

**NICOLA LAURÉ AL-SAMARAI:** Given the various systemic inextricabilities, I do not think that there are many options for fundamental transformations. I do believe, however, that the *participatory* development of transnational self-/reflexive structures – a process that should aim at subjecting research trends and practices to regular critical evaluation – would certainly help to democratise the field in question. Such an attempt would, of course, require extensive additional efforts; a huge challenge if we consider the general work pressure in the academia and the refusal of mainstream institutions to fund allegedly “remote” or “extravagant” research without an immediate or measurable output.

In any case, it is important to frequently pause and reconsider: Which opportunities do we have to interlink academic research and political activism? How can scientific research be designed in a structurally inclusive way? Do scholarly efforts integrate communal issues, discussions and concerns? What are the concrete benefits for the Black German community?

**THEODOR MICHAEL:** You’re trying to make a moral point here, are you not?

**NICOLA LAURÉ AL-SAMARAI:** I am rather trying to suggest a principle for action. After all, the Black German ‘case’ is not an exceptional one but signifies a broader problematic trend within the academic field of institutionalised Black Studies itself.<sup>44</sup> As scholars, we are acting neither in an academic nor in a societal vacuum and will therefore be held responsible for our research – its mindset, the ways we conduct it, the decisions whom we share it with. If we seriously reconsider the path-breaking and deeply committed activist foundations of Black Studies in general and Black German Studies in particular, then aren’t we required to re-integrate these foundations into our daily (professional) life and to practice the critical epistemologies we are working with?

Erschienen in: BDG Network (Hg.), *The Black Diaspora and Germany / Deutschland und die Schwarze Diaspora*, Münster 2018, 67-83.

## Ein ‘historisches Gemälde’ gegen Sklaverei. Kotzebues dramenästhetische Bildpolitik und die Abolition im ausgehenden 18. Jahrhundert

Sigrid G. Köhler

### Abstract:

#### *A ‘Historical Painting’ against Slavery. Kotzebue’s Drama Aesthetics, Image Politics and Late 18th-century Abolitionism*

*Between 1775 and 1815, German-speaking literature sees the rise of a series of theatre plays that deal with the fight against slavery and the slave trade. These plays were written by authors rarely read and almost forgotten today, such as August von Kotzebue, Franz Kratter or Wolfgang Heribert von Dalberg, who have scarcely been acknowledged in recent German research literature.*

*Nevertheless, they give evidence of an astonishing knowledge of the transnational abolitionist movement of that time: of the abolitionist leaders and their writings as well as of political events and debates – therefore they can be considered an important Enlightenment-critical archive of modernity, even though they are not free from racialising attributions themselves. The essay focuses in particular on the analysis of Kotzebue’s play Die N\*\*\*\*sklaven (‘The N\*\*\*\* Slaves’), which deviates remarkably in its staging strategies from contemporary theatre aesthetics in plot structure and topic selection to show the atrocities of slavery.*

*Relying on Louis Sébastian Mercier’s socio-critical tableau conception, Kotzebue transforms the theatre technique of the ‘tableau’ connected to 18<sup>th</sup>-century bourgeois tragedy into a critical character discourse picturing the systemic violence of slavery: With documentary precision, the characters depict the horrifying conditions of the middle passage as well as the inhuman living and working conditions on the plantations in tableau-like scenes. While showing the atrocities, Kotzebue’s play places its main emphasis on the depiction of human sorrow. As a consequence, and in contradiction to late 18<sup>th</sup>-century ‘race’ theories, the play offers the vision of a transnational community that transgresses the boundaries of racialisation and is formed by a shared capacity to feel. Even though this is certainly the brainchild of a white author written for a white audience, it still shows a remarkable knowledge of abolitionist theory and impetus that cannot be found in canonical German literature.*

.....  
<sup>44</sup> See, for example, the analysis in Weheliye 2014.

1796 gibt August von Kotzebue ein Theaterstück in den Druck, mit dem er sich dem Kampf gegen die Versklavung verschreibt. Es trägt den Titel *Die N\*\*\*\*sklaven*. Im Vorbericht erläutert er, dass der vorliegende Text nicht einfach Skript für ein Schauspiel sei, sondern „historische[s] Gemälde“<sup>45</sup>, das „alle die fürchterlichen Grausamkeiten“ (KN 9) vor Augen führe, die *Weißer* an ihren „schwarzen Brüder[n]“ (KN 9) begangen haben. Das, was dieses Schauspiel in einer „einzigen Gruppe“ (KN 9) darstellt, so ist zu lesen, ist bloß „zusammengestellt“ und „eingekleidet“, nicht aber „erfunden“. Alles ist, so schwer es offenbar zu glauben und zu ertragen ist, „buchstäblich wahr“ (KN 10). Zum Beweis nennt Kotzebue gleich darauf seine Quellen: an erster Stelle die *Histoire philosophique* des Abbé Raynal, erstmals 1770 erschienen,<sup>46</sup> dann Johann Jacob Sells Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels von 1791,<sup>47</sup> schließlich den *Code Noir*<sup>48</sup> und Zeitschriftenaufsätze, die er gelesen hat. Kotzebue grenzt sich im Vorbericht etwa mit Blick auf die sittliche Bildungsfähigkeit des Menschen zudem von der rassifizierenden Einteilung und Hierarchisierung der zeitgenössischen „Philosophie und Afterphilosophie“ (KN: 10) ab. Er nennt zwar keine Namen, zu denken ist aber sicherlich an Immanuel Kant, Johann Friedrich Blumenbach, Samuel Thomas von Soemmering oder Christoph Meiners, um nur einige der Protagonisten der zeitgenössischen Rassentheorie zu nennen. Sein Schauspiel selbst ist dabei jedoch auch nicht frei von rassifizierenden Zu-

.....

<sup>45</sup> Kotzebue 1796: 13. Zitate und Verweise fortan unter Angabe der Seitenzahl und mit der Sigle KN im fortlaufenden Text.

<sup>46</sup> Gemeint ist die *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, in der Kurzzitierung eigentlich *Histoire de deux Indes*, erstmals 1770 in Amsterdam erschienen, die von Guillaume-Thomas François Raynal initiiert und unter Mitwirkung mehrerer Autoren, darunter u.a. Denis Diderot, entstanden ist. Die mehrbändig und enzyklopädisch angelegte Geschichte war eines der meist rezipierten Bücher der französischen Aufklärung. Es ist innerhalb weniger Jahre in mehrere europäische Sprachen, darunter auch ins Deutsche, übersetzt und 1781 aufgrund seines revolutionären Inhalts in Frankreich verboten worden. Seine radikale Position hat Raynal in den 1780er Jahren allerdings zurückgenommen und die Fortsetzung der Sklaverei aus 'ökonomischen Gründen' für notwendig gehalten. Vgl. Alexander 2007: 564-566.

<sup>47</sup> Sell bezieht sich in seiner Vorrede explizit auf die in Großbritannien auch parlamentarisch geführte Debatte um die Abschaffung der Sklaverei. Mit seiner Schrift möchte er, so schreibt er, einen Beitrag zur Sensibilisierung in Deutschland leisten, das sich bisher wenig für Versklavung und Abolition interessiert habe (vgl. Sell 1791: VII-VIII).

<sup>48</sup> Die rassistische Gesetzessammlung wurde von Ludwig XIV. 1685 erlassen und galt bis 1848. Sie gab die gesetzlichen Richtlinien für die Versklavung von Menschen afrikanischer Herkunft und für den Umgang mit befreiten Schwarzen Sklaven in den nordamerikanischen Kolonien Frankreichs vor. Sala-Molins hat den Kodex als den „monströsesten Rechtstext“ der Moderne bezeichnet (2002: 9).

schreibungen und einer ebensolchen Terminologie, wie sich nicht zuletzt an der Titelgebung zeigt.

August von Kotzebue war um 1800 der auf deutschsprachigen Bühnen wie auch international meist gespielte deutschsprachige Autor. Heute gilt er als ein an den Rand des Kanons gedrängter Trivialautor der deutschsprachigen Literatur. Sein Theaterstück *Die N\*\*\*\*sklaven* ist dabei nur eins von rund zwanzig Stücken, die zwischen 1775 und 1815 von heute nahezu unbekanntem Autoren wie Wolfgang Heribert Dalberg, Franz Kratter, Theodor Körner oder Carl Ernst Philipp von Reitzenstein geschrieben worden sind. Diese Stücke, welche allesamt Versklavung und Abolition zum Thema haben, lassen sich dem Unterhaltungsgenre zurechnen. Viele von ihnen funktionieren als sogenannte 'Plantagenstücke' (vgl. Riesche 2010: 122), d.h. sie machen mit der kolonialen Plantage systematisch einen der seit der Frühen Neuzeit und dann vor allem im 18. und 19. Jahrhundert zentralen Orte der Versklavung zu ihrem Hauptschauplatz. In den Vorworten nehmen die Autoren, wie schon für Kotzebue gezeigt, vielfach explizit Bezug auf Abolitionisten und abolitionistische Schriften, in ihrer Zeitstruktur richten sie sich z.T. sehr eng am zeitgenössischen politischen Geschehen aus (vgl. Reitzenstein 1793) oder sie adaptieren gleich wie Dalberg mit seinem Stück *Oroonoko* (1786) einen zentralen Stoff der zeitgenössischen abolitionistischen Literatur. Sie inszenieren prototypisch die Strategien und Argumente der Abolitionisten wie auch der Apologeten der Versklavung: Der vermeintlich wirtschaftlichen 'Notwendigkeit' und 'Rechtmäßigkeit' der Sklaverei (dies in Übereinstimmung mit dem zeitgenössisch geltenden Recht in den europäischen Kolonialgebieten in Nordamerika) wie auch der im Rekurs auf die pseudowissenschaftliche Argumentation der zeitgenössischen Rassentheorie begründeten 'Überlegenheit' der *weißen* 'Rasse' werden die Postulate der europäischen Aufklärung in Form von theologischen, moralphilosophischen und naturrechtlichen Argumenten für die Freiheit und Gleichheit aller Menschen entgegengestellt. Erklärtes Ziel der Theaterstücke ist es, die Brutalität der Versklavung vor Augen zu führen und das (*weiße*) Publikum durch Rührung zur Ablehnung der Sklaverei zu bewegen. In ihren Plots und in ihrer Wirkungsästhetik lehnen sie sich dazu eng an das bürgerliche Trauerspiel respektive das Rührstück an, das idealtypisch die bürgerliche Familie und mit dieser das menschliche Gefühls- und Seelenleben in den Mittelpunkt stellt (vgl. die Einzelanalysen in Riesche 2010). Die Sondierung der familiären, freundschaftlichen und emotionalen Relationen ermöglicht es den Theaterstücken, die Ausmaße der Sklaverei in ihrer Grausamkeit zu thematisieren und neben den physischen Gräueln auch die seelischen zu zeigen. Das Schauspiel soll zu 'Tränen' rühren, so dass „des Zuschauers Tränen“ sich mit den beim Schreiben vergossenen Tränen des Autors „mischen“, ist in Kotzebues Vorbericht zu lesen (KN: 10). Das Optieren für Rührung und Mitleid weist jedoch zugleich darauf hin, dass der Weg der Abolition als '*weißer* Bildungsweg'

imaginiert wird. Gewaltvolle Lösungen wie „Aufruhr“ und „Rebellion“ (mit anderen Worten: der Schwarze Freiheitskampf) werden *expressis verbis* abgelehnt. Hierin folgen die Theaterstücke einer der zentralen Strategien der Abolitionsbewegung (vgl. auch Riesche 2010: 16). Sie zeigen sich zudem als tief im 18. Jahrhundert verankert, das mit der 'Entdeckung des Gefühls' eine gefühlsgeleitete moralisch-sittliche Entwicklung des Menschen erst denkbar macht. Vor diesem diskursgeschichtlichen Hintergrund erweist sich das bürgerliche Trauerspiel bzw. das Rührstück wiederum als abolitionistisches Genre *par excellence*, und in der Konsequenz lassen sich die abolitionistischen Theaterstücke als Analyse des politischen Handlungsspielraums und der zeitgenössischen Wissensformationen lesen, die sich der sittlich gute (*weiße*) Europäer mit seinen Vorstellungen von Ethik und Ästhetik selbst gesetzt hat (vgl. S.G. Köhler 2013: 34-45).

Die abolitionistischen Theaterstücke sind in der germanistischen Forschung in Deutschland bisher kaum zur Kenntnis genommen und seit ihrer Ersterscheinung in Printform in der Regel nicht wieder neu aufgelegt worden.<sup>49</sup> In den heute zum literarischen Kanon zählenden Texten des Sturm und Drang, der Klassik und Romantik sind der transatlantische Sklavenhandel und die Versklavung in den nordamerikanischen Kolonien in der Regel kein großes Thema,<sup>50</sup> genauso wenig wie in den kanonisierten Texten und Autoren der deutschsprachigen philosophischen Spätaufklärung und des Idealismus.<sup>51</sup> Diese Theaterstücke bilden also ein vergessenes, für eine kritische Moderne-Reflexion aber eminent wichtiges Archiv. Im 18. Jahrhundert finden bekanntermaßen die zentralen Weichenstellungen für die Moderne statt. Und auch wenn es nicht die eine Moderneerzählung gibt, so ist doch inzwischen ausreichend nachgewiesen worden, dass die dominierende westliche Moderneerzählung in ihrem Fokus vor allem auf den *weißen* (männlichen), bürgerlichen Menschen ausgerichtet war (und z.T. immer noch ist) und eine Teleologie des Fortschritts etwa in politischer und wirt-

schaftlicher Hinsicht entwirft, die vergisst und verdrängt, welche grundlegenden Verwerfungen diese Geschichte in Theorie und Praxis überhaupt erst ermöglicht haben. Zentral für den Prozess der Abspaltung und Verschiebung ist nicht zuletzt gerade die Rezeption der Aufklärung als eine Emanzipationsbewegung, in deren Zuge die Menschen zu eigenständigem und selbstbestimmtem Handeln ermächtigt, also 'mündig' werden sollen und zu deren Grundannahmen die der Freiheit, Gleichheit und Autonomie *aller* Menschen gehören (vgl. Broeck 2011: 232-241). Essentieller und verworfener Teil dieser die Fortschrittskonstruktion ermöglichenden Grundkonstellation sind Rassismus und Versklavung, wie Autor\_innen der Critical Whiteness Studies und des Black Atlantic gezeigt haben (vgl. Gilroy [1993] 1996: 41-71), d.h. die Unterdrückung und Versklavung von Millionen von Menschen (vgl. z.B. Drescher 2009). Der Sklavenplantation, die ja auch in den genannten Theaterstücken zentraler Handlungsschauplatz ist, kommt in der Revision dieser Moderneerzählung besondere Bedeutung zu. Im 'historischen Gedächtnis des Black Atlantic' hat sie bis heute einen zentralen Platz (Gilroy [1993] 1996: 55), denn die auf ökonomische Produktion und Nutzenmaximierung angelegte Versklavung kann als eines der ersten 'biopolitischen Experimente' (vgl. Mbembe 2003: 21) der Moderne betrachtet werden, das seine Realisierung nicht zuletzt genau im 'System der Plantage' gefunden hat. Mehr noch, die Plantage lässt sich als 'Figuration des Ausnahmezustandes' (vgl. Mbembe 2003: 21) lesen, an dem eine der ersten rassistisch motivierten Aussetzungen der modernen Menschenrechte stattfindet, insofern als die Entscheidung über Leben und Tod der versklavten Menschen allein dem Plantagenbesitzer zukommt.<sup>52</sup>

Vor diesem Hintergrund erweisen sich die abolitionistischen Theaterstücke als erstaunlicher Fund. 'Befremdlicher' noch ist, dass sie derart in Vergessenheit geraten konnten, denn sie dokumentieren, dass die Rezeption der Abolitionsdebatte auch im deutschsprachigen Raum stattgefunden hat. Zentrale Schriften und Initiativen entstehen im ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa zwar vor allem in Großbritannien und Frankreich. Dies ist angesichts der Beteiligung dieser Länder am transatlantischen Sklavenhandel und vor allem der Sklavengesellschaften in den nordamerikanischen Kolonien Frankreichs und Großbritanniens nicht verwunderlich. Die britischen und französischen politischen und publizistischen Initiativen und Interventionen der Abolitionsbewegung machen vor den nationalen Grenzen aber nicht halt. Im Gegenteil, die Abolitionsdebatte wurde nicht zuletzt gestützt auf die neuen Medien Zeitung und Zeitschrift und

<sup>49</sup> Eine erste Zusammenstellung der Stücke geht nach Wissen der Verfasserin auf Sadjı 1992 zurück. Eine ausführliche Studie, die sich der dramenästhetischen und theatergeschichtlichen Einordnung der Stücke widmet, hat Riesche 2010 vorgelegt. Es handelt sich um die schon erwähnte Monografie *Schöne M\*\*\*innen, edle Sklaven, schwarze Rächer*.

<sup>50</sup> Eine große Ausnahme bildet selbstverständlich Kleists *Verlobung in St. Domingo* (1811).

<sup>51</sup> Dass die Auseinandersetzung um Versklavung und Befreiung der Sklaven aber dennoch in den deutschsprachigen Medien geführt worden ist, zeigen die kontinuierlich erscheinenden Artikel und Übersetzungen in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit, die wiederum auch von kanonisierten Autoren wie Hegel und Kleist – das belegt exemplarisch durchgeführte Forschung – rezipiert worden sind. Diese Rezeption ist allerdings bisher, wie auch Riesche feststellt, nicht systematisch aufgearbeitet worden. Vgl. Riesche 2010: 63-72; zu Hegel vgl. Buck-Morss 2011; und zu Kleist vgl. Neumeyer 2012 oder Kaminski 2011.

<sup>52</sup> Dies ist hervorzuheben, da in der deutschsprachigen Forschung zur Geschichte der Menschenrechte immer noch die Vorstellung existiert, dass die erstmalige Infragestellung des Gattungsbegriffs 'Mensch' im 20. Jahrhundert im Zuge totalitaristischer Politik stattgefunden hat (vgl. diesbzgl. z.B. die ansonsten sehr anregende Einführung von Menke und Pollmann (2007: 48).

dank neuer Möglichkeiten etwa im Plakatdruck transnational geführt – so auch in den deutschen Territorialstaaten. Auch wenn Letztere also nicht unmittelbar Akteure im transatlantischen Sklavenhandel waren und zu dieser Zeit auch noch keine Kolonien in Übersee besaßen, so war das Wissen um Versklavung und Sklavenhandel sowie die Debatte um die Abolition in den deutschen Staaten medial präsent, und vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn sie im Theater als öffentlichem Raum und wesentlichem Ort der Aufklärung ihre Fortführung gefunden hat. Die abolitionistischen Theaterstücke belegen ein detailliertes Wissen um die Versklavung auf den Plantagen, und sie zeigen, um eine Formulierung aus Kotzebues Stück aufzunehmen, mit welchen „bittern Thränen“ (KN: 47) der zuckersüße Kaffee bezahlt worden ist. Sie setzen sich kritisch zur zeitgenössischen Rassentheorie ins Verhältnis und verurteilen Rassismus wie Sklaverei und Sklavenhandel. Auch wenn sie damit nicht gleich zum Bestandteil eines anti-rassistischen Archivs der Moderne werden, so fungieren sie doch als wichtige Zeugnisse, welche die Relevanz der 'Sklavenplantage' für eine kritische Moderne-Reflexion offenlegen. Sie leisten schon zeitgenössisch auf diese Weise einen Beitrag zur Problematisierung der Grundlagen des (weißen) Aufklärungs-Projekts.

Eines dieser Theaterstücke ist das schon genannte von Kotzebue. Eminent wichtig war für Kotzebue offenbar seine Glaubwürdigkeit. Es geht um die Darstellung historischer 'Tatsachen'. Nicht minder wichtig ist für ihn die Darstellungsform: die Zusammenstellung in einer 'Gruppe' respektive als 'Gemälde' (KN: 9). Ohne dass Kotzebue dies weiter ausführen müsste, ist mit dem Stichwort 'Gemälde' bzw. 'Gruppe' für die zeitgenössischen Leser und Leserinnen offensichtlich, dass er sich, wie im Übrigen die anderen abolitionistischen Theaterautoren auch, des Tableaus bedienen wird, also einer der Theater Techniken, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und insbesondere im bürgerlichen Trauerspiel für die spezifische Wirkungsästhetik der Rührung und des Mitleids zuständig ist. Das Besondere an Kotzebues Theaterstück aber ist, dass es die Tableautechnik radikalisiert. Das Tableau als eine anrührende Momentaufnahme wird, wie im Rekurs auf den für das Entstehen einer sozialkritischen Literatur im 18. Jahrhundert so wichtigen Louis-Sébastien Mercier gezeigt werden kann, in eine beinahe reportageartige Bestandsaufnahme der menschenunwürdigen Lebensbedingungen auf der Plantage und der menschenverachtenden Praktiken der Versklavung transformiert. Kotzebue überführt das dramenästhetische Tableau des bürgerlichen Trauerspiels damit in eine abolitionistische Bildpolitik, welche sich der visuellen Logik des Rassismus (vgl. Mosse [1978] 2006: 9) im 18. Jahrhundert verweigert und dieser eine radikal andere, sozialkritische und die Versklavung anprangernde Bildproduktion entgegenstellt.

## Das Theater-Tableau und seine sozialkritische Radikalisierung

Mit dem Tableau als Theater Technik und durch die mit ihm verbundene Wirkungsabsicht der Rührung sind zwei wesentliche Aspekte der Dramenästhetik des bürgerlichen Trauerspiels benannt, das in der europäischen Theatergeschichte u.a. mit den Namen Denis Diderot und Gotthold Ephraim Lessing verbunden wird. Am Ende des 18. Jahrhunderts gilt das bürgerliche Trauerspiel in der dramenästhetischen Theoriebildung (mit Blick auf den deutschsprachigen Kontext: in der des Sturm-und-Drang-Theaters und der Autonomieästhetik der Klassik) eigentlich schon als abgelöst. Auf der Bühne jedoch lebt es im populären Theater, d.h. im Rührstück und im Familiendrama, bis ins 19. Jahrhundert weiter.<sup>53</sup>

Der mediale Transfer des Begriffs Tableau bzw. des Gemäldes von der bildenden Kunst ins Theater vollzieht sich in den dramenästhetischen Schriften Diderots in den 1750er Jahren. Das Tableau bezeichnet nach Diderot eine stillgestellte Szene, in der ein einzelner Schauspieler / eine einzelne Schauspielerin oder aber auch eine Gruppe für einen Augenblick in der Bewegung verharret, so dass ein „visuelle[s] Ausdrucksbild“ entsteht, in dem die „Gefühls- und Gemütszustände der Figuren“ (Graczyk 2004: 82) kulminieren. Der in diesem Bild festgehaltene flüchtige Augenblick soll, so die Programmatik, als Veranschaulichung der sozialen und emotionalen Gesamtkonstellation zwischen den Figuren fungieren, die das Publikum wiederum aufgrund der visuellen Prägnanz in besonderer Weise ergreift.<sup>54</sup>

Bedingung für eine solche Dramenästhetik ist diskursgeschichtlich betrachtet die Aufwertung der Ästhetik und insbesondere des Gefühls. Erst durch die philosophische Entdeckung des Gefühls als innerer Sinn und der Einbildungskraft als eigenständiges Vermögen in der Vermögenspsychologie im Europa des 18.

<sup>53</sup> Obwohl Lessing für den deutschsprachigen Kontext sicherlich der wichtigste Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels ist, ist er kein großer Theoretiker des Tableaus. Im Gegenteil, in seinem Aufsatz „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ ([1766] 1982a) tritt er mit Blick auf die unterschiedlichen Darstellungsmodi der Künste für eine genre- und, in der heutigen Diktion, medienspezifische Differenz der Künste ein: Jede Kunstform sollte entsprechend ihrer Darstellungsmöglichkeiten (Simultanität in der Malerei, Linearität in der Sprache etc.) ihre Gegenstände wählen und darstellen. Sprache soll demgemäß nicht 'schildern'. Im Theater, das aus dieser Perspektive per se intermedial funktioniert, sind damit aber 'visuelle Ausdrucksbilder' nicht ausgeschlossen.

<sup>54</sup> Das theatrale Tableau ist dabei nur Teil einer für das europäische 18. Jahrhundert insgesamt geltenden Privilegierung des Visuellen, welche nicht zuletzt auch die wissenschaftliche Darstellung umfasst, d.h. das wissenschaftliche Tableau, das wiederum die komprimierte, räumlich-bildhafte Darstellung eines Wissensbestandes (z.B. in Form von Bildtafeln, inventarisierenden und katalogisierenden Verzeichnissen und Tabellen oder von grafischen Übersichten) bietet (Graczyk 2004: 11-15, 29-38).

Jahrhunderts wird eine im Bild geschaute moralische Erkenntnis möglich, eine Erkenntnis also, die weder rational noch begrifflich gefasst werden kann, sondern ästhetisch bedingt ist und zu Mitleid und Rührung führt. Im Fokus dieser ästhetischen Moralthorie steht in der emphatischen Diktion des 18. Jahrhunderts der *Mensch* (jenseits von Standeszugehörigkeit, Nationalität, Geschlecht – und Rassenzuschreibung, wie Kotzebues Vorbericht deutlich macht). Der 'Mensch' richtet sich in seinem Normbezug fortan nicht mehr nach einer ihm übergeordneten irdischen oder transzendentalen Autorität, sondern wird selbst zum Ausgangspunkt der Moral, d.h. er kann im Rekurs auf sein Gefühl die moralischen Normen selbst generieren. Rührung und Mitleid werden demzufolge in der moraltheoretischen und dramenästhetischen Theoriebildung zu zentralen Modi des Gefühls, insofern sie den inneren Sinn affizieren und zur emotionalen Teilnahme bewegen. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn das neue *genre sérieux* (Diderot) bzw. mit Lessing gesprochen das bürgerliche Trauerspiel erstmals die sozialen und emotionalen Bedingungen des privaten, häuslich-familiären Lebens zum Thema von Dramenhandlungen macht. In ihrem Bezug auf dieses anthropologische Fundament treffen sich Abolitionsbewegung und bürgerliches Trauerspiel.

Eine sozialkritische Radikalisierung und Politisierung des bürgerlichen Trauerspiels findet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Theater des Sturm und Drang statt. Wichtiger Stichwortgeber auch für den deutschsprachigen Kontext ist Louis-Sébastien Mercier (1740-1840), französischer Romanautor und Theaterschriftsteller. Seine revolutionäre Theaterschrift *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) liegt schon drei Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung unter dem Titel *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* in deutscher Übersetzung vor. Gattungspoetisch und dramenästhetisch betrachtet steht Mercier zunächst nicht zuletzt durch seinen Rekurs auf das Tableau in der Tradition Diderots: „Das Schauspiel ist ein Gemälde.“<sup>55</sup> Es setzt die „Vermögenskräfte des Menschen“ und vorzugsweise das „Herz“ in Bewegung, und zwar nicht durch „Lehren“ und „trockene Grundsätze“, sondern durch „Eindrücke“, die der Dichter gleich einem „beredeten Maler“ mit seinem Gemälde auf der Bühne malt und die den Menschen zur „Teilnehmung“ bewegen und „tugendhaft“ werden lassen (MV: 10-14). In der Folge stellt Mercier jedoch eine Radikalisierung vor, denn der Dichter spielt nicht auf der Klaviatur des Gefühls, um den bürgerlichen Menschen in den emotionalen Strukturen und Bedingungen seines (Privat-)Lebens zu zeigen und zu bilden, sondern er ist, in der Terminologie des 20. Jahrhunderts gesprochen, engagierter, politischer Autor: Er ist „Dolmetscher der Unglücklichen, der öffentliche Vertheidiger aller Unterdrückten“, er beginnt seinen Kampf für Gerechtigkeit dort, wo Gesetz und Politik aufhö-

<sup>55</sup> [Mercier] [1776] 1967: 1. Zitate und Verweise fortan unter Angabe der Seitenzahl und mit der Sigle MV im fortlaufenden Text.

ren (MV: 178-179). Zum Thema wird damit nicht das bürgerliche Leben als privates, sondern das private Leben, insofern es durch die gesellschaftlichen und staatlichen Strukturen formiert und reguliert wird und deshalb gerade nicht vom öffentlichen als Rückzugsraum getrennt werden kann (vgl. Szondi [1973] 1974: 169-184). Mercier erweitert dazu auch das Spektrum der Tableau-Technik und überlagert unterschiedliche Tableau-Formen. Das Theater-Tableau zeigt als 'visuelles Ausdrucksbild' nicht mehr nur bürgerliche Intimität, sondern sucht auch das Wissen der zeitgenössischen Ländertableaus (also wissenschaftliche Abhandlungen über Topografie, Geschichte, Politik und Kultur eines Landes) wie auch der Sittengemälde (bildliche Darstellungen des sozialen, moralischen und/oder kulturellen Lebens einer Gesellschaft, die ebenfalls im 18. Jahrhundert ihren Transfer aus der bildenden Kunst in die literarische Darstellung vollziehen) auf die Bühne zu bringen und somit eine Bestandsaufnahme menschlichen Lebens insgesamt zu liefern (vgl. Graczyk 2004: 124-131; sowie MV: 146-149).

Mercier überschreitet also in seiner Themensuche für das Theater den Horizont des (*weißen*) bürgerlichen Lebens. Jedes noch so geringgeschätzte Detail, das „man auf der Durchreise durch die verschiedenen Himmelsstriche auffängt“ (MV: 247-248), kann zum Gegenstand werden, wenn es der moralische Sinn verlangt. Radikaler noch als die Theoretiker des bürgerlichen Trauerspiels reißt er mit dieser Forderung Standes- und Stoffgrenzen ein. Angesichts der religiösen und staatlichen Legitimierung von Kolonialismus, Sklavenhandel und Versklavung im 18. Jahrhundert tut er dies auch konsequent in globaler Perspektive. Frei von rassifizierender Begrifflichkeit ist seine Sprache dabei allerdings auch nicht:

Derjenige würde der Welt einen größern Dienst leisten, welcher eine geheiligte Ungerechtigkeit angreifen würde; der kühne und edelmüthige Dichter zum Exempel, der gegen den abscheulichen N\*\*\*\*n-Handel, gegen diese öffentliche und verruchte Uebertretung des Rechts der Natur, die nur die elende Produkte eines unnöthigen Luxus zum Zweck hat, ein Drama machen würde. (MV: 346)

Etwas später, nach knappen Ausführungen zur zynischen Haltung von Christentum und aufgeklärten Staaten hinsichtlich des Menschenhandels, heißt es dann: „Bebt zurück, fühlbare Menschen! Bebt zurück beym Anblick dieser leckerhaften Tafeln, wo diese neuen Speisen, die euren Gaumen künzeln, aufgetragen werden; diese Speisen [...] sind mit Menschenblut zugerichtet.“ (MV: 347-348). Gegen die bürgerliche Dramenästhetik ruft Mercier dazu auf, „das jämmerliche Gemälde des menschlichen Zustandes“ (MV: 328) auch wirklich zu zeichnen.

Seinen sozialkritischen Ansatz führt Mercier später in seinen Prosaskizzen im *Tableau de Paris* (1780/81-1788) konsequent weiter. Der Genrewechsel (vom Drama zur Prosaskizze) schließt den medialen Transfer des Tableaus vom ‚visuellen Ausdrucksbild‘ zum sprachlichen Bild mit ein, der im Grunde aber in seiner

Theaterschrift mit der Rede vom malenden Dichter schon präsent war.<sup>56</sup> Ziel des Tableaus ist es aber nach wie vor, auf der Basis von sorgfältigem Studium und genauer Beobachtung ein präzises 'Bild' der Gegenwart und nicht zuletzt auch eine kritische Bestandsaufnahme der Missstände (hier in Paris) zu liefern. Allerdings verschiebt sich der Akzent: Die Darstellung des Gesehenen, die in der Beschreibung respektive im 'sprachlichen Bild' eingefangene Beobachtung rückt in den Vordergrund. Es geht darum, über die sprachliche Darstellung eine Intensität und Präsenz zu erzeugen, die dem unmittelbaren (visuellen) Eindruck gleichkommt. Entsprechend verzichtet Mercier auf Kommentare und philosophische Reflexionen. Die Wirkung des Gesehenen wird somit allein den sprachlichen Bildern übertragen. Und er gibt vor, alles 'gemalt' zu haben, was ihm aufgefallen sei, auch die flüchtigen Momente, die kleinen Handlungen und besonderen Details einer Situation etc., und führt auf diese Weise einen „mikrologisch verfahrenen“ Blick vor, der „aus dem Kaleidoskop der Gewöhnlichkeiten die [besonderen Gesetze, SGK] sozialer Interaktion herausliest“ (Matala de Mazza 2009: 74).

### Kotzebues dramenästhetische Bildpolitik

Ein mikrologisch verfahrenender Blick auf die Gräuel der Versklavung und deren sukzessive Darstellung in einem Gemälde, das ist auch das Projekt, dem Kotzebues oben genanntes Schauspiel verpflichtet ist. Schon seinen Zeitgenossen galt er als Meister des Tableaus und der Rührung, wurde entsprechend gefeiert, von der klassisch-romantischen Literaturbewegung aber darum vehement als 'Trivialautor' abgelehnt. Dabei beschränken sich Kotzebues Dramen keineswegs auf rührselige Familientableaus, sondern bieten einen sozialkritischen Blick auf die zeitgenössischen Gesellschaftsverhältnisse.<sup>57</sup> Insbesondere in seinen frühen Theaterstücken ist der Rekurs auf Positionen der französischen Aufklärer wie Rousseau und Montesquieu unübersehbar (vgl. Elias 2011: 255-289). Seine Figuren interagieren vielfach im *aufklärerischen* Sinne 'vorurteilsfrei', d.h. stände-, religions- und kulturübergreifend, und in diesem Kontext ist auch sein Theaterstück *Die N\*\*\*\*sklaven* zu betrachten.<sup>58</sup>

.....  
<sup>56</sup> Den kulturhistorischen Hintergrund dieser intermedialen Konzeption sprachlicher Rede bildet die auf Horaz' Diktum „ut pictura poesis“ zurückgehende Vorstellung, mit Worten malen zu können, die im 18. Jahrhundert mit der Aufwertung der Einbildungskraft in der ästhetischen Theoriebildung erneut profiliert wird und die Mercier im Gegensatz zu Lessing gerade nicht als Genre- und Medienvermischung verwirft. Zu Horaz' Ut-Pictura-Poesis-Diktum und Lessings Kritik diesbezüglich vgl. Scholz 2010: 618-669, bes. 628-629 und 652-656.

<sup>57</sup> Zur Relevanz des Tableaus in Kotzebues Dramenästhetik vgl. auch dessen Selbstausagen in Kotzebue 1821: 30-33.

<sup>58</sup> In den vorgebrachten Argumenten verfährt das Stück analog zu zeitgenössischen Schriften gegen die Leibeigenschaft. Es rekurriert auch auf ähnliche Quellen. Es des-

Die Handlung des Dreiakters ist auf Jamaika angesiedelt. Im dramatischen Konflikt laufen zwei Handlungsstränge zusammen, die zunächst typische Figurenkonstellationen und Konfliktsituationen des bürgerlichen Trauerspiels respektive des Rührstücks übernehmen: die Bedrohung weiblicher Unschuld und Tugend durch sexuelle Übergriffe von männlicher Seite sowie den Bruderzwist zwischen einem misanthropischen und einem philanthropischen Bruder. Das Stück ist mit zwei Schlussversionen versehen, von denen die eine mit dem Tod zweier Protagonisten dramenästhetisch gesprochen in der 'Katastrophe' und die andere mit der Befreiung der beiden 'glücklich' endet. Zentrale Figur des Schauspiels ist Ada. Sie ist versklavt auf der Plantage des Menschenverächters und Sklavenhalters John, einem Engländer, der sie sich mit Gewalt sexuell gefügig machen will. Ada aber liebt nach wie vor ihren Ehemann Zameo, von dem sie durch die Versklavung getrennt wurde. Gesteigert wird dieser Konflikt durch einen *coup de théâtre*, denn Zameo wird wiederum nach seiner Versklavung zufällig auf die gleiche Plantage gebracht, genauso wie später sein Vater. Bei genauerem Hinsehen erweist sich dieser Konflikt allerdings nicht als *dramatische* Handlung im engeren Sinne. Es gibt keinen Konflikt, der durch individuelles Handeln der sich antagonistisch gegenüberstehenden Figuren vorangetrieben oder gelöst werden könnte, denn Ada und Zameo haben keine Handlungsoptionen.

Dieser grundsätzliche Mangel an Handlungs- respektive Widerstandsmöglichkeit wird von Beginn an thematisiert. Am Ende des ersten Aktes werden explizit und systematisch die unterschiedlichen Optionen durchgespielt, die ein Mensch in Betracht ziehen könnte, nämlich Flucht, gewaltvoller Widerstand und juristische Klage. Keine davon ist eine Option in der Versklavung, so das Fazit, das sich aus den Beispielerzählungen und den Erläuterungen zum Rechtsstatus eines Schwarzen Sklaven ergibt, denn auf Flucht und gewaltvollen Widerstand folgen Ergreifung bzw. grausame Bestrafung und Ermordung, und für einen Mensch, dem der Status des Rechtssubjekts genommen ist, gibt es keinen „Gerichtshof“ (KN: 45).<sup>59</sup> Es bleibt nur der Akt des Suizids, mit dem das Stück in einer seiner beiden Varianten schließt. Er ist der in der Versklavung letzte verbleibende Ausdruck von Agency (vgl. Gilroy [1993] 1996: 57, 63).

.....  
 wegen aber auf ein Drama über Leibeigenschaft im 'exotischem Gewand' zu reduzieren, wie zuweilen in der Forschung zu lesen ist (vgl. Elias 2011: 255-289), heißt, seinen abolitionistischen Teil abermals abzuspalten und zu verdrängen.

<sup>59</sup> An dieser Stelle des Schauspiels werden sukzessive bürgerliche Rechte genannt, die versklavten Menschen verweigert werden. Es wird zwar auf keine konkrete Gesetzgebung verwiesen, aber mit Blick auf den Vorbericht liest sich hier der *Code Noir* paradigmatisch für die europäische Sklavengesetzgebung im 18. Jahrhundert als Subtext mit, auch wenn er für Jamaika, wo das Schauspiel angesiedelt ist und das zu diesem Zeitpunkt britische Kolonie war, kein geltendes Recht darstellt.

Im Fokus der zweiten Konfliktkonstellation steht das Brüderpaar John und William. Letzterer wird als männliche Gegenfigur zu John aufgebaut. Philosophisch und philanthropisch gebildet ist er aus England zu Besuch auf der Plantage seines Bruders – und sein 'Herz' bebzt angesichts der Ansichten und der Gräueltaten. Auch aus dieser Konfliktsituation ergibt sich jedoch keine 'dramatische' Handlung. Der Bruderzwist mündet nicht in eine Intrige, sondern in einen sich perpetuierenden verbalen Schlagabtausch, in dem die beiden Figuren stellvertretend die Debatte um die Abolition führen und die entsprechenden Argumente vorbringen. Da John nach geltendem Recht der 'rechtmäßige Besitzer' der Plantage und damit der versklavten Menschen ist, hat William scheinbar keine Handhabe gegen seinen Bruder, auch wenn das 'Recht der Natur' (KN: 47) auf seiner Seite ist. Die Aufforderung zu helfen beantwortet William dementsprechend konsequent mit den zynisch klingenden Worten: „Ich kann nicht. [...] Ich bin nur der jüngere Bruder“ (KN: 41). Später im Schauspiel wird er tröstend auf seinen historischen Namensvetter William Wilberforce (1759-1833) verweisen, den englischen Parlamentarier und Abolitionisten, der seit den 1780er Jahren in Großbritannien vehement für die Abschaffung des Sklavenhandels gekämpft hat (KN: 57). In dem auf der Bühne vorgestellten und von den *weißen* Figuren akzeptierten Rechtsrahmen gibt es nur zwei Wege, die Freilassung von versklavten Menschen zu erreichen: auf individueller Ebene durch Freikauf oder Freilassung (*manumissio*) – diesen wählt Kotzebue für das zweite 'glückliche' Ende seines Stücks – und auf gesellschaftspolitischer durch die Reform der bestehenden Gesetzgebung.

Mit dieser Plotstruktur und Figurenkonstellation folgt Kotzebues Theaterstück einem der typischen Szenarien des abolitionistischen 'Plantagenstücks'. In der Mitte des Schauspiels, im zweiten Akt, setzt die Thematisierung der beiden Konflikt- und Figurensituationen jedoch nahezu aus. Schauplatz ist nicht mehr, wie im ersten und dritten Akt, das Haus, sondern die Plantage, genauer gesagt „ein großes Feld“ (KN: 48). An die Stelle des Handlungszusammenhangs tritt eine Reihe von 'Tableaus', unter denen sich eine ganze Anzahl von 'visuellen Ausdrucksbildern' befindet. Mit diesen bewegt sich Kotzebue noch ganz auf der Linie vergleichbarer zeitgenössischer Stücke dieses Genres. Am Beispiel von zufälligen und unverhofften familiären Wiedersehensszenen auf dem Feld werden Figurengruppen zusammengestellt, welche das Publikum rühren sollen. Die Regieanweisungen, wie etwa die anlässlich des Wiedersehens von Zameo und seinem Vater Ayos, zeigen, dass die Inszenierung eines Tableaus tatsächlich vorgesehen war.

Zameo tritt hervor. Sein Vater breitet beyde Arme zitternd nach ihm aus. Zameo bleibt erschrocken einige Schritte von ihm stehen, betrachtet ihn einen Augenblick lang stier und bebend, fällt dann auf beyde Knie nieder, sein Vater taumelt auf ihn zu, und stürzt in seine Arme. (KN: 63)

Die Wiedersehensszenen (zunächst von Zameo und seinem Vater, dann von Zameo und Ada) führen dem Publikum vor Augen, wie die Versklavung familiäre und emotionale Bindungen zerstört und den Menschen in seiner Psyche bedrohen kann.<sup>60</sup> Gegen die vor allem durch die Figur John vertretene zeitgenössische Rassentheorie werden die Schwarzen Figuren auf diese Weise als empfindsam und moralisch integer dargestellt. Ihre Stilisierung folgt dabei allerdings oftmals dem *weißen* westlichen Ideal der „schönen Seele“ (KN: 98), das wesentliche Elemente der zeitgenössischen ethisch-ästhetischen Theoriebildung transportiert und kommuniziert (vgl. S.G. Köhler 2013: 34-45).

Die Tableaus im zweiten Akt reduzieren sich jedoch nicht auf die Zusammenstellung von anrührenden Familiengruppen. Der weitaus größere Teil der 'Bilderkette' ist darauf ausgerichtet, die Grausamkeiten der Versklavung systematisch darzustellen. Das 'visuelle Ausdrucksbild' wird in diesem Zuge von einem Tableauverständnis abgelöst, wie es Mercier in seinem *Tableau de Paris* entworfen hat: nämlich von einer genauen sprachlichen Schilderung, welche die Missstände 'malt' und dabei eine von visueller Intensität und Prägnanz zeugende Wirkung erreicht.

Den Anfang und Einsatz bildet ein „Tableau“ (KN: 48), das noch als 'visuelles Ausdrucksbild' beginnt und im Stile der Idylle versklavte Menschen singend bei der Arbeit auf dem Feld zeigt. Dieses 'anrührende' Tableau wird im Fortgang der Szenen dann aber von sehr detaillierten Beschreibungen von Einzelschicksalen und vor allem von den menschenverachtenden Lebensbedingungen radikal unterbrochen bzw. bis ins Unerträgliche gesteigert. Adressat ist zunächst William, der auf dem Feld auf Figuren trifft, die von ihrem Schicksal erzählen und, von ihrem Leid getrieben, ihre Qualen aussprechen. Als erstes tritt eine Frau mit totem Kind im Arm auf, von der es in den Regieanweisungen heißt, sie spräche „wild und wahnsinnig“ (KN: 51). Im Verlauf der Szene erfährt William, dass sie ihr Kind aus „Mutterliebe“ (KN: 52) getötet habe, damit ihm die Versklavung erspart bliebe. Sie schildert in einem langen Monolog, dass man sie „zwischen Arbeit und Hunger“ (KN: 52) zum Beischlaf gezwungen habe, sie aufgrund der „harten Sklavenarbeit“ (KN: 52) drei Fehlgeburten erlitten, mit der vierten Schwangerschaft und Geburt endlich „erfahren [habe,] wie einem fröhlichen Menschen zu Muthe ist“ (KN: 53), wie sie dann aber nach körperlichen Bestrafungen ihr Kind nicht mehr stillen können usw. Als nächstes treten die zur Arbeit gezwungenen Männer aus dem 'Tableau' nach vorne und skizzieren abwechselnd ihre Verschleppung und ihre derzeitige Qual (KN: 55-62). Später wird Zameo mit dokumentarischer Genauigkeit die menschenunwürdigen Unterkünfte beschreiben, die „mit Sklaven voll gepfropft“ (KN: 67) sind, dann das

<sup>60</sup> Solche Wiedersehensszenen finden sich z.B. auch in Dalbergs *Oronooko* oder in Franz Kratters *Der M\*\*\*enkönig, oder Grausamkeit sprengt Sklavenketten. Ein Schauspiel in fünf Akten* (1809).

schlechte Essen, das vor allem aus Maniok besteht und deshalb zu Fehlernährung und „grausamsten Krankheiten“ führt (KN: 67), und schließlich die Arbeit und die alltägliche Folter mit der Peitsche: „Die Europäer machen es mit uns, wie wir mit der Palme: wir ziehen den Saft heraus, und lassen den verdorren Stamm liegen“ (KN: 67).

Höhepunkt dieser Schilderungen bildet allerdings der Bericht von der *Middle Passage* in der Mitte des zweiten Aktes. 1788 veröffentlichten die Abolitionisten den ersten Plan eines Sklavenschiffs, der auf schockierende Weise vor Augen führen sollte, wie Afrikaner und Afrikanerinnen für die Überfahrt als „menschliche Fracht“ (Finley 2004: 249) behandelt wurden. Der Plan wurde in England gedruckt und zum Kampf gegen den Sklavenhandel in mehreren europäischen Ländern in Umlauf gebracht. Da die Abschaffung der Versklavung insgesamt nach Einschätzung der Abolitionisten in Großbritannien nicht zu erreichen war, konzentrierten sich ihre Anstrengungen auf das Verbot des Sklavenhandels. Das Sklavenschiff wurde durch die Kampagne der Abolitionisten und flankiert durch die entsprechenden Darstellungen in den Autobiografien ehemaliger Sklaven schon Ende des 18. Jahrhunderts zur „visuelle[n] Metapher“ (Finley 2004: 249) für die Grausamkeiten der *Middle Passage* und zur abolitionistischen 'Ikone' gegen den Sklavenhandel und hat im historischen Gedächtnis des Black Atlantic heute ebenso seinen Platz wie die Plantage. Unter Kotzebues Quellen weist u.a. Sells Geschichte über den Sklavenhandel ein längeres Kapitel mit ausführlichen und detaillierten Schilderungen der Bedingungen während der Überfahrt auf (vgl. Sell 1791: 114-129), die in Kotzebues Schauspiel in kondensierter Form der Figur Ayos in den Mund gelegt werden:

[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 Tode – ja Tode! [...] 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. [...] 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. (KN: 64f)

Diese sprachliche Evozierung gibt Zeugnis davon, dass Kotzebues Schauspiel im Rückgriff auf historisches Material versucht, die Mittel des Theaters zu nutzen, um einen 'Eindruck' der Grausamkeiten zu vermitteln und die Zuschauer\_innen zu bewegen. Kotzebue verfährt dabei in seiner Adaption des Tableaus analog zu den von Mercier entworfenen Darstellungsstrategien: kurze sprachliche Skizzierungen, die mit dokumentarischer Detailgenauigkeit und gestützt

auf empirisch belegbare Daten die unerträglichen, historisch verbürgten Zustände der Versklavung in einem sprachlichen Bild zusammenführen. Kotzebues Schauspiel weicht nur insofern ab, als es nicht William sprechen lässt, sondern den Betroffenen selbst das Wort zu erteilen sucht. Auf diese Weise wird im ersten Teil des zweiten Aktes Szene für Szene eine weitere Dimension der unerträglichen Gräueltat entfaltet, bis die Versklavung schließlich „als eine Kette ungeheurer Verbrechen“ (MV: 347) vor Augen steht. Radikaler als viele andere abolitionistische Theaterstücke verdeutlicht Kotzebues Schauspiel auf diese Weise, dass seine Protagonisten nur exemplarisch für das Schicksal von Millionen (KN: 35) von Menschen stehen.<sup>61</sup> Was diese Szenen zusammenhält, ist nicht die Handlung, sondern das Verfahren der sprachlichen Darstellung und Reihung wie auch die konstante implizite, zuweilen auch explizite Adressierung.

Mit dieser visuellen Strategie antwortet Kotzebues Schauspiel indirekt auch auf die visuelle Logik der zeitgenössischen Rassen- und Rassentheorie. Auf der Basis stereotyper physischer Zuschreibungen fällt Letztere 'Geschmacksurteile' über 'Rassen', die als wissenschaftliche gelten und zu Werturteilen über vermeintliche Wesenszüge führen sollen. Unabhängig vom 'methodologischen Vorgehen' – ob es die Vermessung des Gesichtswinkels oder der Schädelform ist, die Beschreibung der Gesichtszüge oder die Untersuchung der Nerven<sup>62</sup> – gilt diesen rassistischen Ansätzen jeweils ein europäisches ästhetisches Ideal als Maß und Norm, von der die anderen 'Rassen' abweichen. Solche visualisierenden Beschreibungen und die mit ihnen einhergehenden rassifizierenden Urteile sind in Kotzebues Schauspiel nicht präsent.<sup>63</sup>

.....  
<sup>61</sup> Vgl. zu den zeitgenössischen Berechnungen Sell 1791: 186-196. Sell geht in seiner Berechnung von Anfang 1790 davon aus, dass 5,5 Millionen Afrikaner\_innen in Nordamerika versklavt worden sind.

<sup>62</sup> Historische Texte, welche derartige rassifizierende Zuschreibungen auf der Basis der Vermessung von Gesichtszügen respektive von Schädelformen vornehmen, sind etwa Camper 1792 und Blumenbach 1798; zu rassifizierenden physiognomischen Beschreibungen vgl. Lavater 1775-1778 [bes. Bd. 4]; zur Untersuchung der Nerven als Indikatoren einer gesteigerten Sensibilität vgl. Soemmering 1785.

<sup>63</sup> Dies kann aber nur über die Textfassung ausgesagt werden (die jedoch durchaus auch für die Lektüre bestimmt war; vgl. KN: 13), nicht über mögliche Inszenierungen. Kotzebues Abolitionsstück ist im Gegensatz zu seinen meisten anderen auf deutschen Bühnen kaum zur Aufführung gekommen. Die sittlich-moralische Anlage der Schwarzen Figuren traf sich offenbar nicht mit den dramenästhetischen Vorstellungen, wie eine Schwarze Figur darzustellen sei, nämlich 'wild' und 'roh'. Zeitgenössische Theatermacher hatten darüber hinaus Vorbehalte hinsichtlich der Vielzahl der Schwarzen Figuren. Eine solche Anzahl auf der Bühne würde höchstwahrscheinlich von Zuschauer\_innen wie Darsteller\_innen abgelehnt werden, so wurde befürchtet. Aufgeführt worden ist Kotzebues Schauspiel dennoch, wenn auch nach Selbstaussagen des Autors mit größerem Erfolg auf englischen als auf deutschen Bühnen. Die In-

Der Fokus des Schauspiels ist nicht zuletzt durch die Tableau-Technik auf den Menschen, im emphatischen Sinne auf die „Menschheit“ (KN: 33) aller Menschen gerichtet. Gemäß der im 18. Jahrhundert anthropologisch fundierten europäischen Ethik und Ästhetik heißt dies nicht zuletzt: auf das Gefühl, auf die Empfindungsfähigkeit der Menschen und auf ihren inneren moralischen Sinn. Die Empfindungsfähigkeit macht Versklavung für den Menschen unerträglich, so der Grundtenor des Stücks, und ein durch das Gefühl bestimmter Mensch kann sich den inneren Bewegungen nicht verschließen, welche die evozierten Bilder auslösen. Mit dieser dramenästhetischen Wirkungsabsicht bewegt sich Kotzebues Theaterstück ganz im Rahmen des bürgerlichen Trauerspiels bzw. des Rührstücks, nicht aber in der Form. Durch die Aufgabe der Handlung als die das Stück leitende und strukturierende Größe wird die 'geschlossene Form' des bürgerlichen Trauerspiels aufgebrochen. Dem *drama* (gr. 'Handlung') im engeren Sinn wird eine 'offene' Reihung von 'Bildern' entgegengestellt, welche die Szenen formal und thematisch zusammenhält (vgl. Klotz 1960). Kotzebues Stück antizipiert, wie auch schon manches Theaterstück des Sturm und Drang, auf diese Weise in einer sozialkritischen Variante das Stationendrama, das seinen theatergeschichtlichen Ort eigentlich erst um 1900 hat (vgl. Hudson-Wiedemann 2009).

Kotzebues Schauspiel ist dabei wie schon angedeutet selbst nicht frei von Rassifizierungen. Es folgt in weiten Teilen der Vorstellung von *weißer* Überlegenheit, die auf die rassifizierende Matrix der zeitgenössischen Wissensformationen zurückgeht und die sich insbesondere in der paternalistischen Haltung der *weißen* Figuren ausdrückt. Das Verhältnis von Schwarzen und *Weißen* wird wiederholt auf eine Vater-Kind-Relation projiziert. Die Schwarzen Figuren sollen ihren *weißen* 'Rettern' dankbar zu Füßen liegen – dies wird z.T. buchstäblich bzw. bildlich inszeniert in durch die Regieanweisungen vorgegebenen Tableaus (KN: 55-56, 74-75). Durch die Tableau-Technik wird der Fokus weg von den Tätern hin auf die Opfer gelenkt, mit denen das *weiße* Publikum Mitleid haben soll. Auch wenn diesen zumindest im Rahmen von Kotzebues Theaterfiktion eine Stimme verliehen wird, so richtet sich der Maßstab des Handelns ausschließlich nach einem durch *weiße* rechtliche und ethische Normen gegebenen Rahmen. Aus dieser Perspektive erweist sich das Schauspiel als tief in den Wissensformationen der *weißen* europäischen Welt des 18. Jahrhunderts verankert. Es stellt sich gewis-

82 |

sermaßen als ein Projekt für die sittliche Bildung *weißer* Menschen dar, und es visiert eine Gefühlsgemeinschaft an, die sich, mit Lessing und Schiller gesprochen, durch den 'osmotischen Austausch' (Lessing [1767-1769] 1982b: 58; vgl. auch MV: 1-9, 308-324) zwischen Schauspieler\_innen und Zuschauer\_innen bzw. durch den durch das Theater erzeugten 'gemeinschaftlichen Kanal' (Schiller [1784] 1962: 97) konstituiert und auf Rührung und Mitleid basiert.

Es stellt sich allerdings die Frage, wieso dieses aufklärerische Projekt, das sich schon in der Dramenästhetik des bürgerlichen Trauerspiels formuliert findet, der populären Literatur bedarf, um neben den Klassen- und Standesgrenzen und denen der nationalen Zugehörigkeit (mit viel *weißem* Paternalismus) auch die Demarkationslinien der Rassezuschreibungen zu überschreiten. Und ein Blick in die Unterhaltungsindustrie heute zeigt, dass sich daran noch nicht viel geändert hat. Eine eindeutige Antwort wird sich sicherlich so schnell nicht finden lassen. Trotz aller literarischer Divergenz, welche die Zeit um 1800 kennzeichnet, fällt auf, dass eine der sie dominierenden Strömungen der Ausrichtung des abolitionistischen Unterhaltungsstücks diametral entgegensteht. Die Rede ist von der deutschen Klassik, die prototypisch für deutsche Höhenkammliteratur steht. Genauso wie das Unterhaltungsgenre speist sich die Klassik mit ihrer autonomieästhetischen Programmatik diskursgeschichtlich aus dem 18. Jahrhundert, allerdings mit etwas anderen Konsequenzen: Ein der Autonomieästhetik verpflichtetes Theater ist darauf ausgerichtet, den Menschen durch interesseloses Wohlgefallen in der ästhetischen Erfahrung in Freiheit zu setzen, also losgelöst von konkreter historischer Erfahrung. Im Gegenteil, alles Lokale und Historische muss poetisch so transformiert werden, dass das Allgemein-Menschliche an ihm sichtbar wird.<sup>64</sup> Einer sozialkritischen Intervention ist damit der Weg abgeschnitten. Mehr noch: In einer solchen poetischen Konstruktion des Allgemein-Menschlichen wiederholt sich genau die Abspaltung und Verwerfung, die vergisst und verdrängt, dass zeitgleich aufgrund von sehr konkreten sozialen Praktiken Millionen von Menschen genau dieser Status verweigert wird. Das zeitgenössische Unterhaltungsgenre, das in seiner Ästhetik dem Anspruch der klassischen Literatur nicht nachkommt, scheint dementsgegenüber die offeneren Formen zu verfügen, um diese Widersprüche der westlichen Moderne thematisieren zu können.

| 83

.....  
 szenierungs- und Aufführungspraxis von Schwarzen Figuren auf deutschsprachigen Bühnen ist insgesamt jedoch noch wenig systematisch erforscht. Die Figuren sind im 18. Jahrhundert in jedem Fall von *weißen* Schauspieler\_innen gespielt worden. Das *blackfacing* wurde konkret durch Farbe oder mittels über das Gesicht gezogener dünner Schwarzer Stoffe realisiert. Vgl. dazu Sadjji 1992: 295-299; zu Aspekten der Aufführungsgeschichte von Kotzebues Schauspiel vgl. Röttger 2001: 95-120; und zu Kotzebues Selbstaussagen vgl. C. Köhler 1954: 111.

.....  
<sup>64</sup> So z.B. Schiller (1797) über seine Bearbeitung des Tell-Stoffes.