
Florence Baillet

Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um 1900¹

In der zweiten Hälfte des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sich in ganz Europa die sogenannten Völkerschauen, in denen populäre Unterhaltungsformen, Inszenierungspraktiken und wissenschaftliche Ansätze eng ineinandergriffen. In Deutschland spielte dabei der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck eine wesentliche Rolle: Als sein Tierhandel am Anfang der 1870er Jahre in Schwierigkeiten geriet, begann er, Zurschaustellungen fremder, als ›exotisch‹ betrachteter Menschen zu veranstalten, was ihm großen Erfolg einbrachte.² Wie bereits mehrfach in der Forschung hervorgehoben, gingen die so entstandenen Völkerschauen mit bestimmten Inszenierungstechniken einher: Es ging darum, das ›Exotische‹ – das heißt hier vor allem die am Ende des 19. Jahrhunderts ein breites Publikum faszinierende körperliche Fremdheit – anschaulich zu machen und sie zugleich in vertraute Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen einzubetten, um den Zuschauern das Fremde zu vermitteln.³ Es lassen sich, Hilke Thode-Arora zufolge, zwei Typen von Völkerschauen unterscheiden: Spektakel, die in einer Reihe von Aufführungen (Kämpfen, Gesängen und Tänzen) bestanden, und die Zurschaustellung von Eingeborenendörfern, welche Einblicke in den Alltag der jeweiligen Völker boten.⁴ Hagenbecks Schaustellungen zeichneten sich insbesondere durch ihre genau durchdachten, auf dramatischen Strukturen und auf melodramatischen Motiven beruhenden Attraktionen aus – wie Überfall und Frauenentführung –, die es ermöglichen, Verbindungslinien zwischen Völkerschauen und Theaterkunst zu ziehen.

Es lässt sich zeigen, dass die Art und Weise, wie diese ›exotischen‹ Menschen inszeniert wurden, vom wissenschaftlichen Blick der Anthropologen sowie von der Kooperation zwischen Anthropologen und Schaustellern beeinflusst wurde. Hagenbeck arbeitete mit Anthropologen zusammen und veranstaltete für sie Sondervorstellungen. Für die Wissenschaftler stellten die Schaustellungsteilnehmer wertvolle Forschungsobjekte dar, die sie in Europa untersuchen konnten, statt lange Expeditionsreisen zu unternehmen. Durch die Kooperation mit Anthropologen ließ Hagenbeck seine Völkerschauen gewissermaßen wissenschaftlich verbürgen: Die Anthropologen besuchten Hagenbecks Schaustellungen, sie

untersuchten die von Hagenbeck zur Schau gestellten Menschen und legitimierten dadurch die ›Authentizität‹ dieser Menschen; Hagenbeck konnte dadurch seinerseits für seine Spektakel eine erkenntnisbringende und eine pädagogische Funktion beanspruchen. Er verwendete für seine Völkerschauen ganz in diesem Sinne die von ihm erfundene Bezeichnung »anthropologisch-zoologische Ausstellung« und wurde 1879 sogar zum Ehrenmitglied der 1869 gegründeten »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« ernannt.⁵

Die Völkerschauen stellten also eine seltsame Mischung aus Geschäftsunternehmen, Spektakel und Anthropologie dar, wobei die Wissenschaftler – vor allem nach 1900 – zunehmend Abstand von den Völkerschauen nahmen und Interesse an anthropologischen Untersuchungen ›vor Ort‹ zeigten.⁶ Im vorliegenden Beitrag konzentriere ich mich entsprechend auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts und auf die Jahrhundertwende um 1900. Das Phänomen der Völkerschauen war seit den 1990er Jahren Gegenstand zahlreicher Studien,⁷ die aber meist in kolonialgeschichtlicher, anthropologischer und/oder kulturwissenschaftlicher Perspektive betrieben wurden. Dabei wurde, wie Anne Dreesbach festhält, der »Kontext der Schaustellerei [...] vernachlässigt.«⁸ Dreesbach macht infolgedessen den Vorschlag, den Fokus auf den »Schaustellungscharakter des Phänomens«⁹ zu legen. Ich möchte an diese Überlegungen anschließen, dabei aber noch einen Schritt weiter gehen: Es geht nicht nur darum, das Inszenierte und den Konstruktcharakter der Fremdheit innerhalb der Völkerschauen deutlich zu machen, sondern diese selbst im Kontext der Theater- und Spektakelkultur der Zeit zu situieren und sie aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu analysieren. Es soll eine integrierte Geschichte des Theaters geschrieben werden, die Kontinuitäten zwischen den Völkerschauen und den damaligen Theaterentwicklungen deutlich macht. Im Gegensatz zu Untersuchungen, welche die Völkerschauen isoliert betrachten, möchte ich den Akzent auf die Interaktionen zwischen den Völkerschauen und der Theaterkunst der Jahrhundertwende 1900 setzen: Die szenischen Darbietungen fremder Völker können als symptomatisch für die sogenannte »Retheatralisierung«¹⁰ des Theaters, das heißt für dessen Ablösung vom Dramentext und dessen Körperbezogenheit, gelten, und es stellt sich hierbei die Frage, inwiefern sie einen – lang übersehenen und vielleicht sogar verdrängten – Einfluss auf die damalige Theaterkunst ausübten.

Der erste Teil des vorliegenden Beitrags zielt darauf ab, die Akzentuierung der Korporalität und das besondere Körperverständnis zu beleuchten, die sich um 1900 in der Konstellation von Völkerschauen, Anthropologie und Theater manifestierten. In einem zweiten Schritt wird die Verflechtung zwischen Völkerschauen und Theaterleben hervorgehoben, wobei gezeigt werden soll, dass die »anthropologisch-zoologischen Ausstellungen« am Ende des 19. Jahrhunderts

genau genommen nicht als Spezial- oder Randphänomen, sondern als tatsächlicher Bestandteil der damaligen Theaterkultur angesehen werden müssen. Im letzten Teil des Beitrags wird anhand konkreter Beispiele – wie Frank Wedekinds Lulu-Dramenkomplex – untersucht, inwiefern die anthropologisierte Inszenierung ›exotischer‹ Körper in den Völkerschauen auch in charakteristischen Entwicklungen des damaligen Theaters wiederzufinden ist. Wenn die Völkerschauen und die Theaterkunst zusammengedacht werden, kann die Erneuerung des Theaters um 1900 anders perspektiviert und dessen Anthropologisierung deutlich gemacht werden. Hierbei möchte ich die Hypothese aufstellen, dass die Retheatralisierung des Theaters – das den Akzent auf die Authentizität des Körpers sowie auf dessen Materialität setzte – mit einer Anthropologisierung dieses Theaters einherging.

Körperinszenierung und physische Anthropologie

Es gilt den Beitrag der Völkerschauen zur Retheatralisierung des Theaters näher zu beleuchten, wobei das Nichtsprachliche sowie das Körperliche in den Vordergrund rücken. Es reicht nicht, die Analogien zwischen Völkerschau und Theaterinszenierung zu konstatieren, sondern es muss auch die Art und Weise berücksichtigt werden, wie bei der Zurschaustellung außereuropäischer Menschen dem Körper eine besondere Bedeutung beigemessen wurde: Am Ende des 19. Jahrhunderts trat eine neue Körperauffassung zutage, die sowohl in den Schaustellungen außereuropäischer Menschen als auch in der damaligen Theaterkunst wahrnehmbar wurde. In den bisherigen Forschungen zu den Völkerschauen wurden diese schon häufiger mit Theateraufführungen verglichen, etwa wenn es bei Dreesbach heißt:

Der Zuschauer bezahlte, um sich ein Theaterstück (ein bestimmtes Volk) anzuschauen, welches von einem Regisseur (Veranstalter und Impresario) auf eine bestimmte Weise (unterschiedliche Techniken wie ›Eingeborenen-Dorf‹ oder Aufführung eines bestimmten Programms) inszeniert worden war. Der Regisseur hat dazu die geeigneten Schauspieler (die ausgestellten Menschen) ausgewählt, die einen Text (Ablauf des in den Schauen gezeigten Programms) lernen und bestimmte Kostüme (angebliche oder tatsächliche Tracht der gezeigten Völker) tragen müssen.¹¹

Eine solche Beschreibung muss aber ergänzt werden, um die spezifischen Merkmale der Körperinszenierung in den Völkerschauen hervorzuheben. Bei der Zurschaustellung fremder Völker in den Eingeborenenendörfern wurde der Akzent auf die Opolis gesetzt, etwa auf die Hautfarbe ›exotischer‹ Menschen,

auf deren körperliche Merkmale und auf deren Kleidung. Bei den szenischen Darbietungen sowie den Tänzen oder den Schaukämpfen rückten ebenso die Körper in den Vordergrund; das Publikum glaubte sogar, »eine Ähnlichkeit in den Bewegungen der [...] gezeigten Völker«¹² zu entdecken, wie es in einem Bericht der *Illustrierten Zeitung* aus dem Jahre 1884 über *Die Sioux-Indianer im Berliner Panoptikum* sehr deutlich wird:

Wer die wilden Völkerschaften, welche sich während des verflossenen Jahres dem Berliner Publikum vorgestellt haben, in ihren Tänzen vergleicht, findet eine überraschende Übereinstimmung. Singhalesen, Araukaner, Kalmücken, Nubier u.a. bewegen den Körper oder einzelne Glieder nach den Rhythmen eines trommelähnlichen Instruments, pfeifen, schreien oder singen dazu und empfinden eine gewisse Befriedigung, den Zuschauern durch die nach ihrer Meinung einzig dastehenden und unerreichbaren Leistungen zu imponieren.¹³

Die Materialität des Körpers stand im Mittelpunkt solcher Spektakel; der Körper der »exotischen« Menschen, der hauptsächlich in seiner sinnlichen Dimension wahrgenommen wurde, fungierte nicht mehr – wie in gewöhnlichen Theaterinszenierungen – als semiotisches Zeichen, als Sinnträger, umso mehr, als das Publikum keine wirkliche Gelegenheit hatte, die fremden Tänze und Gesänge zu kontextualisieren. Diesbezüglich bemerkt der Historiker Volker Barth in seinem Beitrag zur *Inszenierung fremder Körper auf der Pariser Weltausstellung von 1867*:

Die ausländischen Akteure wurden nicht als Repräsentanten einer Kultur [...] angesehen [...]. Sowohl in den Verrenkungen und epileptischen Zuckungen als auch in der fehlenden Symmetrie und Harmonie der Gruppentänze erschien der Körper gerade nicht als ein der eigenen Rationalität unterstelltes Werkzeug, sondern als ein sabberndes, funktionsloses Stück Fleisch.¹⁴

Hierbei muss die Tatsache hervorgehoben werden, dass die theaterästhetische Reformbewegung und die Retheatralisierung des Theaters um 1900 auch mit der Hervorhebung der Materialität des Körpers einhergingen: »Bei der Entwicklung einer neuen Schauspielkunst [stand] die Reflexion auf den Materialcharakter des Körpers im Vordergrund.«¹⁵ Es entwickelte sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Bandbreite von Theaterformen, welche den Akzent auf den Körper als Material, auf das Sinnliche und auf die Opolis legten: Dadurch behauptete sich das Theater als eigenständige Kunstform, statt sich auf die Vermittlung eines dramatischen Textes zu fokussieren. Im Hinblick darauf sind Verbindungslinien zwischen den Völkerschauen und der Entste-

hung des *modernen* Theaters zu ziehen. Damit sollen keine vereinfachenden kausalen Deutungen angeboten, sondern vielmehr vergessene oder verdrängte Kontinuitäten ans Tageslicht gebracht werden. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war die Anthropologie in erster Linie eine physische Anthropologie.¹⁶ Die Wissenschaftler, die mit Schaustellern wie Habenbeck zusammenarbeiteten, interessierten sich für den Körperbau, die Hautfarbe und die Haare fremder Menschen. Es wurden Methoden der Anthropometrie oder der Kranimetrie eingesetzt, um anthropologische Typen voneinander zu unterscheiden. Solche Untersuchungen zielten darauf ab, Merkmale der Völker näher zu bestimmen und nach den Prinzipien der »vergleichenden Rassenkunde« »Rassen« in eine hierarchische Reihenfolge zu bringen.¹⁷ Die Körper der zur Schau gestellten außereuropäischen Menschen wurden von den Anthropologen wissenschaftlich beobachtet, beschrieben, fotografiert und vermessen, und es entstanden dadurch im Laufe des 19. Jahrhunderts eine andere Wahrnehmung des Körpers sowie ein eigenständiges Körperwissen. Die Völkerschauen leisteten in dieser Hinsicht einen bedeutenden Beitrag zu den anthropologischen Untersuchungen, wie Dreesbachs Auflistung es deutlich macht:

Bereits die erste Hagenbecksche Völker Ausstellung 1874/75, die »Lappländer«, wurden von der »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« untersucht. 1878 und 1879 untersuchten Mitglieder der Gesellschaft die »Nubier«-Gruppe, die Hagenbeck in Deutschland zeigt, 1879 untersuchte Virchow Hagenbecks »Patagonier«, 1881 wurden die »Feuerländer« sowohl von der »Münchener Anthropologischen Gesellschaft« als auch der »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« untersucht.¹⁸

Der Körper der »exotischen« Menschen konnte gar in verschiedene Teile zergliedert werden, was dessen Verwendung als anthropologisches *Material* veranschaulicht. Es wurden Wachsabdrücke und Gipsabgüsse unterschiedlicher Körperteile angefertigt, und wenn Mitglieder von Völkerschauen starben, wurden manchmal auch Organpräparate aus ihrem Gehirn oder aus ihren Geschlechtsteilen hergestellt.¹⁹ Eine solche Vergegenständlichung des Körpers, die dessen Inbesitznahme ermöglichte, zeugte von einer besonderen Auffassung des Körpers als Material, die ebenso im Kolonialismus und in der mit diesem einhergehenden Kontrolle und Inszenierung der Körper der Kolonisierten wiederzufinden war.²⁰ Anthropologen, Schausteller und Theaterkünstler setzten um 1900 ein ganz ähnliches Vokabular ein, um sich auf den Körper zu beziehen: Der Anthropologe Felix von Luschan sprach vom »reichen Material«,²¹ das ihm 1896 in Treptow auf der Deutschen Kolonialausstellung zur Verfügung stand, während ein avantgardistischer Künstler wie Wsewolod Meyerhold 1922 dem

Schauspieler empfahl, »sein Material – den Körper – [zu] trainieren.«²² Rudolf Virchow, der Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, pflegte bis zu seinem Tod im Jahre 1902 enge Kontakte mit dem Schausteller Carl Hagenbeck, was ihm ermöglichte, zahlreiche außereuropäische Menschen zu untersuchen und zugleich durch die populäre Unterhaltungsform der Völkerschauen die eigene Disziplin zu befördern: Die szenischen Darbietungen fremder Völker, die auch didaktische Absichten verfolgten, trugen zur Vermittlung sowie zur Popularisierung der Anthropologie bei.²³ Die Körperinszenierung in den Völkerschauen entsprach anthropologischen Auffassungen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und kann als anthropologisierte Inszenierung betrachtet werden, die in Wechselwirkung mit dem damaligen Theater und mit dessen Re-theatralisierung stand. Von diesem gemeinsamen Körperverständnis ausgehend können die Völkerschauen und das damalige Theater als Kontinuum betrachtet werden.

Verflechtungen von Völkerschauen und Theateraufführungen

Die Verflechtungen von Völkerschauen und Theaterleben am Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen. Die Zurschaustellung fremder Völker fand etwa teilweise am selben Ort und in denselben Unterhaltungseinrichtungen wie andere Theateraufführungen statt: Außereuropäische, als »exotisch« empfundene Menschen wurden nicht nur in Zoologischen Gärten, in Panoptiken, auf Volksfesten und auf Weltausstellungen, sondern auch auf Variétébühnen präsentiert.²⁴ Im selben Variétéprogramm des Pariser Theaters Les Folies Bergère konnten Pantomimen, Tänze und zugleich szenische Darbietungen fremder Völker aufgeführt werden. Die Theaterwissenschaftlerin Sylvie Chalaye spricht in diesem Zusammenhang von »Genremischung« (*mélange des genres*) und »porösen Grenzen« (*frontières poreuses*) zwischen Zoologischen Gärten und Theaterbühnen.²⁵ Die Theaterhistorikerin Nic Leonhardt hebt in ihrem Buch *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)* »Interferenzen zwischen visueller Kultur und Theater«²⁶ hervor und erwähnt das Beispiel des Berliner Zirkus Rens, der sich um 1900 nicht mit Zirkus-Darbietungen zufrieden gab: Es wurden »dort auch Völkerschauen, aufwändige Ausstattungstücke und Pantomimen sowie »verschiedene überraschende Novitäten auf equestrischem und künstlerischem Gebiet«, teils mit aktuellem gesellschaftspolitischem Bezug zur Aufführung gebracht.«²⁷ Es geht aber meines Erachtens nicht allein darum, den Austausch oder die Interferenzen zwischen zwei Welten zu beschreiben: Angesichts der fließenden Übergänge zwischen Völkerschauen und Theater müssen die beiden Bereiche vielmehr zusammengedacht

werden. Auffallend ist, wie einer der bedeutendsten Theaterkritiker jener Zeit, Alfred Kerr, in derselben Chronik vom 10. Mai 1896 in einem Atemzug sowohl von der Leistung des Schauspielers Josef Kainz in der Rolle des Schneiders Zwirn bei der letzten Aufführung der Posse *Lumpazivagabundus* am Deutschen Theater als auch von den »Negerdörfern mit Eingeborenen« bei der Deutschen Kolonialausstellung im Treptower Park berichtete:

Josef Kainzl tanzt und trippelt in seiner grauen, karierten Kleidung wie ein Phantom über die Bühne, wie eine Märchengestalt [...]. Unsere transatlantischen Brüder [...] heulen mit gefletschten Zähnen und seltsam vorgeschobenen Lippen volle Stunden hintereinander eintönige Gesänge, mit ganzer Lungenkraft, als ob sie nach der Stärke bezahlt würden [...]; hinter ihnen paukt ein Schwarzer, dessen Gesicht die Züge eines Dromedars in erschreckender Weise zeigt, auf einer kürbisähnliche Trommel los, die Mädchen tippen mit einem Stab auf ein breites besaitetes Stück Holz, und drei von ihnen führen vor der Front seltsame Gliederzuckungen aus, eine Kreuzpolka von Neu-Guinea offenbar.²⁸

Der damalige Zuschauer schaute sich all diese Spektakel an, die zum selben Kontinuum des Großstadt- und Theaterlebens gehörten. Dabei muss das Ausmaß des Phänomens der Völkerschauen hervorgehoben werden, die am Ende des 19. Jahrhunderts keine Rarität waren, sondern zu den alltäglichen Erfahrungen der Theatergänger und der Großstadtbewohner gehörten. In seinen *Briefen aus der Reichshauptstadt* weist Alfred Kerr mehrmals in derselben Woche auf solche Spektakel hin, diese waren offensichtlich etwas Selbstverständliches.²⁹ Dreesbach, die versucht, Völkerschauen systematisch zu erfassen und eine Datenbank zu erstellen, spricht von »Massenveranstaltungen«,³⁰ die ganz Europa betrafen:

Die »Nubier« zählten 1876 bis zu 30000 Besuchern an einem Tag im Zoologischen Garten in Breslau, die »Nubier« 1878 in Berlin im Zoologischen Garten sogar 62000 Besucher allein an einem Sonntag. Die »Feuerländer« wurden 1881 in Berlin von über 37000 Besucher an einem Tag bestaunt, die »Kalmücken« am 27. Juli 1883 im Zoologischen Garten Berlin von über 100000 Besucher. [...] Hagenbecks Ceylan-Schaustellung, die 1886 in Paris zu sehen war, wurde während ihres zehnwöchigen Aufenthalts von mehr als einer Million Menschen besucht.³¹

Es stellt sich also die Frage, ob vor dem Hintergrund des Ausmaßes des Phänomens der Völkerschauen und deren Interaktionen mit dem Theater um 1900 die europäische Theatergeschichte anders geschrieben werden müsste. Der heutige Begriff vom »Menschenzoo«, der auf Deutsch gelegentlich und auf Französisch (*zoo humain*) häufig eingesetzt wird, um die Zurschaustellung

fremder Völker zu bezeichnen, ist ein im Nachhinein entstandener Begriff, der all diese Spektakel unter einer Kategorie zusammenfasst, ohne dabei die Kontinuität mit dem damaligen Theaterleben ausreichend zu veranschaulichen.³² Die Frage der Alterität und der Beziehungen zur außereuropäischen Welt blieb zwar in der Theaterwissenschaft nicht unberücksichtigt. In den letzten Jahren – zum Beispiel im Band *Theatre Histories. An Introduction*³³ – wurde etwa der Versuch unternommen, eine integrierte Theatergeschichte zu schreiben, welche sich nicht auf das abendländische Theater fokussiert, sondern einen Überblick über die Weltgeschichte des Theaters anbietet. Wenn aber von Wechselwirkungen zwischen europäischem Theater und außereuropäischer Welt die Rede ist, dann wird bei der Historisierung der Fragestellung meist nur auf die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts und auf Gastspiele japanischer und chinesischer Theatertruppen in Europa verwiesen. Im 2010 erschienenen und als Standardwerk geltenden Buch *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs* widmet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den »Verflechtungen von Kulturen und Aufführungen«³⁴ mehrere Seiten, wobei sie hauptsächlich auf die Rolle japanischer Theaterformen als Gegenmodell für die Vertreter der historischen Avantgardebewegungen (Theaterkünstler wie Max Reinhardt, Bertolt Brecht oder Antonin Artaud) eingeht.³⁵ Nach Fischer-Lichte zeigten sich die europäischen Theaterkünstler und -kritiker bei Gastspielen der Kawakami-Truppen von deren Sinnlichkeit und von der großen Bedeutung, welche die Schauspieler den fünf Sinnen beimaßen, beeindruckt.³⁶ Die Rolle des Rhythmus weckte auch bei den Theaterreformern der Jahrhundertwende um 1900 – wie Georg Fuchs – Interesse. Daraus zieht Fischer-Lichte folgenden Schluss: Es »lässt sich die These aufstellen, dass das neue, das retheatralisierte Theater als das dem neuen Jahrhundert entsprechende »moderne« Theater zum Teil aus Verflechtungsprozessen hervorging, die sich in den Aufführungen der Kawakami-Truppen vollzogen – zumindest aus ihnen wichtige Impulse erhielt.«³⁷ Die »Massenveranstaltungen« der Völkerschauen um die Jahrhundertwende bleiben aber unerwähnt, was sich wahrscheinlich aus zwei Hauptgründen erklären lässt: Einerseits wurden Massenunterhaltungsformen in der Geschichte des europäischen Theaters, das sich als Kunst behaupten wollte, lange wenig beachtet; andererseits wurde das Phänomen der Völkerschauen zunächst verdrängt, als Teil der europäischen (Theater)-Geschichte kaum wahrgenommen und dann hauptsächlich im Hinblick auf die sich darin manifestierenden Stereotypen und Unterdrückungsformen außereuropäischer Völker analysiert.³⁸ Auch wenn die spezifische Konstellation von Exotik, Theater, Anthropologie und Geschäft, durch die die Völkerschauen gekennzeichnet waren, dem heutigen Bild der Interkulturalität nicht entspricht, muss doch der Umstand berücksichtigt wer-

den, dass diese Konstellation angesichts der gerade beschriebenen Verflechtung zwischen den Völkerschauen und dem damaligen Theaterleben einen Einfluss auf das europäische Theater ausübte: Hier wurden Tänze und Gesänge fremder Völker, andere Bewegungen und Körperpraktiken vom großstädtischen Publikum entdeckt.³⁹ Auf eine ungenügende, ethisch höchst verwerfliche Weise fanden Interaktionen zwischen europäischer und außereuropäischer Welt um 1900 statt, die auch zur europäischen Theatergeschichte gehören und die infolgedessen in Verbindung mit dieser Theatergeschichte zu setzen sind.

Anthropologisierung und Retheatralisierung des Theaters

Es soll in einem letzten Schritt gefragt werden, inwiefern Spuren der Völkerschauen im europäischen Theater der Jahrhundertwende um 1900 aufzufinden sind: Inwieweit übten anthropologisierte Inszenierungen fremder Völker einen Einfluss auf den Retheatralisierungsprozess des Theaters aus? Inwiefern entstand das *moderne* Theaterverständnis aus einer Anthropologisierung des Theaters? Leonhardt legt bereits ein konkretes Beispiel vor, indem sie zeigt, wie das »ethnographische Schaustück« *Im dunklen Erdtheil (Einnahme von Bagamoyo)*, das 1890 unter der Leitung von Ernst Renz im gleichnamigen Zirkus aufgeführt wurde, durch die »explizite Anlehnung an die Dramaturgie der populären Völkerschauen [gekennzeichnet ist], die sich [...] aus einem festen Muster aus typischen Szenen wie Tänzern, Kämpfen, Überfällen, Festen und der Vorführung alltäglicher Praktiken zusammensetzt.«⁴⁰ Die »Handlung« beginnt nämlich – so die erste Regieanweisung – auf einem »Platz am Meere in der Nähe eines großen Negerdorfes« und besteht dann in einer losen Aneinanderreihung von Bildern, in denen die Körperinszenierung »exotischer« Menschen im Zentrum steht: »I. Arabische Reiter-Fantasie, II. Sklavenkarawane, III. Flucht und Kampf [...] IX. Kriegertanz, X. Einzug des Negerkönigs mit Gefolge, XI. Großes Fest-Divertissement, XII. Der Kampf um Bagamojo [sic], Apotheose.«⁴¹ Der Einfluss der Völkerschauen auf das Theater der Jahrhundertwende ist aber meines Erachtens nicht nur in vergessenen Werken wie *Im dunklen Erdtheil (Einnahme von Bagamoyo)*, sondern auch in Aufführungen und in Stücken auszumachen, die heute zum Kanon der europäischen Dramatik und der klassischen Moderne gehören.

Ich möchte in dieser Hinsicht zeigen, dass Frank Wedekinds Lulu-Dramenkomplex, dessen erste Fassung, *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, zwischen 1893 und 1894 entstand und bis 1913 immer wieder umgearbeitet wurde, von einer Anthropologisierung des Theaters zeugt, selbst wenn es bis jetzt im Hinblick auf dessen anthropologisierte Körperinszenierungen kaum untersucht wurde. In der Theaterwissenschaft wird Wedekinds Werk mit Klein-

formen des Theaters (wie Pantomimen oder Revuen), die den Akzent auf die Körperlichkeit sowie auf die Opolis legen, und infolgedessen mit der Retheatralisierung des Theaters um 1900 in Zusammenhang gebracht.⁴² Zwar gibt es bisher keinen Beleg dafür, dass Wedekind selbst Völkerschauen beiwohnte. Aus seinen Tagebüchern geht aber hervor, dass er am Ende der 1880er und Anfang der 1890er Jahre regelmäßig Orte besuchte, wo Völkerschauen angeboten wurden: den Zoologischen Garten, das Nordlandpanorama und Castans Panoptikum in Berlin, sowie das Variété-Theater Les Folies Bergère und den Zirkus Le Nouveau Cirque in Paris.⁴³ Er sah sich gern außereuropäische Tänze an, amüsierte sich in München »an einem Niggertanz« und begeisterte sich in Paris für die Bauchtänzerinnen Fatma und Kadudja.⁴⁴ Er interessierte sich auch, wie viele seiner Zeitgenossen, für ethnologische und anthropologische Forschungen: Im Februar 1890 lernte er in München den Forschungsreisenden Bernhard Schwarz kennen,⁴⁵ der 1885–1886 an einer Kamerun-Expedition teilgenommen hatte, bei der Ethnologika für die Schausstellungen der Kamerun-Truppe von Hagenbeck gesammelt worden waren.⁴⁶ Wedekind ließ sich für seinen Lulu-Dramenkomplex von Bernhard Schwarz inspirieren: Man denke an den »Schwarz« genannten Portraitisten in der Urfassung *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*⁴⁷ oder an die Figur des Kolonialisten und Afrikareisenden Escerny,⁴⁸ der im Stück *Der Erdgeist* aus dem Jahre 1895 auftaucht und die »Herausgabe [seiner Forschungen am Tanganjika-See]«⁴⁹ ankündigt. Artur Kutscher, dem Biographen Wedekinds, zufolge befanden sich in der Bibliothek des Dramatikers zudem zahlreiche medizinische, ethnologische sowie anthropologische Werke.⁵⁰ Der Wedekind-Spezialist und Herausgeber seiner *Gesammelten Werke* Hartmut Vinçon führt denn auch den Ursprung des Namens der Hauptfigur Lulu auf einen Bericht über das Verhalten der indigenen Bewohner New-Britanniens gegenüber den heimischen Prostituierten zurück, den der Anthropologe Hermann Ploss in seinem von Wedekind eingehend studierten Buch aus dem Jahre 1885 *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien* zitiert:⁵¹

In gewissen Nächten wird eine Trommel geschlagen, alle Prostituierten laufen in den Wald und werden dort von den jungen Männern gejagt. Dies nennt man »Lu-Lu«, ein Ausdruck, welcher sich auf die Frauen selbst oder auf irgend etwas mit diesem Gebrauch Zusammenhängendes bezieht.⁵²

Auch wenn Vinçons Erklärung für den Ursprung des Namens Lulu umstritten ist, zeugen diese Lektüren doch von der Popularisierung der Anthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts und von Wedekinds anthropologischen Kenntnissen. Ploss' Buch enthält mehrere Abbildungen »exotischer« Darsteller der Völker-

schauen: Zu sehen sind unter anderem »eine Eskimo-Frau aus Labrador«, »eine Feuerländerin« sowie »eine Patagonierin« von der von Karl Isiel Hagenbeck in Berlin gezeigten Truppe.⁵³ Wedekind befasste sich darüber hinaus ausführlich mit anatomischen und anthropologischen Beobachtungen zu den weiblichen Sexualorganen fremder Völker.⁵⁴ Außer Ploss' Buch, in dem Vermessungen der Schamlippen, »nach der Natur aufgenommene« Abbildungen der Pariser Société d'anthropologie sowie Untersuchungen des »Präparats von den Geschlechtsteilen eines Koronnaweibes« durch die Berliner Anthropologische Gesellschaft zu finden waren,⁵⁵ las der Dramatiker – nach Kutscher⁵⁶ – das Buch *Psychopathia Sexualis* von Richard von Krafft-Ebing⁵⁷ und Pierre Dufours sechsbändige *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours* aus den Jahren 1851–1853.⁵⁸

Angesichts Wedekinds Interesses für ethnologische und anthropologische Forschungen ist zu untersuchen, inwiefern er in seinem Lulu-Dramenkomplex ähnliche anthropologische Muster variierte sowie sich darin mit dem angeblich wissenschaftlichen und zugleich zweideutigen – voyeuristischen und reifizierenden – Blick von Anthropologen am Ende des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte. Der ganze Dramenkomplex handelt genau betrachtet in erster Linie vom zur Schau gestellten Körper Lulus, der im Mittelpunkt einer eher losen Aneinanderreihung von Szenen steht und der stets beobachtet, beschrieben und porträtiert wird. Lulu tanzt allerlei nicht-europäische Tänze wie – im 4. Auftritt des 1. Aufzugs des Stückes *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* – einen »Niggertanz« oder eine »Samaqueca«,⁵⁹ und sie wird in diesem Zusammenhang mit den »Wilden« assoziiert. In einer späteren Fassung des Dramenkomplexes, *Der Erdgeist. Eine Tragödie* (1895), kommentiert Escerney Lulus Tanz entsprechend folgendermaßen:

Eigentümlich, wie die rhythmische Bewegung des Körpers auf die Lebensgeister wirkt. Ich habe das schon in Afrika gesehen. Die Neger, bevor sie zum Kampf ausziehen, lassen sich von ihren Tänzerinnen vortanzen, bis sie sich vor Lebensglut nicht mehr zu halten wissen.⁶⁰

Am Ende des 19. Jahrhunderts faszinierten derartige Tänze das europäische Publikum: Sie wurden als »primitiv« wahrgenommen und waren sowohl auf den Völkerschauen als auch auf Varieté Bühnen zu sehen. In Paris, wo Wedekind die Erstfassung seines Stückes *Die Büchse der Pandora* entwarf, produzierten sich die sogenannten »epileptischen Sängerinnen« – wie die exotische »Polaire« –, die sich für ihre heftigen, sexualisierten und scheinbar unkontrollierten Bewegungen von den Völkerschauen inspirieren ließen. Damit entsprachen sie – so die These der kulturwissenschaftlichen Forscherin Rae Beth Gordon in ihrem

Buch *Dances with Darwin 1875-1910* – den »ethnologischen Erwartungen« (*L'attente ethnologique*) des Publikums.⁶¹ Diese »epileptischen« Bewegungen, die oft nervösen Frauenkrankheiten – beispielsweise der Hysterie – zugesprochen wurden, wurden um die Jahrhundertwende 1900 mit einer Art Regression und mit den sogenannten »primitiven« Völkern assoziiert. Lulus Körperinszenierung in Wedekinds Stück variiert eine ähnliche Konstellation von Hysterie, Erotik und Wildheit.⁶² Die »schamlosen Tänze« der Hauptfigur weisen auf fremde Bewegungen hin, die mit einem neuen anthropologisierten Körperverständnis und zugleich mit der Entstehung des modernen, »auf den Körper fokussierten freien Tanzes« einhergingen.⁶³ Lulus »wortlose Körperlichkeit«,⁶⁴ die von Wedekinds Retheatralisierung des Theaters zeugt, ist infolgedessen im Hinblick auf deren »Interkorporeität«⁶⁵ zu untersuchen: Sie weist darauf hin, dass im Theater der Jahrhundertwende die Zurschaustellung des Körpers, die für die Völkerschauen charakteristisch war, sowie ein von experimentellen Methoden der Anthropologie geprägtes Körperverständnis wiederaufgenommen wurden.

Der Bezug zur damaligen physischen Anthropologie wird am Ende des Stückes *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* besonders unterstrichen. Im vorletzten Auftritt wird Lulu von Jack the Ripper ermordet, der ihr die Geschlechtsteile herauschneidet und gleich danach seine Absicht mitteilt, sie als Organpräparate dem London Medical Club zu vermachten:

*When I am dead and my collection is put to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing!*⁶⁶

Man denke an die Art und Weise, wie die physische Anthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Körper umgeht. Die Wedekind-Forscherin Ruth Florack verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Stelle in der schon erwähnten anthropologischen Studie *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*,⁶⁷ welche die Worte des Anthropologen und Arztes Robert Hartmann zitiert und sich auf den *Materialwert* des Körpers fokussiert:

Jeder Stubenethnologe würde erstaunen, wenn ich ihm ein Glas voll sogenannter Hottentottenschürzen aus dem Präpariersaale der Haupt- und Weltstadt Berlin stammend, fein säuberlich und in Alkohol aufbewahrt, vorweisen würde [...]. Für jetzt mangelt es noch an genügendem Material.⁶⁸

Wedekind spielt also auf die Wissenschaft seiner Zeit an und assoziiert sie mit Lulus Ermordung, als würde die Zurschaustellung der Hauptfigur, die im Prolog des Tierbändigers in der Fassung aus dem Jahre 1895 anschaulich gemacht

wird,⁶⁹ konsequenterweise in die Verwendung ihres Körpers als anatomisches und anthropologisches Material hineinmünden. Auf diese Weise hebt Wedekind Kontinuitäten zwischen der Körperinszenierung auf der Zirkus- oder Theaterbühne im Rahmen der sogenannten Retheatralisierung und der Inventarisierung des Körpers in den damaligen anthropologischen Experimenten hervor.

Das neue Körper- und Theaterverständnis, das sich in den Völkerschauen symptomatisch manifestierte und die charakteristisch für die Retheatralisierung des Theaters sowie für dessen Anthropologisierung war, schlug sich nicht nur in Stücken der klassischen Moderne nieder, sondern muss ebenso als entscheidend für die Gründung der Theaterwissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Die vom Gründer des weltweit ersten Instituts für Theaterwissenschaft in Berlin, Max Herrmann, verlangte Trennung von Drama und Theater⁷⁰ ging mit einer Herausstellung des Raums und zugleich des Körpers einher. Nach Herrmann sei nämlich »das theatralisch Entscheidendste das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums«. ⁷¹ Er verweist in seinem Aufsatz *Das theatralische Raumerlebnis* auf »den Raum, in dem die Darsteller ihre Erlebnisse körperlich zum Ausdruck zu bringen haben«, und zugleich auf die »mitschöpferische Tätigkeit des Publikums«, die »in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl« besteht.⁷² Die Theorie des Theaters als Theorie der Performance bezieht sich noch heute auf Herrmanns Aufsatz, um eine Auffassung des Körpers als *Material* zu vertreten: Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* zufolge verschob Max Herrmann »den Fokus vom Körper als Zeichenträger, als Ausdruck und Übermittler bestimmter Bedeutungen, auf den »wirklichen Körper«, d.h. vom Zeichenstatus des Körpers auf seinen Materialstatus«. ⁷³ Die entstehende Theaterwissenschaft bezog auch anthropologische Ansätze ein, da sie sich in Abgrenzung von der Literaturwissenschaft unter anderem auf die Völkerpsychologie⁷⁴ sowie auf die Völkerkunde⁷⁵ stützte. Unter den Begründern der neuen Disziplin in Deutschland ist hierbei die Rolle von Artur Kutscher und Carl Niessen hervorzuheben: Beide gingen »von der These aus, dass alle Arten von Aufführungen auf eine anthropologische Konstante zurückzuführen seien, nämlich auf einen angeborenen Trieb, jegliche geistigen, seelischen und emotionalen Zustände körperlich auszuagieren«. ⁷⁶ Solche anthropologischen Vorstellungen, in denen die Materialität des Körpers in den Mittelpunkt rückte, setzten sich zwar in der Theaterwissenschaft nicht gänzlich durch,⁷⁷ aber ihr unterschwelliges Fortwirken in die Gegenwart hinein wäre zu untersuchen.

Wenn die Völkerschauen in theaterwissenschaftlicher Perspektive nicht als Sonder-Phänomen, sondern als genuiner Bestandteil der Theaterkultur um 1900 betrachtet werden, fallen die Verbindungslinien auf, die zwischen dem

Körperverständnis der physischen Anthropologie und der Körperinszenierung bei der Retheatralisierung des Theaters verlaufen. Zugespielt formuliert: Die Entwicklung des modernen Theaters um die Jahrhundertwende und die Geburt der Theaterwissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts müssen teilweise auf den Geist der Anthropologie zurückgeführt werden.

Es stellt sich außerdem die allgemeinere Frage, inwiefern die Anthropologisierung des Theaters – die in einem größeren Zusammenhang nicht unbedingt auf die physische Anthropologie zu beschränken ist – immer noch emblematisch für unser heutiges Theaterverständnis ist. Die Retheatralisierung des Theaters – das heißt die Behauptung des Theaters als Kunst der Aufführung, die sich um 1900 vom dramatischen Text emanzipierte und die mit einer Aufwertung des Körpers sowie mit einem bestimmten Körperwissen einherging – mündete in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die performative Wende des Theaters und der Theaterwissenschaft. Dem Theaterwissenschaftler Ralf Remshardt zufolge standen die Theaterwissenschaft und dann die Theorie der Performance stets in enger Verbindung mit Anthropologie und Ethnologie.⁷⁸ Am Ende des 20. Jahrhunderts hob der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seinem 1999 erschienenen und zum Standardwerk gewordenen Essay *Postdramatisches Theater* ebenso die Bedeutung des »wirklichen Körpers« für das Theater hervor und bezog sich auf eine anthropologische Perspektive, um das Theater als »Alternative zu den elektronischen Bildern«⁷⁹ zu definieren. Die Konstellation von Theater, Körper und Anthropologie wäre also auch – als mögliche Fortsetzung des vorliegenden Artikels – im Hinblick auf das heutige Paradigma der Performance und auf das Gegenwartstheater zu untersuchen.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf dem im Rahmen des Workshops *Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert. Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur?* (21. Juni 2016, Universität Sorbonne Nouvelle/ CEREG, Organisatorin: Céline Trautmann-Waller) präsentierten Vortrag »Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um die Jahrhundertwende 1900«.
- 2 Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoires des jardins zoologiques en Occident (XVIème-XXème siècle)*, Paris 1998, 153ff.
- 3 Vgl. Volker Barth, *Die Inszenierung fremder Körper auf der Pariser Weltausstellung von 1867*, in: Claudia Jeschke, Helmut Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper - Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*, Münster 2005, 35-56.
- 4 Hilke Thode-Arora, *Hagenbeck et les tournées européennes. L'élaboration du zoo humain*, in: Nicolas Bancel u.a. (Hg.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris 2004, 81-89, hier 86.

- 5 Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ›exotischer‹ Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt/Main–New York 2005, 49.
- 6 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 302.
- 7 Zu Hagenbecks Unternehmen sind die bahnbrechenden Forschungen Hilke Thode-Aroras, *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Frankfurt/Main–New York 1989, zu nennen, während Anne Dreesbach 2005 in *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ›exotischer‹ Menschen in Deutschland 1870-1940* eine allgemeinere Synthese zu den Völker ausstellungen in Deutschland bietet. Zu erwähnen wäre auch der 2004 erschienene Sammelband *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, welcher die Schaustellungen außereuropäischer Menschen nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika berücksichtigt und dadurch das Ausmaß des Phänomens veranschaulicht.
- 8 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 320.
- 9 Ebd.
- 10 Der Begriff der »Retheatralisierung« wurde um die Jahrhundertwende 1900 vom Theaterautor und Regisseur Georg Fuchs geprägt; vgl. Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters - Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München 1909.
- 11 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 150.
- 12 Nie Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)*, Bielefeld 2007, 244.
- 13 *Die Sioux-Indianer im Berliner Panoptikum*, in: *Illustrirte Zeitung*, 2.2.1884, 91; zitiert nach Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 244. Vgl. auch das Onlinearchiv, das auf der privaten Sammlung des Anthropologen Clemens Randauer, der Collection Randauer, basiert: http://www.humanzoos.net/?page_id=6941 letzter Zugriff 8.3.2018.
- 14 Barth, *Die Inszenierung fremder Körper*, 44.
- 15 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, 136.
- 16 Gilles Boetsch, Yann Ardagna, *Le sauvage et l'anthropologue*, in: Bancel u.a. (Hg.), *Zoos humains*, 55–62, hier 58 und 73.
- 17 Gabriele Dürbeck, »Meine wilden nackten Freunde im Stillen Meer«, *Ethnographie und Realismus in der deutschen Südseeliteratur*, in: Michael Neumann, Kerstin Stüssel (Hg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr. Literatur und Anthropologie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2011, 93–112, hier 95.
- 18 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 283.
- 19 Ebd., 289, 290 und 296.
- 20 Vgl. Pascal Blanchard u.a. (Hg.), *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVème siècle à nos jours*, Paris 2018.
- 21 Felix von Luschan, *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896*, Berlin 1897, 203.
- 22 Vsevolod Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*, München 1974, 73.
- 23 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 303.
- 24 Pascal Blanchard u.a., *Exhibitions. L'invention du sauvage*, in: Pascal Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage. Exhibitions*, Arles 2011, 20–53, hier 35 f.
- 25 Sylvie Chalaye, *Cirque, scènes et café-théâtre ou le mélange des genres (1850-1930)*, in: Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage*, 236–251, hier 236.
- 26 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 278.
- 27 Ebd., 279. Leonhardt zitiert dabei die Akte des Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend den Zirkus »Renz«.
- 28 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, Berlin 1997, 153–154 und 156.

- 29 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, 150–152 (Brief vom 3. Mai 1896) und 154–157 (Brief vom 10. Mai 1896).
- 30 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 79.
- 31 Ebd.
- 32 Martial Poirson, *Tristes spectacles. Exhibitions fin-de-siècle*, in: Nathalie Coutelet, Isabelle Moindrot (Hg.), *L'altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes 2015, 67–81, hier 68.
- 33 Phillip B. Zarrilli u.a., *Theatre Histories. An Introduction*, London 2006.
- 34 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen 2010, 151.
- 35 Ebd., 158 f.
- 36 Fischer-Lichte zitiert eine Rezension der *Neuen Rundschau* aus dem Jahre 1902, nach der die Eigenart der japanischen Schauspieler darin bestehe, dass hier »alle Wirkung auf die Sinne gerichtet« sei (ebd., 164).
- 37 Ebd., 165.
- 38 Fischer-Lichte befasste sich aber in anderen Beiträgen mit dem Phänomen der Völkerschauen. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Rite de passage im Spiegel der Blicke*, in: Kerstin Gernig (Hg.), *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin 2001, 296–315.
- 39 Anne Décoret-Ahiha, *Du tréteau au plateau. Les danseurs exotiques sur les scènes françaises*, in: Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage*, 342.
- 40 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 279 und 283.
- 41 Ebd., 284 f.
- 42 So erklären Jörg von Brincken und Andreas Enghart im Nachschlagewerk *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, dass Wedekind »sein dramatisches Schaffen strukturell, motivisch sowie im Hinblick auf den darin intensiv geführten Körperdiskus an den Unterhaltungsformen von Variété, Music-Hall und nicht zuletzt am Zirkus orientierte« (Jörg von Brincken, Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008, 72).
- 43 Frank Wedekind, *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*, hg. von Gerhard Hay, Frankfurt/Main 1986, 46, 48, 77, 169, 173 und 225.
- 44 Ebd., 118, 194 f. und 226.
- 45 Frank Wedekind, *Werke*, hg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt 1996, Bd. III.2, 1074.
- 46 Albert Gouaffo, *Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext. Das Beispiel Kamerun-Deutschland (1884-1919)*, Würzburg 2007, 82.
- 47 Frank Wedekind, *Werke*, hg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt 1996, Bd. III.1, 146.
- 48 Wedekind, *Werke*, Bd. III.2, 1005.
- 49 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 368.
- 50 Artur Kutscher, *Frank Wedekind*, München 1922, Bd. 1, 337.
- 51 Wedekind, *Werke*, Bd. III.2, 1046.
- 52 Hermann Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien*, Berlin 1885, 500, https://archive.org/stream/dasweibindernat02plosgoog/dasweibindernat02plosgoog_djvu.txt [letzter Zugriff 22.9.2018].
- 53 Ebd., 696 f.
- 54 Wie der Berliner Sexualforscher Iwan Bloch in seinem Buch aus dem Jahre 1907 *Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur* feststellte, wurde die anthropologische Studie *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, die einen gewissen Publikumserfolg erntete und in mehreren Auflagen erschien, im Hinblick auf ihre »pikanten, selbst obszönen Details« hauptsächlich von Laien gele-

- sen (Iwan Bloch, *Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur*, Berlin 1907, 811). Der Literaturwissenschaftlerin Ruth Florack zufolge »stellt Wedekind insofern einen recht typischen Leser der Epoche dar« (Ruth Florack, *Wedekinds Lulu. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen 1995, 151).
- 55 Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 138, 140 und 152f.
- 56 Kutscher, *Frank Wedekind*, 337.
- 57 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart 1886.
- 58 Pierre Dufour, *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, Paris 1851–1853, 6 Bde.
- 59 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 163. Die »Samaqueca« ist ein volkstümlicher südamerikanischer Tanz. Dazu sind in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts folgende Kommentare zu lesen: »Die Samaqueca ist ein höchst unanständiger Tanz, der fast nur von Negern getanzt wird« (vgl. Johann Jakob von Tschudi, *Peru. Reiseskizzen aus den Jahren 1838–1842*, St. Gallen 1846, 189).
- 60 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 375.
- 61 Rae Beth Gordon, *Entre Charcot et Darwin. Le café conc' et le music-hall parisiens (1875–1908)*, in: Coutelet, Moindrot, *L'Altérité en spectacle 1789–1918*, 203–220, hier 213; Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin 1875–1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham 2009.
- 62 Florence Baillet, *Le regard interrogé. Lulu ou la chair du théâtre*, Paris 2013, 71f.
- 63 Katrin Hafemann, *Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds »Lulu«-Doppeltragödie und »Mine-Haha« oder »Über die körperliche Erziehung junger Mädchen«*, Würzburg 2010, 15. Hafemann weist auch im Zusammenhang mit Lulus Tänzen auf das Modell der Völkerschauen hin: »Das Interesse an der Besichtigung fremder, exotischer Völker wuchs zu diesem Punkt stark an [...] Das Aussehen und Verhalten der gezeigten Menschen wurde genau studiert, festgehalten und die Körperteile wurden vermessen [...] Dieses Modell der Völkerschauen lässt sich auf das Modell der Geschlechter übertragen.« (Ebd., 14).
- 64 Ebd., 7.
- 65 Der Begriff wird von Maren Möhring in Bezug auf die Jahrhundertwende 1900 verwendet: Maren Möhring, *Nacktheit und Fremdheit. Praktiken der Selbstverfremdung in der deutschen Nacktkultur*, in: Jeschke, Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper. Fremde Bewegungen*, 273–292, hier 290. Im erwähnten Beitrag befasst sich Maren Möhring mit der »Rezeption von Völkerschauen seitens der Nacktkulturbewegung« (ebd., 274).
- 66 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 311.
- 67 Florack, *Wedekinds Lulu*, 103f.
- 68 Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 170.
- 69 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 315–317.
- 70 Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998, 15.
- 71 Max Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis (1931)*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2012, 501–513, hier 509.
- 72 Ebd., 508.
- 73 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 52.
- 74 Corssen, *Max Herrmann*, 51–56.
- 75 Einer der Begründer der Theaterwissenschaft in Deutschland, Carl Niessen – der sich während des Dritten Reichs mit seiner Einstellung zum Nationalsozialismus kompromittierte –, plädierte in seiner programmatischen Schrift aus dem Jahre 1927,

- Aufgaben der Theaterwissenschaft*, dafür, dass die neu entstehende Disziplin sich auf die Völkerkunde berufe (vgl. Carl Niessen, *Aufgaben der Theaterwissenschaft*, in: *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, 17|1927|5, 44–49).
- 76 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, in: dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, 351–358, hier 352.
- 77 Ebd., 352 und 354.
- 78 Ralf Remshardt, *La performance médiatisée, un défi aux études théâtrales*, in: Jean-Marc Larrue (Hg.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq 2015, 57–78, hier 59.
- 79 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999, 141.