

BIOGRAFIE

FAMILIE

LEYSECK



Dorothea Katharina Jackson war eine afro-deutsche Zirkusartistin, die am neunten Mai 1885 in Honau im Kreis Reutlingen, Baden-Württemberg geboren wurde.¹ Ihr Vater, Heinrich Sylvester Jackson (1854-1924)² ist, wie Ausreisepapiere aus New York belegen, am elften Mai 1854 als Henry Sylvestre Jackson in Williamsburg, NY geboren.³ 1874 emigrierte er ins Deutsche Reich, wo er bald darauf die Ehe mit der *weißen* deutschen Artistin Clara Neuner schloss. Die beiden gründeten ein eigenes Zirkusunternehmen, in welches später auch ihre vier Kinder Karl, Dorothea, Martha und Heinrich jun. integriert wurden.⁴

Dorothea, die wie ihr Bruder Karl bereits seit Kindheitstagen an das Zirkusleben

gewöhnt war, heiratete später, ebenso wie Karl, in die deutsche Zirkusfamilie Leyseck ein und führte mit ihrem Ehemann Franz ein eigenes Zirkusunternehmen. Ein noch engeres Familienverhältnis und vor allem unternehmerische Synergien für die beiden Zirkusfamilien ergaben sich, als Heinrich Sylvester Jackson nach dem Tod seiner ersten Frau Clara ebenfalls Teil der Familie Leyseck wurde, indem er die Ehe mit Wilhelmine (1872–1956)⁵ einging. Die Zusammenführung der beiden Zirkusunternehmen machte es möglich, dem Publikum nun unter dem Namen „Lejsek & Jakson“⁶ ein noch vielfältigeres und größeres Angebot in der Unterhaltungskunst anzubieten, bei dem das Repertoire der

¹ Vgl. Kreisarchiv Reutlingen P 11, Geburtsnebenregister Honau 1885.

² Vgl. Lewerenz, Susann (2017): *Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color 1920-1960*, Köln/ Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 168.

³ Vgl. ebd.: S. 53., zit. nach Brooklyn Public Library. Passanträge Henry S. Jackson 1900 und 1907.

⁴ Vgl. ebd.: S. 328.

⁵ Vgl. Stadtmuseum Berlin: Bestand Leyseck/Jackson, Sammlung Documenta Artistica.

⁶ S. Allgemeiner Anzeiger für die Kreise Wolmirstedt und Neuhaldensleben (1909): Buren-Zirkus, Artikel vom 24.6.1909.

FAMILIE LEYSECK

Artist*innen vor allem Lasso-, Messerwurf- und Reitkunst beinhaltete.⁷

In einer Anzeige einer Lokalzeitschrift aus Sachsen-Anhalt aus dem Jahr 1909 wurde von dem großen Erfolg des Zirkus berichtet. Eine Besonderheit stellt die Tatsache dar, dass dort im Zusammenhang mit der Familie Leyseck-Jackson auf einen „Buren-Zirkus“⁸ verwiesen wurde.

Bei den Bur*innen handelt es sich um europäischstämmige Bewohner*innen Südafrikas und Namibias, die im zweiten Burenkrieg (1899-1902) unter großen Verlusten die beiden zuvor unabhängigen Bur*innenrepubliken Transvaal und Oranje-Freistaat an die britische Kolonialmacht verloren. Grund der Besatzung durch die Brit*innen waren die zuvor entdeckten Gold- und Diamantenvorkommen.⁹

Die deutsche Bevölkerung war, soweit möglich, über Zeitungsmeldungen über die Vorkommnisse und Entwicklungen

in Südafrika informiert und hatte sich generell eine solidarische Haltung gegenüber den Bur*innen angeeignet, da diese als Verbündete gegen die indigene südafrikanische Bevölkerung betrachtet wurden. Zusätzlich hatten sie Hoffnungen gehegt, die koloniale Konkurrenz um afrikanische Gebiete durch die Brit*innen abwehren zu können.

Durch die verbreiteten Kolonialausstellungen¹⁰ im Deutschen Reich waren rassistischen Einstellungen der deutschen Bevölkerung noch stärker verfestigt worden, weshalb gesellschaftliche Zustimmung zu ausbeuterischer Kolonialpolitik zunahm.

Die Kolonialausstellungen waren einerseits darauf ausgelegt, Handelsunternehmen dazu anzuregen, koloniale Investitionen zu tätigen. Andererseits sollte aber auch das Narrativ des vermeintlich *Anderen* so nachhaltig geprägt werden, dass damit

⁷ S. Zirkusarchiv Winkler (o.D.): Fotoalbum Siul.

⁸ S. Allgemeiner Anzeiger für die Kreise Wolmirstedt und Neuahaldensleben (1909): Buren-Zirkus, Artikel vom 24.6.1909.

⁹ Vgl. Bender, Steffen (2009): Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse. Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie 1899–1902, Paderborn: Schöningh, S. 50.

¹⁰ Kolonialausstellungen dienten seit 1886 der Bewerbung des Kolonialismus. Integriert waren in diesen Ausstellungen meist auch Menschen aus den Kolonien, die wie Exponate ausgestellt wurden. Dabei versuchten die Veranstalter*innen der Kolonialausstellungen das rassistische Dichotomiekonstrukt zwischen Europa und Afrika zu verstetigen, indem sie indigene Menschen vermeintlich traditionelle Aufführungen für das Publikum veranstalten ließen.

FAMILIE LEYSECK

das europäische Weltordnungsprinzip bestätigt werden konnte.

Bezogen auf die Unterhaltungsindustrie hatten weiße Künstler*innen damit begonnen, den Effekt, den die reißerische Darstellung Schwarzer Menschen in den Kolonialausstellungen auf das Publikum hatte, für sich zu nutzen, um so mehr Popularität und somit auch finanziellen Erfolg zu erlangen. Die Theaterwissenschaftlerin Kathrin Sieg prägte hierfür den Begriff „*ethnic drag*“.¹¹

Unter wirtschaftlichem Druck hatten deshalb auch viele Schwarze Unterhaltungskünstler*innen der Zeit eine Haltung angenommen, die die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen und kolonialrassistischen Ideologien vermeintlich zu akzeptieren schienen. Dies kam darin zum Ausdruck, dass innerhalb der künstlerischen Darbietungen ein buchstäblicher Rollenwechsel in der Identität vorgenommen wurde. Die Künstler*innen fügten sich für ihre Auftritte in das koloniale Weltbild ein, um dem Publikumsinteresse

entsprechen zu können.¹²

Unter dieser Prämisse wird die Vorgehensweise der Familie Jackson, die vorgab, Südafrikaner*innen auf Europatournee zu sein, nachvollziehbar und kann in die Diskriminierungsmatrix, die dem Rassismus zugrunde liegt, eingeordnet werden. Nur durch das Annehmen einer Identität, die dem Publikum eine Art Authentizität des Fremden vorspiegelte, gelang es der Familie, ihren Lebensunterhalt dauerhaft zu sichern.¹³

Die Ankündigung der Zirkusfamilie als Burenzirkus verschleierte einerseits das Familienverhältnis zwischen Sylvester Jackson und Franz Leyseck, bei denen es sich um Schwiegersohn und Schwiegervater handelte. Zum anderen verschleierte die Bezeichnung die wahre, deutsch-amerikanische Identität der Jacksons und verankerte die Familie in Kapstadt, Südafrika, um den kolonialrassistischen Erwartungshaltung der deutschen Bevölkerung zu entsprechen. Das eurozentrische Phantasma über Schwarze Menschen beinhaltet vor allem

¹¹ Vgl. Lewerenz (2017): S. 305.

¹² Vgl. ebd.: S. 56.

¹³ Vgl. ebd.

FAMILIE LEYSECK

die Vorstellung einer Hierarchisierung, die in der rassenideologischen Dichotomie von Schwarz und *weiß* zum Ausdruck kommt. So ist es kein Zufall, dass in der Zeitungsanzeige Franz Leyseck als Direktor des Zirkus angenommen wurde, da er in der rassenideologischen Hierarchie als Bure eine den Artist*innen of Color übergeordnete Position eingenommen hätte.

Dass diese Interpretation durch die Zeitung nicht der Intention des Zirkusunternehmens entsprach, ergibt sich aus der Tatsache, dass die beiden Familien für sich den Zirkusnamen „Lejsek & Jackson“ gewählt hatten, was ein Gleichheitsverhältnis zu Ausdruck brachte, das in der Realität auch so gelebt wurde, denn Sylvester und Franz hatten für das Unternehmen die gemeinsame Leitung inne.¹⁴

Die Bewertung der Medien sind ein Beispiel für die Verstärkung rassistischer Ideologien, wie sie sich während der Zeit des deutschen Kolonialismus (1884/85 -1919) herausgebildet

hatten: die deutsche Gesellschaft sprach Schwarzen Menschen ihre Kompetenzen ab, selbstbestimmt in leitenden Positionen arbeiten zu können.

1920, nachdem das Deutsche Reich nach den Statuten des Versailler Vertrags alle Kolonien an die französischen und britischen Siegermächte abgetreten hatte, nahm der institutionelle Rassismus auf deutscher Seite stetig zu. Einer der Gründe dafür war vornehmlich die Besatzung linksrheinischer Gebiete durch französische Soldaten of Color. Diese waren infolge der Unterjochung nordafrikanischer Gebiete, des Senegals und Madagaskars verpflichtet worden, in den Kolonien, aber auch in Europa unter französischer Flagge zu kämpfen. Als Angehörige der Kolonialgebiete hatten sie die französische Staatsbürgerschaft inne und waren für fünfzehn Jahre im Rheinland stationiert, um die Umsetzung des Waffenstillstandsvertrags zu garantieren.¹⁵

¹⁴ Vgl. Stadtmuseum Berlin: Bestand Leyseck/Jackson, Sammlung Documenta Artistica.

¹⁵ Vgl. Ayim, May (2021³): Afrikanerinnen und Afro-Deutsche in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: Dies.; Oguntoye, K.; Schultz, D. (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Berlin: Orlanda, 66-83, S. 66.

FAMILIE LEYSECK

Die Stationierung dieser Männer im Rheinland bedeutete eine Umkehr der rassenideologischen Hierarchie, in der nicht-weiße Soldaten verantwortungsvolle Positionen innehatten. Dies führte zu einer rassistisch motivierten Propaganda-Kampagne, die alle in Deutschland lebenden Schwarzen Menschen gleichermaßen traf, sie systematisch von sozialer Teilhabe ausschloss und eine konkrete Gefahr für ihr Leben bedeutete.¹⁶

Massive wirtschaftliche Einschränkungen erlitten Schwarze Menschen und viele andere, die den rassenideologischen Vorstellungen der NSDAP nicht entsprachen, durch den Erlass der Nürnberger Gesetze im Jahr 1935. Seit der Machtübernahme der NSDAP standen zunehmend auch in der Unterhaltungsbranche rassenideologische Ziele im Vordergrund. Für Künstler*innen of Color kamen meist nur noch prekäre, zeitlich befristete Engagements mit einer Sondergenehmigung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und

Propaganda in Frage, da politisch und sozial „unerwünschte Personen [...] ausgegrenzt“¹⁷ werden sollten. 1937 war das Berufsausübungsrecht so weit eingeschränkt, dass der Internationale Artistenverband versuchte, einen Ausweis einzuführen, um Auftrittrechte für Künstler*innen in Deutschland zu erwirken, indem die Solidarität der Mitglieder gegenüber der NS-Politik beschworen wurde. Da der Gründer des Verbandes in früheren Jahren jedoch bereits durch seine „antinationalsozialistische Gesinnung“¹⁸ aufgefallen war, wurde der Antrag vom Reichsministerium abgelehnt.

In der Notlage der 1930er Jahre, in denen kaum Einnahmequellen für Künstler*innen of Color existierten, wandte sich Dorothea Leyseck, deren Ehemann Franz 1923 verstorben war,¹⁹ in ihrer Verzweiflung 1937 mit einem Brief an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, um als Schwarze Künstlerin wieder die Erlaubnis für Bühnenauftritte zu erhalten. Ein

¹⁶ Vgl. Ayim (2021³): S. 66-83.

¹⁷ S. Lewerenz (2017): S. 153.

¹⁸ S. BArch Berlin, R55/20470. Bl. 85, 86. Unterlagen der geheimen Staatspolizei an das Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung.

¹⁹ Vgl. Lewerenz (2017): S. 330.

FAMILIE LEYSECK

Großteil ihrer Geschwister und Halbgeschwister aus der zweiten Ehe ihres Vaters war zu diesem Zeitpunkt bereits nach Schweden ausgewandert, wo sie den Krieg überlebten.²⁰ Da für Dorothea also keine Möglichkeit bestand, finanzielle Unterstützung von ihrer Familie zu erhalten, bediente sie sich in ihrem Brief derselben Taktik des Rollenwechsel, die ihrer Familie bereits zuvor die Sicherung des Lebensunterhaltes ermöglicht hatte. So inszenierte sie sich in ihrem Rezitationstext in kolonialrevisionistischer Manier als deutschlandtreue Südwest-Afrikanerin, in der Hoffnung, das widersprüchliche Verhältnis der Deutschen zu den Angehörigen ehemaliger Kolonialgebiete für sich nutzen zu können. Sie behauptete in dem Text mit dem Titel „Geständnis und Hoffnung aus Deutsch-Südwest-Afrika“²¹, in der ehemaligen Kolonie geboren worden zu sein und stellte einen Antrag auf Freigabe für Bühnenauftritte, bei denen sie den Text vortragen wollte.²² Die Hoffnung auf eine positive

Entscheidung über ihren Antrag beruhte auf der Tatsache, dass viele Schwarze Menschen aufgrund der NS-Rassenpolitik ihre Erwerbsmöglichkeiten zwar verloren hatten, die Behörden jedoch für in Deutschland lebende Angehörige ehemaliger afrikanischer Kolonialgebiete in einigen Fällen eine „Erwerbslosenfürsorge“²³ bezahlten. Grund dafür war das Bestreben der NS-Regierung, die verlorenen Kolonialgebiete zukünftig zurückzuerlangen. Wäre die Botschaft über prekäre und von Gewalt geprägten Lebensverhältnissen der in Deutschland lebenden Afrikaner*innen und Afro-deutschen in die afrikanischen Ursprungsländer gedrungen, hätte dies, so fürchteten die Behörden, zu einer „Aufstachelung“²⁴ der Bevölkerung führen können, die es zu verhindern galt, um eine zukünftige Re-Kolonialisierung nicht zu erschweren. Die staatliche Unterstützung sicherte demnach das Überleben Schwarzer Menschen in Deutschland, sie wurde aber auch aus strategischen Gründen eingesetzt, um

²⁰ Vgl. ebd., S. 168-172.

²¹ S. BArch Berlin, R 55/20470, Bl. 121. Schreiben von Thea Leyseck an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 15. November 1937.

²² Vgl. ebd. Bl. 120. Schreiben von Thea Leyseck an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 15. November 1937.

²³ S. BArch Berlin, RKA, Akte Nr. 7562, Bl. 118.

²⁴ S. ebd. Bl. 89.

FAMILIE LEYSECK

im Hinblick auf imperialistische Ziele das Bild der großzügigen und wohlwollenden Kolonialmacht zu erwecken.²⁵

Unter diesen Voraussetzungen hätte sich für Dorothea Leyseck der „Rollenwechsel“ zur Deutsch-Südwest-Afrikanerin durchaus als Vorteil erweisen können. Doch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beantwortete ihr Schreiben nie. Eine Aktennotiz bewertete ihren Text lediglich als „belanglos (fehlerhaftes Gedicht)“.²⁶

Für das Leben Dorothea Leysecks nach dem Krieg sind einige Dokumente überliefert, welche ihren Aufenthalt zunächst ab 1947 im sachsen-anhaltischen Landsberg verorten. Auf der Meldekarte wird ihre Staatsbürgerschaft zunächst als deutsch, dann als US-amerikanisch angegeben²⁷. Die Umstände des Staatsbürgerschaftwechsels sind nicht bekannt. In den 1950er Jahren war Dorothea wieder als Unterhaltungskünstlerin tätig, bediente sich jedoch weiterhin

- vermutlich aus wirtschaftlichen Gründen - der Identität als Deutsch-Südwest-Afrikanerin. Weitere, nicht verifizierbare Dokumente legen nahe, dass sie mindestens 80 Jahre alt wurde nach 1965 in Eggersdorf in Brandenburg unter ungeklärten Umständen verstarb.²⁸

²⁵ Vgl. Oguntoye (2020): S. 125.

²⁶ S. BArch Berlin, R55/20470, Bl. 120. Schreiben von Thea Leyseck an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 15. November 1937.

²⁷ StA Leipzig, PP-M, 2277. Meldeblatt von Dorothea Leyseck.

²⁸ Vgl. Lewerenz (2017): S. 345.

FAMILIE LEYSECK

Literaturverzeichnis:

- Ayim, May (2021³): Afrikanerinnen und Afro-Deutsche in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: Dies.; Oguntoye, K.; Schultz, D. (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Berlin: Orlanda, 66-83.
- Bender, Steffen (2009): Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse. Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie 1899–1902, Paderborn: Schöningh.
- Lewerenz, Susann (2017): Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color 1920-1960, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag.
- Oguntoye, Katharina (2020): Schwarze Wurzeln. Afrodeutsche Familiengeschichten von 1884 bis 1950, Berlin: Orlanda.

Quellen:

- Allgemeiner Anzeiger für die Kreise Wolmirstedt und Neuhaldensleben (1909): Buren-Zirkus, Artikel vom 24.6.1909.
- BArch Berlin, R55/20470. Bl. 85, 86. Unterlagen der geheimen Staatspolizei an das Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung.
- BArch Berlin, R 55/20470, Bl. 120. Schreiben von Dorothea Leyseck an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 15.11.1937.
- BArch Berlin, R 55/20470, Bl. 121. Schreiben von Dorothea Leyseck an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 15.11.1937.
- BArch Berlin, RKA, Akte Nr. 7562, Bl. 89.
- BArch Berlin, RKA, Akte Nr. 7562, Bl. 118.
- StA Leipzig, PP-M, 2277. Meldeblatt von Dorothea Leyseck.
- Stadtmuseum Berlin: Bestand Leyseck/Jackson, Sammlung Documenta Artistica.
- Kreisarchiv Reutlingen P 11, Geburtsnebenregister Honau 1885.
- Zirkusarchiv Winkler (o.D.): Fotoalbum Siul.

Bildquelle:

- Zirkusarchiv Winkler (o.D.): Fotoalbum Siul.