

Erstpublikation

1 Mode-Katalog 1903/04 Warenhaus A. Wertheim Berlin. Hildesheim et al.: Olms Presse + Ergänzung [Reprint] 2000, p. 156.

2 Cf Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 1994, p. 77ff.

3 Nordau, Max: Entartung. Bd. 1. Berlin: Carl Duncker 1892, p. 17.

4 Cf. u.a. Belsey, Catherine: Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt. In: Greenblatt, Stephen: Was ist Literaturgeschichte? Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, p. 59f.

5 Flaubert, Gustave: Die Erziehung der Gefühle. Berlin, Weimar: Aufbau 1982, p. 272.

6 Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt/M.: Fischer 1993, p. 17; zur Bestimmung des literarischen Textes, die Greenblatts Position zu Grunde liegt, cf. Barthes, Roland: La mort de l'auteur. Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973. Paris: Seuil 1994, p. 494: »[L]e texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture«. – So deutet Pierre Bourdieu noch die Bartform, Gesichtsfärbung und nonverbalen Äußerungen der Figuren in Flauberts *Education* als Zeichen der Milieuzugehörigkeit und damit verbundener Verhaltensweisen und Positionen, cf. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Zur Genese des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, p. 36.

7 Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek: Rowohlt 1992, p. 431f. – Zur »Reproduktion und Zirkulation mimetischen Kapitals«, das sowohl Darstellungen als auch Herstellungstechniken bezeichnet, cf. Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Berlin: Klaus Wagenbach 1998, p. 15 f.

8 Alfred Kerr: Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900. Hg. v. Günther Rühle. Berlin: Aufbau 1997, p. 24f. Sämtliche nachfolgenden Zitate sind den Seiten 24 und 25 dieser Ausgabe entnommen.

Salambô und *Cleopatre* hießen zwei Tischfiguren, die das Berliner Kaufhaus Wertheim im Jahre 1903 in der Abteilung »Kunstguss-Artikel« anbot.¹ Ihr Umriss hatte die Form eines Torsos mit Kopf, die auf die zeitgenössische Archäologie und Musealisierung historischer Artefakte verwies. Zugleich deutete die charakteristische Gestalt eine damals bekannte Illusionsnummer an, die sog. »Dame ohne Unterleib«, die sich als lebender Torso auf Jahrmärkten und im Panoptikum präsentierte. Wie eine Perücke wirkte die üppige Haartracht der beiden Nippes. *Cleopatre* zierte zudem eine schräg über der Brust aufgesetzte Theatermaske. Namen, Frisur und Maske erinnerten an den französischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts, an Gustave Flauberts *Salambô* oder das Bühnenrepertoire der Schauspielerin Sarah Bernhardt. Für sie hatten Victorien Sardou und Emile Moreau das im Jahre 1890 uraufgeführte Theaterstück *Cléopâtre* verfasst, das eine Fülle an Plakaten und Fotografien hervorbrachte, die nun ihrerseits von den zeitgenössischen Wochen- und Modezeitschriften verbreitet wurden.² Um 1900 zählte die ägyptische Königin neben Herodias, Salome und Carmen zu den bekanntesten Inbildern der *femme fatale*. Ironisch schien sich der Kunstguss-Charakter Cleopatras in der Tischfigur zu verdoppeln. Denn nicht ein Abbild der historischen, sondern eine durch verschiedene Medien modellierte »Cleopatre« übersiedelte vom Warenhaus in die bürgerlichen Interieurs, die der Kulturkritiker Max Nordau in seiner Polemik *Entartung* (1892) als »Theaterdekorationen und Rumpelkammern, Trödelbuden und Museen« beschrieben hatte.³

Auch wenn sie sich in dieser Dimension nicht erschöpfen, so sind die beiden Kunstgussfiguren doch wie jegliche Darstellung unauflöslich an Sprache geknüpft. Mit dem Text-Modell, das Kriterien wie Kohärenz und Kohäsion impliziert, lassen sich *Salambô* und *Cleopatre* jedoch nicht angemessen erfassen, weil sie eher einer Ansammlung scheinbar wahllos kombinierter Zeichen ähneln. Dem entspricht auch der Modus, in dem die Nippes auf zeitgenössische Diskurse und kulturelle Praktiken deuteten: Umriss, Frisur, Namen, Maske etc. sind isolierte Anspielungen und Indizien, Metaphern und Symbole, die je nach Wissensvorrat eine Reihe Verknüpfungen ermöglichten, sei es zum Geschlechterdiskurs, zur Archäologie, zum Historismus, zur Kunst oder aber zur Populärkultur. Bezüge und Verbindungen dieser Art zu formulieren heißt, Kulturgeschichte als Netzwerk darzustellen.

Legt die Jahreszahl 1903 einen linearen Verlauf nahe, der die exotistische Zeichen- und Bildwelt der Hochkultur in die Alltagskultur transferiert, erweist indes ein Blick in Flauberts *Die Erziehung der Gefühle* (*L'education sentimentale*), dass sich die Bezüge zwischen den Medien und anderen Bereichen alles andere als einsinnig gestalteten: Man denke an die dortige Beschreibung der Stimmungsarchitektur im Tanzlokal Alhambra, die Darstellung des Kostümfests im Salon der Demi-Monde Rosanette oder Mlle. Roques Bitte an Frédéric, bei Jacques Arnoux »zwei große, bunte Negerfiguren« zu erwerben, ebensolche »wie sie in der Präfektur von Troyes standen«.⁵ Den literarischen Text als ein Geflecht von Zitaten aus ungezählten Bereichen der Kultur zu verstehen, als Produkt »ausgedehnter Entlehnungen« und »Tauschprozesse«, erlaubt umgekehrt die Zugänge zu sozialen und kulturellen Praktiken.⁶ Zitate sind Wiederholungen von Zeichen in wechselnden Kontexten, die ihre Bedeutungen variieren oder vollständig verändern können. Infolge ihres Wiederholungscharakters eignet ihnen zuweilen ein mimetischer Zug. Unter Mimesis ist das Funktionieren von »Techniken des Benennens, Bedeutens, Darstellens« zu verstehen, die »Erzeugung symbolischer Welten mit Hilfe von Medien«, die auf »Einwirkung, Aneignung, Veränderung, Wiederholung« zielt.⁷ Einige ausgewählte Ereignisse aus der Alltags- und Populärkultur um 1900 belegen die konstitutive Rolle mimetischer Akte bei der Verankerung kultureller Stereotype.

1. Berliner Abende – die *Five Sisters Barrison* und Peter Altenberg

Im Februar 1895 schilderte der Theaterkritiker und Feuilletonist Alfred Kerr den Lesern der liberalen *Breslauer Zeitung* einen Gesellschaftsabend in einer Berliner Villa.⁸ Höhepunkt des Abends war eine Tanz- und Gesangsdarbietung der Gastgeberin mit vier befreundeten Frauen, die rosafarbene Kleider, blonde Perücken, in den Händen Puppen und ein Kätzchen trugen. Sie tänzelten, gingen in die Hocke, schnellten in die Höhe und sangen dazu, von einem Pianis-

⁹ Cf. Gilman, Sander L.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Reinbek: Rowohlt 1992, p. 156ff.

¹⁰ Altenberg, Peter: Expedition in den Alltag. Gesammelte Skizzen 1895-1898. Hg. v. Werner J. Schweiger. Wien, Frankfurt/M.: Löcker, S. Fischer 1987, p. 103.

ten begleitet, Lieder auf Englisch: »Die Hörer rasten vor Wonne«, notierte Kerr, »denn jeder einzelne wußte genau, worum es sich handelte: die Damen kopierten die fünf Schwestern Barrison.«

Wochenlang war das Gastspiel des Tanz- und Gesangsquintetts *Five Sisters Barrison* im Varieté Wintergarten an der Friedrichstraße mit »begeistertem Beifall« gefeiert worden, hatte eine »Art Fieber« bürgerliche wie kleinbürgerliche Milieus der wilhelminischen Reichshauptstadt erfasst. Unermüdlich wurden ihre Melodien gesummt, forderten »Riesenplakate« zum Besuch ihrer Vorstellungen auf. Mit ihren blonden Perücken, Puppen, Kätzchen, rosafarbenen Kleidern, »die sie wie Schulmädchen mittelkurz« trugen, ließen sich die Darstellerinnen auf der Bühne »mit übergeschlagenen Beinen nieder«, gerierten sich »absichtlich wie Kinder« und hatten »nicht das Bestreben, dem Publikum die zierliche Beschaffenheit ihrer Unterkleider zu verbergen«.

Ihre Anziehungskraft bezog die Varieténummer aus dem ambivalenten Andeutungscharakter der einzelnen Elemente: von der Unterwäsche, die als Fetisch das Geschlecht zugleich ver- und enthüllte, über die Katze, die als Metapher fixer Bestandteil erotischer Ikonografien im 19. Jahrhundert war, bis hin zur Puppe, welche auf die gesellschaftlich anerkannten Rollen von Jungfrau und Mutter verwies. Im aufgeführten Ensemble erotischer Zeichen wurden beide Rollen mit der Vorstellung sexueller Verführungs- und Aktionsbereitschaft, kurzum: mit dem Bild der Prostituierten, verknüpft. Unfreiwillig betonte Kerrs Beschreibung der Posen, Kostümelemente und Requisiten den performativen Aspekt der sexualisierten Kindfrau, stellte ihr ›Wesen‹ als zitierbares Ensemble von Zeichen aus, das unabhängig von denjenigen funktionierte, die es vermeintlich ›authentisch‹ verkörperten.

Nicht die »Tingeltangelmädchen«, sondern ihre »Wirkung« auf seine Gastgeber, »die sie, wenn auch in dezenter Form, nachahmen«, bereiteten dem Theaterkritiker Unbehagen. Er sei kein »Moralist«, versicherte er, aber angesichts der Darbietung auf dem Gesellschaftsabend sichtlich »verstimmt« gewesen. Die Bemerkung, dass erst eine geplante Verhehlung von Fifi Barrison mit einem Grafen die Darbietungen des Quintetts für den sozial gehobenen Westen der Stadt »gesellschaftsreif« gemacht hatte, deutet die Grenzüberschreitung an. Immerhin wechselte das Zeichenprogramm vom institutionellen Rahmen des Varieté in die halböffentliche Sphäre des großbürgerlichen Salons. Kinderprostitution zählte zum Alltag westeuropäischer Metropolen und in den medizinischen und juristischen Diskursen verschmolz die sexualisierte Kindfrau mit dem Bild der Prostituierten und den proletarischen Milieus.⁹ Anders verfahren die Autoren des Symbolismus und mit ihnen der Wiener Literat Peter Altenberg.

Altenbergs 1896 publizierte Skizzensammlung *Wie ich es sehe* enthält den Text *Der Grieche*.

Ein weißes Battistkleid fliegt heran – –. Aschblonde, lange, offene, seidene Haare. Schlanke zarte Beine in schwarzen Strümpfen. Sie ist dreizehn Jahre alt. Man sieht oberhalb des Knies die weißen Unterhöschen. Sie fliegt über den Weg mit ihrem Reifen. Alles federt. Olympische Spiele – – –!

heißt es dort, bevor die Darstellung zur Wunschvorstellung gerät:

Ah, dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden samtenen Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen – – – fliegen! Und dann stehst Du da und wirfst in runder Bewegung die Haare nach rückwärts, und wir trinken mit den Augen, diesem Liebesorgane der Künstlerseele, deinen schlanken weißen Leib – – in Schönheits-Liebe!¹⁰

Mit der Darbietung der Barrisons hatte Altenbergs Version des Stereotyps eine Reihe Zeichen wie das helle, kurze Kleid, Beine, Unterwäsche oder das lange blonde Haar gemeinsam. Im Unterschied zu den Barrisons erscheint die aufdringliche Sichtbarkeit der »Unterhöschen« jedoch nicht als Effekt kalkulierter Gesten und Posen, sondern wie die absichtslose Folge sportlicher Bewegungen, wodurch sie beiläufig und »natürlich« wirkt. Die Verknüpfung mit den Olympischen Spielen fügte die sexualisierte Kindfrau bruchlos in den bildungsbürgerlichen Horizont der griechischen Antike ein und sicherte so die umstandslose Aufnahme ins bürgerliche Milieu.

Doch die Nacktheit, die die nicht von ungefähr als Grieche gleichsam maskierte Figur erträumt, wird im doppelten Sinn zum Spektakel. Die Phantasie, welche die Barrisons im Varieté geschickt über ein Verweissystem evozierten, sprach Altenberg im literarischen Diskurs unverhüllt aus. Hinzu kommt der Pluralis Majestatis, der die über die Augen beschworenen Künst-

11 Altenberg, Peter: *Ashantee*. Berlin: S. Fischer 1897, p. 12 u. p. 40.

12 Kerr 1997, p. 276.

13 Döblin, Alfred: Gertrude Barrison. In: *Der Sturm*. Wochenschrift für Kultur und die Künste 81 (Oktober 1911), p. 646.

lenseelen zu Zuschauern und die Dreizehnjährige zur Darstellerin werden lässt. Die Wiederholung der für populärkulturelle Schaustellungen typischen Anordnung von Publikum und Akteur birgt ein mimetisches Moment. Auch die »samtene Wiese«, die an eine mit Stoff ausgeschlagene Bühne mahnt, und der »Abendschatten«, der den »weißen Leib« wie eine raffinierte Beleuchtungstechnik konturiert, heben den Aufführungscharakter hervor. Mit der Inszenierung visueller Wahrnehmung, in der erotische Inbesitznahme und ästhetische Erfahrung zusammenfallen, akzentuierte Altenberg eine für die europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts geläufige Form der stereotypen Konstruktion des Anderen, des Geschlechts wie der Ethnie. Im Skizzenbuch *Ashantee*, in dem Altenberg 1897 eine Völkerschau im Wiener Tiergarten darstellte, waren es die »hellbraunen Brüste« der zwölfjährigen Tioko, die »dem edlen Männer-Auge ein Bild der Weltvollkommenheit« lieferten, erschien die siebzehnjährige Akolé, die »ein junger Mann aus reichem Hause« zu »besitzen« wünschte, wie eine »von Barbédienne Modellirte, in Bronze Gegossene«.11 Unwillkürlich ruft Altenbergs Vergleich mit den Skulpturen des Fabrikanten Ferdinand Barbédienne die oben angeführten »Negerfiguren« aus Flauberts *Education* in Erinnerung.

Alfred Kerr zufolge bot *Ashantee* an den Sommerabenden im Berlin des Jahres 1897 reichlich Gesprächsstoff und *en passant* bemerkte der Theaterkritiker eine Vorliebe Altenbergs für Varietékünstlerinnen wie die Barrisons.12 Ein Faible, das nicht unerwidert blieb. Gertrude Barrison, eine der fünf Schwestern des Tanz- und Gesangsquintetts, avancierte später zur erfolgreichen Vortragskünstlerin der Texte des Wiener Autors. »Sie sprach volltönend, alle Register aufgezogen: hart, wild, zart, mit Leidenschaft und Fülle«, resümierte Alfred Döblin einen solchen Vortragsabend im Herbst 1911, »sie las: das Weib. Sie erzählte von Altenberg ohne jede Hemmung«.13

2. Süd-West-Afrika und Aus unseren Kolonien im Circus Busch

Von Beginn an zählten Ausstattungspantomimen zu den Höhepunkten der Vorstellungen im 1895 eröffneten, zwischen Spreeufer und S-Bahnhof Börse gelegenen Berliner Kuppelgebäude des Circus Busch.14 Aufwändig gestaltete Kulissen, glitzernde Kostüme, exotische Tiere, ein Corps de Ballet, ein Musikorchester und eine Fülle von Artisten – gelegentlich sogar das in Berlin stationierte kaiserliche Militär – sorgten für ein opulentes Schau-Ereignis. Akrobatische Einzelaktionen wechselten mit choreografierten Massenszenen, Tänzen, Kämpfen, kleineren Jagd- oder Raubeinlagen. Jede Pantomime begleitete ein farbiges Programmheft à zehn Pfennig. Einer Einleitung, die den jeweiligen kulturellen Kontext umriss, folgte die kommentierte Wiedergabe der arrangierten Bilder. Wurde der dürftige Inhalt der Stücke oft der Bibel, Geschichte, Literatur oder Bühnenwerken entlehnt, so rückte nach 1900 auch die wilhelminische Kolonialpolitik ins Blickfeld.

Zum Auftakt der Berliner Saison inszenierte Busch am 17. September 1904 mit *Süd-West-Afrika* den aktuellen Vernichtungsfeldzug des Kaiserreichs gegen die Herero als Verteidigungs- und Züchtigungsaktion. Das Personenverzeichnis wies neben »Reitern, Infanteristen und Artilleristen der Schutztruppe« sowie »aufständigen Hererokriegern« einen Major, einen Oberleutnant, dessen Burschen Michael Huber, das Farmerehepaar Erdmann, auch zwei namentlich genannte Herero auf: die Dienerin Berseba und den historisch authentischen »Samuel Maharero, Häuptling der aufständigen Herero«.15 Im Programmheft wurden die Herero einleitend als »gefährliche Gegner« der deutschen Kolonialmacht und als Aggressoren apostrophiert, die es galt, »mit Waffengewalt zur Botmässigkeit zu zwingen«. Busch stand vor der Aufgabe, die Überlegenheit der Schutztruppen und zugleich das Bedrohungspotenzial der Herero darzustellen. Unter »Trommelwirbel« und »Trompetengeschmetter« wurde die deutsche Armee in wohlgeordneten Märschen präsentiert, während die planlos »umherstreifenden Hererobanden« tölpelhaft, vor allem aber hinterhältig und mordlüstern erschienen. Die Handlung der Pantomime bestand im Kampf um die Farm der Erdmanns »in der Nähe des Waterberges«, den man in der deutschen Öffentlichkeit im Herbst 1904 mit einem militärischen Erfolg verband. Mitte August waren dort etwa 6000 Herero mit ihren Familien von den deutschen Truppen unter Generalleutnant von Trotha eingeschlossen, angegriffen und anschließend in die wasserlose Omaheke getrieben worden. Soweit die zumeist unbewaffneten Männer, Frauen und Kinder bei der Verfolgung durch das Militär nicht getötet worden waren, ging der überwiegende Teil von ihnen in der Wüstenhitze zu Grunde. Buschs Pantomime unterschlug den Völkermord und suggerierte ein Kräfteessen militärischer Gegner, aus dem die deutschen Kolonial-

14 Zum Berliner Circus Busch cf. Winkler, Gisela: *Circus Busch. Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra 1998; zu Wien cf. Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*. Wien: Diss. [masch.] 2001.

15 *Circus Busch: Süd-West-Afrika. Kriegsbilder aus den deutschen Kolonien*. Berlin [s.a., s.t.] Sämtliche Zitate der Pantomime sind diesem Programmheft entnommen.



16 Berliner Lokal-Anzeiger
v. 22.05. 1904.

17 Circus Busch: Aus unseren
Kolonien. Original-Pantomime des
Circus Busch. Verf. v. George Burck-
hardt-Foottit. Berlin: [s.a., s.t.] –
Sämtliche Zitate der Pantomime
sind diesem Programmheft
entnommen.

18 Bhabha, Homi K.: Von Mimikry
und Menschen. In: Die Verortung der
Kultur. Tübingen: Stauffenberg
2000, p. 129.

truppen als Sieger hervorgingen: Durch die »glänzenden Attacken« der deutschen Kavallerie wurden die Herero im Circus Busch »zu Tode getroffen« und »unter den Klängen des Präsentiermarsches« die »deutsche Trikolore« gehisst. Mit dem Abmarsch der Kolonialtruppen und der Ankunft einer Forschungsexpedition endete das im Vergnügungsleben der wilhelminischen Reichshauptstadt sehr erfolgreiche »Reiter- und Militärschauspiel«. Wie Paul Busch, so verstanden es auch die Brüder Louis und Gustav Castan, Besitzer eines seit 1888 an der Friedrichstraße gelegenen Panoptikums, die Tagesaktualität des Aufstands in Südwestafrika zu nutzen: Zu Pfingsten 1904 stellten sie eine Wachsfigur des Hereroführers Samuel Maharero aus.¹⁶

Um das Deutsche Rote Kreuz bei seinen Kriegseinsätzen in den deutschen Kolonien zu unterstützen, veranstaltete Paul Busch am 23. Februar 1905 eine Gala-Festvorstellung, deren gesamte Einnahmen der Hilfsorganisation zugute kamen. Aus diesem Anlass wurde *Süd-West-Afrika* neben einer Fülle weiterer Attraktionen wie dem Gastauftritt der bekannten Dompteurin Claire Heliot mit ihren »wilden Löwen« erneut aufgeführt. Die keineswegs singuläre Verknüpfung von Raubtierdressur und Pantomime forcierte die in den Programmheften metaphorisch beschworene Parallele zwischen der Abrichtbarkeit »wilder« Tiere und der Erziehbarkeit sog. Exoten: Viele »Völkerschaften« Afrikas seien »von ungezügelter Wildheit und voll Raublust«, hieß es in der am 20. September 1913 uraufgeführten Pantomime *Aus unseren Kolonien*. Inszeniert wurde die Arbeit einer deutschen Mission, in der sich »Opfermutige« voller »Selbstlosigkeit« des »grossen Werkes der Zivilisation« annahmen; mit Strenge, Tapferkeit, Klugheit und Sanftmut suchten die Lehrerinnen unter Leitung von Schwester Hedwig, »die deutsche Kultur in den dunklen Erdteil zu verpflanzen und die Kinder der Landeseingeborenen zu erziehen«. Im Stück provozierte die Sanktion eines Diebstahls den Plan einiger »Neger«, die Mission zu brandschatzen. Eja, ein »Negerkind« und Musterschülerin Schwester Hedwigs, konnte das von ihr belauschte Vorhaben nicht vereiteln, aber immerhin die gefesselte Lehrerin befreien, die in »voller Karriere« durch die Manege über Hindernisse ritt, um die deutschen Truppen zu alarmieren. Sie besiegte die vom »Weissen-Hass« beseelten »Schaaren von Negern« umgehend im Gefecht. Stereotyp unterschied die Inszenierung den zivilisierungsresistenten, deshalb militärisch disziplinierungsbedürftigen vom erzieh- und assimilierbaren »Neger«. Ejass Mimikry an die angebetete Schwester Hedwig wurde durch die dem Mädchen im Programmheft zugeschriebene Opferbereitschaft, Selbstlosigkeit und Tapferkeit noch bekräftigt. Mit Eja entwarf Buschs Schwiegersohn Georg Burckhardt-Foottit jene kolonialistische Wunschfigur eines »Chamäleon-Menschen«, der, das unterscheidet Mimikry von Mimesis, durch unbedingte Anpassung zur Schau stellt, was er sein soll und zugleich nicht sein darf: ein Gleicher.¹⁸

Das Funktionieren kultureller Stereotype wird durch ihre schier endlose Wiederholbarkeit in verschiedenen Kontexten und Medien mit variablen Gewichtungen garantiert. Es ist diese Wiederholbarkeit, die dem Zeichen- und Bildvorrat kulturelle Signifikanz verleiht, unabhängig davon, ob die einzelnen Arrangements widersprüchlich oder konsistent sind, Brüche markieren oder überbrücken. So nahm Alfred Kerr keineswegs Anstoß am Bild der sexualisierten Kindfrau, sondern an dessen Inszenierung im bürgerlichen Salon, wohingegen Peter Altenberg dieses Stereotyp mühelos innerhalb des bildungsbürgerlichen Horizonts situieren konnte. Am Ende war es die Figur Eja, welche die angeblich »deutschen Werte« und Tugenden bestätigte und auf diese Weise das Gelingen des kolonialen Projekts verhieß. Weil sie insgeheim ihr Zentrum prägten, waren die vermeintlichen Ränder der westlichen Kultur auf je unterschiedliche Weise für ebendiese Kultur konstitutiv.

Sylke Kirschnick, Studium der Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Philosophie in Berlin und Strasbourg. Tätig als Referentin und Redakteurin bei der Regionalen Arbeitsstelle für Ausländerfragen, Jugendarbeit und Schule in Berlin, als Dozentin der Erwachsenenbildung im Schul-, Fachhochschul- und Universitätsbereich, für Stiftungen, Vereine, Verbände sowie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts einer *Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden* an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2004 Promotion über *Else Lasker-Schüler und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900*.

Kontakt: Sylkirsch@aol.com