinen ließ. Mehrmals in den Jahren davor war die große Distanz zwischen den Besuchern und den »Exoten« als ein Indiz für die fehlende Echtheit der zur Schau gestellten Menschen gewertet worden. Der Sprachwissenschaftler Friedrich Müller, der in Wien zu den eifrigsten Anhängern Darwins und seines deutschen Apologeten Ernst Haeckel gehörte, hatte 1882 diese Distanz durchbrochen und zu seiner eigenen Überraschung »echte« Samojuden hinter dem Strickgitter vorgefunden: »Hasawanu? (Bist Du ein Samojuder)? Der Mann fuhr aus dem Halbschlummer auf, sah mich verwundert an und sprach: Hasawadm (Ich bin ein Samojuder)«. ⁹ Diese Entdeckung führte zur einzigen anthropologischen Untersuchung an zur Schau gestellten Menschen in Wien. Anders als in Berlin, wo die dortige anthropologische Gesellschaft kaum eine Gelegenheit ausließ, ihre Theorien am lebenden Objekt zu überprüfen und dazu eng mit Hagenbeck und anderen Schaustellern kooperierte, blieb das Interesse der Wiener Wissenschaftler gering. Nur der erwähnte Friedrich Müller war ein eifriger Besucher, hielt »spontane« Vorträge, attestierte 1886 »Sioux Indianern« ihre Echtheit¹⁰ und gab 1887 eine öffentlich platierte Empfehlung für die zur Schau gestellten »Austral Neger« des für seine Methoden berühmten Schaustellers Cunningham.¹¹

Hagenbeck errichtete in der Rotunde ein »Dorf«, in dem die Besucher nicht nur einstudierte Szenen aus dem »Alltagsleben« und »Brauchtum« der »Nubier« und später »Singhalesen« dargeboten bekamen, sondern auch die Möglichkeit erhielten, sich frei unter den zur Schau gestellten Menschen zu bewegen und diese aus näch-

ster Nähe zu beobachten. Hagenbeck inszenierte auf diese Weise die Besucher als souveräne Beobachter, die sich wie Wissenschaftler durch eine Ausstellung exotischer Objekte bewegen konnten. Damit traf er das Interesse seines bürgerlichen Publikums, denn es begeisterte sich nicht nur an den Gesängen, Tänzen und Trachten der »Nubier« und später der »Singhalesen«, sondern vor allem auch daran, dass sich all dies erstmals aus nächster Nähe studieren ließ: Die präsentierten Körper wurden, zumindest von den Redakteuren der Presse, genauestens in Augenschein genommen und studiert, Hautfarbe, Gesichtsbildung und Körperformen wurden verglichen:

»Die Hautfarbe ist dunkelbraun, von dem Ton der Zimtrinde und der reifen Edelkastanie bis ins schwärzliche hinüberspielend, die Kinder durchwegs dunkler als die Eltern. Im Gesicht, auf Stirn und Wange, an Kinn und Ohren ist bei den halbwüchsigen Kindern, den Frauen und einigen Burschen die Farbe lichter als an Hals und Nacken, so dass die Büsten aussehen wie ein mit dunkler Patina überzogener Bronzeguß, wie er aus der Form kommt, der aber an einigen Stellen bereits leise abgeschabt worden; die Lippen sind nicht roth, das Pigment der Hautfarbe setzt sich auf derselben fest und geht in der Mundhöhle allmähig in einen dunkelvioletten Farbton über.«¹²

Die Körper waren aufschlussreich. Sie garantierten, dass die Menschen nicht etwa nur verkleidete oder eingefärbte Europäer oder Wiener waren, wie das noch kurz davor den »Lappländern« und den »Samojeden« unterstellt worden war. Dieses Misstrauen in die kulturellen Merkmale reflektierte eine tiefer reichende Furcht, die ihre Entsprechung im Wirklichkeits- und Tatsachenpathos des 19. Jahrhunderts hatte, in der Vorstellung, dass ein Gegenstand sich aus der Summe seiner Elemente erklären würde, vorausgesetzt, diese sind echt. Die Leidenschaft, mit der im 19. Jahrhundert Sammlungen von Pflanzen, Tieren und allen möglichen menschlichen Überresten aus allen Teilen der Welt zusammengetragen und angelegt wurden, steht in diesem Zusammenhang, ebenso das Genre des Kriminalromans und die Figur des Detektivs, der sich durch ein Gewirr von Täuschungen, Lügen und Verstellungen einen Weg zu den Tatsachen und zur Wahrheit bahnt. Dies beförderte nicht zuletzt das enorme Interesse der Zeitgenossen an Anthropologie. Ihre Konjunktur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich auf das Bedürfnis zurückführen, soziale und kulturelle Unterschiede mit Hilfe scheinbar eindeutiger, naturwissenschaftlicher Methoden zu klären oder abzusichern. Richard Sennett hat dieses Bedürfnis aus den Erfahrungen des Großstadtlebens abgeleitet und aus der zunehmenden Schwierigkeit, sein Gegenüber über eindeutige Zeichen zu entziffern.¹³ In der Unübersichtlichkeit der zu- und abströmenden Menschen, deren ungewisser Herkunft und Biographie, und dem Aufstieg der Konsumgüterindustrie, die traditionelle Gegenstände der Distinktion wie Kleidung oder Schmuck entwertete, wuchs das Misstrauen in die Verlässlichkeit kultureller Merkmale, umso mehr als die sich verdichtenden und verkomplizierenden ökonomischen Verflechtungen ein erhöhtes Bedürfnis an Verlässlichkeit erzeugten. Was von Täuschungen offenbar frei blieb, war der Körper, speziell das Gesicht. Die Versuche der Kriminalanthropologen, den potentiellen Verbrecher über seine Physiognomie vom ehrlichen Bürger bereits auf

den ersten Blick zu unterscheiden, sind ein krasses Beispiel für die Neigung, die Begegnung mit den Fremden zu anthropologisieren. Denn unabhängig von der Kleidung und den Umgangsformen sollte das Gesicht seinen Träger entlarven – eine Vorstellung, die auch in der Literatur und später vor allem im Kino dominierte. In den populärkulturellen Diskursen konnte so die Vorstellung vom eindeutigen Zusammenhang zwischen körperlichen und inneren Qualitäten zum universalen und zeitsparenden Stilmittel werden. Übrigens lässt sich auch die Hochkonjunktur von Geschichten über Hochstapler gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus diesem Kontext erklären.

Die Erfahrung mit der Unverlässlichkeit der kulturellen Zeichen oder wenigstens die Vorstellung davon scheint aber nicht nur die Bewertung der Aussagekraft von Körper und Gesicht verändert zu haben, sondern vor allem auch das Verhalten in den Begegnungen mit Fremden. Die Beobachtung tritt an die Stelle der Interaktion, das Abschätzen und Taxieren des Gegenübers an die Stelle des Gesprächs. Die Preisausschilderung in den neuen Warenhäusern der zweiten Jahrhunderthälfte und andere scheinbar transparente Systeme ersetzen das Nachfragen und Verhandeln. Hinter dem zur Schau getragenen bürgerlichen Selbstbewusstsein und Vertrauen auf die eigene Fähigkeit, Echtes von Falschem, Wertvolles von Wertlosem zu unterscheiden, zeigt sich Misstrauen und Furcht. Hagenbeck stellte dem bürgerlichen Publikum in der Wiener Rotunde ein Setting zur Verfügung, in dem das Misstrauen gleichermaßen besänftigt wie respektiert wurde, indem er die exotischen Menschen so nahe an die bürgerlichen Besucher heranzuführte, dass ihre Echtheit nicht mehr bezweifelt wurde. Interaktionen waren dabei weder notwendig noch zu befürchten. Mit dieser Inszenierung der Beobachtung aus nächster Nähe befreiten sich die Hagenbeckschen Menschen-Schauen vom Image der Jahrmarkt-Attraktion und gewannen ein gebildetes bürgerliches Publikum.

Was aber machte die »Nubier« und »Singhalesen«, die in der Rotunde zur Schau gestellt wurden, für das Wiener Publikum so attraktiv? Unbestritten, das zeigt zumindest die Rezeption in der bürgerlichen Presse, genoss man unter dem Deckmantel eines anthropologisch-ethnologischen Wissensdurstes den Triumph der europäischen Zivilisation. Indem man die technischen und handwerklichen Fähigkeiten der ausgestellten Menschen vorführte, zeigte man auch, auf welchen Höhen sich die europäische Entwicklung bewegte. Im Kontrast der Rotunde, einer technischen Meisterleistung des Jahrhunderts, und der einfachen strohbedeckten Hütten in ihrem Inneren kam dieser Triumph sinnfällig zum Ausdruck. Den »Fortschritt« schrieb sich vor allem das liberale Bürgertum auf seine Fahnen, und es ist nicht überraschend, dass seine Medien die Schaustellungen besonders euphorisch verfolgten. Gegenüber den zur Schau Gestellten nahm man eine wohlwollende patriarchalische Haltung ein, behandelte und betrachtete sie wie Kinder, die langsam und behutsam an die europäische Entwicklung herangeführt werden müssten. Den »Singhalesen« gestand man wenigstens zu, einst ein »Culturvolk« gewesen zu sein, als in Europa noch dunkle Nacht herrschte; aber auch darin zeigte sich mehr der Stolz auf

den rasanten eigenen Fortschritt als die Achtung vor einer anderen Kultur.¹⁴ Miss-töne gab es nur in der reaktionären und antisemitischen Presse. Sie nahm das liberale Publikum wie seine Objekte ins Visier. Das Publikum wurde als sensationsgierig und lüstern kritisiert, die ausgestellten »Exoten« wurden mit der ganzen Wucht populär-rassistischer Polemik repräsentiert: nackt, geil, stinkend und hässlich.¹⁵

Die liberale Repräsentation lässt noch ein anderes Motiv erkennen: die Befriedigung, über das Wiener Gastspiel Hagenbecks am Prozess der europäischen Expansion und Unterwerfung der Welt teilzuhaben und damit wenigstens über mehrere Wochen die eigene Randlage kaschieren zu können. Hagenbeck hatte geschickt mit seinen vorangegangenen Auftritten in Paris und London geworben.¹⁶ Der außergewöhnliche Erfolg seiner Schaustellungen in Wien, den Hagenbeck in seiner Autobiographie hervorhebt, dürfte mit dieser Bewusstseinslage erklärbar sein. »Hier in Wien, gestaltete sich der Besuch zu einer wahren Völkerwanderung. Gleich am ersten Sonntag mussten zweimal wegen allzu großen Andranges die Kassen geschlossen werden. Persönlich hatte ich nie vorher so angestrengt arbeiten müssen, als während der vierwöchigen Ausstellung in Wien, zu jeder Tagesstunde meldeten sich hohe und höchste Herrschaften, deren Führung ich zu übernehmen hatte.«¹⁷ Die Frage, ob diese Werbung schon ausreichte, um die Schauausstellung in diesem Maße – es ist von 400.000 Besuchern in vier Wochen die Rede¹⁸ – erfolgreich zu machen, lässt sich anhand der Rezeption in der Presse nicht beantworten, da die Schauausstellungen aufgrund der heftigen Konflikte zwischen Liberalen und Katholisch-Konservativen bzw. Deutsch-Völkischen in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren sehr rasch in den politischen Diskurs hineingezogen wurden. Die mediale Repräsentation zwischen den Polen des Triumphs okzidentaler Zivilisation und dem rassistischen Ressentiment übertönte bald alles Übrige.

Um die Motivlage etwas genauer auszuloten, scheint mir ein Sprung zu den etwa zehn Jahre nach Hagenbeck im »Wiener Tiergarten« im Prater gezeigten Schauausstellungen hilfreich. Der in den frühen neunziger Jahren reaktivierte Tiergarten wurde zwischen 1894 und 1901, dem Jahr der Auflassung, in einem für europäische Großstädte einzigartigen Ausmaß zum Schauplatz exotistischer Schauausstellungen fremder Menschen. Auf einem eigens geschaffenen Areal wurde jeweils ein halbes Jahr lang eine permanente Ausstellung eingerichtet. Gruppen wie die »Aschanti« blieben bis zu fünf Monaten in Wien, in anderen Jahren wechselten die ausgestellten »Völker« in rascherer Folge, und die Neuankömmlinge bezogen die nur geringfügig adaptierten Quartiere ihrer Vorgänger. Strohhütten machten Zelten Platz, Tempel wurden rasch in Moscheen umgebaut und umgekehrt. Die Grundzüge der Hagenbeck'schen Inszenierung, die Teilung in ein weitgehend gleichbleibendes Programm mit diversen Umzügen, Wettkämpfen und Ritualen und in ein für die Besucher frei zugängliches Dorf, wurden beibehalten. Der Unterschied lag in der Ausweitung und großzügigeren Ausgestaltung der von der Tiergartenverwaltung zusammengestellten »Dörfer«, sowie darin, dass diese »Dörfer« auch tatsächlich bewohnt wurden. Das Publikum konnte die »exotischen« Menschen nicht nur aus

nächster Nähe betrachten, sondern auch bei ihrem alltäglichen Leben beobachten. Im Dorf wurde gekocht, gegessen, gebetet, gelernt, geboren und gestorben. Als 1896 ein Bewohner des »Aschanti-Dorfes«, der Waffenschmied Ahadji im Spital der Barmherzigen Brüder an Lungenentzündung stirbt, ist das Krankenhaus von Schaulustigen umlagert, und im Sterbezimmer tummeln sich die Redakteure der Presse und verfolgen im Dienste ihrer Leser aufmerksam das Totenritual der »Aschanti«.¹⁹

Was die Dichte der medialen Repräsentation und offenbar auch den Zuspruch des Publikums betrifft, markierte das »Aschanti-Dorf« 1896 (mit der Wiederholung 1897) den Höhepunkt dieser Serie. Beide Ausstellungen wurden wegen ihres Erfolges zum Anlass für weitere große Schaustellungen im Wiener Tiergarten. Das »Aschanti-Dorf« und seine »Bewohner« erreichten eine Popularität, die mit dem von den Zeitgenossen häufig verwendeten Begriff »Stadtgespräch« passend umschrieben scheint. Die Verarbeitungen lassen sich auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Milieus verfolgen. Das reicht von der Skizzensammlung *Ashantee*²⁰ von Peter Altenberg, über Lieder und Märsche,²¹ die eigens komponiert wurden, über Unterhaltungsabende von Volkssängern in Vorstadtlökalen²² bis zu Gerüchten und Tratsch, die überliefert sind, weil sie bei Gericht endeten. Eine Gemüsehändlerin hatte einer Kollegin unterstellt, ein Kind von einem »Aschanti« geboren und nach der Geburt getötet zu haben.²³ »Aschanti-Fieber«, so Robert Franceschini, Redakteur des *Neuen Wiener Tagblattes*, habe die Stadt ergriffen,²⁴ wobei er mit dem Fieber eine der wirkungsmächtigsten Afrika-Assoziationen der Jahrhundertwende ansprach, in welche die Vorstellung vom bedrohlichen wie begehrten Kontinent wie auch der »fieberhafte« Wettlauf der Großmächte um seine Ressourcen eingewoben war.²⁵

Die Repräsentation des »Aschanti-Dorfes« unterschied sich auf allen angesprochenen Ebenen von ihrem Vorläufer, den Inszenierungen Hagenbecks. Die politische Verarbeitung fehlte hier fast vollständig. 1896/1897 ist es erstaunlich ruhig um den Fortschritt Europas und seine Überlegenheit gegenüber den »unzivilisierten« Völkern. Die politischen Kämpfe, die in den achtziger Jahren noch die Repräsentation bestimmt zu haben scheinen, Selbstbestätigung auf der einen und Ressentiments auf der anderen Seite ausgelöst hatten, waren mit der weitgehenden Niederlage der Liberalen entschieden. Mit dieser Entwicklung parallel bzw. in einem Zirkelverhältnis war auch der Fortschrittsoptimismus in eine Krise geraten. Auf der Ebene der wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Diskurse lässt sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Zerfall des patriarchalen, selbstzufriedenen liberalen Fortschrittsmodells in zwei extreme Projektionen beobachten: in einen *Exotismus*, der von Zivilisationsflucht und der Kritik an modernen westlichen Lebensumständen gespeist wird, und in einen rabiaten *Rassismus*, der Allmachts- und Untergangsszenarien entwickelt und sich mit dem Antisemitismus verbindet. An der Karikaturzeitschrift *Kikeriki* lässt sich diese Verbindung von Rassismus und Antisemitismus auch bei der Repräsentation des »Aschanti-Dorfes« beobachten, aller-

dings, was die politische Vereinnahmung seitens der Zeitung betrifft, bleibt das 1896/97 die Ausnahme.²⁶ Von Beginn an und über alle angesprochenen Ebenen und Milieus hinweg beherrscht hingegen ein anderes Thema die Darstellung der »Aschanti«: Sex.

Wieder sind es die Körper, die in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, aber im Vergleich zu 1878 oder 1884 wird dies nicht mehr ethnologisch oder anthropologisch begründet oder verbrämt, sondern entspringt unverkennbar einer erotischen Sehnsucht. Schlüpften 1884 die Redakteure noch in die Rolle von Wissenschaftlern, die scheinbar nüchtern und objektiv ihre Beobachtungen am lebenden Objekt vornahmen, ergehen sie sich 1896/97 in lyrischen Schwärmereien: »(D)ie nur um die Lenden bedeckten dunklen Körper funkelten fast in der glühenden Sonne«²⁷, schreibt der Redakteur des *Wiener Illustrierten Extrablattes* von seiner ersten Beschau der »Aschanti«. Die sexuelle Aufladung der »Aschanti« ist omnipräsent, in der Presse ebenso wie in Peter Altenbergs Text *Ashanteé*, der neben seiner Kritik an der Schausstellung auch die Verführung eines »Aschanti-Mädchens« protokolliert; oder in jenen Gerüchten, welche die sexuelle Anziehungskraft in handfeste Liebesverhältnisse umdeuten. Das Gerede um Kinder aus Liebesbeziehungen zwischen Wienerinnen und »Aschanti-Männern« will nicht verstummen.

Das erotische »Fieber«, das angesichts der »Aschanti« in der Stadt grassierte, geht weniger darauf zurück, dass die Ausstellung besonders erotisch inszeniert worden wäre, sondern auf die diesbezüglich erhöhte Sensibilität der Besucher, die sich auch in Jugendstil, Lebensreformbewegungen, Sexualpathologie, Eugenik und in den von Krafft-Ebing, Freud, Kraus, Altenberg, Weininger und anderen bestimmten Diskursen ausdrückt. In den illustrierten Zeitungen häufen sich ab den neunziger Jahren erotische Motive; die erotische Ratgeberliteratur boomt, Kondomwerbungen erzeugen Nachfrage, Erotika-Sammlungen belegen den wachsenden Willen zum Wissen über Eros und Sex; im frühen Kino werden erotische Beziehungen inszeniert. Dass Erotik und Sexualität in literarischen, wissenschaftlichen, medizinischen, behördlichen und polizeilichen Diskursen thematisch werden, kann auch damit erklärt werden, dass hier nicht zuletzt Ängste und Hoffnungen verhandelt werden, die sich an Modernität und Urbanität knüpfen: Kontrollverlust und Emanzipation, Individuum und Masse, Untergang und Zukunft. Die »Aschanti« scheinen dafür »nur« eine willkommene Projektionsfläche geboten zu haben, ließen sich doch an dieser Inszenierung des »Wilden« solche Sehnsüchte und Ängste erleben und verhandeln. Begünstigt hat diese erotische Aufladung nicht zuletzt auch der konkrete Ort, der Tiergarten. Tiere und Menschen werden sich in ihrer Sinnlichkeit ähnlich, etwa in der Parallelisierung der Geschichte im *Neuen Wiener Tagblatt* über die Verwundung eines »Aschanti« und eines Königstigers, die sich beide als schwierige Patienten erwiesen hätten,²⁸ ebenso wie am häufigen Gebrauch von Tiermetaphern für die exotistische Beschreibung der fremden Menschen: »Ihre Gelenke waren zart und dünn wie die einer Gazelle. Ihre samtigen, schwarzen Augen hatten einen feuchten Tierblick«, beschreibt Helga Malmberg, die Vertraute Peter Alten-

bergs, das »Aschanti-Mädchen« Chadidja, eine der Hauptfiguren in Altenbergs *Aschanteé*.²⁹ Dieser allgemein für exotistisch-erotische Genres typischen Verfahrensweise leistete die Gestaltung der Tiergärten gegen Ende des 19. Jahrhunderts Vorschub. Nicht nur, dass hier Menschen zur Schau gestellt wurden – die Inszenierung von Menschen und Tieren wurde einander zunehmend angeglichen. Tiere wurden in ihren Familien, in ihrem Alltag und mit ihren Techniken der Subsistenzsicherung gezeigt. Die ausgestellten Menschen erschienen wie die Tiere: natürlich, wild, triebhaft. Im Gegensatz zu den Tiergärten älteren Typs, welche die Tiere in kleinen Käfigen eingeschlossen präsentierten, um dem Betrachter das wissenschaftliche Ordnungssystem über den Vergleich der äußeren Merkmale zu vermitteln, wurde nun auf größere Gehege und den Aspekt der Präsentation der Tiere in ihrer »natürlichen« Umgebung Wert gelegt. Das Verhalten der Tiere bzw. ihre Reaktionen auf den Betrachter und somit in gewisser Weise ihre »inneren Qualitäten«, ihre Individualität und ihr Charakter rückten in den Mittelpunkt des Interesses der Wissenschaft wie des breiten gebildeten Publikums. Zoogründer wie Hagenbeck gingen so weit, über technisch aufwendige Anlagen verschiedene Landschaften zu simulieren und über perspektivische Tricks die Barrieren zwischen Tieren und ihren Betrachtern aus dem Blick zu rücken.³⁰ Das Erkenntnisinteresse am sozialen Verhalten der Tiere war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch durchaus häretisch und dem Argwohn konservativer Gelehrter, Bürokraten und der Kirche ausgesetzt. Man befürchtete Schlussfolgerungen auf den Menschen, witterte einen Angriff auf dessen Einzigartigkeit in der Schöpfung und darüber einen Angriff auf die traditionellen Autoritäten in Staat und Kirche.³¹ Und wie sich zeigte, war diese Furcht nicht ganz unberechtigt gewesen.

An der Repräsentation der »Aschanti« lässt sich ablesen, dass das aus heutiger Sicht Nächstliegende nicht stattfand: An den »Aschanti« die europäische Expansion, besonders die Aufteilung Afrikas und die damit verbundenen Fragen nach einer europäischen Kolonisierung oder nach dem Stellenwert der Afrikaner in den diversen Rassentheorien zur Debatte zu stellen, kam den Ausstellungsmachern gar nicht in den Sinn. Im Gegenteil, diese Zusammenhänge wurden in der medialen Repräsentation ausgeklammert, selbst die nur kurz davor abgeschlossene Unterwerfung des »Aschantilandes« durch die Briten³² wurde kaum erwähnt. Der koloniale Aspekt wurde nicht kommuniziert. Das »Aschanti-Dorf« sollte als sinnliche Attraktion, nicht als lehrreicher Fall des Kolonialismus präsentiert werden.

Anziehend erschien neben der latenten Erotisierung der »Aschanti« vor allem das »Dorf«. Im Dorf wurde vor dem Publikum gekocht, gegessen, gebetet, unterrichtet und – als überzeugendster Beweis der Echtheit – auch geboren und gestorben. Die »Aschanti« boten etwas, was bis dahin unbekannt gewesen war: Man konnte in den Prater fahren und Menschen dabei beobachten, wie sie lebten. Bei Hagenbeck findet sich diese Konstellation bereits in Andeutungen, aber »echtes« Leben im Ausstellungsdorf wurde nur simuliert. Im »Aschanti-Dorf« hingegen wurde wirklich gelebt, und das über Monate. Doch wäre es darum gegangen, ein spezifi-

sches Leben, dessen Eigenarten und die Unterschiede zur eigenen Kultur zu studieren, wäre es um den Effekt der Neuigkeit, Sensation oder auch nur um die Illustration aktueller Vorgänge gegangen, dann, so lässt sich vermuten, wäre dieses Interesse bald erlahmt. Aber im Fall der »Aschanti« hielt das Interesse offenbar ungebrochen über Monate an. Peter Altenberg ist dafür ein gutes Beispiel. Eigene Aussagen, seine Skizzensammlung *Ashanteé* und Beobachtungen seiner Freunde und Feinde vermitteln den Eindruck; als wäre er nahezu rund um die Uhr im »Aschanti-Dorf« anzutreffen gewesen. Sein Feind Richard Beer-Hofmann berichtet in einem Brief an Arthur Schnitzler: »Altenberg hat mir – ich bat ihn nicht darum – im Tiergarten durch einige Stunden Gesellschaft geleistet. Von den plumpen Comödienspielen dieses armseligen Schmiercomödianten 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 (...) aus seiner Verzückung reiße. Dabei ist er blind für den wirklichen Reiz dieser dunklen Menschen. Er kann nur lügen.«³³ Den »wirklichen Reiz«, das sei nebenbei angemerkt, will Beer-Hofmann allerdings nicht konkretisieren.

Theodor Herzl verglich in seinem Feuilleton *Menschengarten* die Fahrt in den Tiergarten mit einer Reise für Leute, die sich eine solche »ansonsten nicht leisten könnten«³⁴. Das Bild der Reise, das Herzl eher aus snobistischen Motiven einführt, scheint fragwürdig. Das »Aschanti-Dorf« war für die Tausenden Wienerinnen und Wiener eben genau keine Reiseerfahrung, denn das »Dorf« und seine Bewohner waren in ihre Stadt gekommen, und nicht umgekehrt. Es war kein Abenteuer, in das »Aschanti-Dorf« zu reisen, kein Aufbruch, dessen Reiz auch von der Möglichkeit einer unvorhersehbaren Begegnung ausging. Ging man in das »Aschanti-Dorf« im Wiener Prater, dann war vollkommen klar, womit man zu rechnen hatte und dass es in dieser Konstellation keine unvorhersehbaren Ereignisse geben konnte. Unter den »Aschanti« tat sich etwas, nicht bei den Besuchern. Das Anziehende lag also offenbar eher darin, das »Dorf« unbeobachtet und für die »Aschanti« unsichtbar durchstreifen zu können. Der prominente Illustrator Wilhelm Gause zeigt in seinen Gouachen das »Leben im Dorf« zumeist ohne Publikum, was angesichts des kolportierten Besucherstroms irritiert.³⁵ Aber in den als Vor- oder Nachschau gedachten Illustrationen, die an ein bürgerliches Publikum adressiert waren,³⁶ zeigte er offenbar eine Situation, in die sich die potentiellen oder tatsächlichen Besucher hineindachten oder -wünschten: dass sie unbemerkt fremdes Leben beobachten könnten. Sie retuschierten, so könnte man Gauses Angebot an seine Kunden lesen, gleichsam ihren eigenen Status des beobachteten Beobachters retrospektiv oder vorbeugend weg. Denn dieser Status gefährdete sowohl die Authentizität des beobachteten Gegenstandes als auch die Individualität des Beobachters. Sich von den Beobachteten, den fremden und »exotischen« Menschen nicht beobachtet zu fühlen erzeugte erst jene Überlegenheit der Besucher, auf die das Setting angelegt war.

Im »Aschanti-Dorf« ging es nicht um das spezielle Leben der »Aschanti«. Hätte man, so eine weitere Mutmaßung, Gelegenheit gehabt, Europäer ausgestellt zu fin-

den, hätte man diese Gelegenheit wahrscheinlich ebenso genutzt. Dies tat man ja in den damals möglichen und erlaubten Formen: Wachsfigurenkabinette, lebensechte Tableaus in den Museen und Ausstellungen, Illustrationen in den Zeitungen, aber auch die Schaufensterpuppen in den neuen Warenhäusern lassen sich in diesem Kontext lesen.³⁷ Die »Aschanti« waren, so gesehen, nur der legitime Vorwand für das Vergnügen, das Leben Anderer aus nächster Nähe und mit größtmöglichem Realismus zu betrachten. Unter diesem Aspekt gewinnt auch der Exotismus der Jahrhundertwende eine andere Bedeutung. Ob die ersten illustrierten Zeitungen oder später das Kino – beide bezogen ihre Attraktivität in erster Linie aus den intimen Einblicken in das Leben Anderer, unabhängig davon, ob es sich um Angehörige einer fremden oder der eigenen Gesellschaft handelte. In dem Maß, in dem offenbar die großstädtische Gesellschaft öffentliche Interaktionsformen einbüßte, gewannen die von den Massenmedien vermittelten Bilder der Anderen an Bedeutung und auch an Glaubwürdigkeit. Es entstanden Räume, virtuelle und reale wie der Tiergarten, in welchen sich Fenster zum Leben Anderer öffneten, ohne dass die eigene Position aufgegeben oder verändert werden musste. Und diese Räume dienten offenbar einem Bedürfnis, welches das großstädtische Leben allererst geweckt hatte. Das Leben Anderer wurde in überschaubaren Einheiten und unter kontrollierten und standardisierten Bedingungen angeboten und zum Konsumgut. Es entstand das Angebot, aus dem eigenen Leben in ein anderes einzutreten mit dem festen Wissen, es auch wieder verlassen zu können, so wie man das »Aschanti-Dorf« im Prater oder ein Kino verlässt oder die illustrierte Zeitung zuschlägt. Für Michel de Certeau ist es ein melancholisches Erlebnis, das durch seine immer mitgedachte Endlichkeit anzeigt, dass es »nur verlorene Paradiese«³⁸ gibt. Dem Ausflug in das Leben Anderer wird so auch seine Sprengkraft genommen. Die Begierde, am Leben Anderer teilzuhaben, war mitbestimmt oder auch erst von ihrer problematischen, regelverstoßenden Bedeutung befreit durch die Überlegenheit und Macht, die diese Konstellation vermittelte. Michel Foucault hat das Beobachten Anderer, ohne dabei selbst beobachtet zu werden, wie auch beobachtet zu werden, ohne selbst beobachten zu können, als ein Mittel moderner Machtausübung interpretiert, das etwa in der Anlage des modernen Gefängnisses paradigmatisch verwirklicht ist.³⁹ So gesehen war das Ausleben dieser Begierde um 1900 in einem »realen« Setting gegenüber sozial unterlegenen Menschen möglich. Solcher Beobachtung wurden entweder »exotische« Menschen »fremder Länder« oder deviante Mitglieder der eigenen Gesellschaft ausgesetzt. Der Konnex zum Konsum bestätigt sich dadurch auf doppelte Weise: im Genuss und in der Verfügbarkeit und Macht, die dem Konsumenten eingeräumt und verheißen werden. Das, was im »Aschanti-Dorf« ausgelebt werden konnte, nämlich zu beobachten, ohne beobachtet zu werden bzw. ohne sich beobachtet zu fühlen, (die Gegenbeobachtung der »Aschanti« wurde nicht wahrgenommen) reflektierte das Behagen und gleichzeitig das Unbehagen in den öffentlichen Begegnungen eines distinguierten Publikums, dessen Wunsch, Andere zu beobachten, immer von der Furcht begleitet war, selber Gegenstand der Beobachtung

zu werden und so in einem weiteren Sinn das durch die Beobachtung vermittelte Selbst im selben Augenblick wieder einzubüßen. Dieser Konsum war im Gegensatz zu jenem im »Aschanti-Dorf« nicht risiko- oder sanktionslos.

Peter Altenberg und seine Skizzensammlung *Ashanteé* belegen dieses Vergnügen. Zum einen ist der Literat selber ein eifriger Besucher des »Aschanti-Dorfes« und kippt damit in einem für manche Zeitgenossen provozierenden und verstörenden Eifer in das fremde Leben hinein. Zum anderen reflektiert er kritisch die Begierde der teilnahmslosen Beobachtung und distanziert sich von ihr. Altenberg ist der einzige, der öffentlich die Frage nach der moralischen Zulässigkeit solcher Schausstellungen aufwirft – freilich immer in der Ambivalenz, die seine eigene Begeisterung erzeugt – und die Inszenierungen, die Tanz- und Brauchtumsszenen als klischeehaft und als Herabwürdigung und Missbrauch einer fremden Kultur brandmarkt: »Wilde müssen wir vorstellen, Herr, Afrikaner. Ganz närrisch ist es. In Afrika könnten wir so nicht sein. Alle würden lachen«,⁴⁰ legt er einer Protagonistin in den Mund. Es lohnt sich daher, einen etwas genaueren Blick auf das Verfahren und die in einigen überraschenden Schlussfolgerungen Altenbergs zu werfen.

Über mehrere Skizzen führt Altenberg Angehörige verschiedener sozialer Milieus zu einem holzschnittartigen Panorama der Wiener Gesellschaft zusammen, um diese als unnatürlich und kalt zu kritisieren. Das betrifft jedes der vorgeführten Milieus auf spezifische Weise. Die »Gebildeten« zeigt er verkrampt, arrogant und misstrauisch. Ihre Emotionen und ihre Fähigkeiten zur Interaktion und damit ihre Leidenschaften seien von klischeehaftem, bildungsbürgerlichem Wissen verschüttet, deutlich etwa in der Figur des »Hofmeisters«, der angesichts der Menschen und Tiere in schwärmerische und erotische Gedanken verfällt, seinen Zöglingen gegenüber aber streng und belehrend bleibt.⁴¹ Die »Ungebildeten« erscheinen grob und verständnislos. Ihre Sympathie schlägt bei geringem Widerstand der »Aschanti« in offene Aggression um. Was Altenberg am Verhalten der »Ungebildeten« »beobachtet«, ist insofern aufschlussreich, als er in dieser Szene Interaktionen, diesfalls konfliktgeladene, zeigt. Die »Aschanti« erscheinen in dieser Skizze nicht mehr als willige Objekte, sondern wehren sich gegen die Zudringlichkeit und Unverschämtheit des Publikums mit Spott und Arroganz. In dieser Konstellation verhalten sich beide Teile nicht wie vorgesehen: Die einen nicht als distanzierte Beobachter, die anderen nicht als deren verfügbare Objekte. Das kann als Indiz dafür gelesen werden, dass der oben beschriebene Reiz des »Aschanti-Dorfes« keineswegs von allen seinen Besuchern gesucht oder verstanden wurde, sondern am ehesten den Bedürfnissen eines gebildeten Publikums und dessen Erfahrungen entgegenkam.

1897 erfolgte eine Probe aufs Exempel: Das »Aschanti-Dorf« wurde bei seinem Aufenthalt in Prag von einer als »Strizzis« oder »Mob« apostrophierten Menge gestürmt,⁴² die den Berichten zufolge das Gelände ohne Befugnis betreten hatte. Die Rauferei oder, wie es in der Presse heißt, die »Aschanti-Schlacht« wurde erst durch das Eingreifen der Polizei beendet. Die Presse stand eindeutig auf der Seite der »Aschanti«. Der Vorfall lässt sich als Ausbruch eines rabiaten Rassismus wie als

Störung oder Missverstehen der bürgerlichen Inszenierung deuten. An den Handgreiflichkeiten und der Aggression wird deutlich, dass das Setting in einem anderen sozialen Kontext missverstanden wurde. Fremde zu beobachten bedeutete offenbar für dieses ungebildete Publikum keine Attraktion und versprach keinen Vorteil. Die Begegnung mit Fremden wurde hier interaktiv, im handgreiflichen »Kräftemessen«, in anderen Fällen in tatsächlichen oder phantasierten Liebesverhältnissen.

Kehren wir zu Altenbergs Erzählung *Ashanteé* zurück: Indiz für den Verlust des »natürlichen« Verhaltens in der eigenen Gesellschaft sei ihr Umgang mit Sexualität, der zwischen Verkrampftheit und Käuflichkeit pendle. Demgegenüber erscheinen die »Aschanti« als natürlich und frei, weil ihre Sexualität keinen überkommenen moralischen Vorstellungen folge, sondern nur der Liebe und der Lust. Dass Altenberg dabei wiederum seinen eigenen Phantasien und Obsessionen folgt, die sich in einer als Pädophilie deutbaren Verehrung für junge Mädchen und in Unterwerfungsritualen äußern, erzeugt die für den Text typische Ambivalenz. In der Skizze *Ein Brief aus Accra* wird der Erzähler von seiner späteren Geliebten um einen »pisspot« gebeten.⁴³ Angesichts der Defizite der eigenen Gesellschaft, ihres Mangels an Natürlichkeit und Offenheit, entwickelt Peter Altenberg ein alternatives Modell der *Begegnung*. Werner Michler hat dafür den Begriff der »teilnehmenden Beobachtung«⁴⁴ vorgeschlagen, der ansonsten mit dem polnischen Ethnologen Bronislaw Malinowski assoziiert wird, meines Erachtens aber auch für Altenbergs Zugang, gerade auch wegen seiner Ambivalenz, überzeugend ist. Wie Fritz Kramer zeigt, wurde Malinowski durch widrige persönliche Umstände, den Kriegsausbruch 1914 und Geldverlegenheiten, dazu gezwungen, seine sichere und überlegene Position aufzugeben und mit den Bewohnern der Trobriandinseln zu leben und ihre Sprache zu erlernen. Erst in seinen posthum veröffentlichten Tagebüchern wurde die Problematik dieser Methode und die prekäre persönliche Situation Malinowskis sichtbar, die dem Ethnologen abrupte und unbeherrschbare Sprünge zwischen Nähe und Distanz, zwischen seiner sozialen Involvierung und der Rolle des unbeteiligten Beobachters aufzwang.⁴⁵

Die Begegnung der Kulturen beginnt bei Altenberg, indem der Ich-Erzähler (am Beginn noch namenlos, später wird er unter dem Eindruck der sich entwickelnden Beziehungen zu Peter A. oder Sir Peter) seine Bereitschaft zur Kommunikation über sein Interesse an der Sprache der »Aschanti«, dem Odji, zeigt.⁴⁶ In der Skizze *Einmaleins* lernt er fleißig auf Odji zu zählen und betätigt sich als Souffleur der Kinder in der Schule. Diese Kommunikationsbereitschaft öffnet ihm die Türen zu den Hütten, und wenige Szenen später nimmt er Platz an der Tafel der »Aschanti«. Dem folgt der Kuss als Abschluss des gelungenen Kulturkontaktes, und ab diesem Zeitpunkt hat auch der Ich-Erzähler einen Namen, ist er selber zum Individuum geworden, das sich von der Masse der teilnahmslosen Betrachter abhebt, indem er die »Aschanti« aus ihrem Objektstatus (der dritten Person) löst und zu Subjekten macht. In einer anderen Lesart ist mit dem Kuss und den Andeutungen einer Liebesnacht, klassisch verklausuliert über die Morgenstimmung beim Verlassen der

Hütte⁴⁷, die Verführung abgeschlossen, zu der die Methode des Kulturkontakts und der teilnehmenden Beobachtung eigentlich dient. In gewisser Weise führt sie zu einer noch radikaleren Ausbeutung, weil sie nicht nur auf den Körper abzielt, sondern auf den ganzen Menschen.

Die Schaustellungen exotischer Menschen, vor allem in jener entwickelten Form der »Dörfer« im Wiener Tiergarten, befriedigten offenbar ein Bedürfnis, das sich aus der Unsicherheit in der Begegnung mit Fremden – in einem sehr allgemeinen Sinn – speiste. Das Bedürfnis zur Beobachtung Anderer, um über sich selber und die Anderen Aufschluss zu erhalten, konnte im Setting des Tiergartens ausgelebt werden, weil hier und gegenüber den als unterlegen definierten fremden Menschen die normalen Regeln der Begegnung von Menschen außer Kraft gesetzt waren. Die zur Schau gestellten Menschen im Tiergarten wurden zum Konsumgut, das man, war man hinreichend gebildet, durchaus manierlich aneignete, ohne dabei zu riskieren, selber beobachtet oder gar angeeignet zu werden. Altenberg war ein lästiger Zeitgenosse, weil er diesen fragwürdigen Genuss der Gebildeten gleichermaßen mit vollzog wie er ihn störte.

Anmerkungen

- ¹ Auf den Begriff »Völkerschau« werde ich im folgenden verzichten. Dieser Begriff, zeitgenössisch erst relativ spät verwendet, wurde von Ethnologen und Historikern auf alle Schaustellungen seit dem Auftreten Carl Hagenbecks zurückprojiziert. Damit wurden allerdings maßgebliche Intentionen und Wirkungen verschüttet, die mit den zeitgenössisch tatsächlich verwendeten Begriffen verbunden waren.
- ² Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 6.6.1878 (154), 3.
- ³ Vgl. ebd., 24.5.1878 (141), 3.
- ⁴ Vgl. ebd., 23.5.1878 (140), 3.
- ⁵ Vgl. ebd., 1.4.1874 (90), 3.
- ⁶ Vgl. ebd., 23.5.1878 (140), 3.
- ⁷ Vgl. ebd., 6.6.1878 (154), 7.
- ⁸ Vgl. ebd., 22.6.1884 (171), 10.
- ⁹ Vgl. Vorwort von Friedrich Müller zur Veröffentlichung der Ergebnisse der anthropologischen Untersuchung durch Josef Szombathy, Abbildungen von fünf Jurak-Samojeden, in: Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien 16 (1886), 25-34.
- ¹⁰ Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 8.7.1886 (187), 3.
- ¹¹ Vgl. Archiv des Circus- und Clownmuseums Wien.
- ¹² Die Presse, 22.6.1884 (171), 1.
- ¹³ Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 2000.
- ¹⁴ Aus einem »spontanen« Vortrag Friedrich Müllers in der Rotunde; vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 22.6.1884 (171), 2.
- ¹⁵ Vgl. Kikeriki, 26.6.1884 (51), Titelblatt, 29.6.1884 (52), 4, 17.7.1884 (57), 3.
- ¹⁶ Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 6.6.1878 (154), 7.
- ¹⁷ Carl Hagenbeck, Von Tieren und Menschen, Berlin 1909, 99.

- ¹⁸ Diese Zahl dürfte freilich wesentlich zu hoch gegriffen sein. Seriöser scheinen jene zu sein, die für einzelne Tage gemeldet werden. An Spitzentagen wurden bis zu 30.000, an normalen zwischen 5.000 und 10.000 gemeldet. Die Zahlen wurden unregelmäßig im Illustrierten Wiener Extrablatt veröffentlicht.
- ¹⁹ Vgl. Neues Wiener Tagblatt, 6.10.1896 (273), 7, Neue Freie Presse, 6.10.1896 (11537), 7, oder Arbeiter-Zeitung, 6.10.1896 (276), 4.
- ²⁰ Peter Altenberg, *Ashanté*, Berlin 1897.
- ²¹ Der »Gesangshumorist« Richard Waldemar schreibt einen »humoristischen Aschantimarsch«, vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 3.6.1897 (152), 3, und J. F. Hummel verlegt bei Doblinger seinen »Aschantimarsch« für Klavier, vgl. ebd., 27.5.1897 (145), 18.
- ²² Die Volkssängerin Marie Kiesel bringt 1897 in Bertold Hofers Saal in der Schönbrunner Straße die Novität »Die Aschantikinder von Margareten« zur Aufführung, vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 30.4.1897 (119), 4.
- ²³ Vgl. ebd., 20.4.1898 (108), 9.
- ²⁴ Robert Franceschini, *Das Aschanti-Fieber*, in: Neues Wiener Tagblatt, 7.10.1896 (276), 1-3.
- ²⁵ Stephan Besser, *Tropische Infektionsphantasmen. Zur kulturellen Typologie der Malaria um die Jahrhundertwende*, in: Alexander Honold u. Klaus R. Schepe, Hg., *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen. Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Beiheft 2* (1999), 175-196.
- ²⁶ Vgl. *Kikeriki*, 13.5.1897 (38), 3, 20.5.1897 (40), 3, 10.6.1897 (46), 3.
- ²⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, 11.7.1896 (189), 4.
- ²⁸ Neues Wiener Tagblatt, 25.7.1896 (203).
- ²⁹ Vgl. Helga Malmberg, *Widerhall des Herzens. Ein Peter Altenberg-Buch*, München 1961, 186; Heinz Bisanz, Peter Altenberg. *Mein äußerstes Ideal*. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden, und Orten, Wien u. München 1987.
- ³⁰ Vgl. Eric Ames, *Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden*, in: Honold u. Scherpe, *Das Fremde*, wie Anm. 25, 123-148. Siehe auch seinen Beitrag in diesem Heft.
- ³¹ Vgl. Annelore Rieke-Müller u. Lothar Dittrich, *Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833-1869*, Köln u. a. 1998, 31 ff.
- ³² Vgl. Thomas Pakenham, *Der kauernde Löwe. Die Kolonisierung Afrikas 1876-1912*, Düsseldorf u. a. 1993, 573.
- ³³ Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler, 20.5.1897, in: Konstanze Fliedl, Hg., *Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891-1931*, Wien u. Zürich 1992, 106.
- ³⁴ Vgl. Theodor Herzl, *Menschengarten*, in: ders., *Feuilletons*, Band 1, Berlin 1911, 152-166.
- ³⁵ Die Gouachen Gauses, die für die Illustrationen verwendeten Originale, werden im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt.
- ³⁶ Vgl. Hans Bisanz, *Wilhelm Gause – Wiener Aspekte*, in: *Kulturverwaltung der Stadt Krems*, Hg., *Wilhelm Gause. Ölbilder – Aquarelle – Gouachen – Zeichnungen. Ausstellungskatalog*, Krems 1979, 6.
- ³⁷ Vgl. dazu Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1998; dies., *Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*, in: Leo Charney; dies., Hg., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley u. a. 1995, 297-319. Siehe auch den Beitrag von Matthias Erdbeer in diesem Heft.
- ³⁸ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 213.
- ³⁹ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1977.
- ⁴⁰ Altenberg, *Ashanté*, wie Anm. 20, 15
- ⁴¹ Vgl. ebd., 7.

⁴² Vgl. Prager Tagblatt, 9.8.1897 (220), 3, und 10.8.1897 (221), 3. Auch in Wien wurde darüber ausführlich berichtet.

⁴³ Vgl. ebd., 34.

⁴⁴ Vgl. Werner Michler, *Darwinismus und Literatur. 1859-1914*, Wien 1998.

⁴⁵ Vgl. Fritz Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, 82 ff.; vgl. auch Clifford Geertz, »Aus der Perspektive des Eingeborenen«. Zum Problem des ethnologischen Verstehens, in: Gunter Gebauer, Hg., *Anthropologie*, Leipzig 1998, 292 f.

⁴⁶ Das korrespondiert damit, dass Altenberg das Porträt von Nah-Baduh, das sich in seiner Fotosammlung befindet, mit kurzen Texten auf »Odji« beschriftete. Die Fotosammlung wird im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt.

⁴⁷ »Als ich aus der Hütte trat, waren die Birken grau im Frühlichte und wie eins mit der nebeligen Luft, welche nach feuchter Frische duftete ---«, Altenberg, *Ashanteé*, wie Anm. 20, 35.