

Koloniale Theatralität – Zur Verwobenheit von deutscher Kolonial- und Theatergeschichte

Lisa Skwirblies

Während sich in den letzten Jahren ein allgemeines und breiteres Interesse in der deutschen Gesellschaft an der eigenen Kolonialgeschichte entwickelt hat und auch am Theater derzeit verstärkt die deutsche Kolonialgeschichte thematisiert wird, ist die Theaterwissenschaft dahingegen auffällig still, wenn es um die Themenfelder und Analysekatoren Kolonialismus oder Postkolonialismus geht.¹ Bis auf wenige wichtige Ausnahmen gibt es kaum einschlägige Publikationen zur Verwobenheit von Theater- und Kolonialgeschichte, und Erika Fischer-Lichte et al. propagieren in ihrem Sammelband *The Politics of Interweaving Performance Cultures* (2014) bereits das Ende eines noch nicht wirklich begonnenen Postkolonialismus in der Theaterwissenschaft.²

Während die Theaterhistoriografie sich zwar seit einigen Jahren von ihrer nationalen Ausrichtung gelöst hat und verstärkt transnationalen Ansätzen widmet, blenden auch

¹ Vgl. Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986; Balme, Christopher: *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. London 2006; Sieg, Katrin: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan 2009; Heinicke, Julius: *Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*. Berlin 2019; Sharifi, Azadeh/ Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Bielefeld 2022.

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Jost, Torsten/Jain, Saskya Iris (Hg.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. London 2014.

diese Forschungsansätze meist Fragen nach Kolonialität, Macht und vor allem *race*³ aus ihren Untersuchungsfeldern aus. Ein Blick in die Archive des deutschen Kaiserreiches allerdings genügt, um festzustellen, dass Theater und Kolonialismus eine tief verwobene Geschichte teilen und vor allem das so genannte populäre Theater und die deutsche Kolonisierung Afrikas zur Jahrhundertwende zwei Seiten einer Münze bilden.⁴ Statt also dem von Fischer-Lichte et al. heraufbeschworenen Ende des „Postkolonialen“ zuzustimmen, plädiere ich mit diesem Artikel für eine strukturelle Verankerung postkolonialer Theorie in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, die die so notwendige Rekonzeptualisierung der Beziehung von Nation, Kultur und *race* in unserer Disziplin ermöglichen kann. Ich werde in diesem Artikel an einem konkreten Beispiel die verwobene Geschichte von Theater und Kolonialismus im deutschen Kaiserreich als Phänomen „kolonialer Theatralität“⁵ beleuchten.

Theaterhistoriografie als Geschichtsschreibung des Theatralen

Statt sich ausschließlich den „Meisterwerken“ vergangener Jahrhunderte zu widmen, hat sich die Disziplin Theaterwissenschaft seit Beginn ihrer Gründung in den 1920er Jahren des Theatralitätskonzepts bedient.⁶ Der Begriff erlaubt es, ein breiteres Feld von Darstellungstechniken und Wahrnehmungsformen sowie unterschiedliche Konstellationen des Schauens, der Hervorhebung und der Rahmung in Phänomenen des Alltags, der Kunst und der Politik zu untersuchen, die über den eng gefassten Begriff von Theater als Institution weit hinausgehen. Theaterhistoriografie ist deshalb auch immer die Geschichtsschreibung des Theatralen. Was oder wer und von wem als „theatral“ wahrgenommen wird, ist immer von dem jeweiligen historischen und kulturellen Kontext abhängig. Für den Theaterhistoriker Helmar Schramm dienten Theaterbegrifflichkeiten, die in historischen Alltagsdiskursen auftauchen und nicht

³ Ich benutze hier bewusst das englische Wort „*race*“ und nicht das deutsche Wort „Rasse“, da *race* im englischsprachigen Raum der Sozial- und Geisteswissenschaften bereits einen Bedeutungswandel durchlaufen hat, den „Rasse“ im deutschsprachigen Raum so noch nicht vollzogen hat. *Race* steht hier als eine Analysekategorie, die die Existenz unterschiedlicher menschlicher „Rassen“ in Frage stellt, während „Rasse“ im Deutschen meistens als Verweis auf die vermeintliche Existenz unterschiedlicher „Rassen“ verstanden wird.

⁴ Siehe auch Skwirblies, Lisa: *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in the German Empire, 1884-1914*. London 2022.

⁵ Vgl. Skwirblies, Lisa: „Colonial Theatricality“, in: Gluhovic, Milija et al. (Hg.), *Oxford Handbook for Politics and Performance*. Oxford 2021.

⁶ Vgl. Lazardzig, Jan/Tkaczyk, Viktoria/Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Stuttgart 2012.

unbedingt auf die Institution Theater rekurren, als Indikatoren für eine Inbeziehungsetzung zum öffentlichen Raum.⁷ Schramm las den metaphorischen Gebrauch von Theater als ein „distanzgewährendes Orientierungsmodell“, „welches das konkrete Bemühen unterstützt, sich einen Begriff von der Welt zu machen“⁸. Mit anderen Worten, Theatermetaphern in Beschreibungen des öffentlichen Raumes und öffentlichen Verhaltens bieten Halt und Orientierung und sind sinnstiftend für diejenigen, die sie gebrauchen.

Das deutsche Kolonialarchiv ist voll von Referenzen zum Theater. In Siedlertagebüchern, Reiseberichten, ethnografischen Ausführungen, Zeitungsartikeln und Briefen von Kolonialsoldaten tauchen immer wieder Theaterbegriffe auf, die dazu dienen, die neue und „unbekannte“ afrikanische Landschaft, die indigene Bevölkerung oder bestimmte, eindruckliche Ereignisse zu beschreiben. So berichtet der deutsche Ethnograf G. Tessmann z.B. über den Initiationsritus der Pangwe in der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun als „ein riesengroßes Schauspiel, das großartiger ist, als es je auf einer Bühne Europas dargestellt wurde“⁹. Die Beziehung der Pangwe zu ihren Vorfahren beschrieb Tessmann als „ähnlich zu unserem Kasperletheater“¹⁰. Ein anderes Beispiel ist der Augenzeugenbericht eines jungen deutschen Soldaten vom Krieg, den die Deutschen gegen die Herero in der ehemaligen deutschen Kolonie Deutsch-Südwest-Afrika (heute Namibia) zwischen 1904 und 1908 führten und der den Genozid an den Herero durch die Deutschen zur Folge hatte. Der Bericht wurde 1905, also mitten im Krieg, in der damals auflagenstarken Zeitung *Der Tag* publiziert:

Das Drama spielte sich auf der dunklen Bühne des Sandfeldes ab. Aber als die Regenzeit kam, als sich die Bühne allmählich erhellte und unsere Patrouillen bis zur Grenze des Betschuanalandes vorstießen, da enthüllte sich ihrem Auge das grauenhafte Bild verdursteter Heereszüge. [...] Die Herero hatten aufgehört, ein selbstständiger Volksstamm zu sein.¹¹

Vor allem in diesem letzten Beispiel, in dem der Genozid an den Herero theatralisiert wird, verdeutlicht sich die Wirkmächtigkeit theatraler Metaphern: Die Referenz zum Drama verweist auf eine Struktur des Schauens und Zeigens, in der die Zuschauenden eingeladen sind, das Präsentierte wie auf dem Theater als Teil einer fiktionalisierten Welt zu betrachten und als Symbol einer einheitlichen und

⁷ Ebd., S. 46.

⁸ Ebd.

⁹ Zit. in Fiebach 1986, S. 10.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Zit. in Brehl, Medardus: *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*. München 2007, S. 215.

abgeschlossenen Welt. Durch die Theatermetapher wird hier diskursiv ein szenografischer Raum hergestellt, in dem alles, was gesehen werden kann, inszeniert ist für eine Zuschauerposition. Wie im dramatischen Theater bietet der Zeitzeugenbericht des Soldaten „direct access to something that appears ‘realistic’ while also providing the one looking with a detached point of view“¹². Damit wird mit Hilfe von Theatralisierungsstrategien das zuschauende Subjekt vom Gesehenen distanziert und von der Verantwortung für das Geschehene entbunden. Täter des Völkermordes werden zu unschuldigen Zuschauenden. In dem Sinne sind Theaterbegriffe, die in Kolonialdiskursen des 18. und 19. Jahrhunderts auftauchen, keinesfalls als unschuldige Metaphern zu verstehen. Vielmehr stellen sie „symptoms of deeper-seated, fundamental categories of perception“ dar, wie Theaterwissenschaftler Christopher Balme argumentiert.¹³ Theatermetaphern in Beschreibungen kolonialer Räume, Landschaften und Verhaltensweisen fungieren demnach als Wahrnehmungskategorien und Orientierungsmodelle, die uns etwas über die Sinnstiftungsversuche der Imperialisten erzählen können.

Theatermetaphern markieren im kolonialen Diskurs Positionen der Macht, aus denen das europäische und kolonisierende Subjekt heraus die kolonisierten Subjekte beschreiben und definieren kann, während es selbst unsichtbar und vermeintlich unschuldig bleibt. Die Anthropologin Mary Louise Pratt hat diese Position in ihrer einschlägigen Monografie *Imperial Eyes* (1992) die „anti-conquest strategy“ genannt, „whereby European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony“¹⁴. Diese Position des sehenden, aber unsichtbaren Zuschauenden ist eine Voraussetzung für das europäische Subjekt, „to ‘view’ the African in order to comment on their physiology and actions“, wie die Historikerin Obioma Nnaemeka pointiert hervorhebt.¹⁵ Als diskursive Strategie der distanzgewährenden Rahmung hebt *koloniale* Theatralität also Personen, Handlungen und Landschaften nicht nur hervor, sondern verschafft eine „condescending distance“¹⁶ zwischen dem theatralisierenden Subjekt und dem theatralisierten Subjekt/Objekt. Eine Distanz, die es dem imperialen Schauenden

¹² Bleeker, Maaike: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London 2011, S. 15.

¹³ Balme 2006, S. 1.

¹⁴ Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992, S. 7.

¹⁵ Nnaemeka, Obioma: „Bodies That Don’t Matter. Black Bodies and the European Gaze“, in: Eggers, Maureen Maisha et al. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. München 2017, S. 95.

¹⁶ Ebd.

erlaubt, sich selbst aus der Szene/Handlung herauszunehmen und damit aus der Verantwortung bzw. Involviertheit zu stehlen. Dies exemplifiziere ich im Folgenden an dem Beispiel des Kameruner Prinzen Mpundo Akwa und seiner Markierung in der deutschen Öffentlichkeit der Jahrhundertwende als „Hochstaplerprinz“.

Vom Prinzen zum Hochstapler

Wie viele andere Söhne aus einflussreichen afrikanischen Familien war auch Mpundo Akwa, Sohn des Königs Dika Akwa aus der Küstenregion Duala in Kamerun, bereits als kleiner Junge zum Ende des 19. Jahrhunderts zur Ausbildung nach Deutschland geschickt worden. „Bildungsbesuche“ in Deutschland waren in Kameruner Familien zur Jahrhundertwende nicht unüblich und wurden als Möglichkeit gesehen, ihren eigenen politischen Einfluss auf die Kolonisierer zu erhöhen.¹⁷ Die Akwas waren ausgesprochene Kritiker des Kolonialregimes in Kamerun und Mpundo hatte in Berlin sogar eine Audienz beim deutschen Kaiser erhalten, während der er ihm die Belange der Akwas unterbreiten und eine Petition überreichen durfte.¹⁸

Am 27. Juni 1905 begann der Prozess gegen Akwa in Hamburg-Altona, in dem zwei ehemalige deutsche Geschäftspartner Akwas ihm vorwarfen, er habe Betrug und Hochstapelei begangen, indem er den königlichen Status seines Vaters als finanzielle Garantie für eine ausstehende Zahlung benutzt habe. Wahrscheinlich als Retourkutsche für Akwas anti-kolonialen Aktionismus hatte die Kolonialverwaltung in Duala Akwas deutsche Geschäftspartner darüber informiert, dass diese Garantie hinfällig sei, da sowohl Akwa als auch sein Vater keinen königlichen Status besäßen.¹⁹ Den Status des Souveräns könne in der „kolonialen Matrix der Macht“²⁰ nur der deutsche Kaiser haben. Alle anderen seien entweder Bürger oder „Eingeborene“.

¹⁷ Aitken, Robbie: „Germany’s Black Diaspora. The Emergence and Struggles of a Community, 1880-1945“, in: BDG-Netzwerk (Hg.), *The Black Diaspora and Germany: Deutschland und die Schwarze Diaspora*. Münster 2018, S. 87.

¹⁸ Die Akwas hatten 1905 eine Petition aufgestellt, die die Absetzung des in Duala stationierten Gouverneurs Jesco von Puttkamer forderte und die eine lange und detaillierte Liste von Ausbeutung, Raub und körperlicher Gewalt durch die Deutschen beinhaltete. Die Petition kann im Bundesarchiv in Berlin eingesehen werden unter BArch, R1001 4435.

¹⁹ Akwa wurde von dem Tabakhändler Benno Rosenbaum wegen Betrugs angezeigt. Rosenbaum hatte sich beim Bezirksleiter von Douala (Kamerun), von Brauchitsch, informiert, der ihm versicherte, dass Akwas Vater kein König und darüber hinaus pleite sei.

²⁰ Mignolo, Walter/Walsh, Catherine E.: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham 2018, S. 15.

Obwohl Akwa in dem Prozess freigesprochen wurde, hatte die skandalhungrige deutsche Presselandschaft ihren Täter gefunden: den „schwarzen Hochstaplerprinzen“.

Ich möchte hier argumentieren, dass die Markierung Akwas als Hochstapler als eine koloniale Strategie der Theatralisierung Akwas zu lesen ist. Hochstapelei ist eng verbunden mit Rollenspiel, Maskerade und Illusion. Ähnlich wie ein Schauspieler hat auch ein Hochstapler ein durchdachtes Skript, ein Publikum und macht Gebrauch von Kostüm und einer (sozialen) Bühne. Der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx argumentiert in seiner Monografie *Ein Theatrales Zeitalter*²¹, dass die Figur des Hochstaplers höchst populär war zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Marx liest die Popularität der Hochstaplerfigur als Symptom für eine „Gesellschaft in Bewegung“²². Er zeichnet das Bild einer Gesellschaft, die von tiefen sozialen Transformationen und damit einhergehenden Verunsicherungen geprägt ist. Nationsbildung, Industrialisierung, Arbeitslosigkeit und Urbanisierung bestimmen diese Transformationen der deutschen Gesellschaft um 1900. Auch die Funktion des Theaters wechselte in dieser Zeit laut Marx von dem Ideal des 18. Jahrhunderts als moralische Anstalt hin zur „sozialen Schule“, auf deren Bühne neue und alte soziale Zeichensysteme und Verhaltensweisen getestet, einstudiert oder abgelegt werden konnten. Die „Gesellschaft in Bewegung“ vergewisserte sich in dieser Zeit der Verunsicherung ihrer Werte und der sozialen Verhaltensweisen auf dem Theater.

Die Theatralisierung Akwas als „schwarzer Hochstaplerprinz“ passt in dieses Bild einer Gesellschaft im Umbruch, wenn man zu Marx' Gesellschaftsanalyse auch die Faktoren *race* und Kolonialität hinzunimmt. Die Figur des rassifizierten Hochstaplers wird dann zum Symptom einer *weißen* Gesellschaft, die in der Überschneidung von Nationsbildungsprozess und der Gründung des deutschen Kolonialreiches auch verstärkt Fragen von Zugehörigkeit und Abstammung mit Theorien zu Ethnie und „Rasse“ beantwortete. Dies wird besonders deutlich, wenn wir die Tatsache betrachten, dass nur ein paar Monate nach dem Prozess die Figur Akwa auch auf dem Theater auftauchte.

²¹ Marx, Peter W.: *Ein theatrales Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*. Marburg 2008.

²² Ebd., S. 47.

Koloniale Theatralität auf dem Theater

Die jährliche Revue des Metropol-Theaters in Berlin konzentrierte sich im Jahr 1906 auf das Thema Kolonialismus. Unter dem Titel *Und der Teufel lacht dazu* theatralisierte die Revue das deutsche Kolonialreich im Sinne der Idee des *teatrum mundi* als Welt-Theater, das vom Teufel regiert wird. In der Hauptstadt dieses kolonialen Welt-Theaters, Berlin, trifft der Teufel auf einen „afrikanischen Prinzen“, Mpundo Akwa, der eine politische und romantische „Kolonialaffäre“ ausgelöst haben soll. Nicht nur hat der Prinz den Gouverneur von Kamerun, Jesco von Puttkamer, öffentlich des Amtsmissbrauchs und der Ausbeutung der kolonisierten Bevölkerung angeklagt, sondern ihm auch seine Geliebte ausgespannt, worüber die Printmedien in der Zeit um Akwas Prozess tatsächlich viel spekuliert hatten. Mit Puttkamers „Cousinchen“, wie die Geliebte von der Presse getauft worden war, plant die Figur Akwa in der Revue nun einen Neubeginn in Kamerun. Die Vermischung von politischen und erotischen Bezügen, von reellen und fiktiven Vorkommnissen in der Akwa-Szene war typisch für die Metropol-Revuen und das Berliner populäre Theater der Zeit, und das Duett „Willst du mein Cousinchen sein“, das Akwa und das „Cousinchen“ in der Revue gemeinsam sangen und das auf LP gepresst zum Verkaufsschlager wurde, überdauerte die *Causa Akwa* im kollektiven Gedächtnis der deutschen imperialen Öffentlichkeit.

Akwa und das Cousinchen wurden von zwei der populärsten Schauspieler*innen der Zeit verkörpert. Fritzi Massary spielte das Cousinchen und Henry Bender stellte Akwa dar. Laut Regieanweisung hat der Prinz „halb zivilisiert und halb afrikanisch“²³ auszusehen, und ein Szenenfoto aus dem Musikjournal *Musik für Alle*²⁴ zeigt Bender in Blackface, Frack und mit viel zu großer Hose und Fliege. Stärker noch als auf die amerikanische Minstrelsy-Tradition²⁵ scheint Benders Kostüm auf das spezifisch deutsche rassistische Stereotyp des „Hosenn“^{*****} zu verweisen, eines Schwarzen urbanen Dandys, der bemüht ist, sich durch seine Kleidung und sein Verhalten einer *weißen* bürgerlichen Gesellschaft anzupassen, aber scheitert. Die Nähe zu der Figur des rassifizierten Hochstaplers wird hier bereits deutlich.

²³ *Und der Teufel lacht dazu: Große Jahres-Revue in sieben Bildern*. Text von Julius Freund, Musik von Viktor Holländer. Das Libretto kann eingesehen werden in der Theatersammlung der FU Berlin unter Kst.7 97/92/W180 13.

²⁴ Vgl. <http://operetta-research-center.org> [Zugriff am 28.05.2021].

²⁵ Minstrelsy oder Minstrel Shows sind eine Form rassistischen Entertainments, das in den USA im 19. Jahrhundert entwickelt wurde. Blackfacing ist zum Beispiel eine theatrale Praxis der Minstrel Shows.

Der Literaturwissenschaftler Jonathan Wipplinger argumentiert in seinem Artikel „The Racial Ruse“²⁶, dass die deutsche Rezeption von Blackfacing im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einzigartig war und nicht mit der Rezeption in Nordamerika oder England verglichen werden kann. Das *weiße* deutsche Theaterpublikum der Jahrhundertwende las Blackfacing eben nicht als theatrale Praxis der Illusion und damit als (rassistische) Unterhaltung, sondern, so Wipplinger, als „racial ruse“, also als intentionale Täuschung von ethnischer, rassifizierter und nationaler Identität. Diese negative Rezeption von Blackfacing, in der Täuschung und Unterhaltung eben nicht wie sonst im Theater zwei Seiten der gleichen Medaille bildeten, erklärt Wipplinger mit der Friktion zwischen einer wachsenden Präsenz von Schwarzen Menschen in Deutschland und dem Schwarzschildern *weißer* Schauspieler auf den deutschen Bühnen.²⁷ Es war laut Wipplinger nicht die Abwesenheit Schwarzer Menschen in den deutschen Metropolen, die das Rezeptionsverhalten eines *weißen* deutschen Theaterpublikums um die Jahrhundertwende beeinflusste, wie Sander L. Gilman einst in *On Blackness without Blacks* (1982) argumentierte, sondern ein rassistisch motiviertes Gefühl des „Zuviels“, das das Blackfacing als Täuschung erscheinen ließ. Wipplinger liest die ablehnende Rezeption des deutschen Publikums von Blackfacing daher als Symptom der tiefgreifenden Transformationen, die die wachsende Globalisierung, das Kolonialprojekt und die neue Massenunterhaltungsindustrie mit sich gebracht hatten: „[Blackfacing] became a means of negotiating the culture of modernity in a society to have lost control, of itself and of the other.“²⁸ Mit anderen Worten, in der theatralen Repräsentation Akwas (Blackfacing) spiegelt sich die Verhandlung von *race* und nationaler Identität wider, in der „Deutschsein“ mit „Weißsein“ gleichgesetzt wird. In dem Sinne ist zu konstatieren, dass nicht nur das Auseinanderbrechen eines alten Stände- und Klassensystems, wie Peter W. Marx es beschreibt, sondern auch die Porosität angeblich stabiler „Rassenhierarchien“, die durch die Immigration aus den afrikanischen Kolonien und die verstärkte Präsenz Schwarzer afro-deutscher Aktivist*innen (wie z.B. Akwa) und Schwarzer amerikanischer Performer*innen in den deutschen Metropolen in Frage gestellt wurden, als ausschlaggebende Faktoren eines „theatralen Zeitalters“ gezählt werden

²⁶ Wipplinger, Jonathan: „The Racial Ruse. On Blackness and Blackface Comedy in ‘Fin-de-siecle’ Germany“, in: *German Quarterly* 84 (2011), S. 457–476.

²⁷ Gilman, Sander L.: *On Blackness without Blacks: Essays on the Image of the Black in Germany*. Boston 1982.

²⁸ Wipplinger 2011, S. 471.

müssen und die Produktion und Verhandlung von *race* ein fester Bestandteil der deutschen Theaterlandschaft waren.

Die öffentlichen Auftritte des realen Akwa in „europäischer“ Kleidung und akzentfreiem Deutsch und seine Selbst-Positionierung als Sohn eines Kameruner Souveräns widersprachen den rassistischen Kolonialklischees eines Schwarzen Mannes anscheinend so sehr, dass Hochstapelei einer deutschen Öffentlichkeit als die logischste Erklärung für sein Auftreten erschien. Die Nähe der Figur des Hochstaplers zum Theater, zu Illusion, Täuschung und Maskerade, verweist auf das eingangs beschriebene Phänomen der kolonialen Theatralität: ein distanzgewährendes Wahrnehmungs- und Orientierungsmodell, durch das der „Andere“, der scheinbar stabile soziale Kategorien durcheinanderwirft, festgeschrieben und eine imperiale, *weiße* Ordnung wiederhergestellt werden sollte. Die Tatsache, dass Akwa seinen Ruf und seine Ehre nicht vollständig wiederherstellen konnte und in Konsequenz 1912 wegen Verdachts auf politische Anstiftung zu anti-kolonialem Widerstand nicht nur nach Kamerun abgeschoben wurde, sondern dort auch ins Gefängnis kam, in dem er kurz darauf verstarb, weist auf die epistemische Gewalt, die die scheinbar unschuldige Strategie der Theatralisierung im kolonialen Kontext ausübte.

Ausblick

Das hier bemühte historische Beispiel von Mpundo Akwas doppelter Theatralisierung mit den epistemologischen sowie materiellen Konsequenzen dieser Theatralisierung ist keineswegs nur ein individuelles oder historisches Schicksal. Dies zeigen die vielen Vorfälle rassistischer Gewalt an deutschen Theatern und an den europäischen Grenzen heute. Wenn im Kontext von Debatten um Asyl und Asylrecht heutzutage politische Schlagworte wie „Wirtschaftsflüchtlinge“ und „Sozialtourismus“ bemüht werden, die gegenüber geflüchteten Menschen die Notwendigkeit ihrer Flucht in Abrede stellen und sie des Betrugs und der Unaufrichtigkeit bezichtigen, werden auch hier theatrale Metaphern der Täuschung, des Rollenspiels und der Maskerade zu Strategien des Ausschlusses und der Diskriminierung und verweisen auf die noch stets wirkmächtigen Schatten kolonial-rassistischer Repräsentationstechniken und Wahrnehmungsmuster der deutschen Kolonial- und Theatergeschichte. Was ich hoffe, gezeigt zu haben, ist die Relevanz postkolonialer und dekolonialer Theorie für die Theaterhistoriografie: Sie erlaubt uns, Theater nicht nur als Repräsentations- und Propagandamaschine der Kolonialpolitik zu analysieren, sondern in der Verwobenheit

von Theatralität und Kolonialität Theater auch als Epistem des Kolonialdiskurses zu bestimmen.

Referenzen

- Aitken, Robbie: „Germany’s Black Diaspora. The Emergence and Struggles of a Community, 1880-1945“, in: BDG-Netzwerk (Hg.), *The Black Diaspora and Germany: Deutschland und die Schwarze Diaspora*. Münster 2018, S. 87.
- Akwas-Petition (1905): BAArch, R1001 4435.
- Balme, Christopher: *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. London 2006.
- Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London 2011.
- Brehl, Medardus: *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*. München 2007
- Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986.
- Fischer-Lichte, Erika/Jost, Torsten/Jain, Saskya Iris (Hg.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. London 2014.
- Gilman, Sander L.: *On Blackness without Blacks: Essays on the Image of the Black in Germany*. Boston 1982.
- Heinicke, Julius: *Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*. Berlin 2019.
- Lazardzig, Jan/Tkaczyk, Viktoria/Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Stuttgart 2012.
- Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*. Marburg 2008.
- Mignolo, Walter/Walsh, Catherine E.: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham 2018.
- Nnaemeka, Obioma: „Bodies That Don’t Matter. Black Bodies and the European Gaze“, in: Eggers, Maureen Maisha et al. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. München 2017, S. 95.
- <http://operetta-research-center.org> [Zugriff am 28.05.2021].
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992

- Sharifi, Azadeh/ Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Bielefeld 2022.
- Sieg, Katrin: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan 2009.
- Skwirblies, Lisa: „Colonial Theatricality“, in: Gluhovic, Milija et al. (Hg.), *Oxford Handbook for Politics and Performance*. Oxford 2021.
- Skwirblies, Lisa: *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in the German Empire, 1884-1914*. London 2022.
- *Und der Teufel lacht dazu: Große Jahres-Revue in sieben Bildern*. Text von Julius Freund, Musik von Viktor Holländer. Das Libretto kann eingesehen werden in der Theatersammlung der FU Berlin unter Kst.7 97/92/W180 13.
- Wipplinger, Jonathan: „The Racial Ruse. On Blackness and Blackface Comedy in ‘Fin-de-siecle’ Germany“, in: *German Quarterly* 84 (2011), S. 457–476.

Skwirblies, Lisa (2022): „Koloniale Theatralität – Zur Verwobenheit von deutscher Kolonial- und Theatergeschichte“, in: Beate Hochholdingen-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= *Thewis*. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 102-113, DOI 10.21248/thewis.9.2022.114, CC BY 4.0.