

Koloniale Echokammern – Die Bildgeschichte der ›Anderen‹

Eine Analyse kolonialer Kontinuitäten und Brüche in der Region Berlin-Brandenburg

Lilja-Ruben Vowe

Für Sie als Leser:in mag es überraschend sein, den Begriff der Echokammer an prominenter Stelle in einer bildwissenschaftlichen und kulturhistorischen Studie zu finden, die sich mit der verflochtenen Kolonialgeschichte der Region Berlin-Brandenburg befasst. Stammt der Begriff der Echokammer doch eigentlich aus der kommunikationswissenschaftlichen Forschung und wurde in den letzten Jahren verstärkt als Hypothese verwendet, um das Phänomen zu beschreiben, dass sich öffentliche Kommunikation zunehmend in geschützte oder weniger diverse Räume verlagert. Problematisch wird dieser Effekt dann, wenn mit der Einkapselung vormals offener Diskussionsforen eine Homogenisierung von Weltbildern einhergeht, so die vereinfachte Grundannahme. Die negativen Effekte dieses Prozesses sind in den letzten Jahren vor allem anhand von Social-Media-Plattformen nachgewiesen worden. So hat dieser Fragmentierungsprozess einen übergreifenden Dialog zwischen polarisierenden Positionen zunehmend unmöglich gemacht, da sich die Vertreter:innen unterschiedlicher Standpunkte im digitalen Raum schlichtweg nicht mehr begegnen. Es ist also die bewusst selektive, einseitige Mediennutzung, und die unsichtbare Vorsortierung durch einen in die Plattform eingebetteten Algorithmus, die ursprünglich öffentliche Kommunikationsforen zunehmend in geschlossene Echokammern verwandeln.¹

1 Haim, Mario: »Echokammer | Journalistikon«, [https://journalistikon.de/echokammer/vom 10.04.2020](https://journalistikon.de/echokammer/vom-10.04.2020); vgl. Stollenwerk, Claudia/Keil, Miriam: Echokammer. Soziale Kommunikation unserer digitalen Gesellschaft, Marburg: Büchner 2022.

Das vorgebliche ›Eigene‹ und das ›Andere‹

Hierin liegt auch der Transfer dieser kommunikationswissenschaftlichen Erkenntnisse auf das kulturhistorische Feld begründet. Die einseitige Medienutzung könnte bei der Untersuchung kolonialer Topoi in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte als Argument herangezogen werden, um zu erklären, warum die damit verbundenen Bilder bis heute nachwirken. Die These der Echokammer kann das bemerkenswerte und schädliche Nachleben jener Bilder erklären helfen, die sich auf im Grunde kaum veränderte Stereotypen der Darstellung des ›Anderen‹ zurückführen lassen (vgl. Prozess der Veränderung oder ›Othering‹).²

Die ›Anderen‹ beschreibt eine mittlerweile gängige Kategorie in der kulturwissenschaftlichen Forschung, die auch in der historischen Rückschau verwendbar ist. Für die Analyse von Geschichtsbildern – seien sie sprachlich sedimentiert oder, wie in der Kunstgeschichte, durch materielle und bildliche Manifestationen zeitgeschichtlicher Annahmen, Verständnisse und Missverständnisse überliefert – ist diese Analysekategorie jedoch unverzichtbar. Denn häufig verraten diese Bilder tatsächlich weniger über die unscharf als ›anders‹ kategorisierten Personen als vielmehr über das Selbstverständnis derjenigen, die einen Kanon des Kolonialen mitproduzieren, der durch Macht- und Herrschaftsstrukturen verfestigt und durch die Entleerung, Aneignung und Transformation bekannter ikonographischer Formeln und Abkürzungen visuell umgesetzt wird. Die Analyse dieser visuellen Formen und Repräsentationen von Herrschaft und Subalternität gewinnt angesichts der spärlichen oder nicht ausgewerteten Quellen und Egodokumente aus subalternen Perspektive immens an Bedeutung. Dieser Umstand wird für Historiker:innen noch verschärft bei zunehmender zeitlicher Distanz und insbesondere durch die Schwierigkeit, Auskunft über diejenigen zu geben, die historisch aufgrund von Hautfarbe, Abstammung, Stand, Religion, Behinderung, Geschlecht oder Sexualität zu der schwach definierten und heterogenen Gruppe der ›Anderen‹ gehörten.³ Dieses Missverhältnis wird sich in der kulturhistorischen Analyse

2 Vgl. Ziai, Aram: »Postkoloniale Studien und Politikwissenschaft: Komplementäre Defizite und ein Forschungsprogramm«, in: Ders. (Hg.), Postkoloniale Politikwissenschaft: Theoretische und empirische Zugänge, Bielefeld: transcript 2016, S. 37.

3 Kuhlmann-Smirnov, Anne: Schwarze Europäer im Alten Reich: Handel, Migration, Hof, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 110–112.

nicht auflösen lassen, aber das Aufbrechen dieses Herrschaftsgestus im Visuellen bietet an den Bruchkanten die Möglichkeit, durch das Heranziehen anderer Quellen, etwa literarischer, das Narrativ einer europäischen, *weißen* Vorherrschaft – welches bis heute reale Auswirkungen hat – in Frage zu stellen.

Für diese methodische Herangehensweise haben Protagonisten der postkolonialen Denkströmungen wie Edward Saïd, Homi K. Bhabha uvm. bereits in der Vergangenheit wichtige Ansätze geliefert.⁴ Saïd hatte in seinen wegweisenden Werk *Orientalism*, trotz aller berechtigter Kritik, bereits die wesentlichen Eigenschaften des auf ›othering‹ beruhenden Konzeptes eines Europäischen Orientalismus beschrieben. Dieses ›othering‹ vollzog sich laut Saïd vor allem aufgrund sexualisierter, exotisierender und hierarchisierender Narrative.

Bhabha hingegen versuchte, auch als Reaktion auf Saïd, stärker die Möglichkeiten von Anpassung und Widerstand einer hybriden kulturellen Identität unter kolonialen Bedingungen auszuloten. Er beschreibt koloniale Mimikry als Werkzeug der Anpassung oder Umformung, um aus einem subalternen Subjekt – dem ›Anderen‹ an sich – einen sozusagen reformierten ›Anderen‹ zu konstruieren. Das bedeutet, durch Mimikry verringert sich zwar die Differenz zwischen Kolonisator und Kolonisierten – es entsteht aber niemals Augenhöhe, da diese Differenz schlussendlich eine Legitimation der kolonialen Herrschaft ist. Dieses nie ganz ausgeglichene Machtgefälle führt dann erneut in einen Diskurs der Distinktion und Herabsetzung durch Ambivalenz.⁵ Durch die bis heute vorhandenen kolonialen Kontinuitäten werden damit verbundene Konzepte und Repräsentationen weitergeführt und sogar aktualisiert – mit samt aller negativen gesellschaftlichen Auswirkungen und Politisierung bestimmter Diskurse.⁶ Ausdrücklich möchte ich an dieser Stelle nochmals auf die Beiträge von Albert Guaffo sowie von Frauke Miera, Lorraine Bluche und Ibou Diop in diesem Band verweisen, die auf die historischen wie zeitgenössischen Implikationen dieser Aufarbeitung aufmerksam machen.

4 Saïd, Edward W.: *Orientalism*, London: Penguin 2003; Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994.

5 Bhabha, Homi: »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: October 28 (1984), S. 125–133, hier S. 126.

6 Zur Kritik an Saïd vgl. H. Bhabha: *The Location of Culture*, S. 72.

Das Bildgedächtnis als Echokammer

Die Bildgedächtnisse, auf die ich im Folgenden immer wieder zu sprechen kommen werde, sind im Sinne ihres eigenen Anspruchs auf vermeintliche Objektivität von Natur aus fehlerhaft, denn in ihrer konstanten Selbstreferenzialität schlagen sich in ihnen Jahrhunderte europäischer Bildtraditionen und -transformationen sedimentiert nieder. Durch diesen Prozess werden sie zu Echoräumen, deren visueller Widerhall in der Darstellung des vermeintlich ›Eigenen‹ und ›Anderen‹ stets die *conditio sine qua non* in sich trägt – den Anspruch und das Selbstverständnis, über diese dichotome Zuordnung überhaupt bestimmen zu können. Und in diesem Anspruch begegnen sich mit sehr konkreten Auswirkungen auf den geschichtlichen Verlauf die geistesgeschichtliche Legitimation und machtpolitische Ermächtigung zur Kolonisierung einer als ›anders‹ beschriebenen Welt durch (weiße) Europäer:innen. Zur Verflechtungsgeschichte einer brandenburgisch-preußischen Expansions- und späteren Kolonialpolitik gehörte eben auch eine klare Machtaufteilung und eine rhetorische und territoriale Machtausübung. Die legitimierende Kraft des Visuellen als vermeintliche Begründung dieses ›Auftrags‹ ist dabei von der Frühen Neuzeit bis in die Moderne auch ein Element zur Stabilisierung und Ausübung von Herrschaft. Bildwissenschaftlich ist das auch für die Transformation der höfischen Kunst relevant, die bereits in der Frühen Neuzeit durchzogen war von Exotismen und Orientalismen, genährt von Reiseberichten und der gelegentlichen Begegnung mit den ›Anderen‹.

Nicht zu vergessen sind dabei die Schwarzen Menschen und aus dem Osmanischen Reich stammende Personen, die als menschliche Kriegsbeute verschleppt, vermeintlich durch christlichen Missionsauftrag ›erhoben‹ wurden, oder im Interesse einer pseudowissenschaftlichen Forschung in die brandenburgischen, später preußischen Lande und an Fürstenhöfe gelangten. Wenige Namen und Lebensläufe dieser Menschen lassen sich heute rekonstruieren. Anne Kuhlmann-Smirnov identifizierte in ihren Forschungen für den Zeitraum zwischen dem späten 16. Jahrhundert bis 1800 ca. 380 Schwarze Diener in den unterschiedlichsten Positionen einer höfischen Existenz. Arne Spohr verortete den Lebensbereich eines Großteils dieser Personen in den höfischen oder militärischen Musikkapellen.⁷ Diese zu Beginn sehr kleine Anzahl

7 A. Kuhlmann-Smirnov: Schwarze Europäer im Alten Reich, S. 373; Spohr, Arne: »›Mohr und Trompeter‹«, in: *Journal of the American Musicological Society* 72/3 (2019), S. 613–663, hier S. 614–621.

von Personen, die wir heute meist nur unzureichend als Personen außereuropäischer Herkunft beschreiben können, ist aber aufs Engste verflochten mit der frühneuzeitlichen höfischen Inszenierungs- und Repräsentationskultur. Ihre Anwesenheit am Hofe diente in der Regel unterschiedlichen Repräsentationsbedürfnissen ihrer *weißen* Eigentümer oder ›Patrone‹.⁸ Ihr variierender Rechtstatus an den Höfen deutet darauf hin, dass sie in besonderer Weise als Leibeigene, Bedienstete oder diplomatische Mündel von ihren ›Patronen‹ abhängig waren. Darüber können auch die wenigen bekannten Lebensläufe der Menschen nicht hinwegtäuschen, denen der Aufstieg in häufig strenge Hierarchien wie beim Militär oder der Musikkapelle gelangten, wie im Beitrag von Thomas Weißbrich thematisiert. Die Grenzen ihrer sicher auch erkämpften Autonomien wurden durch höfische, später *weiße* mehrheitsgesellschaftliche Diskurse festgelegt.

Ob nun die Verfügbarkeit der Bilder, die bereits den realen Zugriff auf Territorien, Menschen und Warenströme einer ›anderen‹ Welt vorwegnahm, oder das machtpolitische, ökonomische Interesse diesen Ausgriff für die Zeitgenossen letztendlich rechtfertigte, lässt sich wohl nur an Einzelfällen darlegen. Verschiedene Beiträge in diesem Band zeigen, dass wirtschaftliche koloniale Interessen ohne die Präsenz, Dokumentation und Übertragungsketten von materiellen und geistigen Bildern nicht vermittelbar gewesen wären. Die Integration dieser vom Kolonialen durchsetzen Bildströme in die Alltagskultur im Berliner Raum stellt eine Kommodifizierung des Visuellen für ein Massenpublikum dar. Die vorliegende Studie geht dieser These des Zugriffs auf das konstruierte oder imaginierte ›Andere‹ über die Bilderwelt in drei Schlaglichtern nach, um mögliche Kontinuitätslinien und den Weg in die Echokammer des Kolonialen aufzuzeigen. Dabei konzentriert sich die Untersuchung auf visuelle Zeugnisse und Objekte, die drei Epochenschwellen der kolonialen Verflechtungsgeschichte repräsentieren: 1700, 1800, 1900.

8 A. Kuhlmann-Smirnov: Schwarze Europäer im Alten Reich, S. 113f. und 116–132.

Un-Sichtbar

Abbildung 1: Verwiebe. Kopie: Otto Friedrich Graf von der Groeben mit dem Plan der Kolonie Großfriedrichsburg in der Hand, nach 1701.



GK I 9302/SPSG/Fotograf: Daniel Lindner.

Vor einem dunkel gehaltenen Hintergrund erkennt die Betrachter:in in einem medaillonartigen Rahmen im Stile des barocken Herrscherporträts einen Mann, der in Erscheinung und Ausrüstung alle Zeichen höheren Standes aufweist: die sorgfältig gelockte Perücke umrahmt das uns zugewandte Porträt in Dreiviertel-Ansicht, der Blick ist klar. Mit der gebotenen Ernsthaftigkeit

und *gravitas* blickt Otto Friedrich Graf von der Groeben aus dem Gemälde heraus.⁹ Auf seine militärisch-strategischen Taten verweist seine prachtvoll gearbeitete Rüstung und der Orden *de la Générosité* an seiner Brust. Der leuchtend rot-purpurne Umhang akzentuiert als eine bis in die Antike zurückreichende Herrschaftsformel des Visuellen die dunkle Rüstung und ermöglicht Kontraste in der sonst dunklen, erdigen Farbpalette des Gemäldes. Erst auf den dritten Blick bemerkt die Betrachter:in schließlich die Anwesenheit einer anderen Person – wenn auch der Maler alles im Bild so arrangiert, diese eben nicht als Individuum, sondern als Attribut, als Objekt, nur lesbar in Ergänzung zu von der Groeben, darzustellen. Ein Schwarzer Mann ist in der linken oberen Ecke des Medaillons verborgen. Er tritt nur in wenigen Graden konturiert als Umriss aus dem schwarz-bräunlichen Hintergrund hervor. Einzig die vom Maler platzierten Lichtpunkte in den Pupillen seiner Augen helfen, die Umrisse seines Kopfes zu erkennen. Dieser Schwarze Mann ist im Bild mehr eine Ahnung als eine Erscheinung und steht buchstäblich im Schatten des Grafen.

Auch seine vermutete Aufgabe als Diener lässt sich ikonographisch kaum aus dem Gemälde heraus ablesen. Ob und wie er bekleidet ist, ist in der Ansicht des Gemäldes nicht eindeutig zu erkennen, einziger Hinweis auf die vermutete Position des Dieners ist eine Handreichung, die vor den Augen der Betrachter:in erfolgt. Übergeben wird allerdings ein folgenschweres Dokument, wie die Inschrift auf dem gemalten Pergament bezeugt. Es handelt sich hier um den Vertrag zur Erbauung der Festung Großfriedrichsburg, an der Küste des heutigen Ghana, die Inschrift wird gerahmt vom Grundriss der Feste. Am 1. Januar 1683 ließ der Überlieferung nach von der Groeben, beauftragt vom kurbrandenburgischen Fürsten Friedrich Wilhelm, die brandenburgische Fahne an der Küste des heutigen Ghanas hissen. Ein Beginn der brandenburgischen, später preußischen Expansionspolitik, von der sich die Brandenburger insbesondere Profite durch die Ausbeutung der lokalen Goldvorkommen erhoffen. Der finanzielle Erfolg der Expedition stellte sich zwar nicht im erhofften Maße ein, doch seit 1682 war die *Brandenburgisch-Africanische Compagnie* (BAC) Akteur im transatlantischen Handel und in Zusammenarbeit mit afrikanischen Kaufleuten involviert im Handel mit versklavten Menschen, mit Elfenbein, Gummi

9 Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG): Gemäldebeschreibung *Otto Friedrich Graf von der Groeben*, <https://www.spsg.de/forschung-sammlungen/forschung/koloniale-kontexte/otto-friedrich-graf-von-der-groeben/>

arabicum, Gold und Elfenbein.¹⁰ Durch Vertragsabschlüsse mit lokalen Machthabern sicherten die Brandenburger, bzw. ihre häufig aus den Niederlanden stammenden Vertreter,¹¹ über den Bau der Festung der lokalen Bevölkerung Schutz zu, worauf verschleppte Menschen und Güter aus dem Hinterland als ›Warenströme‹ über Großfriedrichsburg in die Amerikas und nach Europa geleitet wurden. Großfriedrichsburg war also in erster Linie ein wichtiger Handelsstützpunkt und eine Voraussetzung für die brandenburgische Teilnahme am transatlantischen Handel.

Mag die Festung historisch nicht die territoriale und machtpolitische Ausdehnung einer Kolonie erfüllt haben – in der Rückschau diente Großfriedrichsburg für die Hohenzollern im 19. Jahrhundert als stilisierter Beleg für die (stolze) Kolonialgeschichte Brandenburg-Preußens.¹² Das ursprüngliche Gemälde wird auf 1701 datiert und war somit Zeugnis einer brandenburgischen Selbstsicht in dieser frühen Phase zunehmender transatlantischer Verflechtungen. Durch die Kopie aus dem 19. Jahrhundert durch H. Verwiebe ist das Gemälde erhalten geblieben. Unzweifelhaft war Großfriedrichsburg ein Versuch der Umsetzung einer Merkantilpolitik, dessen langfristiges Ziel auch die Begründung von Kolonien war. Dazu gehört auch die gewaltvolle Verschleppung von Menschen in Zusammenarbeit mit lokalen Machthabern. Aus heutiger Sicht lässt sich festhalten: Für kurze Zeit waren die Brandenburger im Sklavenhandel mit der Karibik tatsächlich einflussreicher als andere Kompanien.

Das Handelsvolumen und die Beteiligung der Brandenburger am transatlantischen Handel und Menschenhandel im 18. Jahrhundert kann aus ökonomischer Sicht statistisch nicht vollständig, aber doch sehr umfassend belegt werden. So wird geschätzt, dass zwischen 1682 und 1715 ca. 20.000 verschleppte Menschen auf Schiffen der BAC in die Karibik transportiert wurden – vor allem auf den strategisch günstig gelegenen kurfürstlichen Stütz-

10 Weindl, Andrea: Die Kurbrandenburger im ›atlantischen System‹ 1650–1720, Universität zu Köln: II-03 Iberische und Lateinamerikanische Geschichte 2001 (Arbeitspapiere zur Lateinamerika-Forschung, hg. v. Wentzlaff-Eggebert/Traine).

11 Zaugg, Roberto: »Grossfriedrichsburg, the First German Colony in Africa? Brandenburg-Prussia, Atlantic Entanglements and National Memory«, in: Osei-Tutu, John Kwadwo/Smith, Victoria Ellen (Hg.), *Shadows of Empire in West Africa. New Perspectives on European Fortifications*, Springer Publishing 2017, S. 33–73, hier S. 42.

12 Ebd., S. 42f. und 45–48.

punkt St. Thomas, der mit dem dänischen König ausgehandelt wurde.¹³ Aus den Akten geht laut Nils Brübach hervor, dass 20 Prozent der Verschleppten die Überfahrt nicht überlebten. Mangels eigener ausgedehnter Plantagenkolonien, die nach der merkantilistischen Logik der Zeit Waren und damit Gewinne für das Mutterland erwirtschaften sollten, und ohne eine schlagkräftige Kriegsflotte war diese einflussreiche Stellung der Brandenburger jedoch nicht von Dauer.¹⁴

Doch dieser Einfluss auf den sich entwickelnden »Dreieckshandel«¹⁵ hinterließ Spuren, nicht nur in der mit den Versklavungen einhergehenden Gewalt, in Bauten wie der Festung Großfriedrichsburg und Namensgebungen von Straßen in Berlin. Auch ließen sich die Vertreter Brandenburgs selbst idealisiert als machtvolle Akteure in diesem transkontinentalen Handel in Szene setzen, wie eben in dem Porträt von der Groebens. Fortan sollte dieser absolute Machtanspruch den Echoraum des Kolonialen dominieren, und nicht mehr in erster Linie das ›Exotische‹ oder ›Orientalisierende‹ der visuellen Kultur der europäischen Fürstenhöfe. Die Akteure schreiben sich nun machtbewusst in den Wettlauf um die Ausbeutung von Ressourcen ein, ob es sich nun um Menschen, die mit Gewalt als Ware behandelt wurden, oder um andere Güter handelte. In diese Logik passt auch der Verzicht auf die genauere Ausgestaltung des afrikanischen Schwarzen Mannes in der Bildkomposition. Im kolonialen

-
- 13 Brübach, Nils: »Seefahrt und Handel sind die fürnembsten Säulen eines Estats« – Brandenburg-Preußen und der transatlantische Sklavenhandel im 17. und 18. Jahrhundert«, in: Rüdiger Zoller (Hg.), *Amerikaner wider Willen: Beiträge zur Sklaverei in Lateinamerika und ihren Folgen*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert 1994, S. 42.
 - 14 Institut für Europäische Ethnologie: »Schwarze Menschen im 17./18. Jahrhundert in Brandenburg-Preußen«, <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/das-institut/faq-zu-r-umbenennung/schwarze-menschen-im-17.-18.-jahrhundert-in-brandenburg-preussen>; Weindl: *Die Kurbrandenburger im ›atlantischen System‹*, S. 68.
 - 15 Der immer noch geläufige Begriff des »Dreieckshandels« suggeriert, dass ein Schiff tatsächlich alle drei Routen zwischen Europa, Afrika und den Amerikas befuhr. Dies ignoriert die Spezialisierung der Schiffe und Händler:innen auf bestimmte Waren. Zudem verschleiert der Begriff, dass nicht nur Menschen innerhalb und aus Afrika verschleppt wurden, sondern sich das wirtschaftliche Interesse und die daraus resultierende spätere Ausbeutung auch auf hochpreisige Ressourcen wie Gold oder Elfenbein, Farbstoffe, Gewürze und Kautschuk erstreckte. Afrikanische Eliten kauften dafür z.B. teures Leinen oder indische Baumwollstoffe aus Europa. Vgl. dazu Bernhard, Roland/Wimmler, Jutta: »Dreieckshandel«, *Glasperlen und Gender. Mythische Narrative zum transatlantischen Sklavenhandel in aktuellen deutschen und österreichischen Schulbüchern*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 70 (2019), S. 149–164.

Zugriff der Brandenburger auf die visuelle Geschichtsschreibung wurde seine Person zur Staffage. Die Echokammer beginnt sich zu schließen.

Tropische Fantasien auf märkischem Sand

Abbildung 2: Blechen, Karl: Inneres des Palmenhauses auf der Pfaueninsel (R 1737).



GK I 4054/SPSG/Fotograf: Wolfgang Pfauder.

Wie weit die Einrichtung dieser kolonialen Echokammer in Brandenburg, nun Preußen, bis 1832 vorangeschritten war und auf welche Weise mit visuellen Versatzstücken unterschiedlichster Prägung gearbeitet wurde, lässt sich anhand des bekannten Werkes *Das Innere des Palmenhauses* des Malers Carl

Blechen (1978–1840) analysieren.¹⁶ Friedrich Wilhelm III. (1770–1840), König von Preußen und Kurfürst von Brandenburg, gab diese Szenen bei Blechen in Auftrag. Blechen setzte den Blick in das 1880 niedergebrannte königliche Palmenhaus auf der Pfaueninsel in der Havel in zwei Ölgemälden und mehreren außergewöhnlich detaillierten Vorstudien um. Das eigentliche Objekt der Begierde ist die Vegetation, auch wenn im Hintergrund des Gemäldes drei Frauen in indisch anmutenden Gewändern ruhend zwischen den Pflanzen dargestellt werden. Im Fokus stehen die Palmen aus der Pariser Sammlung Foulchiron, die der preußische Hof 1830 erworben hatte. Für diese Sammlung wurde nach Entwürfen Karl Friedrich Schinkels (1781–1841), vermutlich innen ausgeführt durch Johann Gottfried Schadow (1764–1850), auf der Lustinsel ein Gewächshaus geschaffen, das nach der Tradition der höfischen Orangerie die kostbaren Palmen vor den Widrigkeiten des märkischen Klimas schützen sollte. Von außen von Schinkel eher nüchtern und funktional mit einer Holz-Glas-Fassade gestaltet, zeigt das Innere des Palmenhauses jedoch stilistisch ganz andere, ›orientalisierende‹ Elemente.¹⁷

Zunächst ist natürlich das Motiv der Palme selbst relevant, als prestigeträchtiges Repräsentationssymbol seit der Antike in Europa bekannt und in dieser Bildkomposition mehrfach verwendet. Palmen wurden mit dem immer zuverlässigeren Gelingen ihrer Aufzucht dank der verfeinerten Möglichkeiten der Klima-Regulierung in Gewächshäusern in den europäischen Metropolen ausgestellt. Die überwiegende Mehrheit der Zeitgenossen, welche diese königlich-fürstlichen botanischen Gärten besuchen durften, betraten gewissermaßen die für sie noch immer schwer zugänglichen Regionen der

16 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG): Karl Blechen, Inneres des Palmenhauses auf der Pfaueninsel, 1832–34, GK I 4054, <https://www.spsg.de/forschung-sammlungen/sammlungen/gemaelde> vom 05.06.2024.

17 Seiler, Michael: Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel. Geschichte seiner baulichen und gärtnerischen Gestaltung, Berlin: Haude & Spener 1989, S. 25–40, 51–54, 80–86; Cortjaens, Wolfgang: »Carl Blechen: Innenansicht des ehemaligen Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam, 1832/34«, in: Sammlung Online | Hamburger Kunsthalle, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1324/innenansicht-des-ehemaligen-palmenhauses-auf-der-pfaueninsel-bei-potsdam?term=&filter%5Bhighlight%5D%5B0%5D=Meisterwerke&start=20&context=default&position=26> vom 09.03.2024; Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Schlösser, Preußen, Kolonial: Orte, Biografien und Sammlungen [Kat.], Dresden: Sandstein 2023, S. 148–151.

Welt.¹⁸ In diese Tradition stellt sich auch Friedrich Wilhelm III., dessen Palmenammlung Alexander von Humboldt bei seinem Besuch der Pfaueninsel 1852 wie folgt kommentierte:

Wenn man in dem Palmenhause [...] von dem hohen Altane bei heller Mittagssonne auf die Fülle schilf- und baumartiger Palmen herabblickt, so ist man auf Augenblicke über die Örtlichkeit, in der man sich befindet, vollkommen getäuscht. [...] Man knüpft an jede Pflanzenform die Wunder einer fernen Welt [...].¹⁹

Wenn Christian Kravagna den europäischen Gesellschaften des 18. und 19. Jahrhundert eine ins Museum überführte »imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Unbekannten«²⁰ zuschreibt, ließe sich Ähnliches für die botanischen Gärten feststellen. Ihre Bedeutung maß sich an der Größe und Vielfalt der Herbarien. Dieser Transport des Pflanzenbestandes, häufig aus der Ferne »verschleppt«²¹, ging einher mit der Überschreibung indigener Pflanzenordnungen und Benennungen.

Nun »exotische« Pflanzen wie Tabak, Blumenrohr, Mangold, Bananen, Artischocken und Rhabarber machten aus dem Palmenhaus und seiner Umgebung das Glanzstück der 1810 begonnenen Kultivierung von Blattpflanzen auf der Pfaueninsel. Sorgsam bestellt vom Hofgärtner wurde sie zu einem prominenten Ort für koloniale Seh- und Sehnsüchte in und um Berlin. Durch die Öffnung des Gebäudes – zumindest für aristokratische Besuchende – wurde das Gewächshaus aber auch zu einem höfischen Repräsentationsort der Hohenzollern.²² Humboldts Eindrücke und der von Blechen festgehaltene Innenraum sind Musterbeispiele der »Exotisierung« von Seheindrücken. Dafür setzten Ziersäulen, dekorative Holzgitter (*mashrabiye*), islamische Gebetsnischen

18 Brockway, Lucile H.: Science and Colonial Expansion: The Role of the British Royal Botanic Garden, New York/London: Academic Press 1979, S. 79–87.

19 M. Seiler: Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel, S. 100; zit.n. Humboldt, Alexander von: Kosmos, 2. Band, Stuttgart o.J., Erstausgabe 1844.

20 Kravagna, Christian: »Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum«, in: Belina Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien (= Ausstellungstheorie & Praxis, Band 3), Wien: Turia + Kant 2009, S. 131–142.

21 Varatharajah, Sinthujan: an alle orte, die hinter uns liegen, München: hanserblau 2022.

22 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG): »Pfaueninsel – ferne Welten«, <https://www.spsg.de/schloesser-gaerten/objekt/pfaueninsel/>

(*maharib*) und Palmettenelemente einen gewissen Kenntnisstand bei den Betrachter:innen voraus. Über diese historisierenden Versatzstücke wurde die Elemente der indo-islamischen Mughal-Architektur im Gewächshaus zu einer Fantasiearchitektur transformiert. Die einzig genuin moderne und gleichzeitig realistische Irritation, die in diesem Arrangement neben allen Idealisierungen des Motivs durch den Künstler auftaucht, sind die für die ›Insassen‹ des Palmenhauses überlebenswichtigen Belüftungsschlitze im Boden, die den Pflanzen das notwendige Klima ermöglichten. Leichte Reflektionen und die intensive Farbigkeit der Palmenblätter im Gemälde lassen die feucht-schwüle Luft erahnen. Abgeschlossen von der Außenwelt erscheint diese ›orientalisierende‹ Szenerie als eine Art Utopia²³ und gleichzeitig als Beweis der Fortschrittlichkeit der Hohenzollern auf den Feldern der Botanik und der Bautechnik.

Edward Saïd analysierte in seinem Werk *Orientalism* die Bedingungen für diese Figurationen, die sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Verwissenschaftlichung des ›orientalistischen‹ Studienfeldes in Europa von einem »free floating« zu einem latenten oder manifesten ›Orientalismus‹ in Kunst, Literatur und Wissenschaft entwickelten.²⁴ Dabei weist er bereits auf sexuelle Fantasien hin, die europäische Reisende, Künstler und Wissenschaftler auf den sogenannten ›Orient‹ und seinen Bewohner:innen als scheinbar passende Projektionsflächen richteten. Denn ein weiterer Aspekt ›orientalistischer‹ Vorprägung ergänzt den romantisierenden Charakter des Gemäldes. Die Staffagefiguren im Hintergrund, drei Frauen in indisch anmutenden Gewändern, wurden von Blechen auf einem Kelim platziert. Links befinden sich zwei Frauen in einer intim wirkenden Berührung festgehalten. Die vordere Frau hält ein Musikinstrument, die hintere blickt zur Betrachter:in und berührt ihrer Vorderfrau an den Schultern. Rechts befindet sich eine weitere Frau in dunklerer Kleidung halb ausgestreckt im Halbdunkel. Auf ihrer Hand sitzt ein roter Papageienvogel, vermutlich ein hellroter Arka, dessen Anwesenheit die Deutung dieser Gruppe als sexualisiertes Motiv nahelegt.²⁵ Das Arrangement

23 Büdenbender, Hanna: ›Wow, that's so postcard!‹– De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie, Bielefeld: transcript Verlag 2022, S. 56–59.

24 Saïd: *Orientalism*, S. 118f. und 205–208.

25 Textor, Sula: »Papageien als Motiv in Malerei und Literatur«, in: Dies. (Hg.), *Psittazismus und narrative Vielstimmigkeit: Vom Sprechen des Papageis zur Stimme des Textes*, Bielefeld: transcript 2022, S. 17–58, hier S. 34–37.

der weiblichen Figuren verweist auf ›orientalistische‹ Topoi wie die Odaliske – vielleicht die am ungenauesten definierte Frauenfigur der Malerei des 19. Jahrhunderts. Die in dieser Figur häufig zur Schau gestellte Nacktheit einer versklavten Frau oder ›exotischen‹ Haremsbewohnerin war in der europäischen Imagination fest mit dem sogenannten ›Orient‹ verbunden.

Die Bedeutung von Physiognomie und Hautfarbe im Sinne des modernen ›race‹-Begriffs war seit der Aufklärung Gegenstand einer fortlaufenden Debatte, wie sich bereits in entsprechenden Schriften zwischen Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) und Immanuel Kant (1724–1804) zeigte.²⁶ Doch im 19. Jahrhundert hatte sich diese Kategorie derart politisiert, wurde pseudowissenschaftlich belegt und im Gedankengut verfestigt, dass sie eine neue Legitimation des europäischen Herrschafts-Ausgriffs auf die Welt mit sich brachte. Damit überformte diese Kategorie den älteren geschlechtsspezifischen Aspekt der ›Feminisierung‹, der im 18. Jahrhundert im kolonialen Denken, etwa bei Cornelius de Pauw (1739–1799), als prominente Erklärung für eine vermeintliche Unterlegenheit der indigenen Bevölkerung der Amerikas herangezogen wurde.²⁷ Beide Kategorien, ›race‹ und ›gender‹, werden somit spätestens im 19. Jahrhundert zur Legitimation des europäischen kolonialen Projekts verflochten.

Über die inszenierte Präsentation dieser drei weiblichen Figuren im Palmenhaus tritt also ein latent erotischer oder voyeuristischer Moment in die sonst realistisch anmutende Darstellung ein. Der Blick scheint auf eine intime Szene des Ausruhens oder der weiblichen Verbindung zu fallen. Ob sie nun für den Maler Blechen Hofdamen, Musikantinnen oder Haremsangehörige symbolisieren sollen, bleibt uneindeutig. Auch, ob reale Frauen für seine Vorstudien posierten, muss dahingestellt bleiben.

Hierin lassen sich Parallelen zu späteren Konstruktion der:des »Sexotic« erkennen, auf die Leo Ryczko in seinem Beitrag anhand der Analyse des Männerbegehrens unter kolonialen Vorzeichen genauer eingeht. Im vorliegenden Gemälde werden ähnliche Aspekte über die Frauenfiguren zumindest angedeutet. In der Abgeschiedenheit und Abgeschlossenheit des Palmenhauses werden sie zu latent sexualisierten Staffagefiguren, welche die ›exotische‹ und ›orientalisierte‹ Utopie des Palmenhauses mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene versehen. Inmitten der Versatzstücke indo-islamischer Architektur,

26 Zantop, Susanne: Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870, Durham: Duke University Press 1997, S. 67–80.

27 Ebd., S. 47–65.

die ebenso wie die Pflanzen als Spolien²⁸ auf die Havelinsel gebracht oder ›verschleppt‹ wurden, und der zumindest symbolischen Präsenz der ›orientalisierten‹ Frauen erscheint das Gemälde als ein machtbewusster Zugriff auf ferne Weltgegenden. In der Verbindung der historistischen Fantasiearchitektur des Palmenhauses mit ausgesuchter Vegetation und der absichtsvoll platzierten, ausgestafften Personengruppe wird bereits ein Prinzip des Besitzens und Ausstellens deutlich, das sich über Weltausstellungen, Handelsschauen hin zu ›Menschenzoos‹ weiterentwickeln wird – von den Imaginationen über die nicht-europäische Welt, hin zur Konstruktion einer ›fremden‹ Welt zum Vergnügen der ›eigenen‹ Massen.

Kolonialherrschaft als Kinderspiel

Abbildung 3: Spielbrett: Deutschland's Kolonien-Spiel, ca. 1890–1914.



Getty Research Institute, Los Angeles (2004.PR.67*).

28 M. Seiler: Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel, S. 50.

Dank intensivierter Forschung ist mittlerweile eindeutig erkennbar, dass die kolonialen Realitäten spätestens ab 1871 starken Einfluss auf die Alltagskultur im Kaiserreich hatten. Die Dimensionen und die umfassende Wirkungsmacht kolonialer Figurationen, denen bereits Kinder und Jugendliche als zukünftige ›Erben‹ einer konstruierten und realen deutschen, *weißen* imperialen Herrschaft über ferne Territorien begegneten, werden mit einem Blick auf ein Brettspiel aus der Zeit nach 1890 deutlich, entstanden wahrscheinlich zwischen 1900–1914. Eine gut erhaltene Ausgabe von *Deutschland's Kolonien-Spiel* eines unbekannten Verlegers hat sich in der grafischen Sammlung des Getty-Museums in den USA erhalten.²⁹ In den Illustrationen und Spielanleitungen lassen sich Spuren der historischen Umformung der Kategorie ›*race*‹ aufzeigen. Bereits das auf dem Spielekarton prangende Bild des online einsehbaren Objekts ist eine drastische rassistische Karikatur und eine Hauptbotschaft der Spielentwickler:innen.³⁰ Ein kindlich wirkender deutscher Seemann wird von links und rechts durch weibliche und männliche nicht-*weiße* Personen bedrängt, welche die Gestalter:innen über die eingesetzten visuellen Chiffren herabsetzend darstellen. Nackte Füße, die groteske Verzerrung der Mimik, Feder- und Fellbekleidung, einfache Waffen referenzieren indigene Völker, die hier für das ›Andere‹, für das ›Primitive‹ stehen sollen. Die hier eröffnete Hierarchie ist nicht nur eine zwischen einem Repräsentanten des deutschen Imperiums und den überseeischen Subjekten, sondern auch ganz klar eine, die mit *weißer* und nicht-*weißer* Hautfarbe zusammenhängt. Bereits der Hintergrund der Reichsfarben auf dem Spieldeckel dieses aufwendig im Chromolithographie-Verfahren bedruckten Spiels macht den deutschen Machtanspruch auf Kolonien eindeutig. Die visuellen Versatzstücke des kolonialen Imaginariums treten hier für die Betrachter:in in einer nicht mehr klar zuzuordnenden Vermischung auf: »[...] jumbled together

29 Mein Dank geht an dieser Stelle an Ulrich Schädler, der in einem Vortrag über Spieldesign kurz auf das Objekt aus der Kolonialzeit einging. Schädler, Ulrich: »Die Drei-Spiele-Kassette – eine bahnbrechende Erfindung im Spieldesign«, Tagung Spielerische Allianzen. Staatskunst, Kriegskunst und Fortuna in der Frühen Neuzeit, Deutsches Historisches Museum, Berlin 29.02.2024.

30 Sammlung Getty Museum: »Deutschland's Kolonien-Spiel« (1890), https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=GETTY_ROSETTAIE1540602&context=L&vid=GRI&lang=en_US&search_scope=COMBINED&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=all_gri&query=any,contains,kolonien%20spiel&offset=0

exoticized subjects of Germany's Schutzgebiete with other Africans, Chinese, and South Seas islanders«³¹.

Jeff Bowersox analysierte, wie elementar dieses in den 1880er und 1890er Jahren populäre Genre von Spielen von Rassismen und Stereotypen durchzogen war, gesättigt von etablierten visuellen Chiffren des ›Anderen‹.³² Dabei sind Brettspiele, wie das hier vorgestellte, anscheinend populär, es sind aber auch Kolonial-Dominos und Kolonial-Quartette erhalten.

Die Spielgestalter:innen bedienten sich des kolonialen Raumes immer wieder als einen Marker für eine wilde, bedrohliche sowie abenteuerliche nicht-europäische und nicht-weiße Welt. Die Legitimation dieser Spiele leitete sich auch von einem (deutschen) pädagogischen Anspruch an das fantasievolle Spielen und die Vorbereitung auf das Lesen als Akt eines:einer mündigen Staatsbürger:in ab. Das sind Prinzipien, die sich auch im Konzept des Kindergartens vom Reformpädagogen Friedrich Fröbel (1782–1852) wiederfanden.³³ Bowersox wies darauf hin, dass sich viele dieser Spiele der Vorbilder aus der Kolonialliteratur bedienten. Dabei sind nicht nur literarische Romane wie von Karl May und die darin verwendeten Stereotype wie das des ›edlen Wilden‹ relevant. Bis 1900 und darüber hinaus erhielten diese Romane starke Konkurrenz, die sich gezielt an ein jugendliches Publikum wandte. Der Markt für Groschenhefte, Zigarettenbilder und andere kleine literarische Formen des Kolonialabenteuers wuchs in dieser Zeit enorm an – eingebüßt wurde durch diesen Massenabsatz allerdings das Prädikat einer pädagogisch wertvollen Beschäftigung.³⁴ Dies machte auch den Kolonialbefürwortern im Reich Sorgen, die auf die Erziehung der Jugend zur Vorbereitung auf die Kolonialherrschaft zählten.³⁵

Das vorliegende Brettspiel fällt in einen Zwischenbereich, der sich mangels der Informationen über die Auftraggeber:innen wie folgt umreißen ließe. Zwar handelt sich um ein pädagogisch ausgerichtetes Konzept, aber

31 Bowersox, Jeff: »Playing Empire: Toys, Games, and the German Colonial Imaginary«, in: Ders. (Hg.), *Raising Germans in the Age of Empire: Youth and Colonial Culture, 1871–1914*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 18–53, hier S. 20.

32 Ebd., S. 22.

33 Simpson, Patricia Anne: *The Play World. Toys, Texts, and the Transatlantic German Childhood*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2020, S. 119.

34 J. Bowersox: *Playing Empire*, S. 123.

35 Ebd., S. 82f.

die auf dem Titelbild entworfene, rassistisch aufgeladene Binarität von zivilisiert-unzivilisiert bedient ebenfalls populärkulturelle Seherwartungen. Der erzieherische Anspruch äußert sich auch als Legitimation im Ausgriff auf eine eigens entworfene koloniale Karte. Auf dem Spielbrett würfeln sich die Spieler:innen entlang tatsächlicher kolonialer Herrschaftsgebiete – den sogenannten Schutzgebieten des Deutschen Reiches – über Weg- und Aktionsfelder voran. Die Produzent:innen des Spiels klammerten die Amerikas sowie die Polarregionen aus, um möglichst lückenlos und störungsfrei eine den Erdball umspannende koloniale Herrschaft des Deutschen Reiches zu suggerieren. Bemerkenswert an diesem Brettspiel ist auch die ökonomische Komponente, welche das Glücksspiel des Würfels ergänzt. Über zum Spiel gehörendem Spielgeld muss an verschiedenen Wegpunkten Wegezoll bezahlt oder Handel getrieben werden.

»Mit welchem lebhaften Interesse die deutsche Jugend an unseren Kolonien hängt, zeigt sich jeden Tag von neuem« – mit diesen Worten beginnt die Einleitung der Spielanweisung auf der Innenseite des Deckels. Stereotype und rassifizierende Karikaturen begleiten den Weg der jungen Spieler:innen, die am Startpunkt der Schiffsreise in Hamburg zwischen sechs männlichen Spielfiguren in Tropenkleidung wählen konnten, um sich entlang der Spielfelder zu bewegen. Diese »Kolonialreise«, so die Spielmacher:innen, stützt sich immer wieder auf die Binarität von zivilisiert – unzivilisiert, welche aber über die Gestaltung der Spielfelder noch deutlicher hervortritt, als über die Handlungsanweisungen der Aktionsfelder. Die drastische rassistische Bildsprache des Titelbildes wiederholt sich nicht in gleichem Maße, doch die bildliche Wiedergabe der »Eingeborenen«, so die Spielanleitung, bemüht diverse Stereotype. In den Miniaturbildern der unterschiedlichen Stationen wird mal mehr, mal weniger ausgeprägt ein Machtgefälle zwischen der deutschen Kolonialmacht und der indigenen Bevölkerung durchgespielt. Landeten die historischen Spieler:innen auf dem Spielfeld Nr. 9 zu Togo, wurden sie in ein spezifisches Setting versetzt. Die Spielanleitung informiert darüber folgendermaßen: »Togo, das Tragen in dem wunderbaren Tragegestell kostet drei Marken.«

Die Gestaltung zeigt eine klar erkennbare Szene, in der ein weißer Mann in Tropenkleidung von vier Schwarzen Männern in einer Art Sänfte über einen Markt getragen wird, sorgsam abgeschirmt von der Sonne. Anstatt dieses Setting dezidiert ikonographisch und ikonologisch zu analysieren, möchte ich an dieser Stelle auf den ausführlichen Beitrag von Anne Peiter zu den vielfältigen bildlichen Dimensionen des Tragens und Getragenwerdens in der kolonialen Fotografie verweisen. Ihre Überlegungen finden einen Resonanzboden in der

Darstellung dieses Spielfeldes. Auch das für die wilhelminische Kolonialpolitik bedeutende Sansibar, ein Kreuzungspunkt von Bilder- und Warenströmen, taucht hier als Station Nr. 26 im Spiel wieder auf, wurde aber nicht wie der Stopp in Togo mit einer Aktivität im Spiel verknüpft. Daniel Jankowski analysiert die Überschneidungen und Divergenzen zwischen tatsächlicher Architektur auf Sansibar und der während der Ersten Deutschen Kolonial-Ausstellung im Treptower Park 1896 konstruierten Kulissenlandschaft anhand historischer Bildpostkarten.

Vera Mayer weist auf die vom Nelkenhandel ausgehende Verflechtung Sansibars mit der brandenburgisch-preußischen Region hin. Beide Aspekte klingen hier als visuelle Versatzstücke an: einerseits die indo-islamische Architektur im Hintergrund des Spielfeldes Nr. 26, andererseits die dargestellte Marktszene, die auch eine Aussage über die ethnisch-kulturelle Zusammensetzung der sansibarischen Gesellschaft zu treffen scheint.

Ziel des Brettspiels war es, als erste:r Spieler:in die Region Kiautschou (Jiāozhōu) in China und somit auf Feld Nr. 53 zu gelangen und dort »eine große Parade über die chinesische Schutztruppe abzuhalten«. Die unterschiedlichen Bedingungen der Errichtung von überseeischen ›Protektoraten‹ des Reichs, also Kolonien, flossen also in die Gestaltung des Brettspiels mit ein. Denn die Annexion der Bucht von Jiāozhōu war in erster Linie eine militärische Operation mit geostrategischen und ökonomischen Zielen. Die Ermordung zweier deutscher Missionare in China bot 1897 den Vorwand, die jahrzehntelang geforderte Überlassung dieses Abschnitts der chinesischen Küste militärisch zu erzwingen. Verwaltet von der kaiserlichen Marine, wurde die Bucht nun zur Basis der *Ostasiatischen Kreuzerdivision*.³⁶ In Folge schuf die Kolonialmacht dort eine auf dem Reißbrett geplante Stadt, die eine strikte Trennung zwischen Europäern und Chinesen vorsah. Von der Sinophilie früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte bis ca. 1860 blieb im Zeitalter kolonialer Expansion des Deutschen Reichs wenig übrig.³⁷ Neben wirtschaftlicher Ausbeutung vorhandener Ressourcen war ein immer willkürlicher eingesetz-

36 Steinmetz, George: *The Devil's Handwriting: Precoloniality and the German Colonial State in Qingdao, Samoa, and Southwest Africa*, Chicago: University of Chicago Press 2007, S. 434–446.

37 Zu den Netzwerken chinesischer Studierender im wilhelminischen Berlin und der Perspektive auf das Kaiserreich als modernes Imperium siehe den Beitrag von Saimaiti Maimaitiming in diesem Band.

tes Strafunrecht gegenüber der chinesischen Bevölkerung die Folge dieser kolonialen Besetzung.³⁸

Mit dem Bespielen dieser kolonialen Landkarte setzten die Spielgestalter:innen bewusste oder unbewusste Zustimmung der Spieler:innen zu diesen entworfenen Hierarchien voraus. Die kolonialen Subjekte und Objekte in dem von diesem Spiel aufgespannten Raum sind in der Spielloge wiederum kaum mehr als Staffage und ›exotistische‹ Dekoration. Diese sollen die jungen Spieler:innen im Verlauf des Würfelspiels durch Aktionen wie Expeditionen oder Tauschhandel erleben und der Bewertung der indigenen Bevölkerung durch die Entwickler:innen folgen. Die Bewohnerinnen Samoas werden so als ›gastfreundlich‹ oder ›schön‹ beschrieben – ganz im Einklang mit der Idealisierung Polynesiens als eine ursprüngliche, edle, aber dennoch unterlegene Kultur.³⁹

Denn ohne die implizite Zustimmung der Spielenden (und ihrer imaginierten kolonialen Subjekte) erscheint diese ›Kolonialreise‹, die nur sehr wenige der damals lebenden Menschen überhaupt hätten antreten können, nicht mehr als aufregende, vielleicht sogar subversive Erlebnisreise eines Entdeckers.⁴⁰ Vielmehr wird diese Imagination erst denkbar durch gewaltsame Machtausübung und Ausbeutung mit einem konkreten räumlichen Ergebnis, ermöglicht durch koloniale Herrschaft, Gewalt und Zwangsarbeit – zwischen Kiautschou (Jiāozhōu) im heutigen China, Angra Pequena im heutigen Namibia und Neu-Pommern als Teil des damaligen Bismarck-Archipels im heutigen Papua-Neuguinea.

Bildwissenschaft als Aufbruch aus der Echokammer?

Stuart Hall stellte sich einst im Kapitel *The West and the Rest: Discourse and Power* die Frage nach dem eigentlichen ›Breakout‹ von Europa bzw. einer westlichen Identität.⁴¹ Über die Wellen der europäischen Expansionen seit dem sogenannten Zeitalter der ›Entdeckungen‹ entstand eine Vorstellung von ›dem Westen‹ und ›den Anderen‹, die sich sowohl über tatsächlichen Kulturkontakt als auch über Handelsbeziehungen und gewaltsame Unterwerfungen

38 G. Steinmetz: *The Devil's Handwriting*, S. 447–458.

39 Ebd., S. 311–314, 346 und 350.

40 J. Bowersox: *Playing Empire*, S. 21.

41 Ebd., S. 225.

konstruierte. Diese wurden vorbereitet durch die bereits fluktuierenden europäischen Figurationen und Imaginationen des ›Anderen‹, des ›Orients‹. Im 19. Jahrhundert wurden sie durch die Schaffung von ›Schutzgebieten‹ und Kolonien zu festen Konstanten einer vom Kolonialismus geprägten Alltagskultur im Deutschen Reich. Die so erzeugten Bilder hatten eine diskursive Kraft, die Wissen prägte, Herrschaftsordnungen festlegte und die Ausübung von Macht legitimiert.⁴²

Drei Schlaglichter zeigten in dieser Studie auf, wie aus einem kolonialen ›Experiment‹ des Brandenburger Fürstenhofes um 1700 Bilder und bildliche Zeugnisse für die deutsche ›Nationenwerdung‹ im 19. Jahrhundert entstanden sind, die in Kolonialrevanchismus und Rückeroberungsfantasien bis ins 20. Jahrhundert hineinwirkten. Anhand der Kontinuität in den kolonialen Narrativen, die sich inszeniert und fiktionalisiert in allen drei Objekten erhalten haben, lässt sich die Entfaltung eines selbstverständlichen Machtanspruchs nachvollziehen. Die zugrundeliegende Identitätsbildung der drei gezeigten Fallbeispiele erfolgt hier visuell aus der Distinktion zum ›Anderen‹.

Um aus dieser Selbstreferenzialität der Echokammer des Kolonialen zu entkommen, bleibt nur, an den Bruchkanten der Narrative über den Modus der Literatur, Kunst und Alltagskultur die Geschichte(n) der ›Anderen‹ dagegenzusetzen. Durch die Öffnung von Archiven und durch Digitalisierung wird die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der bildlichen Zeugnisse mit kolonialen Bezügen in künstlerischer Umsetzung, aber auch in Alltagskultur erneut deutlich. Die kritische Betrachtung visueller Medien und bildlicher Geschichtszeugnisse sowie die Entwicklung neuer Ansätze anhand bewährter Instrumente und Methoden wie Ikonographie, Ikonologie und Diskursanalyse eröffnen neue Möglichkeiten für eine interdisziplinäre Geschichtsforschung zur Kolonialgeschichte. Hierfür müssen engagierte Historiker:innen und Bildwissenschaftler:innen neue Quellen außerhalb des Kanons erschließen und bekannte gegen den Strich lesen. Die Bildwissenschaften können diesen Ausbruch aus der Echokammer des Kolonialen fördern und somit weitere Untersuchungen ermöglichen.

42 Vgl. ebd.

