

Chromolithografische Kulissen

Ikonen kolonialer Sehnsüchte auf Johannes Mieslers Bildpostkarten zur Ersten Deutschen Kolonial-Ausstellung im Treptower Park 1896

Daniel Jankowski

Die Erste Deutsche Kolonial-Ausstellung wurde zwischen dem 1. Mai und dem 15. Oktober 1896 als Teil der Berliner Gewerbe-Ausstellung im Treptower Park ausgerichtet. Unter den Kolonial-Ausstellungen des späten 19. Jahrhunderts nahm sie nicht nur hinsichtlich ihrer Größe – sie belegte ungefähr 60.000 Quadratmeter der 900.000 Quadratmeter Ausstellungsfläche –, sondern insbesondere bezüglich ihrer propagandistischen Vorreiterrolle eine Sonderstellung ein.¹ So betont Anne Dreesbach in ihrer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Inszenierung der Ausstellung von Menschen in Deutschland zwischen 1870 und 1940, dass einerseits »die breite Bevölkerung für den kolonialen Gedanken begeister[t]« und andererseits »einem Publikum aus Wirtschafts- und Handelskreisen die großen Möglichkeiten wirtschaftlicher Erschließung der Kolonien vor Augen« geführt werden sollte.² Während tourende Menschenschauen und

1 Vgl. Schneider, Gerhard: »Das Deutsche Kolonialmuseum Berlin und seine Bedeutung im Rahmen der preußischen Schulreform um die Jahrhundertwende«, in: Historisches Museum Frankfurt a.M. (Hg.), *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museums Geschichte und Geschichtsmuseum*, Frankfurt a.M.: Amt für Wissenschaft und Kunst 1982, S. 158–165; Schnitter, Daniela: »Zur ersten Deutschen Kolonialausstellung im Rahmen der Berliner Gewerbeausstellung 1896«, in: Bezirksamt Treptow von Berlin (Hg.), *Die verhinderte Weltausstellung. 100 Jahre Gewerbeausstellung 1896 in Treptow*, Berlin: Berliner Debatte 1996, S. 115–118.

2 Dreesbach, Anne: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870–1940*, Frankfurt a.M.: Campus 2005, S. 255.

Kolonial-Ausstellungen – wie die des Hamburger Tierhändlers Carl Hagenbeck – hauptsächlich auf das Eintrittsgeld der zahlenden Besucher:innen abzielten, sollten im Treptower Park rund zwei Millionen deutsche Bürger:innen davon überzeugt werden, das Streben nach dem ein Jahr später von Bernhard von Bülow proklamierten ›Platz an der Sonne‹ zu unterstützen.³ Der propagandistische Charakter der Ausstellung geht auch aus dem Band *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896* hervor, der als *Amtlicher Bericht* von den Veranstaltern selbst herausgegeben wurde:

Die Freunde des Unternehmens gingen noch weiter in der Ueberzeugung von der Notwendigkeit einer solchen Ausstellung. Denn während auf der einen Seite die leider noch immer vorhandene Unkenntnis grösserer Kreise zu besiegen war, konnte man auf der anderen die Hoffnung hegen, die Gegner der kolonialen Sache von der Unrichtigkeit ihrer Ansichten zu überzeugen.⁴

In den 1890er-Jahren wandelte sich die Diskussion um die ›koloniale Sache‹ aufgrund wirtschaftlicher und außenpolitischer Faktoren. Die bereits seit den Anfängen des deutschen Kolonialismus um 1884 vorhandenen kritischen Stimmen einiger Parteien, insbesondere der Linksliberalen und der SPD, erhielten immer mehr Zustimmung. Da das Kaiserreich verhältnismäßig spät in die Riege der Kolonialmächte aufgestiegen war, entstand zudem zunehmend eine »Vermutung des Zuspät- und möglicherweise auch Zukurz-Gekommenen.«⁵ Die hauptverantwortlichen Veranstalter der Ausstellung, die sich im eigens gegründeten Arbeitsausschuss der Deutschen Kolonial-Ausstellung zusammenfanden, waren Angehörige politischer und wirtschaftlicher prokolonialer Kreise. Mit Hermann von Wissmann, Jesko von Puttkammer, Paul Kayser und Carl Beck versammelten sich in dem Gremium Kolonialgouverneure, Spitzenpolitiker kolonialer Gremien sowie Wirtschaftsvertreter

3 Vgl. Thode-Arora, Hilke: »Völkerschauen in Deutschland. Eine Einführung«, in: Stadtmuseum Dresden/Christina Ludwig/Andrea Rudolph et al. (Hg.), *Menschen anschauen. Selbst- und Fremddarstellung in Dresdner Menschausstellungen*, Dresden: Sandstein 2023, S. 16.

4 Meinecke, Gustav: *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896. Amtlicher Bericht über die Erste Deutsche Kolonial-Ausstellung*, Berlin: Dietrich Reimer 1897, S. 1.

5 Van Laak, Dirk: *Über alles in der Welt. Deutscher Imperialismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Beck 2005, S. 74; vgl. Conrad, Sebastian: *Deutsche Kolonialgeschichte*, München: Beck 2008, S. 27f.

deutschkolonialer Handelsunternehmen.⁶ Das propagandistische Programm dieser Gruppe, den kolonialkritischen Stimmen im Kaiserreich mit der Ausstellung entgegenzuwirken, macht die Erste Deutsche Kolonial-Ausstellung zu einem lohnenden Untersuchungsobjekt für Studien, die sich mit der Ikonographie der Deutschen Kolonialpropaganda befassen. Die kommerziell motivierte Darstellung kolonialer Sehnsüchte im Kaiserreich wurde bereits gut untersucht.⁷ In dem vorliegenden Beitrag wird mittels ikonographischen Analysen von zwei Werbepostkarten herausgearbeitet, inwiefern koloniale Sehnsüchte im Rahmen der Ausstellung auch auf einer politischen Ebene wirkten und im Sinne einer staatlich geförderten Maxime zur Ideologisierung genutzt wurden.

Postkarten, die im chromolithografischen Druckverfahren Ende des 19. Jahrhunderts zum visuellen Massenmedium wurden, sind dabei aufgrund ihrer Doppelfunktion als anonym vervielfachtes und gleichzeitig individuell zu personalisierendes Medium ideal für die angestrebte Analyse hinsichtlich des medialen Transports politischer Ideologie. Im Gegensatz zu Plakaten, Zeitungsannoncen und Flugblättern existieren Postkarten nicht ausschließlich im öffentlichen Raum. Neben ihrer öffentlichkeitswirksamen Feilbietung an Verkaufsständen trugen sie ihre kodierte Botschaften auch in die Privathaushalte. Die Produktion kolonialer Motive in Form von Sammelbildern, die als »Werbemittel für neue Produkte« zu den »am weitesten verbreiteten und einflussreichsten Medien der visuellen Alltags- und Populärkultur« zählten, war Teil des Alltagsgeschäfts von Kunstanstalten und Verlagen. Sie propagierten »stereotype, z.T. bereits deutlich rassistische Vorstellungen des Fremden« und waren außerhalb der offiziellen Kolonialpropaganda »maßgeblich an der

6 Die hier genannten Namen stehen beispielhaft für die Zusammensetzung des Vorstandes des Arbeitsausschusses, der aus insgesamt 32 Personen bestand. Vgl. G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 6–10; A. Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, S. 253f.; D. Schnitter: *Kolonialausstellung*, S. 117.

7 Vgl. Langbehn Volker: »Der Sarotti-Mohr«, in: Jürgen Zimmerer (Hg.), *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt a.M.: Campus 2013, S. 119–133; Zeller, Joachim: *Weißer Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur*, Erfurt: Sutton 2010; Zeller, Joachim: *Bilderschule der Herrenmenschen. Koloniale Reklamesammelbilder*, Berlin: Ch. Links 2008; Maase, Kaspar: »Popular Culture«, in: Matthew Jefferies (Hg.), *The Ashgate Research Companion to Imperial Germany*, Farnham: Ashgate 2015, S. 209–224.

Vision der Überlegenheit des ›weißen Mannes‹ [...] beteiligt.«⁸ Der Quellenkorpus der vorliegenden Untersuchung besteht aus zwei Bildpostkarten der Berliner Kunstanstalt Johannes Mieslers. Die Wahl fiel auf Mieslers Karten, da seine Kunstanstalt Mitte der 1890er-Jahre eines der erfolgreichsten Unternehmen in der Anwendung des vergleichsweise jungen chromolithografischen Druckverfahrens war. Sie ließ sich ihre farbigen Drucke mit Motiven der Ausstellung als ›offizielle Postkarten‹ schützen und agierte somit als offizieller Werbepartner.⁹

Wie jedoch versuchte die Kunstanstalt J. Miesler, die in dieser Rolle den Zielen des Veranstalters, dem Arbeitsausschuss der Deutschen Kolonial-Ausstellung, verpflichtet war, für die ›koloniale Sache‹ und gleichzeitig für einen Besuch der Veranstaltung zu werben? Die These dieses Beitrags ist, dass die Auswahl und die Zusammenstellung der einzelnen Motive die entscheidenden Faktoren waren. Sie hoben die Unterscheidungen zwischen Betrachter:innen und Ausgestelltem sowie zwischen der Repräsentation kolonialer Sehnsüchte und der Realität der Kolonial-Ausstellung auf, indem die Kolonien über die Sujets der Bildpostkarten direkt in den Treptower Park versetzt wurden. Die Grafiker:innen versuchten, durch die kolorierte Ausgestaltung der chromolithografisch gedruckten Karten auf visueller Ebene Repräsentiertes mit scheinbar Realem zu verbinden. Auf den Postkarten sahen die Empfänger:innen nicht nur die kunstvoll ausgestalteten Kulissen der Ausstellung im Treptower Park, sondern zudem ein imaginiertes Idealbild der deutschen Kolonien. Diese Verbindung sollte erstens durch die Inszenierung eines vermeintlich prestigeträchtigen und wirtschaftlich starken deutschen Kolonialreichs eine unterstützende Haltung gegenüber der ›kolonialen Sache‹ bei den (deutschen) Besucher:innen fördern und zweitens durch die deutliche Überhöhung des Ausgestellten erfolgreich für die Veranstaltung werben. Der vorliegende Beitrag schließt an George Steinmetz Arbeit zur Gewerbeausstellung an, in der der Soziologe bezüglich der Wirkmächtigkeit der Ausstellung im Kontext des deutschen Kolonial-Reiches nachweist: »Visitors to the 1896 colonial exhibit were [...] given multiple opportunities to identify with the co-

8 Vgl. Paul, Gerhard: Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen: Wallstein 2016, S. 45–49.

9 Vgl. Luers, Helmfried: The Postcard Album 25 (2011), S. 9–12.

lonial empire, to absorb specific messages, and to imagine themselves playing diverse roles in the colonies.«¹⁰

Flaggen über Sansibar

Die Verfasser des *Amtlichen Berichts* waren überzeugt davon, dass eines der wichtigsten Aushängeschilder der Ausstellung die aufwendig ausgestalteten Kulissendörfer waren. Zu Beginn des Berichts beschrieben sie detailliert die unterschiedlichen Bauwerke, den Detailgrad ihrer Rekonstruktion sowie die verwendeten Materialien samt der zugehörigen Herkunftsgebiete. Das ›Dualadorf‹, die ›Togo-Hütten‹, die ›Wohnstätten der Papuas‹ sowie die ›Quikuru qua Sike‹ bildeten allerdings nur die erste Hälfte der Kolonial-Ausstellung: die sogenannten ›Eingeborenen-Dörfer‹.¹¹ Über eine Brücke gelangten die Besucher:innen in den zweiten, wissenschaftlich-kommerziellen Teil der Ausstellung, der verschiedenen Firmen und Organisationen Platz bot. Da die Kulissen der Vielfalt an Auszustellendem aus allen deutschen Kolonien einen universellen Rahmen bieten sollten, musste in diesem Teil auf die vermeintliche Authentizität der ›Eingeborenen-Dörfer‹ verzichtet werden:

In überraschend kurzer Zeit war hier eine Reihe von Bauten arabisch-indischen Stiles entstanden [...]. Die Gebäude waren nach einem einheitlichen künstlerischen Plane hergestellt, obwohl den Verhältnissen Rechnung getragen werden musste und ein strenger Stil nicht durchführbar war. Neben arabischen Motiven waren daher auch indische und andere verwendet, aber der Gesamteindruck war durchaus harmonisch und originell.¹²

Die prominentesten Bauwerke dieses Stils waren der Brückenturm, die Kolonialhalle, das Tropenhaus des Auswärtigen Amtes, die wissenschaftliche Halle und die Industrie- und Exporthalle. Zwischen ihnen befanden sich diverse

10 Steinmetz, George: »Empire in three keys. Forging the imperial imaginary at the 1896 Berlin trade exhibition«, in: Thesis Eleven 139 (2017), S. 46–68, hier S. 61.

11 Bei den hier zitierten Bezeichnungen handelte es sich um teils weitgefasste und oft nichtzutreffende Oberbegriffe für eine Vielzahl an Gebäuden, die jeweils verschiedensten Ethnien zugerechnet wurden. Vgl. G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 13–23.

12 Ebd., S. 51.

kleinere Gebäude rings um einen in der Mitte angelegten Teich, in denen Zigarren-, Wein- und Blumenstände untergebracht waren.¹³

Über fünfzig detailliert ausgestaltete Gebäude dienten im Rahmen der gesamten Ausstellung als Kulisse, um die Besucher:innen zu überzeugen, die ›koloniale Sache‹ zu unterstützen. Von dem Stellenwert, der den Bauwerken zugemessen wurde, zeugt auch die erste untersuchte Postkarte der Kunstanstalt J. Miesler.¹⁴ Die einzigen Textinhalte sind die künstlerisch gesetzten Schriftzüge »Deutsche Kolonial-Ausstellung« und »Berliner Gewerbe Ausstellung 1896«. Das Hauptaugenmerk der Betrachter:innen wird auf drei in zurückhaltende Landschaftsdarstellungen eingebettete Gebäudekomplexe gelenkt. Der erste dieser Komplexe besteht aus zwei Toren, einem fassförmigen Turm mit weißer Flagge, auf der ein schwarzer Adler abgebildet ist sowie einem schrägen Treppenabgang. Die Gebäude bilden eine aus mehreren Elementen zusammengesetzte Front, ähnlich einer Stadtmauer. Der zweite Komplex von links besteht aus einer großen Halle, deren Front von drei offenen Toren eingenommen wird, einem Turm mit zwiebelförmiger Spitze und roter Flagge sowie einem unscheinbaren Gebäude im Vordergrund, auf dessen Dach eine schwarz-weiß-rote Flagge angebracht ist. Auf der rechten Seite der Karte lassen sich sechs schlichte mehrstöckige Bauwerke ausmachen, die durch hölzerne Gänge verbunden sind. Gemein haben die drei Gebäudekomplexe ihre Einbettung in die sie umgebende Landschaft. In allen Fällen verfügen die Bauwerke über einen sandfarbenen Vorplatz, auf dem sich kleine stereotypisierte Figuren, die größtenteils mit einem weißen Lendenschurz bekleidet sind, sammeln oder auf die Gebäude zubewegen. Der Hintergrund wird stets von Vegetation subtropisch-tropischen Ursprungs eingenommen.

Um die Bildpostkarte auf Hinweise der möglichen Intention der Grafiker:innen untersuchen zu können und auf visueller Ebene das im Treptower Park Repräsentierte mit einer Inszenierung der deutschen Kolonien zu verbinden, muss zunächst entschlüsselt werden, was überhaupt als Motiv des Darstellens würdig war: Sieht man Gebäude, die in dieser Art in den deutschen Kolonialgebieten existiert haben oder Zeichnungen der Kulissendörfer im Treptower Park? Das Vorbild für das Bildelement, welches das linke Drittel

13 Vgl. Straube, Julius: Offizieller Plan der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896, Berlin: Straube 1896.

14 Die digitalisierte Postkarte kann im Online-Archiv des Museum of Fine Arts Boston eingesehen werden: Miesler, Johannes: »Deutsche Kolonial-Ausstellung, Berlin 1896«, in: MFA Boston, Prints and Drawings, 2014.6727.

der Karte einnimmt, war unzweifelhaft der Brückenturm, der als Eingang zum wissenschaftlich-kommerziellen Teil der Ausstellung diente und »den tonnenförmigen Bastionen eines alten arabischen Forts auf Sansibar nachgebildet war«.¹⁵ Der Brückenturm hatte als Kulisse bauliche Ähnlichkeiten mit der Festung, die als Old Fort Teil der historischen Altstadt Sansibars ist. Selbige wurde Ende des 17. Jahrhunderts von den omanischen Herrschern erbaut, die nach dem Ende der portugiesischen Kontrolle über die Insel Handelsrouten im Indischen Ozean für sich erschlossen hatten.¹⁶ Der stilistische Rückgriff auf architektonische Vorbilder aus dem Raum Sansibars lag Mitte der 1890er-Jahre durchaus nahe. Die Insel mit ihrer Vielfalt an afrikanischen, arabischen, indischen und europäischen Einflüssen bot sich als Projektionsfläche für ein propagandistisches Bild gewinnbringender Kolonien an. Gleichzeitig stellte sie durch die medienwirksame Verhandlung des Helgoland-Sansibar-Vertrages für viele Bürger:innen des Kaiserreichs ein Symbol für die bislang unausgeschöpften Möglichkeiten des Deutschen Reiches als Kolonialmacht dar.¹⁷ Wie sehr Sansibar, nicht zuletzt aufgrund der Produktion von Gewürznelken, die kolonialen Sehnsüchte der Bürger:innen des Kaiserreichs ansprach wird in dem Beitrag von Vera-Felicitas Mayer genauer untersucht. Soweit man es den Beschreibungen und Fotografien des *Amtlichen Berichts* entnehmen kann, blieb die Darstellung des Brückenturms auf der Karte zwar recht nah an der Treptower Kulisse. Sowohl die ihn umgebenden Gebäude, als auch der naturbelassene Vorplatz und die preußische Flagge entsprangen jedoch der Fantasie der Grafiker:innen.¹⁸ Der in der Ausstellung herausgelöste Turm des Old Forts wird auf der Karte nicht im Kontext der sansibarischen

15 G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 51.

16 Vgl. Sheriff, Abdul: »An Outline History of Zanzibar Stone Town«, in: Ders. (Hg.), *The history and conservation of Zanzibar Stone Town*, London: Currey 1995, S. 8–12; Wesseling, Hendrik L.: *Teile und herrsche. Die Aufteilung Afrikas 1880–1914*, Stuttgart: Steiner 1999, S. 123–125.

17 Vgl. Scheppen, Heinz: »Der Helgoland-Sansibar-Vertrag von 1890«, in: Ulrich van der Heyden/Joachim Zeller (Hg.), *Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland*, Erfurt: Sutton 2007, S. 188f.

18 Vgl. G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 52. Aufgrund der Größe der Flagge kann nicht exakt bestimmt werden, ob ein schwarzer oder ein roter Adler abgebildet ist. An dieser Stelle möchte ich mich bei Dr. Thomas Weißbrich bedanken, der darauf hingewiesen hat, dass ein roter Adler auf weißem Grund auf das Kurfürstentum Brandenburg und die kurbrandenburgischen Kolonien in Westafrika im 17. und 18. Jahrhundert verweisen könnte. Möglicherweise sollten in diesem Kontext die kolonialen Ambitionen Wilhelms II. historisch perspektiviert werden.

Festung dargestellt, sondern durch weitere, vermutlich imaginierte Bauwerke ergänzt, die sich durch Elemente im Stil der indo-islamischen Architektur in den konstruierten Straßenzug einzufügen scheinen.¹⁹

Bei dem zweiten Gebäudekomplex verhält es sich ähnlich. Es handelt sich um eine kolorierte Zeichnung verschiedener Bauwerke im Stil der indo-islamischen Architektur, die grob an die im Treptower Park errichtete Kolonialhalle angelehnt ist. Die rote Flagge auf der Spitze des Turms, dessen charakteristisches Zwiebdach auch auf den Fotografien der Kolonialhalle zu erkennen ist, war die unter britischem Protektorat geführte Vorform der panafrikanischen Flagge Sansibars zwischen 1963 und 1964.²⁰ Während auf dem Turm in Treptow die schwarz-weiß-rote Flagge des Kaiserreichs gehisst wurde, entschieden sich die Grafiker:innen somit dafür, die Darstellung von Landschaft und Gebäuden auch mittels der Flagge in Sansibar anzusiedeln. Die Kolonialhalle, eines der ersten Gebäude, dem die Besucher:innen nach dem Betreten des wissenschaftlich-kommerziellen Teils der Ausstellung gegenüberstanden, »war der Ausstellung der Erwerbsgesellschaften und Missionen gewidmet«.²¹ Hier präsentierten sich unter anderem die Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft, die Deutsche Kolonialgesellschaft und die Kamerun-Land- und Plantagensgesellschaft. In mehreren Räumen stellten die Organisationen vornehmlich Handelswaren und ethnografische Sammlungen aus. Das Hauptaugenmerk der Aussteller lag auch in diesem Rahmen auf der Rechtfertigung der »kolonialen Sache«, so kommentierten die Veranstalter einen der Stände, dessen wirtschaftliche Relevanz für das Deutsche Kaiserreich nicht direkt ersichtlich war, wie folgt: »Wenn auch heute in unseren Kolonien noch keine Goldschätze gefunden sind [...] so war doch diese Ausstellung wohl geeignet, uns zu weiteren Anstrengungen zu ermutigen.«²²

Laut dem *Amtlichen Bericht* war das Gebäude »dem Hause eines reichen Inders nachgebildet.«²³ Durch diesen Halbsatz ergibt sich ein weiterer Hinweis, der einen Bedeutungszusammenhang zwischen den indo-islamischen

19 Vgl. Fabri, Charles: *An Introduction to Indian Architecture*, Bombay: Asia Publ. House 1963, S. 36–49 und 58–61.

20 Vgl. Znamierowski, Alfred: *Flaggen-Enzyklopädie. Nationalflaggen, Banner und Standarten*, Bielefeld: Delius Klasing 2001, S. 125.

21 G. Meinecke: *Amtlicher Bericht*, S. 51.

22 Ebd., S. 52f.

23 Ebd., S. 51.

Elementen der Architektur und der sansibarischen Flagge herstellt. Archäologische Spuren weisen auf ein ausgeprägtes indisches Kunsthandwerk auf Sansibar ab dem 13. Jahrhundert hin. Die Insel stellte mit ihrer Lage den idealen Handels-Knotenpunkt zwischen dem indischen und dem afrikanischen Festland dar. Mit der Übernahme Sansibars durch den Oman kam es zu einer weiteren Ansiedlungswelle indischer Händler, die sich im Gefolge Sultan Seyyid Saids auf der Insel niederließen und wichtige Verwaltungspositionen einnahmen.²⁴

Das dritte Bildelement zeigt keinerlei Flaggen – auch die Ausstattung mit architektonischen Details ist deutlich spärlicher als bei dem Brückenturm oder der Kolonialhalle. Im Gegensatz zu den anderen Darstellungen von Gebäudekomplexen ist dieses Sujet allerdings deutlich näher am Berliner Vorbild: der Industrie-Export-Ausstellungshalle.²⁵ Die Kulisse war »eine Nachahmung des nach der See zu liegenden Teils des deutschen Konsulates in Zanzibar [...]. In dieser Halle waren hygienische Nahrungs- und Genussmittel, physikalische und mathematische Instrumente, Sportgegenstände, Industrieerzeugnisse für den Export u.s.w. in reichlicher Fülle ausgestellt.«²⁶ Neben dem Brückenturm und der Kolonialhalle, die die Vielfalt der Ethnien, Einflüsse, Handelswaren und Reichtümer der Insel repräsentierten, beschließt den rechten Rand der Karte eine symbolhafte Abbildung der vergangenen deutschen Kolonial-Ambitionen auf der Insel. Das hier abgebildete deutsche Konsulat war 1884 mit Friedrich Gerhard Rohlfs besetzt worden. Dieser war »fest entschlossen, [der omanisch-britischen] Herrschaft ein Ende zu bereiten« – ein Anspruch, der fernab jeder diplomatischen Realität lag.²⁷ Rohlfs scheiterte mit seinem Vorhaben. Das britische *Colonial Office* betrachtete ihn zwar kurzzeitig als potenzielle Bedrohung, jedoch wies der Sultan ihn entschieden ab. Der Traum eines deutschen Protektorats Sansibars war somit gescheitert, der Konsul wurde von Bismarck getadelt und abberufen.

24 Vgl. Wood, Marilee: *Interconnections. Glass beads and trade in southern and eastern Africa and the Indian Ocean. 7th to 16th centuries AD*, Uppsala: Department of Archeology and Ancient History 2012, S. 33; Mesaki, Simeon/Bapumia, Fatima G.: »The Minorities of Indian Origin in Tanzania«, in: Michel Adam (Hg.), *Indian Africa. Minorities of Indian-Pakistani Origin in Eastern Africa*, Nairobi: Africae Studies 2020, S. 349–358, hier S. 349f.

25 Vgl. G. Meinecke: *Amtlicher Bericht*, S. 66.

26 Ebd., S. 63.

27 H.L.Wesseling: *Teile und herrsche*, S. 132.

Dennoch steht das Konsulatsgebäude sinnbildlich für diese Zeit expansionistischer Ambitionen Deutschlands. Zwar hatte man auf die Insel im offiziellen Wortlaut ›verzichtet‹, aber die Anerkennung des Protektorats von Carl Peters auf dem ostafrikanischen Festland durch den Sultan war noch während Rohlfss Amtszeit mittels einer Machtdemonstration der deutschen Flotte vor Sansibar erpresst worden.²⁸

In der Zusammenschau ergeben die Bildelemente der ersten untersuchten Postkarte der Kunstanstalt J. Miesler eine Darstellung indo-islamischer Gebäude, die drei Ausstellungshallen im Treptower Park und wiederum mindestens zwei auf Sansibar existierende Bauwerke repräsentierte. Die Grafiker:innen ergänzten diese Abbildungen zudem durch eine sansibarische, eine preußische und eine deutsche Flagge, die im Kontext des ebenfalls abgebildeten deutschen Konsulats als Symbol deutscher kolonialpolitischer Bestrebungen die gesamte Insel Sansibar für die Betrachter:innen zu einer deutschen Kolonie werden ließ. Die Berliner Kulissen repräsentieren diese Ambition und werden somit auf der Postkarte zu einer neuen bildpolitischen Realität. Der sechs Jahre zuvor offiziell aufgegebenen Anspruch auf ein deutsches Protektorat Sansibar, mit dem viele Fürsprecher der ›kolonialen Sache‹ eine essenzielle wirtschaftliche Vormachtstellung im Raum Ostafrika verbanden, wird auf visueller Ebene wiederbelebt. Verstärkend und im Sinne der Postkarte als Werbemittel für einen Besuch der Ausstellung gewinnbringend wirkt hierbei die Abstraktion der Kulissen im Treptower Park durch die Ergänzung fiktiver Gebäudeteile, die Einbettung der Bauwerke in eine Landschaft, die es so in der Kolonial-Ausstellung nie gegeben hat sowie die Darstellung vermeintlich indigener Menschen, die auf die infrastrukturellen Gebäude unter deutscher Flagge zugehen. Die Bildinhalte der Postkarte inszenierten die Realität eines deutschen Sansibars, einer Kolonie, mit der die Veranstalter zeigen konnten, dass »Deutschland seinen Beruf zur Kolonialpolitik voll begriffen, dass es, wie es kühnen Sinnes die Kolonialpolitik begonnen hatte, nun auch die zu ihrer Durchführung geeigneten Mittel anwandte und auch in dieser Hinsicht in einer aufsteigenden Bewegung begriffen war« und ein Besuch der Ausstellung das imaginierte deutsche Kolonialreich erlebbar machte.²⁹

28 Vgl. ebd.

29 G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 1.

Ruinen, Pfahlbauten und Schutztruppen

Auf der zweiten untersuchten Postkarte sind drei in vermeintlich tropische oder subtropische Landschaften eingebettete Gebäudekomplexe dargestellt.³⁰ Der architektonische Stil gleicht bei zwei Motiven den bereits beschriebenen Gebäuden. Es finden sich in Beige und Rot gehaltene Tore mit Rund- und Spitzbögen, türkise Türme mit Zwiebdach, schmale Fenster und sandsteinfarbene Fassaden. Vor den Bauwerken liegen abermalig weitläufige Vorplätze, auf denen sich stereotypisierte Figuren, die in den meisten Fällen lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet sind, auf die Gebäude zubewegen. Das Bildelement im rechten Drittel der Karte unterscheidet sich jedoch von den bisher beschriebenen Landschafts- und Gebäudedarstellungen. In einem kreisförmigen Rahmen ist ein Pfahlbauhaus mit ausladenden Verlängerungen des Dachfirstes entlang einer Uferlinie abgebildet. In allen drei Darstellungen wird die Landschaft durch Laubbäume und Palmgewächse bestimmt, die in den beigeen Hintergrund der Karte übergehen. Im Gegensatz zur ersten Karte gibt es nur ein Textelement. Am oberen Rand steht der abermals künstlerisch gesetzte Schriftzug »Deutsche Kolonial-Ausstellung«.

Obgleich diese Inhalte der ersten Karte ähneln, wird der Blick der Betrachter:innen auf ein weiteres Bildelement gelenkt, das das linke Drittel der Karte einnimmt. Vor einer goldenen Scheibe steht ein stereotypisierter Mann, der in der linken Hand ein Gewehr und in der rechten Hand, die nach vorne ausgestreckt ist, einen Speer mit der Flagge des Deutschen Reichs hält. Zusätzlich zum Lendenschurz trägt die Figur einen weißen Turban und eine breite, ebenfalls weiße Schärpe.

Vorbilder für zwei der beschriebenen Gebäudekomplexe, die übereinander angeordnet in der Mitte der Karte abgebildet sind, waren erneut Bauwerke des wissenschaftlich-kommerziellen Teils der Ausstellung. Die Zeichnung in der unteren Hälfte der Karte ist hierbei erneut der Kolonialhalle, der Repräsentation des »Hause[s] eines reichen Inders«³¹ im Treptower Park, nachempfunden. Im Gegensatz zu der Darstellung auf der ersten Postkarte verzichteten die Grafiker:innen hier jedoch auf die Ergänzung von Flaggen – sie sparten sogar die in Treptow existente kaiserreichliche Flagge auf dem Turm der Halle aus.³² Das darüber in der oberen Hälfte der Karte abgebildete Ge-

30 Vgl. J. Miesler: Deutsche Kolonial-Ausstellung.

31 G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 51.

32 Vgl. ebd., S. 53.

bäude repräsentiert die bauliche Beschaffenheit der Berliner Kulisse ebenfalls recht genau: »Das hierfür errichtete Gebäude selbst war eine grosse Halle mit einem Kuppelbau und zwei Seitenflügeln und sah einer arabischen Moschee nicht unähnlich. Die Thüröffnung, in Hufeisenform und reich bemalt, war einem Motive aus einer Moschee in Kilwa nachgebildet.«³³ Die wissenschaftliche Halle lag im Rahmen der Ausstellung gegenüber der Kolonialhalle und fiel somit direkt nach dem Betreten des wissenschaftlich-kommerziellen Teils in das Blickfeld der Besucher:innen. Diese hervorgehobene Lage verstärkte die konzeptuelle Ausrichtung des Ausgestellten. In dem Gebäude sollte durch Kunstinstallationen, Karten- und Zahlenmaterial sowie diverse ethnografische Objekte die »Macht – und Kulturstellung des Deutschen Reiches« und die »Vertretung deutscher Macht und deutschen Wesens auf der Erde« veranschaulicht werden.³⁴ Der Ort Kilwa Kisiwani an der ostafrikanischen Küste wurde in den Jahren vor 1896 zu einem Studienobjekt der deutschen Kolonisatoren.³⁵ Zur Zeit der Kolonial-Ausstellung war das Thema zwar »noch nicht im kolonialen Alltagsbewusstsein verankert«, die vermeintlich exakte Rekonstruktion einer der Moscheen des vormals bedeutenden Küstenortes lässt jedoch auf die Intention der Veranstalter schließen, diese Lücke im kolonialen Bewusstsein der Besucher:innen zu füllen.³⁶ Die architektonische Referenz auf eine der wichtigsten mittelalterlichen Hafenstädte der ostafrikanischen Küste, die nun unter deutschem Protektorat stand, passt zu dem Bild, das die Organisatoren mit der Wissenschaftshalle vermitteln wollten.³⁷

Das zweite beschriebene Bildelement, das Pfahlbauhaus, wurde von den Grafiker:innen nach dem Vorbild eines Bauwerks in einem der Kulissendörfer

33 Ebd., S. 60.

34 Ebd.

35 Vgl. Nagel, Jürgen G.: »Über die Erhaltung und Inbesitznahme altertümlicher Bauten. Die Ruinen von Kilwa Kisiwani und der Denkmalschutzgedanke im deutschen Kolonialismus«, in: Michael Mann/Jürgen G. Nagel (Hg.), *Europa jenseits der Grenzen*, Heidelberg: Draupadi 2015, S. 361f.

36 In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird Kilwa Kisiwani in prokolonialen archäologischen und historischen Forschungskreisen zu einem relevanten Thema, um das Debatten des kolonialen Denkmalschutzes im Kontext der Erforschung und Konservierung der Überreste des Küstenortes geführt wurden; vgl. J.G. Nagel: *Über die Erhaltung*, S. 365 und 380–384.

37 Vgl. El Kiss, Terry H.: »Kilwa Kisiwani, The Rise of an East African City-State«, in: *African Studies Review* 16 (1973), S. 119–122.

des zweiten Teils der Ausstellung, den sogenannten ›Eingeborenen-Dörfern‹, gestaltet.

Das auf einem Roste im Wasser stehende Gebäude stellte ein »heiliges Haus« dar, das die Herren R. Parkinson und L. Kärnbach auf einer Expedition von Friedrich Wilhelmshafen nach Berlinhafen in verschiedenen Dörfern in übereinstimmendem Stile angetroffen haben, so auf der Insel Seleo (Berlinhafen) und in Tarawai (Bertrandinseln). Der eigentümliche Bau des Daches, dessen Giebel sich in zwei mächtige Flügel erweitern, sowie seine reiche und, man möchte sagen, nach geometrischen Mustern ausgeführte Bemalung, die nach vorhandenen Originalmodellen ausgeführt wurde, gaben ein Bild von ungemein malerischer Wirkung.³⁸

Im *Deutschen Kolonial-Lexikon*, das 1920 vom letzten Gouverneur Deutsch-Ostafrikas herausgegeben wurde, finden sich die beiden angesprochenen Orte nur in knappen Einträgen. Über Tarawai erfährt man dort, dass es sich um eine »bewaldete, gehobene Koralleninsel vor der Finschküste Kaiser-Wilhelmslands (Deutsch-Neuguinea)« handelte.³⁹ Berlinhafen war der Name einer Bucht in Kaiser-Wilhelmsland, an der 1906 eine kleine Regierungsstation an eine bereits bestehende Mission nahe des Dorfes Eitapé angeschlossen wurde. Über die Insel Seleo, falls sie wirklich diesen Namen trug, existiert kein Eintrag.⁴⁰ Die Inseln im Bereich des Bismarck-Archipels sowie der Nordosten Neuguineas wurden in den frühen 1880er-Jahren gewaltsam unter deutsche Herrschaft gestellt und trugen seit 1884 den Namen Deutsch-Neuguinea. Bis ins frühe 20. Jahrhundert wurde das Gebiet stetig erweitert, die Zahl der Personen, die sich in der pazifischen Kolonie ansiedelten, blieb allerdings auf einem relativ geringen Niveau.⁴¹ Der deutsche Pflanze und spätere Kolonialforscher Richard Parkinson erwähnte in seinem Buch *Dreißig Jahre in der Südsee* nur die Insel Tarawa kurz. In diesem Kontext geht es jedoch nicht um seinen eigenen

38 G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 18.

39 Im Gegensatz zu anderen Einträgen gab der Bearbeiter dieses Eintrages keine Beleg für die Informationen über die Insel an; vgl. Schnee, Heinrich: *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. III, Leipzig: Quelle & Meyer 1920, S. 477.

40 Vgl. Schnee, Heinrich: *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. I, Leipzig: Quelle & Meyer 1920, S. 553.

41 Vgl. Aly, Götz: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2021, S. 9–12.

Besuch dort, sondern um Einwanderungsstatistiken der ebenfalls unter deutscher Kolonialherrschaft stehenden östlichen Salomonen.⁴² Aus dem Nachlass Ludwig Kärnbachs ist lediglich zu entnehmen, dass dieser sich um die Jahrhundertwende als Händler in Neuguinea verdingte.⁴³ Über eine gemeinsame Expedition der beiden im Westen der deutschen Kolonialgebiete im heutigen Papua-Neuguinea sind keine Aufzeichnungen erhalten.

Den Nachbau des traditionell kunstvoll geschmückten neuguineanischen Pfahlbaus kommentierten die Veranstalter mit einer Einschätzung bezüglich dessen gesellschaftlicher und spiritueller Bedeutung: »Die reizende Idylle dieses »heiligen Hauses« hat übrigens nichts mit Heiligkeit und Religion in unserem Sinne zu thun, sondern gehört in die Kategorie jener öffentlichen Gebäude, die [...] in jedem Dorfe in Kaiser Wilhelmsland vorkommen und lediglich dem männlichen Geschlecht dienen«.⁴⁴ Diese Aussage zeigt, wie wenig es im Treptower Park darum ging, den Besucher:innen ein im Austausch mit den Menschen in den Kolonien entstandenes Bild außereuropäischer Kulturen zu vermitteln. Ganz im Gegenteil: Die Einzigartigkeiten der jeweiligen Kultur wurden im Sinne kolonialer Deutungsmuster uminterpretiert. So durfte in einer Region, in der das koloniale Wirtschaftssystem aufgrund weniger europäischer Siedler auf die Unterstützung der christlichen Missionen angewiesen war, kein ausgeprägtes Glaubenssystem – wie es sich durch die Verzierungen an den Pfahlbauten ausdrückte – existieren.⁴⁵ In der Realität waren die Kunstobjekte an den Wänden der Pfahlbauten ein essentieller Teil vielschichtiger Glaubensvorstellungen, die das soziale Leben innerhalb der Gemeinschaften Neuguineas regelten: »Primitive art objects were displayed prominently both inside and outside of men's (spirit) houses as visible signs serving to ensure a feeling of security and survival, as well as a warning to outsiders about the supernatural forces in them.«⁴⁶

42 Vgl. Parkinson, Richard: *Dreißig Jahre in der Südsee. Land und Leute, Sitten und Gebräuche im Bismarckarchipel und auf den deutschen Salomoinseeln*, Stuttgart: Streder & Schröder 1907, S. 519.

43 Vgl. Bundesarchiv, R 1001/5314.

44 G. Meinecke: *Amtlicher Bericht*, S. 18.

45 Vgl. Hempenstall, Peter J.: *Pacific Islanders Under German Rule. A Study in the Meaning of Colonial Resistance*, Canberra: ANU Press 1978, S. 174–180.

46 Kaitilla, Sababu: »The role of primitive art on vernacular architecture. Its relevance on contemporary architecture in Papua New Guinea«, in: *Habit International* 21 (1997), S. 402.

Das vierte Bildelement, die Person, die mit Reichsflagge und Gewehr ausgestattet ist, stellt eine detaillierte Repräsentation eines Menschen außerhalb eines architektonisch-landschaftlichen Kontexts dar. Die Zeichnung auf der Karte ist nach dem Vorbild einer Grafik des Verlags Rudolf Mosse entstanden. Ein nahezu identischer außereuropäischer Soldat mit Reichsflagge war auch auf dem Buchdeckel des *Officiellen Katalogs und Führers zur Kolonial-Ausstellung* des Berliner Zeitungsverlags abgebildet.⁴⁷ Die Pose der Figur mitsamt Flagge und Gewehr war Bestandteil einer gezielten Bildpolitik, die deutsche Herrschaftszeichen in kolonialen Kontexten auf visueller Ebene verankerte. Bei der Abbildung auf der Karte handelt es sich um ein Motiv, das in verschiedenen Varianten Ausformungen Mitglieder der sogenannten ›Schutztruppen‹ in den deutschen Kolonien darstellt. Im *Deutschen Kolonialbuch* des Kolonialbeamten und -schriftstellers Hans Zache von 1926 findet sich beispielsweise eine Fotografie, die sich lediglich in der Haltung des Gewehrs und der Art der Uniform von der dreißig Jahre zuvor erschienenen Zeichnung der Person auf der Karte unterscheidet.⁴⁸ Mit dem Fehlen der Uniform weicht die Darstellung auf der Postkarte in einem entscheidenden Punkt von der Ikone des Kolonialsoldaten ab, wie sie die Historikerin Stefanie Michels beschreibt:

Dabei weht die Flagge – Symbol der deutschen Nation – über dem Soldaten, der diese zu halten scheint, obwohl sie bereits in der Erde verankert ist. Der Soldat gibt der Flagge die nötige Stabilität und der Soldat selbst stützt sich dabei auf das Gewehr. Aber die Darstellung kann nicht reduziert werden auf Flagge und Gewehr. Denn der Soldat, der diese beiden Symbole verbindet, ist ein Afrikaner. Durch seine Uniformierung wird er zu einem Soldaten einer modernen europäischen Armee: Ein deutscher Kolonialsoldat.⁴⁹

Laut Michels spielte die Kleidung des abgebildeten Soldaten eine essenzielle Rolle im Narrativ des Bildes, da sie in den deutschen Betrachter:innen Vertrauen in den Schutz des ›kolonialen Besitzes‹ durch die Kolonisierten weckte. Eine offizielle ›Schutztruppe‹, die diese Funktion erfüllen sollte, existierte

47 Vgl. Meineke, Gustav: Deutsche Kolonial-Ausstellung. Berliner-Gewerbe-Ausstellung 1896 Gruppe XXIII. Officieller Katalog und Führer, Berlin: Dietrich Reimer 1896.

48 Vgl. Zache, Hans: Das Deutsche Kolonialbuch, Berlin: Wilhelm Andermann 1925, S. 425.

49 Michels, Stefanie: Schwarze deutsche Kolonialsoldaten. Mehrdeutige Repräsentationsräume und früher Kosmopolitismus in Afrika, Bielefeld: transcript 2009, S. 126.

ab 1891 in Deutsch-Ostafrika und ab 1894 in Kamerun und Deutsch-Südwestafrika. Im Jahr 1896 wurden diese verwaltungstechnisch in einer »zivilen Behörde in Deutschland« zusammengefasst.⁵⁰ Die abweichende Darstellung der Bekleidung im Kontext der Kolonial-Ausstellung geht dabei nicht auf die zeitliche Distanz zwischen den Bildern, sondern auf die ideologische Ausrichtung der Ausstellung zurück – einheitliche Uniformen, die sich von der traditionellen Kleidung der Kolonisierten unterschieden, gab es schon seit der Aufstellung der Wissmanntruppe im Jahr 1899. So hat Steinmetz herausgestellt: »German visitors were encouraged to imagine themselves as conquerors.«⁵¹ Die Abbildung eines Mitglieds der ›Schutztruppen‹, das sich mit dem Gewehr für das deutsche Kolonialreich einsetzte, aber in seiner vermeintlich traditionellen Kleidung aus der eurozentristischen Perspektive der Betrachter:innen trotzdem unterlegen zu sein schien, stellt einen Kompromiss dar, durch den beide Lesarten des Bildes ermöglicht werden. Diese Doppeldeutigkeit in der Darstellung des imaginierten Kolonisierten war im Erstellungsprozess der Grafik keine authentische Interpretation des tatsächlich Ausgestellten. Vielmehr war diese Inszenierungsstrategie von den Veranstaltern der Kolonial-Ausstellung für die Zurschaustellung von Menschen in den ›Eingeborenen-Dörfern‹ bewusst konzipiert worden:

Einerseits sollte die Ausstellung der ›exotischen‹ Menschen genauso male-
risch sein wie die Zurschaustellung im kommerziellen Rahmen und die ro-
mantischen Vorstellungen der Zuschauer befriedigen, andererseits sollten
die ›Wilden‹ als zivilisierte oder jedenfalls zur Zivilisation fähige, kaisertreue
Untertanen gezeigt werden.⁵²

Die zweite im Rahmen dieses Beitrags untersuchte Postkarte unterscheidet sich somit von der ersten, da sie Elemente aus beiden Teilen der Ausstellung abbildet. Die Zeichnungen der prunkvollen Gebäudekomplexe an der ostafrikanischen Küste, respektive Sansibars, werden ergänzt durch Darstellungen weiterer Repräsentationsformen des deutschen Kolonialreichs im Treptower Park. Mit der architektonischen Gestaltung der Hülle der wissenschaftlichen Halle referenzierten die Veranstalter auf eine Moschee Kilwa Kisiwanis. Ihre Einbindung in die Ausstellung repräsentierte die deutsche Herrschaft über

50 Vgl. S. Michels: Kolonialsoldaten, S. 13–17.

51 G. Steinmetz: Empire in three keys, S. 58; S. Michels: Kolonialsoldaten, S. 24f.

52 A. Dreesbach: Gezähmte Wilde, S. 264.

einst prestigeträchtige Gebiete sowohl auf der baulichen Ebene als auch durch die ›didaktische‹ Aufbereitung des Inneren. Auf der Postkarte wurde die Moschee in ihrer ursprünglichen Umgebung als Realität inszeniert, wodurch sie die vermeintliche Bedeutung der deutschen Kolonien noch einmal unterstrich. Die Abbildung des Pfahlbauhauses führte den Betrachter:innen die territoriale Ausdehnung der Kolonien im Raum Neuguineas und somit die kulturelle Vielfalt des deutschen Kolonialreichs vor Augen. Sämtliche Landschafts- und Gebäudedarstellungen wurden wiederum mit fiktiven Architekturelementen und der Darstellung stereotypisierter indigener Menschen ergänzt. Darüber hinaus wurden diese in Landschaftsentwürfe eingebettet, die nicht Teil der Ausstellung waren, um die kolonialen Sehnsüchte der Betrachter:innen direkt in den Treptower Park zu versetzen. Die abstrahierte Abbildung eines Mitglieds der ›Schutztruppen‹ ermöglichte in der visuellen Kommunikation zudem eine doppeldeutige Instrumentalisierung der Kolonisierten: Einerseits wurden die Menschen in den Kolonien als vermeintlich so von der deutschen Kultur durchdrungen angesehen, dass sie mit wehenden Fahnen die Herrschaft ihrer Kolonialherren verteidigen würden. Andererseits wurden sie über ihre Bekleidung als unterentwickelt, unterlegen und schutzlos dargestellt. Den Betrachter:innen wurde auf diese Weise ein weitläufiges, kulturell vielfältiges, wirtschaftlich starkes sowie prestigeträchtiges deutsches Kolonialreich suggeriert. Die Herrschaft der Deutschen werde von den Kolonisierten bereitwillig akzeptiert und semiotisch mit ihrer eigenen Kultur verbunden – Reichsflagge, Turban und Lendenschurz wurden zur Symbiose der Zeichen des ›treuen Kolonisierten‹. Im Gegensatz zur ersten besprochenen Postkarte wurde hier also eine umfassendere Realität inszeniert, die weitere Konnotationen mit sich brachte. Die ›koloniale Sache‹ war nicht nur aufgrund der imaginierten wirtschaftlichen Vorteile zu befürworten. Die gestalterischen Repräsentationsformen der Ausdehnung und der Wirtschaftskraft der Kolonien sowie des Schutzes durch die scheinbar bedingungslose Hingabe der Kolonisierten waren weitere visuelle Argumente sowohl für die Unterstützung der deutschen Kolonialpolitik als auch für einen Besuch der Ausstellung, in der die Vielfalt der kolonialen Genüsse und Machtausübungen erfahrbar gemacht werden sollten.

Schluss

Die Kolonial-Ausstellung ist nach jeder Richtung hin ein grosser und vor allen Dingen nachhaltiger Erfolg gewesen, der sich auch auf den verschiedensten Gebieten geäussert hat. [...] [W]enn die Besuchsziffer mehr als zwei Millionen betrug, so bewies dies eben die grosse Anziehungskraft des in reicher Fülle gebotenen überraschenden Materials.⁵³

So resümierten die Veranstalter der Ausstellung am Ende des *Amtlichen Berichts* unter der Überschrift »viribus unitis«. Um zum Erfolg ihrer Veranstaltung beizutragen, vereinigten sie dabei Kräfte wirtschaftlicher und politischer Organisationen sowie Institutionen, die im Treptower Park Kulissen errichteten, in denen Kolonialwaren und Menschen ausgestellt wurden. Auch die untersuchten Sujets der Postkarten der Kunstanstalt J. Miesler waren auf die Bewerbung der Ausstellung im Sinne des Arbeitsausschusses und somit zugunsten einer propagandistischen Aufwertung der deutschen ›kolonialen Sache‹ ausgerichtet. Die Grafiker:innen inszenierten auf den Postkarten nicht nur die Repräsentationsformen der deutschen Wirtschaftsmacht, Prestigeträchtigkeit und Ausdehnung der bereits bestehenden und noch zu erobernden deutschen Kolonien, sondern auch eine fiktive Hingabe und gleichzeitige zivilisatorische Unterlegenheit der Kolonisierten als koloniale Realität. Die in der Ausstellung lediglich abstrakt zu greifende Veranschaulichung der verstreuten Kolonialgebiete wurde in den Abbildungen zu einer scheinbar authentischen und geschlossenen Lebenswelt aufgewertet. Die Betrachter:innen sollten gleichzeitig von der Sinnhaftigkeit der Unterstützung der ›kolonialen Sache‹ und der Erfahrbarkeit eines ausgedehnten und ergebnen deutschen Kolonialreichs in der Ausstellung überzeugt werden. Die Inszenierungen der kolonialen Territorien, die durch die doppelte Abstraktion in der Ausstellung und auf den Postkarten erschaffen wurden, entsprachen jedoch in keinerlei Hinsicht der Realität, sondern dienten lediglich als ein Instrument prokolonialer Propaganda.

Aus einer bildwissenschaftlichen Perspektive lässt sich festhalten, dass die historische Realität auf den Postkarten nicht vollständig oder nur selektiv dargestellt wird. So ist nicht erkennbar, dass während der Ausstellung mindestens drei der 103 in Treptow ›ausgestellten‹ Menschen trotz ärztlicher Betreuung aufgrund der Witterungsbedingungen und der grundsätzlich widrigen Lebensumstände verstarben. Es wird auch nicht dargestellt, dass

53 G. Meinecke: Amtlicher Bericht, S. 355.

ein Teil der Menschen aus den sogenannten ›Eingeborenen-Dörfern‹ die beschwerliche Reise nach Berlin nicht freiwillig oder unter der Vorspiegelung falscher Tatsachen angetreten hatte. Ein weiterer Teil der Geschichte, den die Postkarten nicht erfassen, offenbart das ambivalente Verhältnis zwischen den ausgestellten Menschen und der Intention hinter ihrer Inszenierung durch die Organisatoren. So kam es beispielsweise zu unerwünschten Interaktionen zwischen Betrachter:innen und Ausgestellten. Erstere verhielten sich respektlos gegenüber Letzteren, während Letztere das Publikum imitierten und sich über es lustig machten.⁵⁴ Kulturkontakte dieser Art konterkarierten das oben herausgearbeitete Bild eines zivilisatorisch unterlegenen und treu ergebenden Kolonisierten. Die durch die Postkarten beworbene sinnliche Erfahrbarkeit eines Kolonialreichs, in der deutsche Bürger:innen sich als »conquerors« sehen konnten, stellte sich in der Realität des Treptower Parks als komplexe und künstliche Kommunikationssituation zwischen einander unbekannten Kulturen heraus.

Die deutsche ›koloniale Sache‹ endete schließlich mit dem Inkrafttreten des Versailler Vertrags. Doch auch in den Jahren zwischen 1896 und 1919 kam es nicht zu der gewünschten und auf den Postkarten angedeuteten Ausweitung und Steigerung der Wirtschaftlichkeit der Kolonialgebiete. Die dargestellte Loyalität der Kolonisierten war in der Realität eine Seltenheit. Vielmehr wehrten sich die Menschen in den ›Schutzgebieten‹ gegen die von deutscher Seite aufgezwungene Herrschaft. Es kam immer wieder zu Aufständen, welche die Kolonialherren, unter anderem Personen aus dem Umfeld der Veranstalter der Kolonial-Ausstellung in Treptow, mit Unterdrückung und Vernichtungspolitik antworteten.⁵⁵

54 Honold, Alexander, »Ausstellung des Fremden – Menschen- und Völkerschau um 1900«, in: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.), *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 189–190.

55 Vgl. S. Conrad: *Deutsche Kolonialgeschichte*, S. 49–54.

