

WORKING PAPER N° 008

DEPARTEMENT FÜR ZEITGESCHICHTE

Celestina Widmer

« Zwischen Authentizitätsdi-
kurs und «Exotischem» Spek-
takel: die Völkerschauen im
Zirkus Knie»

SERIE: MASTERARBEIT

Working Papers - Departement für Zeitgeschichte, 2023/1

(c) 2023

Departement für Zeitgeschichte, April 2023

Universität Freiburg
Departement für Zeitgeschichte
Av. de l'Europe 20
CH-1700 Fribourg

www.unifr.ch/histcont

In der Reihe "Working Papers Zeitgeschichte" werden verschiedenen Arbeiten des Departements für Zeitgeschichte der Universität Freiburg (Schweiz) vorgestellt. Diese Reihe existiert seit 2014. Die hier behandelten Themen widerspiegeln die Forschungsarbeiten von Masterstudierenden und den wissenschaftlichen Mitarbeitenden des Departements für Zeitgeschichte. Jedes Paper wird einem Komitee vorgelegt, das jeweils aus zwei Mitgliedern des Departments besteht. Der Inhalt dieser Werke liegt in der alleinigen Verantwortung ihrer Autorinnen und Autoren.

Working Paper N°008

ZWISCHEN AUTHENTIZITÄTSDISKURS UND ›EXOTIS- SCHEM‹ SPEKTAKEL: DIE VÖLKERSCHAUEN IM ZIRKUS KNIE

Celestina Widmer, 2023

Dieser Text basiert auf meiner Masterarbeit, eingereicht im November 2021 bei der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg, betreut durch Prof. Dr. Damir Skenderovic, Departement für Zeitgeschichte.

celestina.widmer@hotmail.de

Stichwörter : Postkoloniale Geschichte der Schweiz, Völkerschauen, Zirkus Knie, koloniale Repräsentationen

1. Einleitung

Völkerschau

Indier, Mohammedaner, Afrikaner, Männer, Frauen und Kinder zeigen sich in ihren heimatlichen Sitten und Gebräuchen. Vorführungen werktags von 11 bis 19 Uhr halbstündlich, Sonntags von 10 bis 20 Uhr.

(1934) ¹

Knie's Seiten- und Völkerschau

Afrika ruft

Unsere Seitenschau zeigt eine Familie aus dem Sudan, Sitten und Gebräuche dieses Schwarzen Erdteils.

(1955) ²

Zwischen 1927 und 1964 konnte das Publikum im Zirkus Knie «Völkerschauen» besuchen, die damit warben, »fremde« Welten zu zeigen.³ Über die Jahre präsentierte Knie drei wiederkehrende Konzepte: Vorstellungen, die sich auf Repräsentationen von Afrika bezogen, sowie «Indianschauen» und «Indianschauen». Hinzu kamen die sogenannten «Liliputanschauen», die zum Genre der Freakshows gehören. Der Fokus meiner Untersuchung liegt auf Knies »Indien«- und »Afrikaschauen«, die deutliche formale und inhaltliche Überschneidungen aufweisen. Knies klassische Völkerschauformate, wie sie in den oben genannten Zitaten umworben wurden, nannte der Zirkus Knie «Seitenschauen». Sie fanden in einem Seitenzelt abseits des Hauptzelts statt und versprachen dem Publikum unmittelbare Einblicke. Während des gesamten Zeitraums führten die Artist:innen hier Tänze und akrobatische Einlagen von Figuren wie den Gauklern, Fakiren und Yoghis vor. Typisch für die 1920er und 1930er Jahre waren zudem zweiteilige Formate, an denen die Artist:innen tagsüber an den Seitenschauen spielten und am Abend an den sogenannten «Manegen-Stücken» teil des Hauptprogramms waren. Spielort übergreifend zielten die Darbietungen auf kolonial geprägte Fantasien und entsprachen dem für den Zirkus typischen «Reklameschwindel», wonach das Gezeigte selten das war, was vorgegeben wurde.⁴

Knies Völkerschauen reihen sich in die postkoloniale Geschichte der Schweiz ein. Das Präfix *post* beschreibt dabei nebst der zeitlichen Ebene auch einen Analyserahmen, der ein kritisches Umdenken über «den Westen» und seine globalen Beziehungen einfordert.⁵ Europa gilt nicht nur als Auslöser kolonialer Bewegungen, sondern auch als deren Empfänger. Dabei wird auch nach dem Einfluss von kolonialen Bildern und Imaginationen auf Wissensregime, nationale Selbstverständnisse, Suprematiediskurse, Identitätskonstruktionen und Geschlechtervorstellungen gefragt.⁶ Die oftmals auf poststrukturalistische Ansätze zurückgreifenden postkolonialen Studien werden häufig dafür kritisiert, dass sie Sprache und Repräsentation überbelichten und dafür strukturelle Ungleichheiten, materielle Bedingungen und soziale Fragen vernachlässigen. Gleichwohl kommt solchen postkolonialen Untersuchungen unter Beachtung von Foucaults Credo, dass Wissen und Diskurs Macht bedeuten und materielle Wahrheiten schaffen können, eine zentrale Bedeutung zu. Sie tragen zur Auseinandersetzung mit vergangenen und bestehenden strukturellen Ausgrenzungs- und Diskriminierungsmechanismen bei.⁷

¹ Extrablatt 1934.

² Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1955, 14.

³ Vgl. Ausgaben Knie's illustrierte Circus-Zeitung; vgl. Ausgaben Extrablatt.

⁴ Brändle, Wildfremd, hautnah, 199.

⁵ Lindner, Neuere Kolonialgeschichte, 4.

⁶ Sèbe/Stanard, Making Sense of the End of Empire, 1-7; Lindner, Neuere Kolonialgeschichte, 7ff.

⁷ Vgl. Foucault, Überwachen und Strafen.

Demnach stellt die kulturelle Dekolonisierung ein bis heute andauernder Prozess dar, der weder an Bedeutung verloren hat noch abschliessend untersucht wurde.⁸

Vorausgehend folgen zunächst einige kritische Bemerkungen. Zum einen möchte ich meine Autorinnen-Position offenlegen. Meine alltäglichen Erfahrungen sammle ich vor dem Hintergrund, dass ich in der Schweiz geboren wurde, ohne für mich relevante Migrationsgeschichte und in einem Mittelstandshaushalt aufgewachsen bin. Meine Forschungsinteressen richten sich auf Fragen nach kulturgeschichtlichen Zusammenhängen im Kapitalismus, deren Einfluss auf gegenwärtige kulturelle Vorstellungen und auf anhaltende In- und Ausgrenzungsmechanismen. Zum zweiten richten sich die Vorbemerkungen auf einige der hier benutzten Begriffe. Allein die Verwendung des Begriffs «Völkerschau» ist diskutabel, da er aus heutiger Perspektive Assoziationen zu Rasseimaginationen aufruft und den falschen Eindruck erwecken kann, einen damals geltenden ethnologischen Wissensstand zu repräsentieren. Ich habe mich dennoch für diesen Begriff entschieden, da er die Elemente des Spektakels und Theatralen betont und zudem jener Bezeichnung entspricht, die der Zirkus Knie für die hier untersuchten Programmpunkte benutzt hatte. Wiederkehrend ist ebenso der Begriff *Race*. Der kursiv gesetzte englische Begriff soll die soziale Konstruiertheit der Kategorie betonen. Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass soziale Kategorien Realitäten schaffen und bis heute Hierarchien und Ungleichheiten reproduzieren. Des Weiteren verlangen Begriffe eine Erklärung, die eurozentrische Vorstellungen über aussereuropäische Identitäten und Kulturen umschreiben. Bei solchen Begriffen wie des ›Fremden‹, ›Anderen‹ geht einher, dass das ›Eigene‹ ebenso eine konstruierte Vorstellung war.⁹ Ein letzter kritischer Hinweis betrifft die Frage der Agency. Der Quellenstand zu Völkerschauen ist allgemein rar, besonders die Stimmen der Artist:innen bleiben meist ungehört.¹⁰ In diesem Sinne muss stets mitbedacht werden, dass Agency eine zentrale Bedeutung in der Geschichte einnimmt, aber gleichzeitig gerade in postkolonialen Studien oftmals unsichtbar bleibt.¹¹ Gleichwohl entstanden in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Studien in verschiedenen Disziplinen zu europäischen und nordamerikanischen Völkerschauen, die vermehrt nach der Geschichte der Artist:innen fragen und die Vielzahl von Arbeitsbedingungen und Biografien betonen.¹² Häufig stehen sich in der Forschungsliteratur zwei Interpretationen gegenüber: Die eine deutet die Völkerschauen als Instrument, das rassistisches und imperiales Gedankengut rechtfertigen sollte. Die andere sieht im Genre eher den Ausdruck eines wachsenden gesellschaftlichen Interesses an unbekanntem Lebensweisen. Eine dritte Lesart, der auch meine Untersuchung folgt und die teilweise Argumente der ersten beiden mitaufnimmt, versteht das Phänomen als kommerzielles Geschäft, in dem die Logik des Profits im Vordergrund stand.¹³

Zu Knies Völkerschauen existiert wenig Forschungsliteratur. Das Buch der Journalistin und Schriftstellerin Rea Brändle zu den Völkerschauplätzen in Zürich ist eine wichtige und bis anhin einzige Arbeit darüber.¹⁴ Wie bereits Brändles Arbeit verdeutlicht, ist der Quellenbestand zum Zirkus Knie lückenhaft und in verschiedenen Archiven verteilt. Das Knie Archiv, das sich in einer umgenutzten Wohnung im Winterquartier in Rapperswil (Kanton St. Gallen) befindet, ist nicht systematisch dokumentiert und enthält wenig interne Dokumente zum Unternehmen Knie. Hingegen finden sich einzelne

⁸ Sèbe/Stanard, *Making Sense of the End of Empire*, 2ff; Vgl. Dos Santos Pinto et al. (Hg.), *Un/doing Race*.

⁹ Hall, *Das Spektakel des Anderen*, 116-122.

¹⁰ Blanchard et al., *Einleitung* (E-Pub).

¹¹ Vgl. Spivak, *Can the Subaltern Speak*; vgl. Nicholas, *A Dept to the Dead*.

¹² Vgl. u.a. Blanchard et al. (Hg.), *MenschenZoos*; Dreesbach, *Gezähmte Wilde*; Thore-Arora, *Für 50 Pfennig um die Welt*; Adreassen, *Human Exhibitions*; Lewerenz, *Geteilte Welten*; Toulmin, *Black Circus Performers in Victorian Britain*; Hughes, *Walking the Tightrope*; zum Schauplatz Schweiz u.a. Brändle, *Wildfremd, hautnah*; Staehelin, *Völkerschauen im Zoologischen Garten*; Minder, *Human Zoos in Switzerland*; Minder, *La Suisse coloniale*.

¹³ Wolter, *Die Vermarktung des Fremden*, 82-85.

¹⁴ Vgl. Brändle, *Wildfremd, hautnah*.

Werbeunterlagen und die Programmbeilage Extrablatt. Die Ausgaben der ähnlichen, ausführlicheren Programmzeitschrift Knie's illustrierte Circus-Zeitung sind in der Nationalbibliothek in Bern einsehbar. Das Knie Archiv enthält zudem eine Sammlung mehrsprachiger Zeitungsausschnitte. Weitere hier benutzte Zeitungsartikel stammen aus der digitalisierten Sammlung e-newspaperarchives sowie jener von Le Temps. Informationen zu den aufgetretenen Artist:innen bieten die ab 1937 im Staatsarchiv Basel-Stadt verfügbaren Personallisten zuhanden der Fremdenpolizei Basel-Stadt. Aus dem Bundesarchiv stammt eine kritische Intervention gegenüber der ›Indianschau‹ von 1956.

Das vorliegende Working Paper fragt nach den Repräsentationen in Knies Völkerschauen während ihres gesamten Zeitraums zwischen 1927 und 1964. Konzepte zu (post)kolonialen Differenzdiskursen, zum Commodity Racism und Warenfetisch sowie zu polyvalenten Kontaktzonen bilden die theoretische Grundlage. Ich beginne mit der Erfassung des Zirkus Knie als kommerziellem Unternehmen. Ausgehend von der räumlichen Verortung leite ich anschliessend den Repräsentationsrahmen der Völkerschauen ab. Weiter geht es um die Arbeits- und Aufenthaltsbedingungen der aufgetretenen Artist:innen und um das Verhältnis zwischen Völkerschau- und Akrobatikgeschäft, schliesslich um die Frage nach den stereotypen Repräsentationen und zuletzt um die Frage nach kritischen Stimmen.

2. Der Zirkus Knie als kommerzielles Unternehmen

Grösser, bunter, neuer: Kapitalistische Logik im Zirkus Knie

Stärker als andere Kulturbetriebe hatte der Zirkus um die Jahrhundertwende die kapitalistische Logik in seiner Programmgestaltung, Narrativen und Ästhetik verinnerlicht. Die Vorstellungen mussten neuer, schwieriger, extremer, prächtiger und technisch komplexer sein als jene zuvor. Mit diesen Versprechen zur ständigen Innovation, Wachstum und Weiterentwicklung feierte der Zirkus die zentralen Werte des kapitalistischen Zeitgeists und lenkte gleichzeitig davon ab, dass er generell ein wirtschaftlich unsicheres und sozial marginales Geschäft war.¹⁵ Auch der Zirkus Knie baute seine Infrastruktur und Programmgestaltung in den 1920er und 1930er Jahren stetig aus, um mit der internationalen Konkurrenz mithalten zu können.¹⁶ Unter der Überschrift «Circus-Programme wandeln sich» beschrieb der Zirkus Knie 1934 die Unabdingbarkeit, sich laufend weiterzuentwickeln:

Wenn jemand mit der Zeit gehen muß, dann ist es der Circus-Direktor. Der Kassenrapport ist der Maßstab, an dem er jeweilen ablesen kann, ob er den Geschmack des Publikums getroffen hat oder nicht. [...] Der Circus, der sich nicht anzupassen versteht, geht unweigerlich über kurz oder lang den Weg, den seit anderthalb Jahrzehnten eine Reihe ehemals sehr berühmter Circus-Unternehmungen gegangen ist? [sic] den Weg des Zusammenbruches.¹⁷

Die Programmgestaltung richtete sich also nach der Nachfrage des Publikums aus. Und das Publikum des jungen Unternehmens Knie erwartete gemäss *Knie's illustrierter Circus-Zeitung* von 1929 nicht nur «das Programm immer noch reichhaltiger als bisher zu gestalten», sondern eben auch «fremde Künstler auftreten zu lassen».¹⁸ Für seine erste Völkerschau liess sich Knie von John Hagenbeck, dem Verwandten des Gründervaters der kommerzialisierten europäischen Völkerschau-Kultur Carl Hagenbeck, eine «Indientruppe» und annoncierte die Vorführung als Werbemassnahme unter dem Namen «Cirque Knie vient avec John Hagenbeck»¹⁹ – zum Missmut von John Hagenbeck, der in diesem Jahr

¹⁵ Arrighi, *The Circus and Modernity*, 169ff.

¹⁶ Brändle, *Wildfremd, hautnah*, 208ff.

¹⁷ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1934, 6.

¹⁸ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 3.

¹⁹ *Cirque Knie vient avec John Hagenbeck*, 1927, in: Knie Archiv.

ebenfalls mit einer ›Indienschau‹ durch die Schweiz tourte und eine Verwechslung befürchtete.²⁰ Erst nach einem schriftlich festgehaltenen Vergleich im Juni 1927 willigte der Zirkus Knie ein, den Spruch auf «Le cirque Knie présente la revue indienne de John Hagenbeck» zu ändern.²¹ Beide Veranstalter planten zudem in demselben Jahr eine Vorstellung auf der Schützenmatte in Bern. Die Polizeidirektion erteilte jedoch ausschliesslich dem Zirkus Knie eine Spielbewilligung. Dieser Entscheid führte wohl zu Kritik, so sah sich der städtische Polizeidirektor aufgefordert, in einer Medienmitteilung in *Der Bund* über die Hintergründe des Entscheids zu informieren. Als «das einzige schweizerische Unternehmen aus diesem Gebiete» habe man sich für den Zirkus Knie entschieden.

Was Hagenbeck voraus hat, ist die Tradition und der berühmte Name. Aber wer die Tierschau Hagenbeck sehen will, muß nach Stellingen gehen, im Zirkus Hagenbeck ist kaum mehr zu sehen als in einem andern. Auch die Völkerschau ist bei Knie nicht ganz vergessen, Knie bringt eine Gruppe Araber und exotische Artisten.²²

Dieser Hinweis des Polizeidirektors verdeutlicht, inwiefern das Format der Völkerschauen ein zentrales Element des kommerziellen Zirkus bildete, das den Erwartungen des Publikums entsprach und deshalb massgeblich für den wirtschaftlichen Erfolg und die Konkurrenzfähigkeit des Zirkus Knie relevant war.²³

Technik, Romantik und Warenfetisch

Der Zirkus Knie verstand es, seine technischen Neuerungen und stetiges Wachstum in den 1920er und 1930er Jahren mit der Referenz auf Traditionsbewusstsein und der Romantisierung der Zirkuswelt diskursiv zu verbinden. «Romantik und Technik erscheinen so manchem als einander widersprechende Begriffe. Im Circus wird die im Verborgenen wirkende Technik zur Voraussetzung für die sichtbar werdende Romantik», stellte *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1934 eine Verknötung zwischen modernisierter Gegenwart und romantischer Gegenwelt her.²⁴ Damit wies Knie auf eine ihm zu Grunde liegende Dialektik hin: Technische Investitionen und kapitalistische Möglichkeiten bildeten die Grundvoraussetzung für eine Zirkusinstitution. Gleichzeitig inszenierte sich der Zirkus als Gegenwelt einer solchen entzauberten und hektischen kapitalistischen Moderne. Auch das *Oberländer Tagblatt* hob 1934 die Romantik und Traumwelt des Zirkus hervor: «'Knie' ist für uns ein Begriff, der alle romantischen Gefühle auslöst, die von der Kindheit her in uns schlummern: die nie geschaute Fremde, den Reiz des Wanderlebens, das Geheimnis des Künstlers der Manege.»²⁵ Knies Selbstverständnis, ein romantischer Fluchtpunkt des Alltags zu sein, bestand auch noch 1958:

Eine neue Welt eröffnet sich vor dem erstaunten Auge, wir erleben 'Circus'. In unserer ureigensten Vorstellung träumen wir mit Artisten, Clowns und Tieren von Taten, Situationen, fernen Ländern und Welten. [...] Er ist eine Barriere, ein Réduit gegen das Tempo unserer Zeit, gegen das Sichverlieren in der Masse, das Hasten und Irren in den Zwischenräumen der Backsteinlabyrinth.²⁶

Der Zirkus lässt sich demnach als Raum fassen, in dem Konsum, Unterhaltung und die Sehnsucht nach ungewohnten Eindrücken ineinandergreifen. Er entspricht damit dem von der kritischen Theorie geprägten Konzept der Massenkultur, wonach diese im 20. Jahrhundert vermehrt durch die

²⁰ Brändle, Wildfremd, hautnah, 200.

²¹ O.A., La fin du conflit, in: Gazette de Lausanne, 16. Juni 1927.

²² Schneeberger, Warum der Zirkus Hagenbeck nicht nach Bern kommt, in: Der Bund, 2. März 1927.

²³ Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 84.

²⁴ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1934, 4.

²⁵ O.A., Zirkus-Eröffnung, in: Oberländer Tagblatt, 22. Juni 1934.

²⁶ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1958, 2.

kapitalistische Logik geprägt war und gleichsam ein Fluchtort ebendieser bildete.²⁷ Die Überlegungen fassen auf der marxischen Theorie des Warenfetischs, wonach gerade scheinbar rationalisierte, vereinheitlichte wirtschaftliche Prozesse als Produzenten, Motoren und Verteiler populärer Ideologien gelten.²⁸ Walter Benjamin beschrieb die zu seiner Zeit populären Weltausstellungen demnach als Räume, die vorgeben, unerfüllte Sehnsüchte konsumierbar zu machen:

Die Weltausstellungen erklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt.²⁹

Benjamins Überlegungen lassen sich auf die Völkerschauen übertragen, wo der Begriff des Warenfetischs den Blick auf das Unbewusste und Metaphysische lenkt, das an den Schauen haftet. Während im kolonialen Diskurs der Fetischglaube jeweils im kolonial ›Anderen‹ verortet wurde, nimmt gemäss dieser Lesart der Fetisch einen zentralen Platz in der westlichen Kultur ein und war für die Konstruktion der europäischen Identität bedeutsam.³⁰ Ebenfalls von der Ware als Bedeutungsproduzentin ausgehend hebt die Theorie des *Commodity Racism* hervor, dass gerade durch den aufkommenden Massenkonsum und die daraus hervorgehende Warenästhetik sich rassistische Vorstellungen in der Gesellschaft verbreiteten.³¹ Die rassistischen Wissensproduktionen des 19. Jahrhunderts hatten massgeblich zur Entstehung der Völkerschauen beigetragen und waren letztlich in jeder Darbietung, sei es an Weltausstellungen, Zoos oder Zirkussen, enthalten.³² Gerade populärkulturelle Formate wie Völkerschauen trugen schliesslich zur Verbreitung von rassistischen Vorstellungen bei. Die Warenästhetik der Werbeanzeigen und Programmbeilagen erreichten dabei eine Leser:innenschaft, die weit über das potenzielle Zirkuspublikum hinausreichte und eine vielschichtige Versprechenssemantik vermittelte, die ihren potenziellen Konsument:innen vorgab, Teil einer «racial community» zu sein.³³

Einheit der Vielfalt, Institutionalisierung und Umdeutung

Mit der Zeit liessen sich Knies Programmpunkte nicht mehr so einfach optimieren und übertrumpfen wie in den ersten Jahren. Das umworbene immerzu Neuere bedeutete mit der Zeit Gleiches in abgewandelter Form.³⁴ Je vertrauter das Publikum mit den Programmpunkten war, umso schwieriger war es, dieses zu überraschen. «Wir wissen auch, daß man nicht immer Knie bringen kann. Es werden auch wieder andere Zirkusse nach Bern kommen, obwohl eigentlich Neues keiner mehr bringt. Die Differenz ist nur in den Ausmaßen», liess die Polizeidirektion in der bereits erwähnten Medienmitteilung zu ihrer Bewilligungspraxis auf der Schützenmatte in Bern 1927 verlauten.³⁵ Auch *Der Bund* dachte bereits 1935 über die Beständigkeit der Programme nach: «Ist's das Neue, das uns anzieht, oder das ewig Alte? Wir wissen es nicht.»³⁶ Nach zahlreichen Vorführungen war auch das gezeigte ›Fremde‹ an den Völkerschauen nicht mehr so unbekannt, sondern vielmehr vertraut. Das *Langenthaler Tagblatt* erwähnte 1934 demnach eher beiläufig in einem unaufgeregten Ton: «Die Tier- und Völkerschau ist wie immer

²⁷ Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*.

²⁸ Vgl. Marx, *Das Kapital*, 85-98.

²⁹ Benjamin, *Das Passagenwerk*, 50.

³⁰ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*.

³¹ Vgl. McClintock, *Imperial Leather*.

³² Maxwell, *Colonial Photography*.

³³ Hund, *Advertising White Supremacy*, 27; vgl. Edwards, *Fotografie (E-Pub)*; vgl. McClintock, *Imperial Leather*.

³⁴ Staehelin, *Völkerschauen im Zoologischen Garten*, 70.

³⁵ Schneeberger, *Warum der Zirkus Hagenbeck nicht nach Bern kommt*, in: *Der Bund*, 2. März 1927.

³⁶ O.A., *Wieder ein Abend bei Knie*, in: *Der Bund*, 8. Juni 1935.

interessant. [...] Diese Exoten geben täglich ihre paar Vorstellungen, begleitet vom eintönigen Gesang und Trommelklang. Bauch- und Schlangentänzer, Zauberer, Feuerspeier usw. treten auf.»³⁷ Eine «Einheit der Vielfalt» verband die einzelnen Darbietungen zu einem Gesamtwerk und zog sich als Konstante durch die einzelnen Zirkusvorstellungen hindurch.³⁸ Im Anschluss an Knie Transformation in einen innovativen Grosszirkus machte sich also eine Institutionalisierung bemerkbar. Die Völkerschauen können als ein Element gelesen werden, das sich von 1927 bis 1964 trotz allen gesellschaftlichen Umbrüchen als beständig erwies. Verstand sich der Zirkus Knie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Zeuge der Moderne, zählte er sich nach 1945 als einen Ort, der *trotz* der Modernisierung bestehen blieb. «Die Wunderwelt des Circus hat trotz der Modernisierung unserer Zeit nichts von ihrem besonderen Reiz eingebüsst», leitete Knie seinen Werbebrief an die Lehrer:innenschaft 1948 ein.³⁹ Und 1960 druckte Knie im *Nidwaldner Volksblatt* einen Artikel zum aktuellen Programm ab. Darin hiess es:

In einem Spezialzelt in der Seitenschau erleben wir Schlangenbeschwörer aus Afrika. [...] Alles geht in die Vorstellungen unseres Schweizerischen National-Circus, der durch seine Tradition und seine Beständigkeit allen ans Herz gewachsen ist.⁴⁰

Die Völkerschauen symbolisierten in den späteren Jahren nicht mehr den Inbegriff des modernisierten Zirkus, sondern eher Tradition und die Weiterführung der glorreichen Zirkuszeiten. Das Verkaufsargument «Beständigkeit» löste das Versprechen um «Innovation» ab.

3. Verortung der Völkerschauen

Postkoloniale Denker:innen wie Mary Louise Pratt oder Homi K. Bhabha haben dargelegt, inwiefern die Raumkategorie in postkolonialen Begegnungen eine zentrale Rolle einnimmt.⁴¹ Auch die Völkerschauen bewegen sich in einem speziellen Raum-Zeit-Verhältnis. So spricht beispielsweise der Historiker Christoph Dejung vom heterotopischen Charakter der Kolonialausstellungen, da sich diese in verschiedenen imaginierten Räumen und oftmals auch anderen zeitlichen Ebenen als der Welt ausserhalb der Ausstellung abspielten.⁴² Ähnlich versteht auch die auf Fotografien spezialisierte Anthropologin Roslyn Poignant die Völkerschauen als einen «chronotopic space», der von ungleichen Machtbeziehungen und der gleichzeitigen Deplatziierung der Artist:innen wie dem Eintauchen des Publikums in ein Spektakel geprägt war.⁴³ Im Folgenden möchte ich ausgehend von der Raumkategorie darlegen, inwiefern sich die unterschiedlichen Verortungen der Völkerschauen im Haupt- und Seitenzelt auf das Gezeigte auswirkten.

Fiktionalität im Hauptzelt

Die Manege bildete seit jeher eine Fantasiewelt, wo das ›Exotische‹, ›Anderes‹, Bunte und Auffallende im Zentrum stand. Dementsprechend war auch der Rezeptionsrahmen der Manegen-Stücke ein fiktionaler.⁴⁴ Die Manegen-Stücke, die sich in das Programm des Hauptzelts einbetteten, waren ursprünglich das Erkennungszeichen der amerikanischen Zirkusse. Sie wurden später von den europäischen Zirkussen und in den 20er Jahren auch vom Zirkus Knie übernommen.⁴⁵ Es ging um die spektakelhafte

³⁷ O.A., Dies und das vom Zirkus Knie, in: Langenthaler Tagblatt, 17. Juli 1934.

³⁸ Kirschnick, Manege frei!, 17.

³⁹ Sehr geehrter Herr Lehrer, 1948, in: Knie Archiv.

⁴⁰ K., Schweizer National-Circus Gebrüder Knie 1960 «phantastisch», in: Nidwaldner Volksblatt, 27. Juli 1960.

⁴¹ Vgl. Pratt, *Imperial Eyes*; vgl. Bhabha, *The Location of Culture*.

⁴² Dejung, *Zeitreisen durch die Welt*, 335; vgl. Foucault, *Die Heterotopien*.

⁴³ Poignant, *Professional Savages*, 7.

⁴⁴ Simon, *The Greatest Shows on Earth*, 98f.

⁴⁵ Toulmin, *Black Circus Performers in Victorian Britain*, 268.

«visuelle Durchdringung der Welt».⁴⁶ Knies Programm von 1927 lautete «une fête à la cour du Maharaja de Seidpur» und nahm das Publikum mit in eine orientalistisch geprägte Märchenwelt früherer Zeiten.⁴⁷ Auf ähnliche Weise handelten auch die Nummern von 1929, 1934 und 1935 von Herrschern und deren Feinde.⁴⁸

Meist war an den Manegen-Stücken nebst den Völkerschau-Artist:innen ein Grossteil des sonstigen Zirkuspersonals involviert. An der Programmnummer «India» von 1935 wirkten beispielsweise über 200 Personen mit.⁴⁹ Auch Co-Direktor Friedrich Knie nahm an den Stücken teil und posierte für die illustrierten Programmzeitschriften von 1927 und 1934 in orientalistischen Kostümen.⁵⁰ Eine solche Selbstexotisierung findet sich auch beim Zirkusdirektor Hans Stosch, der sich selbst in «Sarrasani» umbenannte und ebenfalls exotisierende Uniformen trug.⁵¹ Die Kulturanthropologin Anna Lipphardt bezeichnet den Zirkus daher als «Spielraum des Globalen», wo kulturelle Transformationen stattfanden. Auch Sylke Kirschnick schreibt aus kulturgeschichtlicher Perspektive, dass im Zirkus gleichsam eine «Versicherung als auch Verunsicherung des Menschen über sich selbst» stattfand.⁵² Solche Lesarten betonen das Zusammentreffen zwischen dem ›Fremden‹ und ›Eigenen‹, das den Zirkus zu einem ambivalenten, uneindeutigen Raum machte.⁵³ Dies verweist letztlich auf Bhabhas Verständnis von kolonial geprägten Räumen als hybride *Third Spaces*, das davon ausgeht, dass Kultur und Symbolik nicht einheitlich festgeschrieben werden können.⁵⁴ Bedeutung erscheint als soziale Produktion, die sich das Publikum durch «Dekodierung» selbst aneignet und dabei auch unintendierte Zwischenräume errichten und neue Deutungen etablieren kann.⁵⁵ Wie bereits dargelegt, richtete sich der Zirkus jedoch gleichzeitig nach den Erwartungen und den Sehgewohnheiten des Publikums aus, wodurch er vor allem stereotype Bilder reproduzierte, die von inhärenten Machtungleichheiten geprägt waren.⁵⁶ So legte beispielsweise Edward Said mit seinem Konzept des Orientalismus dar, inwiefern der Orient stets durch Passivität und Unterwürfigkeit verbildlicht und damit eine Überordnung des Westens vorausgesetzt wurde.⁵⁷ Wenn beispielsweise der *weisse Graf* in Knies «India»-Stück 1935 seine *weisse Frau* heldenhaft vom indischen Maharadscha und den Beduinen rettete, während die ›fremden‹ Schurken an ihrem eigenen «Fatalismus» scheiterten, bewies sich auch an Knies Manegen-Stücken letztendlich die intellektuelle Überlegenheit des Westens.⁵⁸

Authentizitätsdiskurs im Seitenzelt

Nach 1945 beschränkten sich Knies Völkerschauen für weitere 19 Jahre auf die Seitenschauen, die der Zirkus ebenfalls seit 1927 regelmässig durchführte. Die Seitenschauen waren am Rand des Zirkusareals in einem länglichen, tieferen Seitenzelt positioniert. Die strikte Trennung vom Hauptzelt verweist auf die *Sideshow*-Kultur der viktorianischen Zirkusse, was die Unterscheidung der Völkerschauen zur höher gewerteten Zirkuskultur hervorheben sollte.⁵⁹ Die räumliche Absonderung ermöglichte es, ein

⁴⁶ Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 120.

⁴⁷ Cirque Knie vient avec John Hagenbeck, 1927, in: Knie Archiv.

⁴⁸ Zum Orientalismus in Repräsentationen zu Indien vgl. Jouhki, Orientalism and India.

⁴⁹ Küchler, 100 Jahre Schweizer National-Circus Knie, 56.

⁵⁰ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1927, 8.

⁵¹ Lipphardt, Spielraum des Globalen, 168.

⁵² Lipphardt, Spielraum des Globalen; Kirschnick, Vom Rand ins Zentrum, 63.

⁵³ Kirschnick, Vom Rand ins Zentrum, 63f; Lipphardt, Spielraum des Globalen, 159f.

⁵⁴ Bhabha, The Location of Culture, 37.

⁵⁵ Marchart, Warum die Cultural Studies vieles sind (Internetversion).

⁵⁶ Zur kritischen Auseinandersetzung mit Konzepten zu Hybridität und Kontaktzonen vgl. Nghi Ha, Unrein und vermischt.

⁵⁷ Vgl. Said, Orientalismus.

⁵⁸ Broschüre India 1935, in: Knie Archiv; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1935, 12.

⁵⁹ Toulmin, Black Circus Performers in Victorian Britain, 268.

gezieltes Publikum anzusprechen, ohne dass es bei gewissen Zirkusbesucher:innen zu moralischer Unakzeptanz geführt hätte.⁶⁰ Gleichsam bedeutete die Entfernung vom Hauptzelt eine Annäherung an Knies Zoo, der ebenfalls in den Seitenzelten untergebracht war. Die Völkerschauen neben den Tiergehegen boten den Zirkussen tagsüber ein nützliches Zusatzeinkommen.⁶¹ Diese räumlich und semantisch hergestellte Nähe zwischen den Tieren und Völkerschauen stellte dabei nichts Ungewöhnliches dar. Die beiden Geschäftszweige lagen seit ihren Ursprüngen bei Carl Hagenbeck nahe aneinander, der anfangs als Tierhändler arbeitete und später Völkerschauen in sein Angebot aufnahm.⁶² Die Nähe liest sich vor dem Hintergrund der Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert zunehmend verbreiteten rassistischen Vorstellung, bei ›fremden‹, nicht-*weissen* Völkern bestünde eine besondere Nähe zur Natur.⁶³ «Ein beliebter 'Ausflugsort' sind die Ställe, die Tierschau und die Völkerschau des Circus Knie», fasste *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929 das Seitenzelt als Einheit zusammen.⁶⁴ Auch die *Neuen Zürcher Nachrichten* stellten die Völkerschau und den Zoo mit dem Verweis «Alljährlich pflegen die Gebrüder Knie mit ihrer Tierschau eine Völkerschau zu verbinden» in einen unmittelbaren Zusammenhang.⁶⁵

Anders als im fiktional gerahmten Hauptzelt besuchten die Zuschauer:innen das Seitenzelt also mit der Erwartungshaltung, natürliche, echte Lebensweisen vermittelt zu bekommen.⁶⁶ Für die Artist:innen bedeutete dies, wie die *Arbeiterzeitung* von Winterthur feststellt, dass sie in «unmittelbare Nähe» des Publikums rückten.⁶⁷ «Das ist der Sinn der Indienschau, [...] daß sie uns diese Dinge unmittelbar vor Augen führt», stand auch in *Knie's illustrierter Circus-Zeitung* von 1935.⁶⁸ Der Blick auf die Artist:innen war intim und direkt, scheinbar zum Anfassen nah. Generell fällt in den Werbeanzeigen und Berichterstattungen ein pädagogischer Grundton auf. Ein Knie-Besuch sei «[n]icht nur für Schulen, sondern auch für die Allgemeinheit [...] ein praktischer Unterricht über ferne Länder und ihre Einwohner, über Sitten und Gebräuche, über Eigenarten und Künste», schrieb das *Extrablatt* 1929.⁶⁹ «Für Kinder bedeutet ein Besuch bei der Menagerie den ersten zoologischen Bildungsunterricht, für den Erwachsenen aber bietet er Nutzen, fernen Länderstimmen zu lauschen, die aus dem Antlitz fremdartiger Wesen hervorklingen», gab die *Arbeiterzeitung Schaffhausen* zur Tournee von 1934 wieder.⁷⁰ Ähnlich beschrieb die *Berner Tagwacht* die ›Afrikaschau‹ von 1955 als eine Reise in ein ›fremdes‹ Land, ohne dafür einen weiten Weg gehen zu müssen. «Afrika ist nämlich zu uns gekommen.»⁷¹

Die räumliche Verortung im Seitenzelt neben dem Zoo und die damit erzeugte Unmittelbarkeit des Betrachtens trugen somit zu einer «racialisation of space» und einer pseudowissenschaftlichen Rezeption der Schauen bei.⁷² Im Mittelpunkt stand die Präsentation der Körperlichkeit, während die Fiktionalität und die theatrale Rolle der Artist:innen verborgen blieb. So kündete das Extrablatt von 1935 «Original indische Eingeborene» an. «[Sie] zeigen in ihren Hütten ihr kunstvolles Töpfer-, Maler-, Messingarbeiter, Elfenbeinschnitzer- und Weberhandwerk.»⁷³ Die Artist:innen verkörperten an den

⁶⁰ Stoddart, *Rings of Desire*, 24f.

⁶¹ Brändle, *Wildfremd, hautnah*, 200.

⁶² Staehelin, *Völkerschauen im Zoologischen Garten*, 76; vgl. Thode-Arora, *Für fünfzig Pfennig um die Welt*.

⁶³ Hall, *Das Spektakel des Anderen*, 131.

⁶⁴ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 22.

⁶⁵ Knie (Eing.), *Knies Tier- und Völkerschau*, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 8. Juni 1929.

⁶⁶ Andreassen, *Human Exhibitions*, 27.

⁶⁷ O.A., *Premiere bei Knie*, in: *Die Arbeiterzeitung Winterthur*, 17. April 1934.

⁶⁸ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1935, 11.

⁶⁹ *Extrablatt* 1929.

⁷⁰ O.A., *Der Zoo unterm Zeltdach*, in: *Arbeiterzeitung Schaffhausen*, 28. April 1934.

⁷¹ O.A., *Ausflug ins schwarze Afrika*, in: *Berner Tagwacht*, 1. Juli 1955.

⁷² Ahmed, *Queer Phenomenology*, 23.

⁷³ *Extrablatt* 1935.

Darbietungen ein Fragment, das auf allgemeine Konzepte wie das «tägliche Leben», auf «Sitten» oder «Gebräuche» verwies. Daraus ergibt sich eine semiotische Schwierigkeit: Das Ganze wurde durch einen einzelnen Teil repräsentiert und dadurch essentialisiert oder totalisiert.⁷⁴ «[They] were ensnared in a hall of distorting mirrors. Within their performance roles they were simultaneously themselves and reflections of the ‘savages’ of Western imagination», schreibt Poignant dazu.⁷⁵ Auch die Artist:innen, die an der letzten Seitenschau von 1964 mitspielten, mussten so tun, als ob sie echte traditionelle «Handwerker» oder «Musiker» wären. Diese «vermitteln so ein Bild aus dem täglichen Leben einer marokkanischen Stadt», beschrieb Knie in seiner damaligen Ausgabe von *Knie's illustrierter Circus-Zeitung*.⁷⁶ Die verkaufte Echtheit war oftmals mit Superlativen ausgedrückt. Die Schau sei «nach dem echten Leben aufgebaut [...], so wie sie sich in Indien und Afrika auch nicht wahrer erleben ließe,» berichtete das *Extrablatt* von 1929.⁷⁷ In der Ausgabe von 1935 hiess es, «Knie bringt die einzigen echten Yoghis nach Europa. Sie kommen direkt aus Indien.»⁷⁸ Das Spiel mit Superlativen, Reklameschwindel und Bluff bildete ein zentrales rhetorisches Element des Zirkus, das kommerziellen Zwecken diene. Jedoch schien gerade die Verortung im Zoo dieses Spiel zu verschleiern.⁷⁹

4. Arbeitsbedingungen, Verflechtungen und Etikettenschwindel

Die Völkerschauen im Zirkus bewegten sich in einem Verhältnis zwischen ökonomischen Motiven, Sehnsucht nach imaginierte Exotik, zwischen Fiktions- und Realitätsverweisen. Sie müssen jedoch auch als Beispiel migrationsgeschichtlicher Entwicklungen gelesen werden.⁸⁰ Demnach handelte es sich bei den Artist:innen im Zirkus Knie um Saisonarbeiter:innen, die eine vertraglich geregelte Anstellung eingingen und eine befristete Aufenthaltsbewilligung erhielten. Ab 1934 regelte das *Bundesgesetz über Aufenthalt und Niederlassung der Ausländer*, kurz ANAG, das schweizerische Arbeitsmigrationsregime. Es war darauf ausgerichtet, ausländische Arbeitskräfte nur für eine begrenzte Dauer in der Schweiz zu dulden. Für die Umsetzung waren die Kantone zuständig.⁸¹ Spezifisch für den Zirkus Knie scheint, dass die Artist:innen in zahlreichen Kantonen auftraten und sich ihr Aufenthalt nicht auf einen Kanton beschränkte. Die Personallisten zuhanden der Fremdenpolizei Basel-Stadt zeigen, dass der Zirkus Knie sämtliche ausländische Artist:innen bei den jeweiligen kantonalen Stellen angeben musste. Für die Ausstellung der Ausländerausweise war der Kanton St. Gallen zuständig, wo sich bis heute Knies Winterquartier befindet. Die Reisepässe mussten die Artist:innen bei der Einwohnerkontrolle in Rapperswil in St. Gallen hinterlegen.⁸² Diese Praxis kontrollierte und beschränkte die Mobilität der ausländischen Artist:innen, was wohl ihre geordnete Ausreise sicherstellen sollte. So ist auch im internationalen Kontext bekannt, dass die Artist:innen der Völkerschauen jeweils unter der Voraussetzung geduldet wurden, das Land nach der Spielzeit wieder zu verlassen.⁸³ Während ihrer Dienstzeiten verpflichteten sich Knies Artist:innen, sich ausschliesslich auf dem Areal der Zeltanlage zu bewegen, wo sie auch wohnten.⁸⁴ Da die Völkerschauen an jedem Wochentag tagsüber und abends stattfanden, ist

⁷⁴ Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, 55.

⁷⁵ Poignant, *Professional Savages*, 8.

⁷⁶ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1964, 20.

⁷⁷ *Extrablatt* 1929.

⁷⁸ *Extrablatt* 1935.

⁷⁹ Arrighi, *The Circus and Modernity*, 177; Brändle, *Wildfremd, hautnah*, 199.

⁸⁰ Lewerenz, *Geteilte Welten*, 450.

⁸¹ Senn, *Hochkonjunktur, «Überfremdung» und Föderalismus*, 31.

⁸² Personalliste 1958, in: StABS, PD-REG 3a 10659.

⁸³ Brändle, *Wildfremd, hautnah*, 125.

⁸⁴ Zirkus Knie, *Aus der Hausordnung eines grossen Wanderzirkus von heute*, in: *Du*, 5. Mai 1952.

davon auszugehen, dass sich die Artist:innen die meiste Zeit ausschliesslich auf dem Zirkusareal aufhielten.⁸⁵

Während Knies Völkerschau-Anzeigen den Eindruck erwecken, über die Jahre Artist:innen aus zahlreichen Ländern engagiert zu haben, verdeutlichen die Personallisten, dass die meisten Artist:innen Staatsbürger:innenschaften aus dem heutigen Sri Lanka und Marokko besaßen. So führte Knie ungeachtet davon, dass ausschliesslich Artist:innen aus Sri Lanka auftraten, 1947 und 1956 eine als «Indienschau» angekündigte Nummer durch.⁸⁶ Der Programmartikel von 1956 sprach indes von «Knies Seiten- und Völkerschau Ceylon. Indische Tempeltänzer und Yoghis».⁸⁷ Diese Gleichsetzung von Indien und dem ehemaligen Ceylon war im Völkerschau-Geschäft üblich. Die Orte galten als gleichbedeutend und die Anwerbung von Artist:innen aus dem heutigen Sri Lanka für ›Indienschaue‹ war die Regel.⁸⁸ Diese Praxis muss insbesondere in den 1950er Jahren vor dem Hintergrund gelesen werden, dass sowohl Indien wie auch Sri Lanka unabhängige, dekolonisierte Staaten waren. Gleichwohl ist die Geschichte der Artist:innen aus dem heutigen Sri Lanka eng mit der Kolonialgeschichte verflochten, worauf auch die Betitelung der 1956 aufgetretenen Truppe in der Personalliste als *Kandyan Dancers* verweist.⁸⁹ Die britische Kolonialmacht in Ceylon fasste unter diesem Begriff im 19. Jahrhundert unterschiedliche Praktiken und Zeremonien zusammen und deutete sie in einem kommerzialisierten Sinn als traditionelle Tänze um.⁹⁰ Tanztruppen führten die Tänze für eine koloniale Besucher:innenschaft vor und zeigten ihre «colonial choreography» an kolonialen Ausstellungen, Zirkussen und in Reisefilmen.⁹¹ Mit der Popularisierung der kolonial geprägten ›Indienschaue‹ bildeten nun ehemals nicht als Arbeit verstandene Handlungen eine neue Form von Lohnarbeit. Die Artist:innen erlangten durch die neue Einkommensmöglichkeit eine gewisse soziale und physische Mobilität.⁹² Eine ähnliche Transfergeschichte fand auch in der marokkanischen Artistiktradition statt. Die Geschichte der Akrobatik- und Springkunst in Marokko reicht ins 15. Jahrhundert zurück. Im 19. Jahrhundert gerieten marokkanische Akrobatiktruppen in die Aufmerksamkeit europäischer und nordamerikanischer Zirkusse und wurden von diesen vermehrt gebucht. Auch hier veränderten sich in der Folge die Artistiknummern, die nach den kolonialen Vorstellungen des westlichen Publikums umcodiert wurden. So kündeten die Zirkusse die Truppen oftmals mit Bezeichnungen wie «Alexandria», «Syrian» oder auch als «Sudanesen» an.⁹³ Auf ähnliche Weise bewarb auch der Zirkus Knie seine Völkerschauen von 1950 und 1955 als «Sudanesen»-Schauen, wobei die Personallisten zeigen, dass die beteiligten Artist:innen ausschliesslich marokkanische Staatsbürger:innenschaften besaßen.⁹⁴ Auch an Knies Aufführung von 1959 «Afrika. Originaltänze aus dem Gebiet der Goldküste» und jener von 1960 zu «Afrika. Eine Truppe exotischer Tänzer und Schlangenbeschwörer» waren ausschliesslich Artist:innen mit marokkanischen Pässen angestellt.⁹⁵

⁸⁵ Vgl. u.a. Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1928, 24; Extrablatt 1934.

⁸⁶ Personalliste 1947; Personalliste 1956, in: StABS, PD-REG 3a 10659; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1947, 4. Extrablatt 1956; Kamtekar, Aide-Memoire, August 1956, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

⁸⁷ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1956, 16.

⁸⁸ Servan-Schreiber, Indien und Ceylon bei Kolonial- und Weltausstellungen (E-Pub).

⁸⁹ Personalliste 1956, in: StABS, PD-REG 3a 10659.

⁹⁰ Mantillake, Colonial Choreography, 87.

⁹¹ Mantillake, Colonial Choreography, 2.

⁹² Mantillake, Colonial Choreography, 86f.

⁹³ Escher, Les acrobates marocains, 249-252, hier 252.

⁹⁴ Personalliste 1950; Personalliste 1955, in: StABS, PD-REG 3a 10659; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1950, 14; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1955, 14; vgl. dazu auch Brändle, Wildfremd, hautnah, 214.

⁹⁵ Personalliste 1959; Personalliste 1960, in: StABS, PD-REG 3a 10659; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1959, 22; Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1960, 20.

Als in den 20er und 30er Jahren die Völkerschau-Truppen in europäischen Zirkussen zunahmen, begannen sich ihre Mitglieder trotz aller Diskriminierungen zunehmend als relevante Akteur:innen auf dem Markt zu etablieren. Häufig waren sie an Schauen zu verschiedenen Repräsentationsräumen engagiert, professionalisierten sich in oftmals selbstorganisierten Truppen und trugen dazu bei, dass sich das Geschäft der regulären Artistikbranche annäherte.⁹⁶ Auch einige der im Zirkus Knie aufgetretenen Artist:innen waren international erfolgreich. Die Liaseed Familie beispielsweise war eine bekannte Artist:innen-Familie, die als «Bombay Truppe» international gebucht wurde und im Zirkus Knie 1957 als «Pyramiden und Springkünstler» Teil des Programms im Hauptzelt war.⁹⁷ Die «Bombay Truppe» trat selbst an keiner Völkerschau auf. Jedoch war einer ihrer Artisten, Houcine B.M., zwei Jahre zuvor an der ›Afrikaschau‹ im Seitenzelt engagiert.⁹⁸ Dieses Beispiel verdeutlicht, dass sich die Völkerschau-Artist:innen in einem ähnlichen beruflichen Kontext bewegten wie die Artist:innen, die für Zirkusnummern in der Manege engagiert wurden, und die Grenze sowohl im artistischen wie auch personellen Sinne fließend war.⁹⁹ Es scheint für die Völkerschauen bezeichnend, dass sie sich im Spannungsverhältnis zwischen artistischer Leistung, sozialer und physischer Mobilität auf der einen, kolonialer Umdeutung und performativer Spiegelung verzerrender Fremddarstellungen auf der anderen Seite bewegten.

Auffallend für Knies spätere ›Afrikaschauen‹ ist, dass viele Artist:innen mehrmals mitspielten. Fünf der fünfzehn Artist:innen, die 1950 als «Sudanesen» auftraten, spielten auch an weiteren Aufführungen mit. Belkheir B.S. beispielsweise trat erstmals 1950 an einer Völkerschau auf und kehrte 1959, 1960 und 1964 für weitere Engagements zurück. An der Vorstellung von 1959 hatten drei der fünf Artisten bereits in früheren Schauen mitgespielt. Die anderen zwei Artisten traten ein Jahr später wieder auf. Dies verweist auf ein bestehendes Netzwerk von Artist:innen aus Marokko, auf das der Zirkus Knie zurückgreifen konnte. Und als Knie nach 1964 keine weiteren Völkerschauen durchführte, stellte er gemäss eigenen Angaben ehemalige Artist:innen als Tierpfleger:innen an.¹⁰⁰ Auch in anderen Zirkussen erhielten ehemalige Artist:innen später eine Anstellung als Arbeiter:innen oder «Requisiteurs». Die Verlässlichkeit der marokkanischen Zirkusarbeiter gilt bis heute als ein oft verwendetes Narrativ.¹⁰¹ «Neben diesen zwölf Kunsthandwerkern beschäftigt der Circus Knie dieses Jahr noch 34 Circusarbeiter marokkanischer Herkunft. Ihr eigener Koch wird für die echt marokkanischen Mahlzeiten sorgen», berichtete *Knie's illustrierte Circus-Zeitung*.¹⁰² Die Tatsache, dass der Zirkus Knie sie explizit erwähnte, verweist auf ihre Bedeutung, die über ihre Funktion als Zeltarbeiter hinausreicht: Die ›Fremdheit‹ der Arbeiter:innen aus Marokko besass nach wie vor einen kommerziellen Mehrwert.¹⁰³

5. (Post)koloniale Repräsentationen

Differenz und racialized bodies

›Fremdheit‹, *Race* und die Herstellung von Differenz nahmen in Knies Völkerschauen schauübergreifend eine zentrale Rolle ein. Differenz prägt koloniale Repräsentationen und generiert Bedeutung: Sie trennt das ›Andere‹ vom ›Eigenen‹ und wirkt gerade deshalb sinnstiftend für die eigene, *weisse*

⁹⁶ Lewerenz, *Geteilte Welten*, 118-128.

⁹⁷ Escher, *Les acrobates marocains*, 253; *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1957, 16.

⁹⁸ Personalliste 1955; Personalliste 1957, in: StABS, PD-REG 3a 10659.

⁹⁹ Escher, *Les acrobates marocains*, 252.

¹⁰⁰ Küchler, *100 Jahre Schweizer National-Circus Knie*, 204.

¹⁰¹ Escher, *Les acrobates marocains*, 253; Leuenegger, *Wie die Marokkaner in den Zirkus kamen*, in: *Berner Zeitung*, 13. August 2015; Personalliste 1964, in: StABS, PD-REG 3a 10659.

¹⁰² *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1964, 20.

¹⁰³ Grewe, *Between Art, Artifact, and Attraction*, 19.

Identität.¹⁰⁴ Diese Produktivität von Differenz lässt sich nebst kolonialen Räumen auch in weiteren Dimensionen wie Gender, Sexualität, Klasse oder Behinderung feststellen.¹⁰⁵ Die Abgrenzung zum ›Anderen‹ geht dabei oft mit dessen gleichzeitiger Abwertung einher, weshalb sich Differenz selten in einem herrschaftsfreien Raum bewegt.¹⁰⁶ (Post)koloniale Repräsentationen wie jene an Knies Völkerschauen griffen dabei auch auf pseudowissenschaftliche rassistische Wissensregimes zurück, welche die übergeordnete Differenz des *weissen* ›Eigenen‹ legitimieren sollten. Der rassifizierte Körper der Artist:innen funktionierte demnach als Bedeutungsträger, von dem aus die Differenz zwischen den nicht-*weissen* Artist:innen und dem *weissen* Publikum errichtet wurde, und der durch seine markierte ›Fremdheit‹ indirekt die Zugehörigkeit des *weissen* Publikums unterstrich.¹⁰⁷ Die Auseinandersetzung mit postkolonialen Verstrickungen verlangt daher auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Konstruktion des *Weisseins* als eine «nicht markiert[e] Normalität», die ebenfalls erst durch Diskurse und Imaginationen konstruiert wird.¹⁰⁸

Der *Bund* stellte beispielsweise in Bezug auf Knies ›Indienschau‹ von 1935 eine Hierarchisierung entlang der «arischen» Abstammung der Artist:innen auf. Der Hinweis «aber blond sind sie nicht gerade», betonte dabei die Differenz zum *weissen* Ideal.¹⁰⁹ Ähnlich ging auch *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* zur 1956 stattgefundenen ›Indienschau‹ mit rassifizierenden Ausdrücken auf die körperlichen Unterschiede der Figuren ein.¹¹⁰ *Der Aufstieg* titelte 1955 zur ›Afrikaschau‹ «Hinein ins große Abenteuer. Knies schwarze Völkerschau» und beschrieb die Artist:innen anhand rassifizierter Körpermerkmale.¹¹¹ Ebenso nahm *Der Bund* die ›Afrikaschau‹ von 1959 zum Anlass, um ausführlich über die Hautfarbe der Artist:innen zu schreiben.¹¹² Auffallend an Knies Schauen ist, dass die ›Indien‹- und ›Afrikaschauen‹ oftmals in Hinblick auf ihre geteilte nicht-*weisse* ›Fremdheit‹, ihre Differenz zum als *weiss* imaginierten Publikum ähnlich dargestellt wurden und 1929 wie 1934 Teil desselben Programms waren.¹¹³ So umwarb das *Extrablatt* von 1934 die Seitenschau gezielt mit der nebeneinanderstellenden Ankündigung «Indier, Mohammedaner, Afrikaner, Männer, Frauen und Kinder zeigen sich in ihren heimatlichen Sitten und Gebräuchen».¹¹⁴ Ebenso waren die typischen Figuren wie Fakire, Schlangenbeschwörer oder Feuerspucker sowohl an Knies ›Indien‹- wie auch ›Afrikaschauen‹ vertreten.¹¹⁵ Die Figuren und theatralen Elemente konnten also an den Schauen verschieden kombiniert werden und verweisen auf das in vielen (post)kolonialen Darstellungen erkennbare «Bricolage Verfahren». Gerade weil die fragmentierte Zusammensetzung typisch war, erschienen solche Bilder trotz ihrer willkürlichen Anordnung vertraut.¹¹⁶ Die folgenden Kapitel sollen nun verdeutlichen, inwiefern sich die Völkerschauen demnach an einem Reservoir an Stereotypisierungspraktiken bedienten und dieses reproduzierten.

Stereotypisierungspraktiken

Die Stereotypisierungspraktik der *Enthistorisierung* stellt das ›Anderen‹ in einem «anarchonistic space» dar, einen Raum, der sich in vergangenen Zeiten verortet. Solche Repräsentationen bedienten die

¹⁰⁴ Hall, *Das Spektakel des Anderen*, 116-122.

¹⁰⁵ Hall, *Das Spektakel des Anderen*, 108.

¹⁰⁶ Hall, *Das Spektakel des Anderen*, 116-122.

¹⁰⁷ Vgl. Ballantyne/Burton (Hg.), *Bodies in Contact*.

¹⁰⁸ Lindner, *Neuere Kolonialgeschichte*, 5; vgl. Wollrad, *Weissein im Widerspruch*.

¹⁰⁹ K.G., *Söhne des Südens*, in: *Der Bund*, 26. Mai 1935.

¹¹⁰ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1956, 16.

¹¹¹ O.A., *Hinein ins große Abenteuer*, in: *Der Aufstieg*, 15. Juli 1955.

¹¹² Ö.R., *Fünf Weise aus dem Morgenland in den Lauben Berns*, in: *Der Bund*, 17. August 1959.

¹¹³ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 32; *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1934, 14.

¹¹⁴ *Extrablatt* 1934.

¹¹⁵ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1928, 24; *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 32.

¹¹⁶ Purtschert/Krüger, *Afrika in Schweizer Kinderbüchern*, 74; Menrath, *Einleitung*, 23.

Vorstellung, dass sich die Lebenswelten des als *weiss* imaginierten Publikums und der ›fremden‹ Artist:innen nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich weit entfernt bewegten.¹¹⁷ «Wie bei uns im Mittelalter der Zünfte gibt es da spezielle Gassen, die nur von jeweils einer ganz bestimmten Handwerkerzunft bewohnt werden», berichtete *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* zur letzten Völkerschau 1964.¹¹⁸ Die errichtete zeitliche Distanz verortete die Subjekte in einem überholten «primitiven Zivilisierungsprozess» und diente gleichzeitig als Verweis auf die technische Überlegenheit des Westens.¹¹⁹ Dementsprechend stellten auch die *Neuen Zürcher Nachrichten* Knies Seitenschau zu Afrika von 1955 als «ungemein exotisch» dar, wo «moderne Baukultur» und «zivilisatorisch organisierter Motorenlärm das Urwaldmusikieren um einiges zu dämpfen vermochte». Anschliessend kontrastierte die Zeitung die Artist:innen mit dem Bild einer modernisierten Schweiz: «Mit grossen Augen staunten die meisten von ihnen die 'Wunder' der Zivilisation an, von der sie wohl schon gehört, mit der sie in ihrem Leben jedoch noch nicht Kontakt fassen konnten.»¹²⁰ Um die Darstellung des eigenen technischen Fortschritts ging es auch im Zeitungsartikel der *Schaffhauser Nachrichten* vom Frühjahr 1956. «Besucher aus Ceylon in der Knorr Fabrik» titelte der Artikel, als die Artist:innen der damaligen ›Indienschau‹ die Produktionsstätten des Knorr-Unternehmens pressewirksam besuchten.¹²¹ Es war der Überraschungseffekt und die Verwunderung darüber, was eine Tanzgruppe aus Ceylon in einer hochspezialisierten Lebensmittelfabrik zu suchen hatte, die dem Besuch die mediale Aufmerksamkeit generierten. Die Darstellung des ›exotisierten Anderen‹ inmitten der rationalisierten Produktionsprozesse bot eine Kontrastfolie, die das Bild des Westens und dessen Warenwelt umso schärfer umzeichnete und aufwertete. Der Alltag der Artist:innen sei «sonst ganz anders ausgefüllt», hiess es in einem weiteren Artikel in der *Schaffhauser Zeitung*, der anschliessend auf die «sinnreich konstruierte[n] Maschinen» und das «aufs rationellste ausgedachte Ineinandergreifen der verschiedenen Arbeitsetappen» hinwies und damit die industrielle Komplexität der Schweizer Fabrik hervorhob.¹²² Die Kontrastierung implizierte auch, dass die Artist:innen unfähig seien, sich an ein verändertes Umfeld anzupassen und liess sie dadurch naiv und lächerlich erscheinen.¹²³

Ähnliches bewirkte die Stereotypisierungsform der *Infantilisierung*, die ebenfalls in Knies Völkerschauen erkennbar wird. So bezeichnete *Der Bund* die Artist:innen der ›Indienschau‹ von 1935 als «Söhne des Südens» und errichtete daran entlang eine Hierarchisierung: «Wenn der europäische Besucher mit einer Kinderschar vergleichen möchte, so zeigen die buddhistischen Mitglieder unverkennbar den Typus des wohlgezogenen, sanften Kindes».¹²⁴ Die Zuschreibung kindlicher Eigenschaften besass eine entmündigende Funktion, die das *weiss* imaginierte Publikum, egal ob Frau, Mann oder Kind in einer übergeordneten Machtstufe positionierte.¹²⁵ Die Figur des Kindes verweist ebenfalls auf die schwärmerische Vorstellung eines genussbetonten, naturnahen, unberührten und irrationalen ›Anderen‹, wie sie sich durch die populäre Primitivismusschwärmerei des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts verbreitete. Die Denk- und Kunstrichtung stilisierte primitive, kindliche und naturnah imaginierte Lebensweisen als Alternative zur rationalisierten und entfremdeten westlichen Moderne.¹²⁶ Auf ähnliche Weise beklagte die Zusatzbroschüre zum Manegen-Stück «India» von 1935, dass sich die

¹¹⁷ McClintock, *Imperial Leather*, 40.

¹¹⁸ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1964, 20.

¹¹⁹ Dejung, *Zeitreisen durch die Welt*, 345; Oesterreich, *Bilder konsumieren*, 81f.

¹²⁰ A.U., *Illustrierte Montagspost*, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 21. März 1955.

¹²¹ O.A., *Besucher aus Ceylon in der Knorr-Fabrik*, in: *Schaffhauser Nachrichten*, 4. Mai 1956.

¹²² O.A., *Zirkus Knie als Gast bei der Knorr-Nährmittel AG*, in: *Schaffhauser Zeitung* 3. Mai 1956.

¹²³ Oesterreich, *Bilder konsumieren*, 81f.

¹²⁴ K.G., *Söhne des Südens*, in: *Der Bund*, 26. Mai 1935.

¹²⁵ Oesterreich, *Bilder konsumieren*, 79.

¹²⁶ Vgl. Gerstner, 'Die absolute Negerei'.

indischen Städte an jene Europas angeglichen hätten und die «Nervosität des weißen Europas und des unruhigen Amerikas» vermittelten. Das unberührte «andere Indien», das Knie für die Völkerschauen suche, finde man stattdessen bei den «verborgenen Dorfbewohnern».¹²⁷ Auch *Der Aufstieg* beschrieb Knies Seitenschau von 1955 als einen Ort, wo die Besucher:innen noch auf das ›Urwüchsige‹ treffen könnten:

[Die Artist:innen] lebten in ihrer Heimat äußerst primitiv [...] wie die Vögel unter dem Himmel, sie säen nicht, sie ernten nicht und leben dennoch. Ein primitives Dasein, doch sind sie zufrieden, weil sie nichts andres wissen. [...]

Später fasst der Artikel zusammen: «So primitiv das ganze Tamtam auf der Bühne ist, es fasziniert uns Europäer gerade durch die Urwüchsigkeit».¹²⁸ Der Historiker Bernhard Schär argumentiert, dass sich die für die Nationalmythen der Schweiz so wichtige Hirten- und Bauernidentität oft auf Sehnsüchte nach kolonialen, naturbelassenen Räumen beziehe.¹²⁹ Doch trotz solchen schwärmerischen Momenten findet sich in (post)kolonialen Differenzdiskursen stets die Möglichkeit, sich von den fremdrepräsentierten Subjekten zu distanzieren und sich als «bürgerliche Elite» zu positionieren. «Entscheidend war, dass sich diese Gleichsetzung mit den bescheiden lebenden Anderen nach Bedarf in ein Verhältnis der Alterität kippen liess», schreibt die Geschlechterforscherin und Kulturwissenschaftlerin Patricia Purtschert dazu.¹³⁰ Die Völkerschauen enthielten daher oft auch voyeuristische Elemente, die auf die Schaulust des Publikums zielten.¹³¹ Dazu eigneten sich unter anderem befremdende Darstellungen und die Thematisierung gesellschaftlicher Tabus.¹³² «Freilich, es gibt da Dinge, die schon weniger unsere Bewunderung als fast ablehnendes Erstaunen hervorrufen», leitete *Knies illustrierte Circus-Zeitung* die Beschreibung der Fakire und Yoghis ein, die an der ›Indienschau‹ von 1935 auftraten.¹³³ Was damit gemeint sein könnte, signalisiert eine Fotografie, die im *Walliser Volksfreund* abgedruckt war. Der abgebildete Artist sitzt in verrenkter Pose auf einer mit Stoff überzogenen Unterfläche vor einem hellen Hintergrund (*Abbildung 1*). Das gleiche Motiv findet sich auch in der damaligen Ausgabe von Knies



Abb. 1:
Artist der ›Indien-
schau,
in: *Walliser Volks-
freund 1935*.

Extrablatt und in der Zusatzbroschüre «India».¹³⁴ Das studioartige Setting und der frontale Blick sind typische Elemente des kolonialen Blickregimes. Die fehlende Umgebung begrenzt den Blick auf die körperlich verrenkte Pose des Artisten, die befremdend wirkt und dadurch Aufmerksamkeit erzeugt.¹³⁵ Dieses Moment der voyeuristischen «Befremdung» findet sich auch in der 1955 stattgefundenen Seitenschau zum «Sudan» wieder, zu der *Knies illustrierte Circus-Zeitung* einen Exkurs zu einer «Sterberemonie» des «Regenmakers» abdruckte:

¹²⁷ Broschüre India 1935, in: Knie Archiv.

¹²⁸ O.A., Hinein ins große Abenteuer, in: *Der Aufstieg*, 15. Juli 1955.

¹²⁹ Schär, Bauern und Hirten reconsidered, 328.

¹³⁰ Purtschert, Kolonialität und Geschlecht, 300.

¹³¹ Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 106f.

¹³² Maxwell, Colonial Photography, 2.

¹³³ *Knies illustrierte Circus-Zeitung* 1935, 11.

¹³⁴ Extrablatt 1935; Broschüre India 1935.

¹³⁵ Oesterreich, Bilder konsumieren, 321.

Darauf graben ihm seine Stammesgenossen ein grosses Grab, in das er sich legt. In diesem Grabe verharrt er viele Stunden lang, ohne Speise und Trank zu sich zu nehmen. Er erzählt seinen Stammesangehörigen von der vergangenen Geschichte des Volkes und von seinem Wirken, gibt Ratschläge für die Zukunft. Hat er dann alles, was er auf dem Herzen hatte, vorgebracht, so deckt man ihn mit Erde zu und lässt ihn qualvoll ersticken.¹³⁶

Knies Völkerschauen waren demnach widersprüchlich und mehrdeutig. Sie weckten einerseits Sehnsüchte nach ›exotischen‹ Welten, nach natürlichen und einfachen Lebensweisen. Andererseits bestärkten die stets mitschwingenden befremdenden Darstellungen die Verbundenheit des Publikums gegenüber seiner eigenen Position.¹³⁷ Die Wandelbarkeit und Mehrdeutigkeit der Repräsentationen bedingte jedoch, dass die Artist:innen namen- und stimmlose Subjekte blieben.¹³⁸ Knies Artist:innen kommen demnach weder in den Werbepublikationen noch in den Zeitungsartikeln zu Wort. Meist sind es nur ihre Blicke und Gesten, die erwähnt werden, sie selbst bleiben aber stumm.¹³⁹ Dieses ungleiche Machtverhältnis zwischen der Zirkusinstitution und den Artist:innen charakterisiert letztlich alle Völkerschauen.

Sex sells: Geschlechterdarstellungen

(Post)koloniale Diskurse weisen stets auch Schnittpunkte zu Genderdiskursen auf.¹⁴⁰ Die verschiedenen, sich oftmals gegenseitig widersprechenden Darstellungen von Geschlecht zeigen dabei exemplarisch auf die inhärente Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit rassistischer Stereotypisierungen.¹⁴¹ Eine typische weibliche Figur an den Völkerschauen war jene der «Frau mit Kind».¹⁴² Auf den Fotografien in *Knies illustrierter Circus-Zeitung* zur ›Indienschau‹ von 1935 ist gleich dreimal eine Mutter mit einem Kind im Arm abgebildet.¹⁴³ Die Figur der Mutter verkörperte das Bild der häuslichen, reinlichen und umsorgenden Hausfrau und diente als Allegorie für gute Weiblichkeit. Gleichzeitig blieb sie aufgrund der Kategorie *Race* der *weissen* Frau untergeordnet.¹⁴⁴ Das zweite klassische weibliche Rollenbild an den Völkerschauen war jenes der sexualisierten Tänzerin, wie sie beispielsweise in Knies Seitenschau von 1959 vertreten war.¹⁴⁵ «The exotic is sexual, and the sexual is exotic. Exhibitions of ‘savage’ and ‘exotic’ peoples cannot be understood without consideration of sexuality as a key contributing factor», fasst Rikke Andreassen zusammen.¹⁴⁶ Eine Kopplung zwischen *Race*, Exotik und Sexualität fand auch an Knies Manegen-Stücken statt, wo beispielsweise 1934 «Haremsdamen» auftraten. Auffallend ist dabei, dass allesamt von *weissen* Artist:innen gespielt wurden.¹⁴⁷ Gerade der Haremsschauplatz enthielt zahlreiche westliche Vorstellung über die Sexualität des ›Anderen‹, wobei die sexualisierte *Weisheit* ein wiederkehrendes Motiv darstellte, das auf das übergeordnete Schönheitsideal verwies und so stets eine Hierarchisierung auf dem Bild erzeugte.¹⁴⁸ Nebst den Schauen finden sich auch in den Zeitungen und Werbetexten sexualisierende Darstellungen der Artistinnen. *Der Aufstieg* schrieb zum Werbeumzug der ›Afrikaschau‹ von 1955 durch Bern «Na, was ist denn da los? Gemächlich bummelten

¹³⁶ Knies illustrierte Circus-Zeitung 1955, 14.

¹³⁷ Staehelin, Völkerschauen im Zoologischen Garten, 137.

¹³⁸ Purtschert, The Return of the Native, 510.

¹³⁹ Vgl. A.U., Illustrierte Montagpost, in: Neue Zürcher Nachrichten, 21. März 1955.

¹⁴⁰ Purtschert et al., Switzerland and Colonialism without Colonies, 298.

¹⁴¹ Hall, Das Spektakel des Anderen, 149.

¹⁴² Andreassen, Human Exhibitions, 119.

¹⁴³ Knies illustrierte Circus-Zeitung 1935, 10f.

¹⁴⁴ Wollrad, Weißsein im Widerspruch, 89-92.

¹⁴⁵ Andreassen, Human Exhibitions, 119; Knies illustrierte Circus-Zeitung 1959, 22.

¹⁴⁶ Andreassen, Human Exhibitions, 115.

¹⁴⁷ Knies illustrierte Circus-Zeitung 1934, 8f.

¹⁴⁸ Hall, Das Spektakel des Anderen, 146ff; Andreassen, Human Exhibitions, 124.

durch die Straßen Berns diese drei Grazien. Alles blieb stehen, schaute [...]», und reduzierte damit die Artistinnen auf ihren Körper.¹⁴⁹ Ebenso berichtet *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1956 von den «schöne[n] Tänzerinnen» der ›Indienschau‹. «Die Singhalesen heiraten sehr früh. Sobald das Mädchen die Reife erreicht hat, wird es für mehrere Tage abgesondert und muss für gewöhnlich noch mehrere Monate im Hause verbleiben», nimmt der Text auf deren Sexualität Bezug. «Nachdem es dann ein Bad genommen hat, darf es sich zum ersten Male im Spiegel beschauen, was vordem für unschicklich galt.»¹⁵⁰ Ohne es direkt zu benennen, wird mit dem Verweis auf das Beschauen im Spiegel das Geschlechtsteil für die Leser:innenschaft vorstellbar. Das Objekt der Begierde wird damit umgelenkt, externalisiert und enttabuisiert. Eine solche verdeckte und gleichzeitig präsente Darstellung des Geschlechtsteils findet sich auch auf der Fotografie des Artisten der ›Indienschau‹ von 1935, um nochmals auf die *Abbildung 1* zurückzukommen. Obwohl sein Geschlechtsteil verdeckt ist, erscheint es durch die körperliche Pose exponiert. Diese verdeckte Sichtbarkeit kann als Verschiebung gelesen werden, wie es Stuart Hall für den fetischisierten Körper des ›Anderen‹ als typisch erachtet. Der sexualisierte Blick ist Ausdruck eines «repressiven bürgerlichen Blickregimes», das den Blick auf Weiblichkeit oder eben die Körperlichkeit des ›Anderen‹ umlenkte.¹⁵¹ «Die sexuelle Energie, das Begehren und die Gefahr, alles Emotionen, die auf machtvolle Weise mit dem Phallus assoziiert sind, werden auf andere Teile des Körpers oder auf ein anderes Objekt übertragen, das ihn ersetzt», schreibt Hall. «Der Ersatz wird erotisiert, mit sexueller Energie, Macht und Begierde ausgestattet.»¹⁵² Rund um Knies ›Indienschauen‹ finden sich zudem Darstellungen von männlichen Figuren, deren Körper mit weiblich konnotierten Attributen versehen sind. So steht in *Knie's illustrierter Circus-Zeitung* zur ›Indienschau‹ von 1956: «Ein um die Hüften geschlungenes Tuch macht bei beiden Geschlechtern das nationale Gewand aus» und weiter: «Einen besonders weichlichen Eindruck macht die Haartracht der Männer».¹⁵³ Das instabil dargestellte Geschlecht des nicht-*weissen* Mannes bestätigte die imaginierte Potenz und Männlichkeit des *weissen* Betrachters, sprach gleichsam der ›fremden‹ Männlichkeit die Mitgliedschaft zur *weissen* bürgerlichen Gesellschaft «radikal» ab.¹⁵⁴

Weissein oder Das leistungsfähige Subjekt

Der politische Theoretiker Timothy Mitchell schreibt, dass sich ethnografische Ausstellungen als zunehmende «Kommerzmaschinerie in ein weiteres Mittel zur Produktion des Wirklichen» verwandelten. Daraus sei ein Effekt hervorgegangen, «der als die wirkliche Welt *bezeichnet* wird, von dem aus wir das erfahren können, was als Entfremdung bezeichnet wird» (Hervorhebung im Original).¹⁵⁵ Der hier benutzte Begriff der «Entfremdung» verweist nochmals auf die Bedeutung der Völkerschauen als fetischisierte Sehensorte des Authentischen, welche jedoch vielmehr die eigentlichen Lebenszusammenhänge verschleierten. In der Romantisierung der ›exotischen‹ Ferne lag also eine paradoxe Kombination von «escapism and search for the authentic, a kind of flight whose ultimate goal is knowledge of self and world». Es ging an den oftmals als authentisch umworbenen Darbietungen also darum, durch deren Konsumation eigene Authentizität zu verspüren.¹⁵⁶ Authentizität muss dabei als ein Konzept verstanden werden, das überhaupt erst mit der Vorstellung von Moderne und dem Gefühl

¹⁴⁹ O.A., Hinein ins große Abenteuer, in: Der Aufstieg, 15. Juli 1955.

¹⁵⁰ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1956, 17.

¹⁵¹ Oesterreich, Bilder konsumieren, 148.

¹⁵² Hall, Das Spektakel des Anderen, 155.

¹⁵³ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1956, 16.

¹⁵⁴ Oesterreich, Bilder konsumieren, 240.

¹⁵⁵ Mitchell, Die Welt als Ausstellung, 159.

¹⁵⁶ Grewe, Between Art, Artifact and Attraction, 21f., hier 21.

entstand, fehlende Echtheit zu erleben, nicht mehr «sich selbst» zu sein, und ein «äußerst problematisches europäisches Konstrukt» ist.¹⁵⁷

Während also einerseits durch die Darbietungen der Völkerschauen eine Festigung »eigener« Identitätsvorstellungen und Rollenbilder stattfand, verkörperte andererseits auch die Institution des Zirkus selbst jene *weisen* Männlichkeitsideale, die für die Moderne konstitutiv waren.¹⁵⁸ So etablierte sich im Zirkus bereits früh ein moderner Diskurs um Gesundheit und Körperkultur, die besonders den *weisen* männlichen Körper idealisierte.¹⁵⁹ Auch *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* nahm in den 1920er und 1930er Jahren wiederholt auf die Tugend und körperliche Hochform seiner Artist:innen Bezug.¹⁶⁰ Strenge, Ehrgeiz und Unternehmensgeist gehörten zu den Schlüsselbegriffen. Während in anderen Berufen «Mittelmässigkeit» genüge, müsse der Artist «Höchstes leisten», schrieb *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1928. Das Erfolgsrezept bestünde im «Zusammenwirken von Muskelkraft, Gewandtheit und blitzschnellem Erfassen», darin, dass die Artist:innen «immer und immer wieder an sich arbeiten».¹⁶¹ Körperliche Fitness verband sich mit dem Bild eines handlungsfähigen und unabhängigen Subjekts: «Der Körper muss täglich aufs Neue trainiert werden, muss daran gewöhnt werden, sich absolut in den Dienst des Willens zu stellen, der ihm befiehlt. Und das Ausruhen auf errungenen Lorbeeren gibt es in diesem Berufe nicht.»¹⁶² Mit der Inszenierung des Individualismus, der durch Innovation, Risikobereitschaft und körperliche Anstrengung die soziale Mobilität der «self-made individuals» förderte, verkörperte Knie die Kernversprechen des Kapitalismus.¹⁶³ In diesem Sinne schien es Knie auch später noch wichtig zu betonen, dass sich das Unternehmen ohne staatliche Hilfe an die Spitze gearbeitet hatte. «Der Name 'Schweizer National-Circus' schliesst keine Subventionen von seiten des Bundes in sich ein. [...] Fortschrittlicher Unternehmergeist und altherwürdige Zirkustradition sind die Grundpfeiler des Hauses», stand in *Knie's illustrierter Circus-Zeitung* 1959.¹⁶⁴ Diese von Knie beschriebenen Ideale von Ordnung, Qualität und Fleiss galten gleichsam in der Nachkriegsordnung als «Garanten und Symbole von Schweizer Wohlstand und Sicherheit».¹⁶⁵

Nebst seiner unternehmerischen Unabhängigkeit betonte Knie mit Stolz seine Generationen hinwegreichende Familientradition.¹⁶⁶ Wiederholt berichtete er über die Geschichte des Familienunternehmens, die Hochhaltung seiner ins 19. Jahrhundert zurückliegenden Tradition und seine seit jeher tiefe Verankerung zum Schweizer Publikum.¹⁶⁷ Stammbäume, Erzählungen über die Väter und Grossväter und Familienfotos stilisierten die Familie als ideellen Nexus des Unternehmens Knie. So bildete beispielsweise *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1954 Fredy und Rolf Knie auf zwei Familienportraits mit Frau und Tochter ab und berichtete daneben über die Pflichten und das hohe Arbeitspensum eines Zirkusdirektors.¹⁶⁸ Gerade die Referenz auf das Private, das die Figur der umsorgenden Hausfrau und Mutter exemplarisch verbildlichte, widerspiegelte letztlich den beruflichen, wirtschaftlichen Erfolg des Mannes.¹⁶⁹ Mit der Betonung seiner Familienideale konnte sich Knie ebenfalls vom Bild der fahrenden, heimatlosen Zirkusleute abgrenzen. So berichtete *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1927: «Die Knies

¹⁵⁷ Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 104; Saupe, Authentizität.

¹⁵⁸ Purtschert, Kolonialität und Geschlecht, 86.

¹⁵⁹ Arrighi, The Circus and Modernity, 178.

¹⁶⁰ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1927, 4; 1928, 21; 1929, 29.

¹⁶¹ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1928, 21.

¹⁶² *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 31.

¹⁶³ Arrighi, The Circus and Modernity, 180.

¹⁶⁴ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1959, 2.

¹⁶⁵ Jain, Die Comedyfigur Rajiv Prasad, 188.

¹⁶⁶ Brändle, Wildfremd, hautnah, 206ff.

¹⁶⁷ U.a. *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1929, 2; 1938, 1-7; 1950, 2; 1955, 2; 1956, 2.; 1959, 3.

¹⁶⁸ *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1954, 3.

¹⁶⁹ Purtschert, Kolonialität und Geschlecht, 36.

waren nie 'Fahrende' im eigentlichen Sinne des Wortes. Ihre Gesinnung und Lebensauffassung ist von gut bürgerlicher Art. [...] Das Vorurteil gegen 'Gaukler und Komödianten' kann ihnen gegenüber nicht aufkommen.»¹⁷⁰ Die genannten Figuren der «Gaukler und Komödianten», von denen sich Knie hier so deutlich abgrenzte, entsprachen wiederum jenen Figuren, die in Knies Völkerschauen vorkamen. Zur Lebensweise der Familie Knie stand dazu weiter in *Knie's illustrierte Circus-Zeitung* 1930:

Romantik meint man auch in der persönlichsten Lebensgestaltung des Artisten zu erblicken. Die Wirklichkeit ist anders. Es gibt für den Artisten, der in seinem Berufe etwas leisten, der vorwärtskommen will, keine unregelmäßige oder gar zügellose Lebensweise, und was die Phantasie an Romantik in dieses Leben hineindichtet, ist grossenteils – eben nur Dichtung.¹⁷¹

Während Knie also betonte, dass die Fiktion der romantisierten Lebensweise nichts mit dem Artist:innenleben zu tun hat, vermarktete der Zirkus seine Völkerschauen mit ebendieser Vorstellung, dass sich das Leben der Artist:innen auf der Bühne mit ihrem echten Leben deckte. Die Trennlinie zu den Artist:innen *of colour* wird auch im folgenden Textabschnitt in *Knie's illustrierter Circus-Zeitung* von 1931 deutlich. Während betont wird, dass die Artist:innen eine gut bezahlte Gage erhalten, «sie leisten ja auch Gutes und haben ihren Lohn verdient», werden die Völkerschau-Artist:innen anschliessend getrennt, unter den alltäglichen Aufwänden des Zirkus erwähnt: «Da sind die Indianer und die Söhne des heißen Afrika, sie alle müssen unterhalten werden, und mit ihnen allen die vielen anderen, die im und am Circus mitwirken[.]»¹⁷² Hier verdeutlicht sich nochmals, dass, gerade indem das ›Andere‹ abgegrenzt und herabgestuft wurde, eine Formulierung und «Reformulierung» *weisser* Männlichkeit umso deutlicher stattfinden konnte.¹⁷³

6. Kritische Stimmen

Kritische Stimmen gegenüber Völkerschauen blieben im internationalen Kontext eine Ausnahme. Sie bilden in den Quellenbeständen oft eine Leerstelle.¹⁷⁴ Auch zum Zirkus Knie ist wenig darüber bekannt. Eine Ausnahme ist ein Aide-Memoire von 1956, das der dritte Sekretär der Indischen Botschaft, D.S. Kamtekar, zuhanden des Eidgenössischen Departements für Äussere Angelegenheiten (damals Eidgenössisches Politisches Departement) verfasste. Anlass dafür war ein Besuch an der damals stattgefundenen ›Indienschau‹:

A side-show of the circus is the menagerie containing all the performing animals as well as a number of other animals. The public is admitted to the side-show by paying a small admission fee. At the entrance to 'Knie's Zoo', as the side-show is called, there is a large sign bearing the words 'Knie's Zoo and India Show'.

Kamtekar leitet das Schreiben mit den Hinweis auf die räumliche Nähe der Schau zu den Ställen ein und erwähnt anschliessend vorerst nur die wahrnehmbaren Geräuschen im Zeltinnern: «Inside the enclosure one hears from time to time the sound of a drum and wierd [sic] singing coming from a tent placed between the monkey-cages and the horse stables.» Mit der Beschreibung des *weird singing* weist Kamtekar auch auf die auditive Verortung der ›Indienschau‹ in die Geräuschkulisse des Zoos hin. Anschliessend richtet sich die Beschreibung auf die Darsteller:innen selbst:

¹⁷⁰ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1927, 4.

¹⁷¹ Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1930, 4.

¹⁷² Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1931, 9.

¹⁷³ Bakondy/Winter, Heimat, Fremde, Heimat, 266f, hier 267.

¹⁷⁴ Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 138-141; Minder, Human Zoos in Switzerland, 328; Staehelin, Völkerschauen im Zoologischen Garten, 122-130.

In the tent one sees a group of men clothed in Oriental costumes performing on a low platform. One of the men beats a drum and shouts what is obviously intended to be a song. Some of the others squat on the floor while others mill around in a so-called dance.

Durch die Formulierungen «what is obviously intended to be a song» und «a so-called dance» erscheint die Aufführung als absurder Programmpunkt. «Enquiries made among the members of the troupe revealed that the performers are not Indian nationals but Singhalese from Candy in Ceylon», schreibt Kamtekar und dekonstruiert damit die koloniale Vorstellung, die zwei seit bald einem Jahrzehnt unabhängige Staaten gleichsetzt. Seine Kritik beschränkt sich nicht auf die Betitelung, sondern problematisiert auch die performative Rolle der Artist:innen:

They are not circus artists taking part in the circus performances. Their main job appears to be to give the public what the circus management apparently intends to be a peep into the 'mysteries' of India.¹⁷⁵

Kamtekar weist an dieser Stelle auf die spezifische Zeichenhaftigkeit der Schau hin, wonach es in einem konstruierten, fremdbestimmten Setting darum geht, sich «selbst» und die kolonial imaginierten Körper zu präsentieren.¹⁷⁶ Mit der Betonung, dass dies ihr «Job» sei, stellt Kamtekar das Gesehene nicht als missglückte Inszenierung dar, sondern als bewusst errichtetes Spektakel. «The attention of the authorities is drawn to such an undesirable exhibition associated with the name of India and likely to misrepresent the country in the eyes of the Swiss public», beendet Kamtekar das Schreiben.¹⁷⁷ Damit verweist Kamtekar auf die Macht kultureller Bilder und die Deutungsmacht des Zirkus Knie. Als Vertreter der Indischen Botschaft ging es Kamtekar nicht zuletzt darum zu verhindern, dass Indien in der Schweiz unter einem *Colonial Gaze* misrepräsentiert wird.¹⁷⁸ Die Museumstheoretikerin Barbara Kirshenblatt-Gimblett schreibt dazu, dass es zu den Eigenschaften unabhängiger Nationen gehöre, über die Repräsentation der eigenen Geschichte zu entscheiden. «Having a past, a history, a 'folklore' of your own, is fundamental to the politics of culture: [...] is cited as a mark of being civilized.»¹⁷⁹ Dies blieb kolonisierten Ländern verwehrt. Zurecht verweisen Autor:innen wie die Historikerin Aischa Ahmed darauf, dass geschichts- und kulturpolitische Selbstrepräsentationen wiederum auf Mythen und Differenzdiskursen basieren, die innere Ausgrenzungen auslösen.¹⁸⁰ Gleichwohl verdeutlichen Quellen wie jene von Kamtekar, dass ehemalige Kolonien mit der erlangten Unabhängigkeit diese kulturelle Selbstbestimmung einforderten. Kamtekars Aide-Memoire stellte nicht die einzige Intervention der Indischen Diplomatie gegenüber der Praxis der Völkerschauen dar. Ein Jahr später plante auch der Stellingener Tierpark – der ehemalige Tierpark von Hagenbeck – zu seinem 50-jährigen Bestehen eine «Jubiläumsvölkerschau» zu Indien. Die Indische Botschaft in Bonn erhob gegen die geplante ›Indienschau‹ Einspruch, der Tierpark verzichtete auf die Vorführung.¹⁸¹

Auch Kamtekars Schreiben verlangte eine Stellungnahme von Vertretern der offiziellen Schweiz. Der Diplomat Etienne Bourgnon leitete es an Friedrich Gygax weiter, dem stellvertretenden Chef des EDA.¹⁸² Nach einer Rücksprache mit dem Zirkus Knie verfasste Bourgnon am 5. September 1956 folgende Notiz an Gygax : « Mon interlocuteur m'a déclaré que ce n'était pas la première année, que le

¹⁷⁵ Kamtekar, Aide-Memoire, August 1956, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

¹⁷⁶ Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, 55.

¹⁷⁷ Kamtekar, Aide-Memoire, August 1956, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

¹⁷⁸ Stambler/Posey, *The Oriental India Poster*, 3.

¹⁷⁹ Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, 65.

¹⁸⁰ Lewerenz, *Geteilte Welten*, 145; Ahmed, *Die Sichtbarkeit ist eine Falle*, 101.

¹⁸¹ Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 318.

¹⁸² Monsieur Gygax, M. Bourgnon, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

spectacle intitulé 'Indische Schau' était présenté et qu'il n'avait jamais eu de réclamation. »¹⁸³ Deutlich wird, dass der Zirkus Knie mit dem Verweis auf die generelle Akzeptanz der Schauen die Weiterführung der Praxis legitimierte. In Bourgnons Antwortschreiben an die Indische Botschaft zeigt sich, dass das EDA Kamtekars Kritik auf den Punkt reduzierte, dass die Truppe der ›Indienschau‹ eigentlich aus Artist:innen aus Sri Lanka bestand: «Des renseignements recueillis par l'Ambassade, il ressort, en effet, que les artistes composant la troupe sont d'origine cingalaise et non indienne.» Die Problematik wird auf die Herkunft der Artist:innen und die Werbekommunikation reduziert. So werde das Schild umformuliert, die restlichen Werbeartikel könnten jedoch nicht nachträglich geändert werden, ergab die Rücksprache. «L'année prochaine, cette troupe regagnera Ceylan et la question ne se posera plus », zitiert Bourgnon den Zirkus Knie weiter. Das Aide-Memoire endet mit der Anmerkung, wie Knie in Zukunft mit seinen Vorführungen im Seitenzelt mit Artist:innen aus Sri Lanka umgehen wird:

Si, dans l'avenir, ces artistes devaient à nouveau être engagés par le cirque Knie, les mesures nécessaires seraient prises par la direction pour que figure dans les affiches une autre inscription, par exemple 'Orientalische Schau' (spectacle oriental). Ces dispositions paraissent de nature à donner satisfaction au vœu exprimé par l'Ambassade de l'Inde.¹⁸⁴

Damit sah Knie vor, kommende ›Indienschauen‹ auf einen nicht näher definierten Raum zu verschieben, was gleichzeitig eine Kritik daran erschwerte. Diese Versetzung in einen fiktionalisierten Raum war eine wiederkehrende Strategie, mit Kritik umzugehen. Nach den Protesten einer Gruppe chinesischer Student:innen in der Weimarer Republik gegen die rassistische Darstellung Chinas in einem Film beschwichtigten beispielsweise die Verantwortlichen die Protestierenden, indem sie die Handlung des Films auf ein fiktives anderes asiatisches Land verlegten.¹⁸⁵

Die Weiterführung von Knies Völkerschauen bis in die 1960er Jahre sticht im internationalen Kontext hervor. Grundsätzlich verschwanden die europäischen Völkerschauen Ende der 30er Jahre mit einigen Ausnahmen aus den Zoos, Zirkussen und anderen (halb)öffentlichen Räumen.¹⁸⁶ Dabei teilte (zumindest teilweise) die offizielle Schweiz das europäische Selbstverständnis, sich nach der Zäsur von 1945 vom Rassedenken zu distanzieren.¹⁸⁷ Gleichzeitig hatte sich jedoch die Schweiz laut ihrer Selbstdarstellung als neutrales Land weder an der Auseinandersetzung mit der rassistischen Ideologie des Nationalsozialismus noch an der Mitverantwortung am Kolonialismus zu beteiligen. Charakteristisch für das postrassistische Selbstverständnis der Schweiz ist also das zu Grunde liegende Paradoxon, etwas bei sich angeblich nicht Stattgefundenenes von nun an nicht mehr zu tolerieren. Diese Rolle als *Colonial Outsider* verhinderte, dass in der Nachkriegszeit eine vertiefte Auseinandersetzung mit der eigenen rassistischen Vergangenheit, eine kulturelle Dekolonisierung einsetzte.¹⁸⁸ Weil sich die Schweiz zudem stark auf ihr multikulturelles und föderalistisches Selbstbild bezieht, bilden Vorstellungen des ›Anderen‹ einen Referenzpunkt, der ein nationales Selbstbewusstsein indirekt entstehen lässt.¹⁸⁹ Doch auch im internationalen Kontext bleibt festzuhalten, dass das Ende der Völkerschauen kein Ende der rassistischen Repräsentationen bedeutete, sondern sich diese auf andere Medien verschoben.¹⁹⁰ Dies gilt beispielsweise für die Reisefilme des Schweizer Filmemachers René Gardi aus den 1960er Jahren,

¹⁸³ Bourgnon, Note à Monsieur Gyax, 5. September 1956, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

¹⁸⁴ Bourgnon, Aide-Memoire, 5. September 1956, in: BAR, E2001E#1970/217#518*.

¹⁸⁵ Nagl, Die unheimliche Maschine, 139.

¹⁸⁶ Dreesbach, Kolonialausstellungen (Internetversion).

¹⁸⁷ Purtschert, Kolonialität und Geschlecht, 25; Dos Santos Pinto et al., Einleitung, 27.

¹⁸⁸ Purtschert, The Return of the Native, 516f; Dos Santos Pinto et al., Einleitung, 38f.

¹⁸⁹ Bendix, Of Mohrenköpfe and Japanesen, 24.

¹⁹⁰ Brändle, Wildfremd, hautnah, 13; Dreesbach, Gezähmte Wilde, 317.

dessen naturschwärmerischer, essentialisierender und stereotypisierender Blick das Bild zu Afrika in der Schweizer Nachkriegszeit prägte.¹⁹¹ Eine *Commodification of Heritage*, wie sie an den Völkerschauen betrieben wurde, steht auch im Zusammenhang mit zeitgenössischen Darstellungspraktiken in Zoos und anderen Freizeiträumen, wie dem «African Village», das 2005 im Augsburg Zoo gezeigt wurde.¹⁹² «The biggest problem facing the Swiss and other Europeans is the absence of a tradition of social activism sensitizing the population to issues of cultural discrimination», führt die Anthropologin Regina Bendix in Bezug auf die persistenten Stereotypen in der Schweiz aus. Gerade in der Rolle als uninvolved Dritte sah die Schweiz lange Zeit keinen Anlass, nicht-weiße Stimmen in politische, gesellschaftliche oder kulturelle Debatten miteinzubeziehen.¹⁹³ Kamtekars Intervention verdeutlicht gleichwohl, dass «hegemoniale Fiktionen nicht durchgängig, nicht unumstritten waren» und kritische, nicht-weiße Stimmen existierten.¹⁹⁴

7. Schlussbetrachtungen

Der Zirkus Knie war gleichsam Produkt und Zeuge kapitalistischer Modernisierungsprozesse. Als Knie die Völkerschauen einführte, verkörperten sie die leitenden Schlagworte um Innovation und noch nie Gesehenes und versprachen daher einen kommerziellen Mehrwert. Als sich die Völkerschauen mit der Zeit als wiederkehrendes Bestandteil in das Zirkusprogramm eingliederten, entwickelten sie sich schliesslich zu einer «Einheit der Vielfalt», mit der das Publikum zunehmend vertraut war.¹⁹⁵

Die Analyse der Kategorie des Raumes verdeutlicht, inwiefern sich die räumliche Verortung der Schauen auf die Rolle der Artist:innen und die Rezeptionshaltung des Publikums auswirkte. An den fiktional markierten Manegen-Stücken entstand eine unmittelbare Verschränkung zwischen zirkensischer Darbietung und Völkerschau, eine Kontaktzone, die das Spektakel betonte, verschiedene Artist:innen und Artistikformen auf der Bühne vereinte und mit dem ›Exotischen‹ und Fiktionalen experimentierte. Gleichwohl gliederten sich die Geschichten in typische koloniale und orientalistische Narrative ein und es fand letztlich keine Aufhebung der kolonialen Binarität zwischen dem ›Eigenen‹ und ›Anderen‹ statt. Die Seitenschauen bezogen sich stärker auf einen pseudowissenschaftlichen Kontext. Die Aufmerksamkeit richtete sich hier vor allem auf die als ›fremd‹ markierten Körper der Artist:innen, die in einem als authentisch gerahmten Raum auftraten. Obwohl das Dargestellte in den Seitenzelten hochgradig fiktionalisiert und inszeniert war, mussten die Artist:innen in den Seitenzelten vorgeben, sich selbst darzustellen, so tun, als ob sich ihr privates und berufliches Leben überschneiden. Damit erschuf der Zirkus Knie ein eigenes diskursives Netzwerk. Spektakel, Unterhaltung, Ware und Realitätsdarstellung waren darin nichts widersprüchliches, sondern Teil eines gemeinsamen Repräsentationssystems. Auch die Personallisten zeigen, dass falsche Angaben zu den Völkerschauen vorausgesetzt werden müssen. Eine bedeutende Rolle spielten die Artist:innen mit marokkanischer Staatsbürger:innenschaft, die im Zirkus Knie in den 1950er und 1960er Jahren wiederholt an Schauen zu unterschiedlichen Ländern und Regionen auftraten. Auch die Artist:innen wie Houcine B.M., die nebst klassischen Völkerschau-Nummern auch an anderen akrobatischen Stücken beteiligt waren, verdeutlichen, dass die Grenzen zwischen Akrobatik- und Völkerschau-Geschäft fließend waren und zusammenhängend verstanden werden müssen. Dies sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Genre eine kommerzielle Aneignung und koloniale Umwandlung kultureller Elemente durch europäische Kolonisor:innen, Impresarios und Unterhaltungsfirmen vorausging.

¹⁹¹ Vgl. Fierz, *Das Making-of von Gardis Afrika*.

¹⁹² Vgl. Schiller et al., *Afrikanische Kultur und der Zoo im 21. Jahrhundert*; Osayimwese, *Armchair Safaris*, 306.

¹⁹³ Bendix, *Of Mohrenköpfe und Japanesen*, 24.

¹⁹⁴ Lewerenz, *Geteilte Welten*, 146.

¹⁹⁵ Kirschnick, *Manege frei!*, 17.

Die Programmbeschreibungen und Zeitungsartikel enthielten oftmals rassifizierende Beschreibungen der Artist:innen. Die Schauen und abgedruckten Fotografien vermittelten einen auf Differenz ausgerichteten Repräsentationsstil, der stereotype Vorstellungen des Publikums abholte und verfestigte. Dazu wurden die Subjekte oft enthistorisiert, infantilisiert und in stereotypischen, aber auch befremdenden Handlungen dargestellt. Die Inszenierungen dienten als Bestätigung des eigenen technischen Fortschritts und der eigenen kulturellen Überlegenheit. Gleichzeitig stellten die Imaginationen um Urwüchsigkeit, Naturbelassenheit und Einfachheit positive Referenzpunkte her, die eine Kontrastfolie gegenüber der als entfremdet wahrgenommenen Moderne bildeten. Gleichsam, wie die Schauen befremdeten, versprachen sie dem Publikum also auch, durch Konsumation Authentizität zu verspüren. Diese Mehrdeutigkeit und Wandelbarkeit der Darstellungen bedingte jeweils, dass die Subjekte stimmlose Projektionsflächen blieben. Die Kategorie des Geschlechts erwies sich als Nexus, der koloniale Differenzdiskurse mit patriarchalen Ordnungsmustern verband. Sexualisierende Darstellungen ermöglichten es, Sehnsüchte und Wünsche zu externalisieren. Geschlechterverwischungen am Körper des ›Anderen‹ verfestigten die vertrauten Geschlechternormen und Vorstellungen über Familie und Häuslichkeit. Die Darstellung des ›Anderen‹ kann ohne diese Verweisstruktur auf das ›Eigene‹, das *Weissein* nicht verstanden werden. Dies unterstreichen die Textabschnitte in Knies Werbepublikationen, wo es um die Bewahrung der eigenen Familientradition, den gesunden Körper, das unabhängige, erfolgreiche und leistungsfähige Subjekt und die gutbürgerliche Lebensweise geht. Knie stellte sich als Behüter der bürgerlichen, kapitalistischen und patriarchalen Lebensordnung dar.

Diese Hochhaltung der eigenen bürgerlichen Identität, die Referenz zu den kapitalistischen Möglichkeiten und die Idealisierung des leistungsfähigen, kompetitiven Subjekts erscheinen widersprüchlich dazu, dass sich der Zirkus als Gegenwelt des entromantisierten, beschleunigten Alltags inszenierte, wo Sehnsüchte und Wünsche befriedigt werden. Diese Doppeldeutigkeit verweist auf die Dialektik kommerzieller Kulturformen, die kapitalistische Aufstiegsmöglichkeiten versinnbildlichen und sich gleichsam als anziehende Fluchträume vor dem rationalisierten und hektischen Alltag inszenieren. Ich habe meine Untersuchung über Knies Völkerschauen mit der Verortung des Zirkus' als kapitalistisches Unternehmen begonnen. Damit möchte ich mich für eine Lesart aussprechen, welche die materialistischen Bedingungen kultureller Phänomene mitberücksichtigt und ökonomische Strukturen, kulturelle Vorstellungen und hegemoniale Diskurse als zusammenhängend versteht. So stellten die Völkerschauen ein aus ökonomischen Interessen eingeführtes Zirkuselement dar. Die damit errichtete Koppelung zwischen kommerziellem Interesse, Konsumversprechen und romantisierten Räumen bewirkte eine Fetischisierung der Kultur. Kultur entspricht damit einer Ware, die sinnbildlich für komplexe Vorstellungen steht, gleichsam so vereinfacht ist, dass sie konsumierbar wird. So ist es trotz mehrdeutigen und teils sich widersprechenden Repräsentationen bezeichnend, dass sie keine Momente des Widerstands aufwiesen, keine Brüche, in denen das Publikum in seiner eigenen Position erschüttert wurde. Stattdessen hinterliessen sie dem Publikum stets ein Überlegenheitsgefühl, das zusammenschweiste, über Sprach- Klasse- und Geschlechtergrenzen hinweg.

Die kulturellen Bilder, die aus den ökonomischen Interessen heraus entstehen, erweisen sich dabei als persistent und können materielle Veränderungen überdauern. Knie behielt das Repräsentationsregime der Völkerschauen mehr oder weniger bruchlos bei. Unter der nostalgischen Berufung auf die goldenen Zirkusjahre erschien das Genre als Bestandteil des traditionellen Zirkus erhaltenswert. Die Positionierung als weder am Kolonialismus noch Nationalsozialismus involvierter Drittstaat erlaubte es der Schweiz, sich nach 1945 ideell und kulturell beständig zu geben. Diese Auslagerung kolonialer und rassistischer Verbrechen erschwert eine Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit kolonialen Verstrickungen, vergangenen und bestehenden Rassismen und den Einbezug nicht-weißer Stimmen in

politische und kulturelle Debatten.¹⁹⁶ Dies bietet eine Erklärung dafür, weshalb der Zirkus Knie als einer der wenigen europäischen Zirkusse auch lange nach 1945 an seiner Völkerschau-Praxis festhielt. Wenngleich es eine Besonderheit ist, dass im Zirkus Knie noch bis 1964 Völkerschauen stattfanden, muss jedoch auch im internationalen Kontext eher von einer Verschiebung statt von einem Verschwinden der kolonialen Bilder ausgegangen werden. Zahlreiche Narrative und Vorstellungen über das «Primitive», «Unberührte», «Exotische», über «Authentizität» und «Natürlichkeit» bestehen bis heute.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Purtschert, *The return of the native*, 516f.; Dos Santos Pinto et al., *Einleitung*, 38f.

¹⁹⁷ Vgl. Dos Santos Pinto et al. (Hg.), *Un/doing Race*.

Bibliografie

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: O.A., Zirkus Knie in Sitten, in: Walliser Volksfreund, 20. September 1935.

QUELLEN

I Ungedruckte Quellen

Bundesarchiv

BAR, E2001E#1970/217#518*, Zirkus Knie.

Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt

StABS, PD-REG 3a 10659, Ausländische Zirkus-Unternehmen 1929-1979, Zirkus Knie.

II Gedruckte Quellen

Zeitungen

E-Newspaper Archive

Knie (Eing.), Knies Tier- und Völkerschau, in: Neue Zürcher Nachrichten, 8. Juni 1929.

K., Schweizer National-Circus Gebrüder Knie 1960 «phantastisch», in: Nidwaldner Volksblatt, 27. Juli 1960.

O.A., Zirkus-Eröffnung, in: Oberländer Tagblatt, 22. Juni 1934.

O.A., Zirkus Knie in Sitten, in: Walliser Volksfreund, 20. September 1935.

Ö.R., Fünf Weise aus dem Morgenland in den Lauben Berns, in: Der Bund, 17. August 1959.

Schneeberger D., Warum der Zirkus Hagenbeck nicht nach Bern kommt, in: Der Bund, 2. März 1927.

Knie Archiv

A.U., Illustrierte Montagspost, in: Neue Zürcher Nachrichten, 21. März 1955.

K.G., Söhne des Südens. Ein Rundgang durch die Völkerschau des Zirkus Knie, in: Der Bund, 26. Mai 1935.

O.A., Ausflug ins schwarze Afrika, in: Berner Tagwacht, 1. Juli 1955.

O.A., Besucher aus Ceylon in der Knorr-Fabrik, in: Schaffhauser Nachrichten, 4. Mai 1956.

O.A., Der Zoo unterm Zeltdach, in: Arbeiterzeitung Schaffhausen, 28. April 1934.

O.A., Dies und das vom Zirkus Knie, in: Langenthaler Tagblatt, 17. Juli 1934.

O.A., Hinein ins große Abenteuer. Knies schwarze Völkerschau 1955, in: Der Aufstieg, 15. Juli 1955.

O.A., Premiere bei Knie, in: Die Arbeiterzeitung Winterthur, 17. April 1934.

O.A., Wieder ein Abend bei Knie, in: Der Bund, 8. Juni 1935.

O.A., Zirkus Knie als Gast bei der Knorr-Nährmittel AG, in: Schaffhauser Zeitung, 3. Mai 1956.

Zirkus Knie, Aus der Hausordnung eines grossen Wanderzirkus von heute, in: Du, 5. Mai 1952.

Le Temps Archiv

O.A., La fin du conflit Carl Hagenbeck et Frères Knie, in: Gazette de Lausanne, 16. Juni 1927.

Zeitschriften und Werbebroschüren

Knie Archiv

Extrablatt 1929, 1934, 1935, 1956.

Nationalbibliothek

Knie's illustrierte Circus-Zeitung 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1934, 1935, 1947, 1950, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1964.

Knie Archiv

Broschüre India 1935.

Cirque Knie vient avec John Hagenbeck et son Exhibition hindoue, 1927.

Sehr geehrter Herr Lehrer, 1948.

SEKUNDÄRLITERATUR

Ahmed Aischa, Die Sichtbarkeit ist eine Falle. Arabische Präsenzen, Völkerschauen und die Frage der gesellschaftlich Anderen in Deutschland (1896/1927), in: José Brunner/Lavi Shai (Hg.), Juden und Muslime in Deutschland, Göttingen 2009, 81-102.

Ahmed Sara, Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others, Durham 2006.

Andreassen Rikke, Human Exhibitions. Race, Gender and Sexuality in Ethnic Displays, Ashgate 2015.

Arrighi Gillian, The Circus and Modernity. A Commitment to 'The Newer' and 'The Newest', in: Early Popular Visual Culture, 10:2 (2012), 169-185.

Bakondy Vida/Winter Renée, Heimat, Fremde, Heimat. Zur Funktion von filmischen Afrika-Repräsentationen im Österreich der 1950er-Jahre, in: Manuel Menrath (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa 1870-1970, Zürich 2012, 255-282.

Ballantyne Tony/Burton Antoinette (Hg.), Bodies in Contact. Rethinking Colonial Encounters in World History, Durham 2005.

Ballantyne Tony/Burton Antoinette, Postscript. Bodies, Genders, Empires. Reimagining World Histories, in: Tony Ballantyne/Antoinette Burton (Hg.), Bodies in Contact. Rethinking Colonial Encounters in World History, Durham 2005, 405-423.

Bendix Regina, Of Mohrenköpfe and Japanesen. Swiss Images of the Foreign, in: Journal of Folklore Research 30:1 (1993), 15-28.

Benjamin Walter, Das Passagenwerk, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Fünfter Band. Erster Teil, Frankfurt a.M. 1991.

Berriane Mohamed/Popp Herbert (Hg.), Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et d'origine, Passau 1998.

Bhabha Homi K., The Location of Culture, London 1994.

Blanchard Pascal et al., Einleitung, in: Pascal Blanchard et al. (Hg.), MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit, Hamburg 2012 (E-Pub).

Blanchard Pascal et al. (Hg.), Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires, Liverpool 2008.

Blanchard Pascal et al. (Hg.), MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit, Hamburg 2012 (E-Pub).

- Böhme Hartmut, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Brändle Rea, Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835-1964, Zürich 2013 (erweiterte Neuauflage).
- Brunner José/Shai Lavi (Hg.), Juden und Muslime in Deutschland, Göttingen 2009.
- Conrad Sebastian et al. (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002.
- Dederich Markus, Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies, Bielefeld 2007.
- Dejung Christof, Zeitreisen durch die Welt. Temporale und territoriale Ordnungsmuster auf Weltausstellungen und schweizerischen Landesausstellungen während der Kolonialzeit, in: Patricia Purtschert et al. (Hg.), Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012, 333-354.
- Dos Santos Pinto Jovita et al., Einleitung. Un/doing Race – Rassifizierung in der Schweiz, in: Jovita dos Santos Pinto et al. (Hg.), Un/doing Race. Rassifizierung in der Schweiz, Zürich/Genf 2022, 9-52.
- Dos Santos Pinto Jovita et al. (Hg.), Un/doing Race. Rassifizierung in der Schweiz, Zürich/Genf 2022.
- Dreesbach Anne, Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung 'exotischer' Menschen in Deutschland 1870-1940, Frankfurt a.M. 2005.
- Dreesbach Anne, Kolonialausstellungen, Völkerschauen und die Zurschaustellung des 'Fremden', in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG) (Hg.), Europäische Geschichte Online (EGO). 17. Februar 2012 (Internetversion), <http://www.ieg-ego.eu/dreesbacha-2012-de>, 13. April 2022.
- Edwards Elisabeth, Fotografie. Die Konstruktion des Bildes vom Anderen, in: Pascal Blanchard et al. (Hg.), MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit, Hamburg 2012 (E-Pub).
- Escher Anton, les acrobates marocains dans les cirques allemands, in: Mohamed Berriane/Herbert Popp (Hg.), Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et d'origine, Passau 1998, 249-258.
- Fierz Gaby, Das Making-of von Gardis Afrika, in: Patricia Purtschert et al. (Hg.), Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012, 355-378.
- Foucault Michel, Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt a.M. 2013.
- Foucault Michel, Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen, Berlin ²²1987.
- Foucault Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. ¹⁹2014.
- Gerstner Jan, 'Die absolute Negerei'. Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde, Marburg 2007.
- Grewe Cordula, Between Art, Artifact, and Attraction. The Ethnographic Object and its Appropriation in Western Culture, in: Cordula Grewe (Hg.), Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006, 9-44.
- Grewe Cordula (Hg.), Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006.
- Hall Stuart, Das Spektakel des ›Anderen‹, in: Juha Koivisto/Andreas Merckens (Hg.), Stuart Hall. Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg 2008, 108-166.
- Horkheimer Max/Adorno Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. ²³2017.

Hughes Sakina M., Walking the Tightrope Between Racial Stereotypes and Respectability. Images of African American and Native American Artists in the Golden Age of the Circus, in: *Early Popular Visual Culture*, 15:3 (2017), 315-333.

Hund Wulf D., Advertising White Supremacy. Capitalism, Colonialism and Commodity Racism, in: Hund Wulf D. (Hg.), *Colonial Advertising & Commodity Racism*, Wien 2013, 21-68.

Hund Wulf D. (Hg.), *Colonial Advertising & Commodity Racism*, Wien 2013.

Jain Rohit, Die Comedyfigur Rajiv Prasad in ›Viktors Spätprogramm‹. Post_koloniales Phantasma und die Krise des ›Sonderfalls Schweiz‹, in: Patricia Purtschert et al. (Hg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld 2012, 175-199.

Jouhki Jukka, Orientalism and India, in: *J@RGONIA 8/2006*, (Internetversion), <http://research.jyu.fi/jargonia/artikkelit/jargonia8.pdf>, 24. Oktober 2021.

Kirschnick Sylke, *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Stuttgart 2012.

Kirschnick Sylke, Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole, in: Paul Nolte (Hg.), *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte-Inszenierungen-Netzwerke (1880-1930)*, Köln 2016, 53-64.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley/London 1998.

Koivisto Juha/Merkens Andreas (Hg.), *Stuart Hall. Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg ²2008.

Küchler Peter, *Knie. 100 Jahre Schweizer National-Circus Knie*, Rapperswil 2019.

Kundrus Birthe (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt a.M./New York 2003.

Leuenegger Martin, Wie die Marokkaner in den Zirkus kamen, in: *Berner Zeitung*, 13. August 2015.

Lewerenz Susann, *Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920-1960*, Köln/Weimar/Wien 2017.

Lindner Ulrike, Neuere Kolonialgeschichte und Postcolonial Studies, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 15. April 2011 (Internetversion), 10. Mai 2021.

Lingelbach Gabriele/Schlund Sebastian, Disability History, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 08. Juli 2014 (Internetversion), 16. Mai 2021.

Lipphardt Anna, Spielraum des Globalen. Deutschland und der Zirkus, in: Ulfried Reichardt (Hg.), *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Heidelberg 2008, 159-178.

Lorenz Maren, *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000.

Mantillake Sudesh Madamperum Arachchilage, *Colonial Choreography. Staging Sri Lankan Dancers under British Colonial Rule from the 1870s-1930s*, Dissertation, University of Maryland 2018.

Marchart Oliver, Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies, in: *Medienheft Dossier 19*, 27. Juni 2003 (Internetversion), http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html, 16. Mai 2021.

Marx Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin ⁴1962.

Maxwell Anne, *Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the Native' and the Making of European Identities*, London 1999.

McClintock Anne, *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, London 1995.

- Mehlem Ulrich et al. (Hg.), Stuart Hall. Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994.
- Menrath Manuel, Einleitung, in: Manuel Menrath (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870-1970, Zürich 2012, 7-30.
- Menrath Manuel (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870-1970, Zürich 2012.
- Minder Patrick, Human Zoos in Switzerland, in: Pascal Blanchard et al. (Hg.), Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires, Liverpool 2008, 328-340.
- Minder Patrick, La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880-1939), Bern/Berlin 2011.
- Mitchell Timothy, Die Welt als Ausstellung, in: Sebastian Conrad et al. (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, 148-176.
- Nagl Tobias, Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009.
- Nghi Ha Kien, Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen 'Rassenbastarde', Bielefeld 2010.
- Nicholas Jane, A Debt to the Dead? Ethics, Photography, History and the Study of Freakery, in: Social History 47:93 (2014), 139-155.
- Nolte Paul (Hg.), Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte-Inszenierungen-Netzwerke (1880-1930), Köln 2016.
- Oesterreich Miriam, Bilder konsumieren. Inszenierungen exotischer Körper in früher Bildreklame, Paderborn 2018.
- Osayimwese Itohan I., Armchair Safaris. Representations of African Cultures in Zoos, Architectural Theory Review, 20:3 (2015), 296-311.
- Poignant Roslyn, Professional Savages. Captive Lives and Western Spectacle, New Haven/London 2004.
- Pratt Marie Louise, Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, New York 2008.
- Purtschert Patricia, Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz, Bielefeld 2019.
- Purtschert Patricia et al. (Hg.), Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012.
- Purtschert Patricia et al., Switzerland and Colonialism without Colonies, in: Interventions, 18:2 (2016), 286-302.
- Purtschert Patricia/Krüger Gesine, Afrika in Schweizer Kinderbüchern. Hybride Helden in kolonialen Konstellationen, in: Manuel Menrath (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870-1970, Zürich 2012, 69-98.
- Purtschert Patricia, The Return of the Native. Racialised Space, Colonial Debris and the Human Zoo, in: Identities. Global Studies in Culture and Power, 22/4 (2015), 508-523.
- Ratschiller Linda/Weichlein Siegfried, Der schwarze Körper als Missionsgebiet 1880-1960. Begriffe, Konzepte, Fragestellungen, in: Linda Ratschiller/Siegfried Weichlein (Hg.), Der schwarze Körper als Missionsgebiet, Köln/Weimar/Wien 2016, 15-40.

- Ratschiller Linda/Weichlein Siegfried (Hg.), *Der schwarze Körper als Missionsgebiet*, Köln/Weimar/Wien 2016.
- Reichardt Ulfried (Hg.), *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Heidelberg 2008.
- Said Edward W., *Orientalismus*, Frankfurt a.M. 2012.
- Saupe Achim, *Authentizität*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25. August 2005 (Internetversion), 25. März 2022.
- Schär Bernhard C., *Bauern und Hirten reconsidered. Umriss der ›erfundene‹ Schweiz im imperialen Raum*, in: Patricia Purtschert et al. (Hg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld 2012, 315-331.
- Schiller Glick Nina et al., *Afrikanische Kultur und der Zoo im 21. Jahrhundert. Eine ethnologische Perspektive auf das „African Village“ im Augsburger Zoo*, Max-Planck-Institut für ethnologische Forschung, Halle 2005.
- Sèbe Berny/Stanard Matthew G. (Hg.), *Decolonising Europe? Popular Responses to the End of Empire*, London/New York 2020.
- Sèbe Berny/Stanard Matthew G., *Making Sense of the End of Empire. Fluxes and Flows in Decolonising Europe?*, in: Berny Sèbe/Matthew G. Stanard (Hg.), *Decolonising Europe? Popular Responses to the End of Empire*, London/New York 2020, 1-22.
- Senn Tobias, *Hochkonjunktur, 'Überfremdung' und Föderalismus. Kantonalisierte Schweizer Arbeitsmigrationspolitik am Beispiel Basel-Landschaft 1945-1975*, Zürich 2017.
- Servan-Schreiber Catherine, *Indien und Ceylon bei Kolonial- und Weltausstellungen (1851-1931)*, in: Pascal Blanchard et al. (Hg.), *MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit*, Hamburg 2012 (E-Pub).
- Simon Linda, *The Greatest Shows on Earth. A History of the Circus*, London 2014.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.
- Stahelin Balthasar, *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935*, Basel 1993.
- Stambler Benita/Lemmer Posey Jennifer, *The Oriental India Poster. Transnational Imagery and Ethnographic Representation in the American Circus*, in: *Early Popular Visual Culture* 13:1 (2015), 1-20.
- Stoddart Helen, *Rings of Desire. Circus History and Representation*, Manchester 2000.
- Tiedemann Rolf (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Fünfter Band. Erster Teil*, Frankfurt a.M. 1991.
- Thode-Arora Hilke, *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Frankfurt a.M. 1989.
- Toulmin Vanessa, *Black Circus Performers in Victorian Britain*, in: *Early Popular Visual Culture*, 16:3 (2018), 267-289.
- Wollrad Eske, *Weissen im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*, Königstein/Taunus 2005.
- Wolter Stefanie, *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*, Frankfurt a.M. 2005.