

Sigrid G. Köhler · Sabine Müller-Mall  
Florian Schmidt · Sandra Schnädelbach (Hg.)

# RECHT FÜHLEN

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
© Simon & Raabenstein, Berlin, 2014

## Inhalt



### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5934-3

<i>Vorwort</i> .....	7
SIGRID G. KÖHLER, SABINE MÜLLER-MALL, FLORIAN SCHMIDT UND SANDRA SCHNÄDELBACH RECHT FÜHLEN. Zur Persistenz einer diskursiven / medialen Übersetzungsfigur .....	9
BERTRAM LOMFELD Emotio Iuris. Skizzen zu einer psychologisch aufgeklärten Methodenlehre des Rechts .....	19
JOHANNES F. LEHMANN ,Rechtsgefühl'. Zur Diskursgeschichte eines Begriffs um 1800 .....	33
FLORIAN SCHMIDT Der Sieg des Rechtsgefühls. Subjektivierung und Selbstgenuss bei Foucault, Rousseau, Kleist und in der Jurliteratur .....	43
SIGRID G. KÖHLER Menschenrecht fühlen, Gräuël der Versklavung zeigen. Zur transnationalen Abolitionsdebatte im populären deutschsprachigen Theater um 1800 .....	63
BENJAMIN WIHSTUTZ Gerichtbarkeit. Über politisches und ästhetisches Urteilen im Theater .....	81
SANDRA SCHNÄDELBACH Vom inneren Trieb zum psychophysischen Paradox. Ein emotionshistorischer Blick auf die Vermessung des „Rechtsgefühls“ um 1900 .....	95
RUPERT GADERER ,Aus-Sich-Heraustreten'. Medien des exzessiven Rechtsgefühls .....	115
FABIAN STEINHAUER Albert Hellwig und die Geschichte des Kinorechts (1911-1921). „Erregung“ und „Suggestivkraft“ in der Kampagne um ein Lichtspielgesetz .....	133
TERRY A. MARONEY Emotion and reason in judicial decision-making .....	151

7A  
57 1 74 12

Menschenrecht fühlen, Gräuël der Versklavung zeigen.  
Zur transnationalen Abolitionsdebatte im populären  
deutschsprachigen Theater um 1800

„Die Vorsteher der Plantagen sind selten Menschen von Gefühl; am wenigsten die auf den brittischen Zuckerinseln“<sup>1</sup>. Mit diesen Worten gibt der auf einer solchen britischen Insel ankommende Protagonist in dem Theaterstück *Die N\*\*\*\*sklaven* (1790) von Carl Anton von Gruber zu Grubenfels gleich zu Beginn seinen Befürchtungen um die Zustände Ausdruck, die er bei seinem Besuch vorfinden wird.<sup>2</sup> Und so ist es denn auch: Der Protagonist und mit ihm das Publikum werden im Verlauf des Stücks mit den unmenschlichen Gräuël konfrontiert, die das zeitgenössische System ‚Sklavenplantage‘ in den europäischen Kolonien ausmachen, Gräuël, die jeglichem menschlichen Gefühl widersprechen.

Mit dem Sujet des Stücks ist zugleich auch die Haltung indiziert, die angesichts der zeitgenössischen Sklaverei in Übersee zu vertreten ist und für die das Stück selbst einsteht. Grubers Theaterstück ist dabei nur eins aus einer ganzen Reihe solcher Theaterstücke, die zwischen 1775 und 1815 im deutschsprachigen Kontext entstehen und sich der zeitgenössischen Debatte um die Abolition, d. h. der Abschaffung von Sklaverei und Sklavenhandel widmen, geschrieben von heute nahezu unbekanntem bzw. kaum noch gelesenen Autoren: neben Carl Anton von Gruber zu Grubenfels etwa von Franz Guolfinger von Steinsberg, Wolfgang Heribert von Dalberg, Carl von Reitzenstein, August von Kotzebue oder Franz Kratter. Diese in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher kaum untersuchten Theaterstücke lassen sich allesamt dem populären Genre zurechnen.<sup>3</sup> In ihren Plotstrukturen wie auch in ihrer Wirkungsästhetik scheinen sie vor allem dem bürgerlichen Trauerspiel respektive dem Rührstück zu folgen. Mit der ‚Sklavenplantage‘ machen die Stücke den im 18. und 19. Jahrhundert zentralen Ort moderner Versklavung zu ihrem Hauptschauplatz. Die Sklavenplantage ist im 18. Jahrhundert jedoch nicht nur Ort unmenschlicher Gräuël, sie ist auch einer der Orte, an dem die erste rassistisch motivierte Aussetzung der modernen Menschenrechte stattfindet.<sup>4</sup> Die naturrechtliche Konzeption der Menschenrechte bildet daher mehr oder

1 Carl A. Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, o.O., 1790, S. 158.

2 Das N-Wort und das M-Wort werden in diesem Beitrag wie folgt wiedergegeben: N\*\*\*\* bzw. M\*\*\*.

3 Eine Ausnahme bilden die beiden Studien von Barbara Riesche, *Schöne M\*\*\*\*innen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellungen und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770-1814)*, Erlangen, 2010 oder Uta Sadji, *Der M\*\*\*\* auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Salzburg, 1992, S. 257-267.

4 Achille Mbembe etwa bezeichnet das System der Sklavenplantage als eine der ersten ‚Figurationen des modernen Ausnahmezustandes‘. Vgl. Achille Mbembe, „Necropolitics“, in: *Public Cul-*

minder explizit immer den Subtext, auf den die Figuren rekurrieren, die Vertreter der abolitionistischen Position wie auch die versklavten Figuren selbst, um Versklavung als Unrecht anzuprangern: „Ich war ein freygeborner Mann, ehe die Engländer mich zum Sklaven machten,“<sup>5</sup> so etwa die Figur Xotilaqua in Grubers Theaterstück. In Reitzensteins gleichnamigem Stück rechtfertigt eine andere Figur die Freilassung eines versklavten Menschen gegenüber der Sklavenhaltergesellschaft mit den Worten: „Mit Erröthen gab ich ihm wieder, was sein heiliges, ewiges Eigenthum war, was seines ganzen Geschlechtes heiliges ewiges Eigenthum ist, und was ihm auch eine vereinigte Welt mit Recht nicht rauben konnte.“<sup>6</sup>

Die Gegenspieler der abolitionistischen Figuren, die Plantagenbesitzer und -vorsteher, legitimieren ihr grausames Handeln allerdings ebenfalls mit Verweis auf das Recht, auf das „Recht [ihres] Amts“<sup>7</sup> bzw. das geltende Recht auf den Inseln, kurz auf das „Gesetz“<sup>8</sup>. Vertreter und Gegner der Versklavung stehen sich somit diametral gegenüber. Aus der Konfrontation der antagonistischen Positionen ergibt sich denn auch jeweils die Struktur der genannten Theaterstücke insgesamt, mit dem Effekt, dass die Diskrepanz zwischen der naturrechtlichen Begründung unveräußerlicher Rechte des Menschen und dem in den Kolonien geltenden Recht, das den normativen Rahmen für die Versklavung absteckt, gleich mitreflektiert wird. Mehr noch: Aus dieser Diskrepanz scheint sich der den Plotstrukturen jeweils zugrundeliegende Konflikt der Theaterstücke allererst zu entspinnen. Geht es doch unerschwerlich immer um das Große und Ganze, nämlich die Frage, wie die Abschaffung der Sklaverei erreicht werden könnte und welchen Handlungsrahmen das geltende Recht (den Figuren) dazu bietet. Die Antwort, welche die Theaterstücke anbieten, ist undramatisch einfach: Eine rechtmäßige Abschaffung des Systems ‚Sklavenplantage‘ kennt nur den Weg der Gesetzesreformen. Einen individuellen Handlungsspielraum für eine gesellschaftspolitische Lösung jenseits dieses Rechtswegs gibt es nicht, und gewaltvolle Befreiungen werden in allen Theaterstücken konsequent zurückgewiesen. Aus dieser Perspektive erweisen sich die Stücke denn auch als überaus gesetzestreu und ihre Figuren allesamt als ‚gute Staatsbürger‘ – die dramenästhetischen Lösungen des Grundkonflikts jedoch auch als unbefriedigend, denn die gelungene, d. h. einzig gesetzlich mögliche Befreiung durch Freikauf oder Freilassung betrifft immer nur einzelne Figuren und markiert somit den Ausnahmefall. Das Theater kann den Gesetzesweg schließlich nicht selbst beschreiten, und auch in der Darstellung sind ihm Grenzen gesetzt, denn Gesetzesreformen und die sie begleitenden politischen Debatten und parlamentarischen Prozesse sind am Ende des 18. Jahrhunderts nicht unbedingt der ideale Stoff für ein Drama. Entsprechend wird dieser Weg in den Theaterstücken zwar immer wieder angedeutet,

ture 15/1 (2003), S. 11-40, hier: S. 21. Zu Rassismus und Versklavung als konstitutive, aber nicht reflektierte Teile einer westlichen Modernekonstruktion vgl. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, 3. Aufl., London, 1996, S. 41-71.

5 Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 169.

6 Carl Freyherr von Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, [Jamaika], 1793, S. 11.

7 Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 169.

8 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 138. Vgl. ebd., S. 22.

mit Anspielungen und Verweisen auf die zeitgenössischen politischen Debatten und Akteure dann aber auch sofort wieder ausgelagert. Wichtigste und wiederkehrende Bezugsgröße für diese ‚Auslagerungen‘ ist die Abolitionsdebatte in Großbritannien, wie sich u. a. schon an der Wahl der Handlungsorte andeutet: Dieser ist typischerweise, wie in Grubers Stück, eine ‚britische Zuckerinsel‘.

Obwohl es abolitionistische Bewegungen in den unterschiedlichen europäischen Ländern und natürlich auch in den Vereinigten Staaten gab, gilt die sich in den 1780er-Jahren verstärkt formierende britische Bewegung als Musterbeispiel, weil sie sich im Sinne eines *grassroot movement* über lokale und regionale Netzwerke organisierte und auf der Basis der zeitgenössischen medialen Möglichkeiten breitenwirksam auch über die nationalen Grenzen hinweg agierte.<sup>9</sup> Die britischen Abolitionisten sammelten Daten und Fakten und stellten Zeugnisse und Statistiken zusammen, um über die unmenschlichen Bedingungen von Sklavenhandel und Sklaverei aufzuklären. Wie erfolgreich die britische Abolitionsbewegung in ihrer Aufklärungsarbeit war, zeigt sich an der Aufmerksamkeit, die sie international und so auch im deutschsprachigen Kontext erhalten hat: im Rahmen der politischen Berichterstattung in den zeitgenössischen Zeitschriften,<sup>10</sup> in wissenschaftlichen Debatten um die Geschichte des Sklavenhandels<sup>11</sup> und schließlich durch die Rezeption in den genannten Theaterstücken. Auf den ersten Blick mag diese Rezeption im deutschsprachigen Kontext verblüffen, da die deutschen Territorialstaaten zu dieser Zeit im Gegensatz zu Großbritannien, Frankreich oder Portugal und Spanien weder Kolonien in Übersee besaßen, noch unmittelbar als politische Akteure am transatlantischen Sklavenhandel beteiligt waren. Allerdings lässt sich eine solche Abstinenz nur in politischer Hinsicht feststellen, nicht aber in wirtschaftlicher. Direkt oder zumindest indirekt haben deutsche Textilfabrikanten, deutsche Kauf- und Finanzleute und natürlich auch die Konsumenten sehr wohl vom System ‚Sklavenhandel‘ und ‚Sklavenplantage‘ profitiert.

Ein wichtiger Repräsentant der britischen Abolitionsbewegung, dessen Name in der deutschsprachigen Berichterstattung immer wieder auftaucht und der auch in den Theaterstücken wiederholt genannt wird, ist William Wilberforce (1759-1833), ein britischer Parlamentarier, der schon zu Lebzeiten als großartiger Redner international bekannt war.<sup>12</sup> Reitzensteins Trauerspiel ist William Wilberforce gleich mit einer englischsprachigen Widmung zugeeignet, in der Wilberforce als Kämpfer für die Menschenrechte ausgewiesen wird: als Mann, „who restored the

9 Vgl. Leo d'Anjou, *Social Movements and Cultural Change. The First Abolition Campaign Revisited*, New York, 1996.

10 Vgl. dazu den Überblick in Riesche, *Schöne M\*\*\*\*innen, edle Sklaven, schwarze Rächer*, S. 63-72.

11 Vgl. z. B. Johann J. Sell, *Versuch einer Geschichte des N\*\*\*\*sklavenhandels*, Halle, 1791, Christoph Meiners, „Ueber die Rechtmässigkeit des N\*\*\*\*n-Handels“, in: *Göttingisches Historisches Magazin* 2 (1788), S. 398-416 oder Matthias Christian Sprengel, *Vom Ursprung des N\*\*\*\*handels*, Halle, 1779.

12 Vgl. auch Johann Wilhelm von Archenholz, „Der Parlaments-Redner Wilberforce“, in: *Minerva* 16/4 (1795), S. 567-568, der Abdruck eines Bildnisses von Wilberforce findet sich in der gleichen Ausgabe direkt vor dem Titelblatt.

natural liberties of an oppressed unhappy nation“<sup>13</sup>. „In England“, so (ver)tröstet eine Figur in Kotzebues Theaterstück wiederum die versklavten Menschen angesichts ihrer eigenen Handlungsohnmacht, „lebt ein Mann, der euch liebt, der Tag und Nacht auf eure Befreyung sinnt, und von der schönen Glut der Menschenliebe erwärmt, mit feuriger Beredsamkeit eure Rechte vertritt. [...] Er heißt Wilberforce.“<sup>14</sup> Der wiederkehrende Rekurs auf Wilberforce ist dabei nur ein Beispiel, an dem sich zeigen lässt, wie genau die Theaterstücke die zeitgenössische Debatte rezipieren. Sie präsentieren sich auf diese Weise selbst als Teil der transnationalen Abolitionsdebatte, denn das System der Versklavung stellt die aufklärerischen Postulate von der Freiheit und Gleichheit aller Menschen zur Disposition. Oder umgekehrt formuliert: Mit der Verurteilung von Versklavung als Verstoß gegen jegliche Vorstellung von Menschlichkeit und Menschenrecht wird die durch Aufklärungsverklärung abgepaltene Kehrseite der Aufklärung sichtbar und die Tragweite ‚aufklärerischer‘ Ideale auf den Prüfstand gestellt, und zwar in ihrer moralphilosophischen wie auch in ihrer konkreten politischen und nicht zuletzt auch in ihrer rechtlichen Dimension.<sup>15</sup>

### Was immer schon gefühlt wurde

Im 18. Jahrhundert versteht sich das Theater als Ort der Aufklärung. Von daher ist die Verarbeitung gesellschaftspolitischer und moralphilosophischer Fragestellungen nicht verwunderlich. Der Weg der Aufklärung wird im Theater des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt als ein Bildungsweg konzeptualisiert, in dessen Zuge neben dem Verstand das Gefühl ausgebildet und verfeinert werden muss. Mit Blick auf die Theaterstücke geht es dabei auch, so die These, um die Ausbildung und Verfeinerung eines Gefühls für das Recht, genauer gesagt für das Menschenrecht. Wenn den Plantagenvorstehern, wie eingangs zitiert, ein Mangel an Gefühl diagnostiziert wird, so handelt es sich dabei nicht nur um einen Mangel an Mitleid, d. h. an der Unfähigkeit, das unerträgliche Leid der versklavten Menschen nachzuempfinden, sondern auch um die Unfähigkeit, Recht und Unrecht zu fühlen. Plantagenbesitzer und -vorsteher,

13 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, [S.III]. Anzumerken ist in diesem Kontext jedoch, dass Wilberforce in seinen Reden nicht als ein derart radikaler Verfechter naturrechtlich begründeter, will sagen einzig aus der Natur des Menschen abgeleiteter Menschenrechte auftritt, sondern viel stärker moraltheologisch argumentiert. Vgl. dazu z. B. seine beiden berühmten Reden von 1789 und 1792: William Wilberforce, *On the Question of the Abolition of Slave Trade [The Speech of William Wilberforce, Esq., Representative for the County of York, On Wednesday the 13<sup>th</sup> May 1789], To which are added the Resolutions then moved, and a Short Sketch of the Speeches of the other Members*, London, 1789 u. ders., „o.T.“, in: *The Debate on a Motion for the Abolition of the Slave Trade, On Monday the 2<sup>nd</sup> April*, o.O., 1792, S. 2–42.

14 August von Kotzebue, „Die N\*\*\*\*sklaven“, in: ders., *Sammlung der Sämmtlichen Schauspiele von August von Kotzebue*, Bd. 12, Grätz, 1796, S. 57. Vgl. Franz Kratter, *Der M\*\*\*\*könig. Oder Grausamkeit sprengt Sklavenketten. Ein Schauspiel in fünf Akten*, o.O., 1809, S. 113.

15 Sabine Broeck, „Aufklärung“ in: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, hg. v. Susan Arndt, Nadja Ofuately-Alazard, Münster, 2011, S. 232–241.

so wie sie in den Theaterstücken inszeniert werden, sind gänzlich unempfindlich für das ‚Recht der Natur‘ und damit auch für die Diskrepanz zwischen (naturrechtlich begründeten) Menschenrechten und geltendem Kolonialrecht. Die abolitionistisch argumentierenden Figuren wiederum werden demgegenüber als wahre Gefühlsmenschen gezeigt. Sie sprechen und folgen in ihren Handlungen der „Sprache des Herzens“<sup>16</sup> und stehen für die Vision von im positiven Recht verbürgten Menschenrechten, eine Vision, von der auch das Publikum überzeugt werden soll: „Laßt uns“, so verkündet der Gouverneur am Ende von Dalbergs Stück *Oronoko* wortgewaltig, „von diesem Augenblick an Sklaverei abschaffen – unserer Kolonie künftiges Wohl wollen wir in freier Handlung und Landes-Kultur, nicht mehr im verruchten Handel freier Menschen suchen.“<sup>17</sup> Dalbergs Stück ist dabei das einzige deutschsprachige Stück, das eine so weitreichende Vision entwirft. Die Fiktionalität dieser Vision ist dabei offenkundig. Schließlich hat sie historisch nicht zu diesem Zeitpunkt stattgefunden, und ein Gouverneur wäre auch gar nicht zu einer solchen Handlung ermächtigt gewesen.

Die Theaterstücke formulieren somit ein ästhetisches Projekt und zwar in zweifacher Hinsicht: Sie sind Resultat eines künstlerischen Prozesses, der in seinen Verfahrensweisen ‚ästhetisch‘ funktioniert – dies bedeutet im 18. Jahrhundert vor allem durch Veranschaulichung das Gefühl zu affizieren –, und sie entwerfen das Recht als eine durch das Gefühl ‚erkennbare‘ Größe, ja sogar als eine Größe, die auf das Gefühl gegründet wird. Dass derartige ‚Begründungen‘ nicht rational, sondern ästhetisch funktionieren müssen, liegt auf der Hand. Es geht also um einen Ästhetikbegriff, der einerseits auf den Bereich der Künste verweist, andererseits aber auch im Sinne von *aisthesis*, also von sinnlicher Wahrnehmung und Anschauung zu verstehen ist. Letztere liegt den Theoriebildungen im 18. Jahrhundert zufolge nicht nur dem ästhetischen Urteil, sondern vielfach auch dem moralischen zugrunde. Synthetisierungsort, an dem sinnliche Wahrnehmungen, der für die Urteilsbildung notwendige Selbstbezug und schließlich der Urteilsakt gebündelt werden, ist je nach Theorieframing und Begrifflichkeit der ‚innere Sinn‘ oder das Vermögen des ‚Gefühls‘. Insofern das positive Recht nicht zuletzt aus naturrechtlicher Perspektive in der Verlängerung bzw. als Umsetzung moralischer Normen konzeptualisiert wird, entsteht ein Kontinuum von Recht und Moral, in dessen Folge auch das Recht dem durch den inneren Sinn geleiteten Urteil zugänglich, in dem ein Gefühl für das Recht gewissermaßen als ‚subjektive Seite‘ des Rechts denkbar wird.<sup>18</sup> Das Rechtsgefühl muss in diesem Zusammenhang nicht notwendigerweise als Relikt eines vormodernen Rechtsverständnisses begriffen werden. Im Gegenteil, es scheint im Zuge der modernen Ausdifferenzierung und Trennung von Recht und Moral

16 Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 169.

17 Wolfgang H. von Dalberg, *Oronoko – ein Trauerspiel in fünf Handlungen für die Mannheimer National-Bühne*, Mannheim, 1786, S. 132.

18 Vgl. Sigrid G. Köhler, Florian Schmidt, „Glück und Größe des Rechtsgefühls. Zur Ästhetik juristischen Handelns bei Kleist“, in: *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*, Beiheft zu *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, hg. v. Christoph Pflaumbaum u. a., Heidelberg, 2015, S. 177–192.

vielmehr eine Kopplungsfunktion zu übernehmen und das gedankliche Kontinuum auf diese Weise erneut zu sichern. Konsequenter und programmatischer haben Staatsphilosophen des 18. Jahrhunderts wie Montesquieu oder Rousseau denn auch die Möglichkeit eines Gefühls für das Recht im Sinne eines *amour des lois* (einer Liebe zum Gesetz) zum Projekt staatsbürgerlicher Erziehung gemacht.<sup>19</sup> Ein guter Staatsbürger folgt Recht und Gesetz nicht aus Gehorsam oder aus Furcht vor Strafe, sondern weil er sich ihnen affektiv verbunden fühlt.

Vor dem Hintergrund dieses sich formierenden diskursgeschichtlichen Konnexes von Recht und Gefühl ist es nicht verwunderlich, dass es auch ein Gefühl für die Menschenrechte geben soll.<sup>20</sup> Und auch hier beschränkt sich die ‚Begründung‘ der Menschenrechte aus dem Gefühl nicht auf die Theaterbühne. Die Rede über die Menschenrechte (in der Diktion des 18. Jahrhunderts über die ‚Rechte des Menschen‘ oder auch die ‚natürlichen Rechte‘ des Menschen) ist, so Lynn Hunt, grundlegende These in ihrer Studie zur Abschaffung der Folter, unauf löslich an das Gefühl gebunden.<sup>21</sup> Hunt entwickelt ihre These nicht zuletzt mit Bezug auf die Eingangsformulierung der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, die bekanntlich mit den Worten „We hold these truths to be *self-evident*“<sup>22</sup> beginnt. Wenn Menschenrechte selbst-evident sind, müssen (und können) sie nicht gesondert begründet werden: Das Gefühl, die Instanz, die im 18. Jahrhundert für das intuitive moralische (und rechtliche) Wissen zuständig ist, hat immer schon um sie gewusst: „For human rights to become self-evident, ordinary people had to have new understandings that came from new kinds of feelings.“<sup>23</sup>

Die Französische Menschenrechtserklärung von 1789, genau genommen handelt es sich um eine Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte (*Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*), beginnt zwar etwas anders. In der Präambel wird die Erklärung als Resultat eines gesellschaftspolitischen Analyseprozesses ausgewiesen, demzufolge die öffentlichen Missstände („les malheurs publics“) und die Unredlichkeit der Regierungen („la corruption des gouvernements“) einzig aus der Unkenntnis („l'ignorance“), dem Vergessen („l'oubli“) und der Geringschätzung („le mépris“) der Menschenrechte resultierten.<sup>24</sup> Aber eine gesonderte, positive Begründung findet sich auch dort nicht. Im Gegenteil: Einem Bericht des *Bulletin de l'Assemblée nationale* zufolge soll der Marquis de Lafayette, der selbst maßgeblich an der Abfassung beteiligt war, in der Sitzung der Nationalversammlung vom 11.7.1789

19 Vgl. dazu auch den Beitrag von Florian Schmidt „Der Sieg des Rechtsgefühls. Subjektivierung und Selbstgenuss bei Foucault, Rousseau, Kleist und in der Jurliteratur“ in diesem Band.

20 Für ein Beispiel aus der zeitgenössischen Rechtstheorie vgl. Fredrik von Harbou, *Empathie als Element einer rekonstruktiven Theorie der Menschenrechte*, Baden-Baden, 2014.

21 Vgl. dazu die zahlreichen Belegstellen in: Lynn Hunt, *Inventing Human Rights. A History*, New York u. London, 2008, S. 26-34.

22 „The Declaration of Independence. July 4, 1776“, in: *Documents of American History*, hg. v. Henry Steele Commager, 5. Aufl., New York, 1948, S. 100-102, hier: S. 100 [Herv. S.K.].

23 Hunt, *Inventing Human Rights*, S. 34.

24 Vgl. *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*, URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789> [Stand: 04.11.2016].

das Projekt einer französischen Erklärung der Menschenrechte mit den Worten kommentiert haben:

„La mérite d'une déclaration des droits consiste dans la vérité et la précision; elle doit dire ce que tout le monde sait, ce que tout le monde sent.“ [Der Verdienst einer Erklärung der Rechte besteht in ihrer Wahrhaftigkeit und Genauigkeit; sie muss ausdrücken, was die ganze Welt weiß, was die ganze Welt fühlt].<sup>25</sup>

Der zweifache Nutzen einer Menschenrechtserklärung zeige sich schließlich erstens darin, so referiert der Berichterstatter Lafayette weiter, dass sie an die Gefühle erinnere, welche die Natur dem Menschen ins Herz eingraviert habe („de rappeler les sentiments que la nature a gravés dans le cœur de chaque individu“), und zweitens dass sie genau die ewigen Wahrheiten ausdrückt, von denen sich alle Institutionen ableiten müssten („d'exprimer ces vérités éternelles d'où doivent découler toutes les institutions“). Die Menschenrechte seien die jeder Verfassung und allen Gesetzen vorausgehenden ersten Prinzipien.<sup>26</sup>

Lafayettes Annahme, dass das Recht nur das ausdrückt, was alle wissen und fühlen, das was allen ins Herz eingeschrieben ist, übernimmt dabei einschlägige Formulierungen aus Rousseaus *Du contrat social*<sup>27</sup> und folgt somit nicht nur der schon geschilderten diskursgeschichtlichen Verknüpfung von Recht und Gefühl, sondern auch noch einem ihrer zentralen Stichwortgeber. In der Verbindung von Menschenrecht und Gefühl wird dieser Zusammenhang jedoch noch einmal radikalisiert. Schließlich geht es nicht mehr nur um die für das gesellschaftliche Zusammenleben notwendigen Normen, sondern um die Rechte, die dem Menschen von Natur aus zustehen, um die Rechte, in welchen sich seine Natur ausdrückt. Formuliert werden mit den Menschenrechten zugleich Rechte mit universalem Anspruch. Der Französischen Menschenrechtserklärung zufolge sind dies Freiheit, die Gleichheit vor dem Gesetz, das Recht auf Eigentum, Sicherheit und Widerstand gegen Unterdrückung. Die Evidenz dieser Rechte lässt sich für Lafayette und viele seiner Zeitgenossen offensichtlich nicht anders als im Rekurs auf das Gefühl ‚begründen‘, das seinerseits untrennbar zur Natur des Menschen gehört. Die Menschenrechte erhalten auf diese Weise ihren unhintergehbaren Grund in der menschlichen Natur und der Mensch eine unhintergehbare Autonomie, Menschenrechte und auch Menschenrechtsverletzungen zu deklarieren.<sup>28</sup>

Die vermögensstypologische Begründung des Gefühls ist aber auch noch aus anderen Gründen für die Erfindung der Menschenrechte zentral. Denn wenn das Gefühl als anthropologische Größe bestimmt wird, lässt sich mit ihm für eine grundsätzliche Empfindungsfähigkeit argumentieren, die allen Menschen zukommt und die in der

25 Zit. n.: *Reimpression de L'Ancien Moniteur. Depuis la Réunion des États-Généraux jusqu'au Consulat (Mai 1789-Novembre 1789)*, Bd. 1, Paris, 1840, S. 146-149, hier: S. 148 [Übersetzung S.K.].

26 Zit. n. *Reimpression de L'Ancien Moniteur*, S. 148.

27 Jean Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris, 2001, S. 94 u. 144. [Für diesen Hinweis danke ich Florian Schmidt.]

28 Vgl. dazu auch Claude Lefort, „Droits de l'homme et politique“, in: ders., *Le temps présent. Écrits 1945-2005*, Paris, 2007, S. 405-421, hier bes.: S. 417.

Konsequenz zu anderen Gesellschaftskonzeptionen führen muss. Gegen das Modell einer stratifikatorisch organisierten Gesellschaft und damit gegen die zeitgenössische Ständegesellschaft kann das Gefühl als Argument und Garant für die Gleichheit der Menschen in Stellung gebracht werden, aus der sich dann wiederum eine demokratisch organisierte Gesellschaft ergibt. Zugleich wird das Gefühl im 18. Jahrhundert als wesentliches Moment wie auch als Motor für die Gemeinschaftsbildung entworfen, insofern es Intersubjektivität verbürgt. Das Gefühl, verstanden als Mitgefühl und gebunden an die Einbildungskraft, das andere für das 18. Jahrhundert so wichtige Vermögen, erlaubt es, mit dem/der Anderen mitzufühlen, d. h. sich in der Vorstellung an die Stelle des/der Anderen zu setzen, um zu empfinden, was er/sie empfindet. Mitfühlen (‚Sympathie‘ in der Diktion des 18. Jahrhunderts, ‚Empathie‘ in der heutigen) heißt in diesem Sinne zunächst erst einmal das Gleiche oder Ähnliches zu fühlen und ist in diesem Sinne weit umfassender als ‚Mitleid‘. Das Gefühl avanciert vor diesem Hintergrund zum gesellschaftlichen Prinzip und Medium einer non-verbalen Kommunikation. Es ist der gesellschaftliche Kitt, der die Menschen zu einer ‚Gefühlsgemeinschaft‘ zusammenbindet. Entsprechend wird die Kultivierung des Gefühls nicht nur als ein moralisches oder ästhetisches, sondern, wie schon mit Blick auf das Rechtsgefühl ausgeführt, immer wieder auch als ein nationales Erziehungsprojekt entworfen. Die emphatische Rede vom *Menschsein*, wie sie insbesondere in Literatur, Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts gepflegt wird, birgt dabei zugleich das Potenzial, die Vorstellung einer nationalen Gemeinschaft immer schon zu überschreiten.

Prüfstein für die Reichweite dieses Gefühlskonzepts, d. h. die Frage, wie transnational, um nicht zu sagen universal das Gefühl im 18. Jahrhundert konzeptualisiert wird, sind einerseits die zeitgenössischen Rassetheorien und andererseits die Menschenrechte. Die ‚rassetheoretische‘ Antwort fällt je nach Autor und Text sehr verschieden aus. Zentraler Bestandteil einer rassifizierenden Argumentation ist aber der Verweis auf die zwischen den ‚Rassen‘ vermeintlich unterschiedlich ausgebildete Empfindungsfähigkeit der Körper, aus der sich wiederum explizit oder implizit eine Differenz in der Gefühlsbildung und in der Konsequenz der kulturellen Entwicklungsstufe ableiten lässt.<sup>29</sup> Ein geradezu topisch wiederkehrendes Argument, um Verschleppung und Versklavung mit Blick auf die jeweilige nationale Ökonomie zu rechtfertigen, ist daher, dass Afrikaner\*innen weniger sensibel und daher besser für die Arbeit auf einer Sklavenplantation geeignet seien als Europäer\*innen.<sup>30</sup>

Der Widerspruch zwischen den in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung formulierten Menschenrechten und der institutionalisierten Praxis der Sklaverei ist von den Verfassern der Unabhängigkeitserklärung bekanntlich gesehen und debattiert worden. Eine vergleichbare Debatte findet auch in Frankreich statt.

29 Vgl. z. B. Samuel Thomas Soemmering, *Ueber die körperliche Verschiedenheit der N\*\*\*\*s vom Europaer*, Frankfurt/M., 1785 oder Johann Gottfried Herder, „Organisation der Afrikanischen Völker“, in: ders., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Darmstadt, 2002, S. 205-212.

30 Für den deutschsprachigen Kontext vgl. Meiners, „Ueber die Rechtmässigkeit des N\*\*\*\*n-Handels“, S. 409.

Die Abolitionisten, die sich in Frankreich in der Gesellschaft der *Amis des Noirs* zusammenfinden und zu denen auch der schon erwähnte Lafayette gehört, reichten 1790 und 1791 wiederholt Petitionen zur Abschaffung des Sklavenhandels und prospektiv der Sklaverei in den französischen Kolonien ein. Argumentativer Ausgangs- wie auch Referenzpunkt der *Amis des Noirs* war genau der Widerspruch zwischen den Menschenrechten, welche die Nationalversammlung schließlich durch ihre Erklärung in ein ‚unvergängliches Monument‘<sup>31</sup> (‚monument immortel‘) gegossen hatte, und den unmenschlichen Gräueln, welche Menschen ihres Gleichen antäten.<sup>32</sup> Und ähnlich wie in der Debatte um die Menschenrechtserklärung wird die Evidenz der Menschenrechte und ihrer Verletzung in der Petition von 1790 mit dem Gefühl verbunden, dieses Mal allerdings mit dem Gefühl für die Verletzung.<sup>33</sup>

Der Nexus, den der Akt der Menschenrechtserklärung hier mit der Bestandsaufnahme von Menschenrechtsverletzungen eingeht, verweist auf ein Paradox. Die Menschenrechte scheinen nicht nur durch ein spezifisches, neues Verständnis des modernen Menschen bedingt, sondern zugleich immer auch an den Akt der Verletzung gebunden zu sein, dieses Aktes zu bedürfen, um sichtbar zu werden.<sup>34</sup>

„Das Sichtbare entbindet von jeder weiteren Begründung. Hinter den Rechten, die mit ihrem Aussprechen oder auch nur dem Zeigen zusammenfallen, steht eine Erfahrung, die für sich und damit wahr spricht. Im Fall der Menschenrechte definiert das Aussprechen einer Erfahrung unmittelbar Recht und Unrecht.“<sup>35</sup>

Evidente Menschenrechtsverletzungen müssen dementsprechend ebenfalls nicht so sehr erklärt oder begründet werden, sie müssen vor allem gezeigt werden. Eine der wiederkehrenden Strategien im Kampf für die Menschenrechte und gegen Sklavenhandel und Sklaverei ist daher ganz konsequent, die Gräueln der Sklaverei den Menschen in Europa ‚vor Augen zu führen‘, so eine in den abolitionistischen Texten wiederkehrende Formulierung.<sup>36</sup> Dies geschieht durch detaillierte Beschreibungen

31 Vgl. *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs. Par la Société des Amis des Noirs à Paris*, Paris, 1790, S. 2. Die Gesellschaft der *Amis des Noirs* hatte sich nach dem Vorbild der britischen Abolitionsgesellschaft *Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade* gegründet und deren Beispiel folgend zunächst nur die Abschaffung des Sklavenhandels gefordert, weil man davon ausging, dass die Abschaffung der Sklaverei insgesamt nicht zu erreichen sei. Im Gegensatz zum britischen Parlament hat die französische Nationalversammlung 1794 die Sklaverei dennoch vollständig abgeschafft, allerdings sind die entsprechenden Gesetze nur wenige Jahre später von Napoleon wieder zurückgenommen worden.

32 Vgl. *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs*, S. 6-7.

33 Vgl. *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs*, S. 19.

34 Vgl. Niklas Luhmann, „Das Paradox der Menschenrechte und drei Formen seiner Entfaltung“, in: *Die Soziologische Aufklärung, Bd. 6: Die Soziologie und der Mensch*, hg. v. dems., 3. Aufl., Wiesbaden, 2008, S. 218-225.

35 Cornelia Vismann, „Menschenrechte. Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: *Demokratischer Experimentalismus. Politik in der komplexen Gesellschaft*, hg. v. Hauke Brunkhorst, Frankfurt/M., 1998, S. 279-304, hier: S. 287-288.

36 Vgl. Wilberforce, *On the Question of the Abolition of Slave Trade*, S. 12: „I verily believe, therefore, if the wretchedness of any one of the many hundred n\*\*\*\*\* stowed in each ship could be brought

der unmenschlichen Lebensbedingung auf den Sklavenschiffen und den Sklavenplantagen, durch bildliche Darstellungen, Statistiken, Zeugenberichte und vieles mehr. „[Q]ui peut contempler ce spectacle sans frissonner d'horreur, sans être révolté de voir des hommes traiter avec cette inhumanité leurs semblables.“ – „Wer kann diese Geschehnisse betrachten, ohne vor Entsetzen zu erschauern, ohne zu revoltieren, wenn er sieht, mit welcher Unmenschlichkeit Menschen ihres Gleichen behandeln“, so heißt es in der Petition der *Amis des Noirs* von 1790.<sup>37</sup> Es geht buchstäblich darum, ein Gemälde der Gräueltat, ein „tableau“<sup>38</sup> vor den Augen der Menschen in Europa entstehen und sie das Unrecht fühlen zu lassen. Ziel und Effekt dieses Vor-Augen-Führens ist zudem die (wenn auch nur imaginär funktionierende) Vorstellung einer universalen Gefühlsgemeinschaft.

### Menschenrechtsverletzungen zeigen

Durch die Theaterreformen entsteht im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein in Bühnen- und Publikumsbereich unterteilter Theaterraum, der den Theaterbesuch prospektiv zu einem individuellen Erlebnis werden lässt. Die Einheit des Theaterraums muss jedoch der dramenästhetischen Theoriebildung zufolge zugleich durch den ‚Austausch des Gefühls‘<sup>39</sup> wieder gesichert werden. Anvisiert wird der Theaterraum als gemeinschaftlicher ‚Vereinigungspunkt‘<sup>40</sup>, nicht nur von Publikum und Schauspieler\*innen, sondern auch der Zuschauer\*innen untereinander. Das Theater scheint sich demnach geradezu als gesellschaftlicher Ort par excellence für die Erfindung einer Gefühlsgemeinschaft anzubieten.<sup>41</sup> Als ein auf Darstellung angelegtes Medium ist das Theater zudem prädestiniert, ‚Bilder‘ im konkreten und im übertragenen Sinn vor den Augen der Zuschauer\*innen entstehen zu lassen.

Was kann nun das Theater im Kampf gegen die Versklavung tun? Wie kann es eine die Menschenrechte fühlende Gemeinschaft erfinden? Die abolitionistischen Theaterstücke gehen in ihrer Thematisierung des Systems Sklavenplantage in der Regel zwei unterschiedliche Wege. Entweder sie zeigen einen Aufruhr, in dem die versklavten Menschen gegen ihre Unterdrücker revoltieren und versuchen, ihre Freiheit selbst wiederzuerlangen, einen Aufruhr der, wird es bis zum Ende durch-

before their view, and remain within [their] sight [...], that there is no one among them, whose heart would bear it.“ [Herv. S.K.]

37 *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs*, S. 6-7 [Übersetzung S.K.].

38 Vgl. *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs*, S. 4 u. 7.

39 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“ in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München u. Wien, 1982, S. 29-506, hier: S. 58.

40 [Mercier, Louis-Sébastien,] *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776, Heidelberg, 1967, S. 5.

41 Vgl. auch Helmut J. Schneider, „Familiendramaturgie und Nationaltheateridee. Zur Publikums-konzeption in der deutschen und französischen Dramaturgie des 18. Jahrhunderts“, in: *Europäischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert: Europäische Literaturen – Europäische Literatur?*, hg. v. Barbara Schmidt-Haberkamp, Uwe Steiner u. Brunhilde Wehinger, Berlin, 2002, S. 59-77.

gespielt, mit „Gräueltatenszenen“<sup>42</sup> der Anarchie endet. Für diesen Weg stehen etwa die Stücke von Reitzenstein, Dalberg, Kratter oder Döhner. Oder sie inszenieren, wie es in den Stücken von Kotzebue oder Gruber zu Grubenfels, Kratter, Steinsberg geschieht, einen imaginären Gang über die Plantage, der den unmenschlichen Alltag auf der ‚Sklavenplantage‘ zeigt und, wie noch auszuführen sein wird, dabei eine besondere Form der bildhaften Schilderung hervorbringt. Gemeinsam ist den Stücken bei all ihrer Divergenz die Anklage der Sklaverei als einer Institution, die den Ansprüchen und Idealen einer ‚aufgeklärten Nation‘ widerspricht, so der wiederkehrende Grundgedanke.<sup>43</sup> Je nach Stück dominiert eine eher moraltheologische oder eine anthropologisch motivierte Begründung der Menschenrechte. Die Referenzen an Rousseau, etwa an seinen *Du contrat social* sind ebenfalls nicht zu überlesen, z. B. wenn in Reitzensteins Trauerspiel ein die Rassegrenzen überschreitender Bund gegründet werden soll und die initiatorische Rede dazu im Nachklang an die berühmt gewordenen Anfangssätze des *Contrat social* „Der Mensch ist frei geboren, und überall liegt er in Ketten“<sup>44</sup> mit den Worten beginnt: „Einst waret ihr frey, jetzt seyd ihr Sklaven. Einst waret ihr glücklich, jetzt seyd ihr elend“<sup>45</sup>. Den Naturrechtstheoremen von der Gleichheit und Freiheit der Menschen werden individuelles und nationales ökonomisches Nutzenkalkül sowie rassifizierendes Ordnungsdenken der Plantagenbesitzer und -vorsteher entgegengestellt. Der verbale Schlagabtausch, den die Stücke geradezu topisch zwischen abolitionistisch und apologetisch argumentierenden Figuren inszenieren, wiederholt jedoch eher Diskurspositionen als dass er konkrete argumentative Auseinandersetzungen zeigt. Die Überzeugungskraft der abolitionistischen Position speist sich vielmehr aus dem Gefühl: erstens aus der diskursiven Verbindung von Recht und Gefühl im Theater-text, wenn der Menschenrechtsdiskurs als Sprache des Herzens ausgewiesen wird, und zweitens aus der Gestaltung der Figuren. Die abolitionistisch argumentierenden Figuren sind die Gefühlsmenschen, die – im Gegensatz zu ihren Gegenspielern, den Plantagenbesitzern und -vorstehern – aufrichtig und im aufklärerischen Sinne ‚vorurteilsfrei‘ handeln und deshalb Identifikationsfiguren für das Publikum sind. Die Evidenz der abolitionistischen Position, ihrer anthropologischen Notwendigkeit wie auch ihrer moralphilosophischen bzw. naturrechtlichen ‚Rechtmäßigkeit‘ wird also nicht so sehr durch Begründung, als vielmehr wirkungsästhetisch durch Affizierung, durch das Gefühl für die ‚richtige‘ Figur und daraus resultierend für das Recht erzeugt. Und dies gilt unabhängig von der den Figuren attribuierten Hautfarbe. Die Theaterstücke eröffnen hier in der Tat eine transnationale und die

42 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 121.

43 Die genannten Stücke erweisen sich, dies muss einschränkend gesagt werden, jedoch in ihrer Ablehnung nicht alle gleichermaßen radikal und damit im emphatischen Sinne abolitionistisch. In Guolfingers *Die N\*\*\*\*sklaven* (1779) wird die Abschaffung der Sklaverei gar nicht gefordert, in Kratters *Die Sklavin in Surinam* (1805) nur am Rande.

44 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, S. 46: „L'homme est né libre, et partout il est dans les fers“.

45 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 95.

zeitgenössische rassifizierende Matrix überschreitende Perspektive.<sup>46</sup> Der rassistischen Vorstellung von der Unempfindlichkeit schwarzer Menschen begegnen die Stücke, indem sie versuchen die Gräueltaten zu zeigen, d. h. die menschenverachtenden Praktiken der Versklavung und die daraus resultierenden unmenschlichen Qualen, die unerträglich sind, ganz gleich welche Hautfarbe man hat.<sup>47</sup> Einzelne schwarze Figuren werden zudem dem moralisch-ästhetischen Bildungsideal des ausgehenden 18. Jahrhunderts folgend als ‚schöne Seelen‘ dargestellt, die selbst in größter Not noch intuitiv moralisch handeln, so dass die Theaterstücke darüber hinaus jeglichem Zweifel an der Ebenbürtigkeit in Moralität und Humanität schwarzer und weißer Menschen entgegenwirken.<sup>48</sup> Mit Blick auf die weißen abolitionistischen Figuren zeigt sich die Vision einer transnationalen Gefühlsgemeinschaft etwa in der konsequenten Verweigerung des nationalen (auf den ökonomischen Nutzen ausgerichteten) Diskurses. „Mein erstes Vaterland ist die Welt: nach dieser England. [...] Ich spreche hier als Mensch“<sup>49</sup>, so einer der Protagonisten in Grubers *Die N\*\*\*\*sklaven*, als an sein (britisches) Nationalgefühl appelliert wird. In Reitzensteins *N\*\*\*\*sklaven* sind die Gegner der Sklaverei „beherzte Vertreter der Menschheit“<sup>50</sup>. Ein aufgeklärter Mensch zeichnet sich zu allererst durch das Gefühl aus, so der Tenor der Stücke.<sup>51</sup>

Welche Konsequenzen die Vision einer transnationalen Gefühlsgemeinschaft für die Theorie wie auch die Praxis der Menschenrechte hat, d. h. nicht zuletzt für ihre Umsetzung in positives Recht, thematisieren die Stücke anhand von zwei neuralgischen Punkten, und zumindest die Reflexion des einen wird in Theorie und Geschichte der Menschenrechte mit Verweis auf Hannah Arendt (insbesondere im deutschsprachigen Kontext) historisch oftmals erst viel später angesetzt. Angesichts der Gräueltaten, die der Protagonist in Kotzebues Stück während seines Plantagenbesuchs sieht, stellt er die Frage nach der Einklagbarkeit der Menschenrechte: „Ist

46 Dies freilich nur in der Bühnenfiktion, denn die schwarzen Figuren sind auf den deutschsprachigen Bühnen im 18. Jahrhundert ausschließlich von weißen Schauspieler\*innen und die Stücke vor einem weißen Publikum gespielt worden.

47 Die Stücke folgen hier ganz der Strategie der britischen Abolitionisten, die sich aber, wie gezeigt, schon aus der diskursgeschichtlichen Fundierung des Gefühls in der Anthropologie ergibt. Vgl. dazu auch die zahlreichen Nachweise in Harbou, *Empathie als Element einer rekonstruktiven Theorie der Menschenrechte*, S. 327-339 und in András Sajó, *Constitutional Sentiments*, New Haven u. London, 2011, S. 151-194 und für eine kritische Reflexion der Tragweise des Mitgefühls (vor allem im Sinne von Mitleid) im Kampf gegen Versklavung, und dies auch schon aus historischer Perspektive, vgl. den Band *Affect and Abolition in the Anglo-Atlantic, 1770-1830*, hg. v. Stepen Ahern, London, 2013.

48 Zur schönen Seele vgl. Sigrid G. Köhler, „Beautiful Black Soul? The Racial Matrix of White Aesthetics (Reading Kotzebue against Kleist)“, in: *Image & Narrative* 14/3 (2013), S. 34-45 URL: <http://www.imageandnarrative.be/> [Stand: 5.11.2016].

49 Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 180.

50 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 12.

51 Die Stücke lassen sich dennoch nicht für ein anti-rassistisches Archiv der Moderne vereinnahmen. Sie kennzeichnen ein merkwürdiger Paternalismus, der offensichtlich wird, wenn die Relationen zwischen den schwarzen und weißen Figuren in eine Vater-Kind-Relation projiziert wird, und sie sind rassistisch, wenn sie in der Darstellung nicht weiter individualisierter schwarzer Figuren die Stereotype der zeitgenössischen Rassentheorien reproduzieren.

denn kein Gerichtshof im Lande, dem ihr eure Noth klagen könntet?“<sup>52</sup> Die Einklagbarkeit von Menschenrechten bzw. von Menschenrechtsverletzungen setzt ihre Positivierung in Form von Grund- und Bürgerrechten voraus, sie setzt aber auch voraus, dass allen Menschen der Status eines Rechtssubjekts zukommt, unabhängig davon ob sie Bürger\*innen eines Staates sind oder nicht. Diese Frage nach der Geltung von Menschenrechten für Staatenlose und Geflüchtete hatte Hannah Arendt in *Elemente und Ursprung totaler Herrschaft* ins Zentrum ihrer Kritik der Menschenrechte gestellt.<sup>53</sup> Die Antwort, die der Protagonist in Kotzebues Stück erhält, reflektiert diesen (historisch verbürgten) Mangel schon am Ende des 18. Jahrhunderts auf ganz ähnliche Weise mit Blick auf Versklavung und rassifizierende Gesetzgebung. Die Möglichkeit der Klage wird den versklavten Figuren nicht nur aufgrund ihres Status als Sklave, sondern auch aufgrund ihrer vermeintlichen Rassenzugehörigkeit verweigert. Mit anderen Worten: Selbst als Freie könnten sie dies nicht: „Ein Gerichtshof? Nicht einmahl als Zeugen dürfen wir auftreten, vielweniger als Kläger. Ein N\*\*\*\* hat nie Recht“<sup>54</sup>. Die transnationale respektive völkerrechtliche Dimension der Menschenrechtsverletzung, die das System der Versklavung impliziert, wird dann in Reitzensteins Stück explizit. Versklavung wird dort mehrfach und dezidiert als ‚Menschen- und Völkerschändung‘<sup>55</sup> oder gar ‚Völkermord‘<sup>56</sup> bezeichnet, welche die europäischen Nationen an Afrika begehen, indem sie es gesetzlich ermöglichen Afrikaner\*innen zu versklaven. Die Gegenüberstellung von Europa und Afrika verweist natürlich auf die rassifizierende Matrix, der die Begründung von Sklavenhandel und Sklaverei im 18. Jahrhundert folgt, sie reflektiert jedoch zugleich den Mangel an transnationaler respektive völkerrechtlicher Anerkennung und Durchsetzung der Menschenrechte.<sup>57</sup> Es geht also auch im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht mehr nur um die Frage der Einklagbarkeit von Menschenrechten in einem Staat, nicht nur um die Frage von national garantierten Grund- und Bürgerrechten, sondern auch schon um ihre transnationale Verbindlichkeit.<sup>58</sup>

52 Kotzebue, „Die N\*\*\*\*sklaven“, S. 45. Vgl. auch Kratter, *Der M\*\*\*\*könig*, S. 113.

53 Vgl. Hannah Arendt, *Elemente und Ursprung totaler Herrschaft*. Frankfurt/M., 1958, S. 416-452. Die französischen Abolitionisten begründeten ihre Forderung nach Einhaltung der Menschenrechte, indem sie auf die Geltung der Bürgerrechte verwiesen: Die Menschen, deren Sache sie verteidigten, seien Bürger des gleichen Reiches. Vgl. *Adresse à l'Assemblée Nationale, pour l'abolition de la traite des noirs*, S. 2.

54 Kotzebue, „Die N\*\*\*\*sklaven“, S. 45.

55 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 12 u. 104.

56 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 114. Die genaue, an die Plantagenbesitzer adressierte Formulierung ist „Völkermörder“.

57 Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 29 u. 142.

58 Ex negativo ergibt sich daraus die Frage nach einer völkerrechtlich anerkannten Instanz, welche die Menschenrechtsverletzungen der Versklavung ahnden könnte. Eine solche Forderung formulieren die Stücke nicht, eine erste Realisierung einer solchen Instanz zeigt sich jedoch schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in den internationalen Gerichtshöfen zur Verfolgung des Sklavenhandels, die auf Initiative von Großbritannien eingerichtet wurden. In einer Reihe bilateraler Verträge sicherten sich Großbritannien, Portugal, Spanien und die Niederlande schon 1817 wechselseitig nicht nur die Abschaffung des Sklavenhandels, sondern auch das Recht der

Mit Blick auf die weiter oben gestellte Frage nach den Möglichkeiten des Theaters im Kampf gegen Versklavung lässt sich nun also als eine erste Antwort formulieren: Mit der Inszenierung von Identifikationsfiguren und durch die diskursive Verknüpfung von Recht und Gefühl kann es dafür Sorge tragen, dass das Gefühl für das Recht bzw. Unrecht ins Zentrum des Theatererlebnisses gerückt wird. Spätestens seit der Erfindung des bürgerlichen Trauerspiels gehört darüber hinaus die Inszenierung von anrührenden, das Gemüt bewegenden Szenen zum wirkungsästhetischen Instrumentarium der dramenästhetischen Affizierung, Szenen, die womöglich noch in einem Tableau (im Diderot'schen Sinne) stillgestellt werden. Liebe und Freundschaft sind paradigmatisch die Prinzipien, die medial vermittelt durch das Gespräch (d. h. das wechselseitige Teilen intimer Erlebnisse und Erfahrungen) oder auch durch die gemeinsame Lektüre ‚schöner Literatur‘ solche Szenen leiten. In der auf der Bühne inszenierten Kommunikation offenbart sich die Intimität und Verbundenheit der Figuren, in der wechselseitigen emotionalen Ergriffenheit zeigt sich exemplarisch eine Gefühlsgemeinschaft. Die Theaterstücke nutzen auch diese Strategie, um exemplarische Freundschaften und Liebesbeziehungen über die rassifizierende Matrix hinweg zu inszenieren: In Dalbergs *Oronooko* verbinden etwa die anlässlich von Oronookos Geschichte gemeinsam vergossenen ‚Freundschafts-Thränen‘<sup>59</sup> die beiden Protagonisten Blandfort und Oronooko; in Reitzensteins Trauerspiel erkennen und finden sich die Herzen von Tado und Julie bei der Lektüre von ‚schönen Stellen‘<sup>60</sup>. Eine solche Kommunikation, das Erzählen, Zuhören und Lesen, bedarf jedoch der Zeit bzw. der Auszeit. Die Erziehung und Regulierung des Gefühls ist schließlich auf Mäßigung und Ausgleich ausgerichtet, nicht auf Affekt bzw. impulsives Handeln. Zeit ist nun aber genau das, was den Figuren fehlt. Viele der Theaterstücke sind durch eine Situation des Zeitmangels bestimmt, die schnelles Handeln gebietet, sei es weil ein Aufstand bevorsteht, sei es weil ein versklavter Mensch sonst (zu Tode) gequält würde.

Wie kann nun angesichts einer solchen Grundsituation an das Gefühl appelliert werden? Eine Möglichkeit wäre, die ‚Gräuelszenen der Sklaverei‘ zu zeigen. Dafür optimieren insbesondere die Theaterstücke, in denen der ‚Besuch‘ einer Sklavenplantage den Leitfaden für die Handlung gibt. Die unmittelbare Darstellung der unmenschlichen Lebensbedingungen wie auch der alltägliche Folter und Gewalt wäre für die Bühne des 18. Jahrhunderts jedoch nicht nur ein technisches Problem, sie hätte auch gegen die Konventionen des guten Geschmacks verstoßen. Die dramenästhetisch bewährten Mittel, um für die Handlung notwendiges Wissen auf die Bühne zu bringen, ohne es selbst in der Handlung darzustellen, sind Botenbe-

Durchsetzung zu, d. h. das Recht Sklavenschiffe aufzuspüren und auszuheben sowie die Verantwortlichen vor die eigens dazu eingerichteten, international besetzten Gerichtshöfe im heutigen Sierra Leone, Cuba, Surinam und Brasilien etc. zu bringen. Für eine ausführliche und differenzierte Darstellung der einzelnen Etappen und der Reichweite der internationalen Verträge vgl. Jenny S. Martinez, *The Slave Trade and the Origins of International Human Rights Law*, New York, 2012.

<sup>59</sup> Dalberg, *Oronooko*, S. 52.

<sup>60</sup> Reitzenstein, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 88.

richt und Mauerschau. Im ersten Fall wird dieses Wissen als Nachricht überbracht, im zweiten als Beschreibung eines jenseits der Bühne beobachtbaren Geschehens mitgeteilt. Die Theaterstücke machen sich genau diese Formen zu eigen, um die Gräueltat der Versklavung ‚auf die Bühne‘ zu bringen. Mehr noch, sie transformieren bzw. radikalieren diese Form der Figurenrede, denn die berichteten Gräueltaten betreffen oftmals gar keine Figuren des Handlungszusammenhangs mehr. Sie fungieren vielmehr als exemplarische Schilderungen, welche die Gräueltat des Gesamtsystems ‚Sklavenplantage‘ und ‚Sklavenschiff‘ vermitteln.

Xotilaqua: [...] Höre meine Tochter, und stähle dein Herz. Nikis Frau gebahr vor einigen Stunden einen wohlgebildeten Knaben; kaum hatte das arme Kind das Licht der Welt erblickt, so ward es auf Baringtons Befehl aus den Armen seiner Mutter gerissen, die Henker sagten: es sey gefährlich solche Brut zu nähren, und warfen den unschuldigen Knaben vor den Augen der verzweifelnden Mutter in die See.

Juli: Entsetzlich!

Xotilaqua: Höre weiter! – vor einer Stunde kam ein Schiff mit neuen N\*\*\*\*sklaven. Einige lagen am Mastbaum geschmiedet und flehten nur um einen Tropfen Wasser, ihre sterbende Zunge zu laben; man versagte es ihnen. Einer von diesen Unglücklichen starb, und ward nebst einem noch lebenden Kameraden, der mit ihm an einer Kette geschmiedet war, über Bord geworfen. Alles zitterte, und staunte über diese Grausamkeit. Ein junges wohlgebildetes N\*\*\*\*mädchen äußerte Mitleid, und ehe sie sich versah, lag sie auch in der See. Sie schrie um aller Götter willen um Hülfe! Umsonst, niemand erbarmte sich ihrer! Sie schwamm an das nächste Boot, und wollte hinaus klettern, da kam eine unbarmherzige Seele und tauchte sie mit dem Ruder hinab.

Juli: Götter! sind das Menschen!

Xotilaqua: Noch nicht genug! Ein junger Sklave fiel, von harter Arbeit in den Zuckerplantagen ermattet, zur Erde. Man hielt es für Verstellung, und schlug ihn so entsetzlich, daß er beynahe seinen Geist aufgab. Er flehte, gekrümmt wie ein Wurm, um Schonung; aber man riß ihn mit Gewalt von der Erde, und gab ihm noch viele Stockstreiche, die ihn gewiß des Lebens beraubt hätten, wenn ihn seine Jugend nicht erhielt.<sup>61</sup>

Diese Schilderungen der Figur Xotilaqua in Grubers Stück folgt sukzessive einer Topik der Gräueltat, die auch aus den von den Abolitionisten veröffentlichten Bildern und Zeugenberichten bekannt ist. Die einzelnen Schilderungen zur willkürlichen Ermordung von Kindern, zur Gewalt auf den Sklavenschiffen und zu den unerträglichen Lebens- und Arbeitsbedingungen auf der Sklavenplantage – eine weitere Einheit bildet oftmals noch der Bericht von der Entführung und Verschleppung – werden in Form von szenisch anmutenden Mikroeinheiten aneinandergereiht. Es entstehen in sich abgeschlossene Einheiten, die aufgrund ihrer Konkretheit und Detailgenauigkeit fast ‚Bild-Charakter‘ haben und auf diese Weise, ganz wie von den britischen und französischen Abolitionisten gefordert, die Gräueltat vor Augen führen. Diese in die Figurenrede eingefügten Schilderungen unterbrechen oder

<sup>61</sup> Gruber zu Grubenfels, *Die N\*\*\*\*sklaven*, S. 165-166.

verlangsamem punktuell die Handlung der Theaterstücke. Sie verdeutlichen zugleich aber die Dringlichkeit der abolitionistischen Sache. Statt für die allmähliche Ausbildung des Gefühls stehen die Theaterstücke für eine Art Schockästhetik, die in ihrer Drastik das richtige Gefühl für Recht und Unrecht gewissermaßen auf den Punkt, also unmittelbar mit dem Theatererlebnis zu erzeugen sucht.<sup>62</sup>

In Kotzebues Dreiaakter wird diese Verfahrensweise für den zweiten Akt beinahe strukturgebend. Sie rückt auf diese Weise buchstäblich ins Zentrum des Stücks und tritt an die Stelle der Handlung. In langen Monologen schildern Figuren die Gräueltaten. Wieder sind Verschleppung, die Gewalt auf der Plantage, Krankheit, Tod und Kindstötung Thema. Den negativen Höhepunkt bildet jedoch der Bericht von der *Middle Passage*, d. h. von den Zuständen auf einem Sklavenschiff während der Überfahrt über den Atlantik.

Ayos: [...] [Man] stieß mich hinab in einen engen Raum, wo mehr als vierhundert meiner Brüder neben einander geschichtet lagen; denn ein Schiff das kaum 200 Menschen faßt, wird mit 452 Sklaven und 36 Europäern vollgepfropft. Man schmiedete mich mit einem Jüngling zusammen; man zog überdieß eine lange schwere Kette durch uns alle; keiner vermogte aufzustehen, ohne alle übrige mit aufzujagen, Müde, Kranke, Schlafende und Todte – ja Todte! denn nicht selten zwang uns die Verwesung, unsern Henkern zuzurufen: wir haben auch einen Glücklichen unter uns! Die übrigen Elenden fütterte man mit Erbsen und Bohnen. Kreischende Kinder steckte man in Säcke, brüllenden Männern stieß man Knebel in den Mund. Seufzer und Flüche sangen mich in den Schlaf, Jammertöne weckten mich wieder. Hier verwünschte Einer die Stunde seiner Geburt; dort lachte ein Anderer laut in Fieberphantasien. Dieser bethete um Erlösung, jener fluchte seinen Schöpfer. Oft lechzten wir in feuchter Wärme nach einem Tropfen Wasser und nur Thränen benetzten unsere dürren Zungen. Ein Athemzug frischer Luft war eine seltene Wohlthat. Kamen wir ein Mahl heraus aufs Verdeck, so starrten wir aus hohlen Augen hin nach der Küste unseres Vaterlandes. Dieser Anblick machte viele meiner Gefährten still wehmüthig, die Wehmuth ging in tiefe Trauer, und endlich in Verzweiflung über. Der Wunsch zu sterben brannte in jedem Herzen, der Nahme des Todes erscholl von jeder Lippe. Unsere Henker hatten das vorausgesehen, und versucht, sogar den Tod zu überlisten. Nicht einmahl einen schahlen Streifen Leinwand, um unsere Blöße zu bedecken, ließ man uns, aus Furcht, wir mögten uns daran erhängen.<sup>63</sup>

Kotzebues Theaterstück ist in der Erstausgabe mit dem Zusatz ein „historisch-dramatisches Gemälde“<sup>64</sup> untertitelt. Das ‚Gemälde‘ als Gattungsbezeichnung lässt zunächst an Johann Jacob Bodmers *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* denken, in denen im Rekurs auf das *ut pictura poesis*-Diktum Dichtung insgesamt und aber auch die dramatischen Gattungen als malende entworfen werden. Aufgabe der Tragödie ist es Bodmer zufolge, den Menschen die den

62 Vgl. dazu auch Kratter, *Der M\*\*\*\*könig*, S. 13, 101 oder Döhner, *Des Aufruhrs schreckliche Folge, oder: Die N\*\*\*\*. Ein Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen*, o.O., 1792, S. 18-19.

63 Kotzebue, „Die N\*\*\*\*sklaven“, S. 64-65.

64 August von Kotzebue, *Die N\*\*\*\*sklaven. Ein historisch-dramatisches Gemälde in drei Akten*, Leipzig, 1796.

Staat und die Gesellschaft betreffenden Pflichten und Normen – zu diesen zählt Bodmer auch das Völkerrecht – ‚ins Herz zu pflanzen‘.<sup>65</sup> Die Betonung des Historischen würde in diesem Zusammenhang allerdings die Verarbeitung eines historisch tradierten Stoffes erwarten lassen. Kotzebues Stück beansprucht demgegenüber die Darstellung von in jüngster Vergangenheit und Gegenwart sich vollziehender Gräueltaten. Zeitgenössisch sind diese längst vielfältig dokumentiert, und entsprechend nennt Kotzebue im Vorbericht zum Beweis eine ganze Reihe von Quellen: Reiseberichte, Zeitschriftenaufsätze und historische Darstellungen. Es geht also um dokumentierte, historische Wahrheit, die in Form bildhafter Schilderungen auf die Bühne gebracht werden soll – als Tableaus, wie man mit Blick auf die Formulierungen der französischen Abolitionisten und in Anlehnung an Louis Sébastian Merciers reportageartige und vor allem gesellschaftskritische Prosaskizzen im *Tableau de Paris* pointieren könnte.<sup>66</sup>

In ihrer historischen und z. T. dokumentarischen Genauigkeit sowie in ihrer Drastik überschreiten die abolitionistischen Theaterstücke damit den Rahmen des bürgerlichen Trauerspiels respektive des Rührstücks, dem sie in der Forschung gemeinhin zugeordnet werden. Sie erweisen sich vielmehr als gegenwartsbezogenes, politisches Theater, das sich aus der Rezeption der zeitgenössischen Debatte um die Abolition und dem Wissen um das System Versklavung generiert und auf diese zurückzuwirken sucht. Eingebettet in einen Naturrechtsdiskurs werden die Tableaus der Versklavung in Kotzebues Stück, aber nicht nur dort, zu Darstellungen von Menschenrechtsverletzungen, die nicht im Stile einer Gerichtsrede als Normverstoß begründet und angeklagt werden. Sie müssen stattdessen vor allem gezeigt werden, denn im Akt des Aussprechens und Zeigens sind die Anklage und das Urteil schon enthalten.<sup>67</sup> Die Evidenz der Menschenrechte hat in der Erklärung, der *Deklaration*, ihr eigenes ‚Diskursmodell‘ gefunden, wie Cornelia Vismann schreibt, ein Diskursmodell, das offenbar über den konkreten Rechtskontext hinaus wirksam ist. Dieses machen sich die Theaterstücke auf gewisse Weise zu eigen, wenn sie in sprachlichen Bildern die Menschenrechtsverletzungen der Versklavung zeigen. Im „Diskursmodell der Erklärung [verwandelt sich] Erleiden in eine Erklärung, eine erlebte Unterdrückung in eine rechts- und wahrheitsfähige Erfahrung“<sup>68</sup>, die nicht zuletzt das Gefühl adressiert.

65 Vgl. Johann J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich, 1741, S. 432-433. [Auch für diesen Hinweis danke ich Florian Schmidt].

66 Vgl. ausführlicher dazu Sigrid G. Köhler, „Ein ‚historisches Gemälde‘ gegen Sklaverei. Kotzebues dramenästhetische Bildpolitik und die Abolition im ausgehenden 18. Jahrhundert“, erscheint in der Abschlusspublikation des DFG-Netzwerks *Black Diaspora and Germany* 2017.

67 Vgl. Vismann, „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, S. 288.

68 Vismann, „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, S. 287.