

Kotzebue und die Kolonien

**Konfigurationen des Fremden und Exotischen in
der deutschen Unterhaltungsdramatik um 1800
am Beispiel von August von Kotzebue**

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von Martina Klemm
von Basel

Basel 2014
Buchbinderei Bommer GmbH

Originaldokument gespeichert auf dem Dokumentenserver der Universität Basel
edoc.unibas.ch

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Alexander Honold und Prof. Dr. Nicola Gess.

Basel, den 11. Dezember 2013

Die Dekanin
Prof. Dr. Barbara Schellewald

„What a charming amusement for young people this is, Mr. Darcy!—There is nothing like dancing after all.—I consider it as one of the first refinements of polished societies.“

„Certainly, Sir;—and it has the advantage also of being in vogue amongst the less polished societies of the world.—Every savage can dance.“

Jane Austen: Pride and Prejudice

Danksagung

Diese Arbeit wurde am 11. Dezember 2013 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Promotionsschrift angenommen. Die Referenten waren Prof. Dr. Alexander Honold und Prof. Dr. Nicola Gess. Finanzielle Unterstützung erhielt das Dissertationsprojekt von der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft in Basel, vom Schweizerischen Nationalfonds und vom Forschungsfonds der Universität Basel. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Meinem Betreuer, Alexander Honold, und meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen danke ich für den fachlichen und kollegialen Austausch. Meinen Eltern, die mir immer den Rücken frei gehalten und mich bestärkt haben, danke ich ganz herzlich für die kontinuierliche Unterstützung während meiner Ausbildung bis zur Fertigstellung der Dissertation. Schliesslich danke ich meinen Freundinnen und Freunden sowie meinem Lebensgefährten für die geduldige, tatkräftige und krisenfeste Begleitung durch die Höhen und Tiefen meiner Doktorandenzeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Deutschland um 1800, die Kolonien und die Postcolonial Studies	8
1.2	Kotzebue, der Kosmopolit.....	13
1.3	Die behandelten Stücke.....	19
1.4	Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit.....	29
2	Die Figur des ‚Wilden‘	34
2.1	Der ‚Wilde‘ zwischen Beschreibung und Inszenierung.....	35
2.1.1	Das „Eigene“, das „Andere“ und der „Wilde“ – Eine Begriffsbestimmung.....	37
2.1.2	Christopher Kolumbus und die Einwohner der Bahamas – Die europäische Perspektive.....	44
2.1.3	James Cook und die Einwohner von Hawaii – Quellenkritik	51
2.1.4	Paul Theroux und Mr. Lishi – Das Genre des Reiseberichts.....	57
2.2	Kotzebues ‚Wilde‘	66
2.2.1	Südsee: Vor der Kolonisierung	67
2.2.2	Peru: Während der Kolonisierung.....	77
2.2.3	England: Nach der Kolonisierung	88
2.3	Sich anpassen, um zu überleben	94
3	Die interkulturelle Familie	101
3.1	Von Kolonialem und Theatralem.....	102
3.1.1	Das Theater um 1800 – Bildung oder Unterhaltung?	103
3.1.2	Exoten im Theater – ‚Wilde‘ versus ‚Türken‘	108
3.1.3	Stoffgeschichte – Yarico, Cora und Pocahontas.....	111
3.1.4	Koloniale Phantasien – Die Kolonialromanze.....	118
3.2	Kotzebues Liebesdreiecke	121
3.2.1	Südsee: Familiengründung durch Annahme an Kindes statt.....	122
3.2.2	Peru: Familiengründung mit Opfer	130
3.2.3	England: Familiengründung mit Happy End	138
3.3	Erst siegt die Kolonialmacht, dann die Liebe	144
4	(Un)zivilisierte Gesellschaften	150
4.1	Aspekte einer Gesellschaft.....	151
4.1.1	Der Urzustand einer Gesellschaft – Menschenbild und Staatsgründung.....	152
4.1.2	Der Erhalt einer Gesellschaft – Sündenbock und Todesstrafe	162

4.1.3	Die Ethik der Eroberung – Menschlichkeit, Barbarei und Zivilisation	169
4.1.4	Versuchsanordnungen – Exotische Experimente als Zivilisationskritik.....	175
4.2	Kotzebues Gesellschaften.....	179
4.2.1	Deutschland: Aufbruch ins Paradies.....	180
4.2.2	Südsee: Leben vor dem Gesetz.....	186
4.2.3	Peru: Auflösung eines Staatsapparats.....	191
4.2.4	England: Integration des Fremden	203
4.3	Das Scheitern des Eskapismus.....	208
5	Zusammenfassung und Ausblick.....	214
	Literaturverzeichnis.....	224

1 Einleitung

Ein Theaterstück mit einem exotischen Schauplatz ist im doppelten Sinne ein fremder Ort. Zum einen ist das Theater ein Ort, wo Phantasien visualisiert werden. Es ist ein Ort am Rande der Wirklichkeit, an der Grenze zur Imagination. Dasselbe gilt für einen exotischen Ort in der Südsee. Er liegt am Rande unserer alltäglichen Wahrnehmung und Vorstellungskraft und ist eng mit Phantasien und Träumen verbunden. Die Randlage dieser Orte ermöglicht es, dass die bewussten und unbewussten Regeln, die unseren Alltag bestimmen, für eine bestimmte Zeit ausser Kraft gesetzt werden können. So wird es schliesslich möglich, dass sich durch den Ort des Geschehens die Diskursbedingungen verschieben, das Unmögliche geschieht und das Unsagbare sagbar wird. Diese Verschiebungen der Diskursbedingungen in den exotischen Theaterstücken von August von Kotzebue (1761–1819) bilden den Hauptgegenstand dieser Dissertation.

Auf der Suche nach dem kolonialen Diskurs wird der These nachgegangen, dass es spezifische Diskursregeln für koloniale Settings gibt, und dass sich diese Regeln mit dem Fortschreiten der Kolonisierung verändern. Kotzebue nutzte in seinen Schauspielen exotische Schauplätze, um brisante soziale Fragen zu thematisieren und die Grenzen des Sagbaren auszuloten. Im Rahmen dieser Dissertation soll gezeigt werden, wie sich diese Stücke Kotzebues in kulturhistorische Traditionen einreihen und wie sich die Diskursbedingungen von Stück zu Stück verändern. Mit dem methodischen Instrumentarium der Diskursanalyse, vor dem theoretischen Hintergrund der kulturwissenschaftlich ausgerichteten, literaturwissenschaftlichen Postcolonial Studies und im Kontext zeitgeschichtlicher Diskurse wird der Umgang mit dem Fremden – verkörpert durch die Exotik von Südseeinseln und ihren Bewohnern, von „Indianern“ und Indern – in Kotzebues Schauspielen aufgearbeitet. August von Kotzebues Theaterstücke, die Gegenstand dieser Untersuchung sind, eignen sich aufgrund ihrer einstigen Popularität gut dafür, den gesellschaftlichen Regeln in Deutschland um 1800 auf die Spur zu kommen.

Einleitend folgen einige Erläuterungen zur Ausgangslage dieser Arbeit. Kapitel 1.1 führt an das Thema heran und klärt erste theoretische Voraussetzungen. Kapitel 1.2 widmet sich dem Autor August von Kotzebue und Kapitel 1.3 stellt das Textkorpus dieser Untersuchung vor. Schliesslich beschreibt Kapitel 1.4 das methodische Vorgehen und den Aufbau der Arbeit.

1.1 Deutschland um 1800, die Kolonien und die Postcolonial Studies

Um über Deutschland und die Kolonien um 1800 schreiben zu können, bedarf es mehrerer Klärungen. Zunächst stellt sich bei jeder Verwendung des Begriffs „deutsch“ vor dem Jahr 1870 die Frage, was genau damit gemeint ist. Wird das „Deutsche“ linguistisch über die gemeinsame Hochsprache definiert oder territorial über das Gebiet des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation? Spricht man von der Kulturnation „Deutschland“ oder von der politischen Organisation? Wie verhält es sich mit Gebieten wie Kotzebues Wahlheimat Reval (heute: Tallinn in Estland), das zum Herrschaftsbereich des russischen Zaren gehört, wo jedoch die aristokratische Oberschicht mehrheitlich deutsch spricht? Ist Reval als eine deutsche Stadt zu bezeichnen? Und gehört sein Liebhabertheater zur „deutschen Bühne“? Es gibt auf diese Fragen keine endgültig richtige Antwort, doch soll für den Umfang dieser Arbeit ein Definitionsversuch unternommen werden.

Kotzebue unterscheidet in seinen Stücken inhaltlich nicht zwischen den verschiedenen europäischen Ländern. Eine englische Hafenstadt ist genauso selbstverständlich Schauplatz wie St. Petersburg oder das fiktive deutsche Krähwinkel, ohne dass die Handlung durch den Ort der Handlung wesentlich beeinflusst würde. Es gibt keinen Gegensatz zwischen „deutsch“ und „nicht-deutsch“, zumindest nicht insofern, als alle Stücke denselben diskursiven Regeln folgen. Dies könnte die Erklärung dafür sein, dass Kotzebues Stücke im fremdsprachigen Europa und in Nordamerika genauso mit Erfolg gespielt wurden wie auf der deutschen Bühne. Sie wurden nicht als spezifisch „deutsch“ empfunden, sondern sie bewegen sich im Rahmen einer gewissen europäischen Universalität.

Es ist daher in Bezug auf Kotzebue und sein Werk nicht sehr zweckdienlich, die Grenzen des „Deutschen“ allzu eng zu fassen. Die „deutsche Bühne“ wird im Folgenden die deutschsprachigen Theater jener Zeit bezeichnen, die durch die gemeinsame Sprache einen gemeinsamen Kulturraum bilden. Davon abgeleitet bezeichnet „Deutschland“ diesen gemeinsamen Kulturraum und „Deutsche“ die Bewohner desselben. Explizit nicht gemeint ist eine darüber hinausgehende ideologische oder politische Verwendung des Begriffes „deutsch“. Die deutschsprachigen Bühnen im Ausland, wie zum Beispiel in St. Petersburg, werden dem deutschen Kulturraum zugerechnet, auch wenn sie zum Staatsgebiet eines anderen Staates gehören.

Während die Unterscheidung „deutsch“ versus „nicht-deutsch“ nur den über Sprache definierten Kulturraum abgrenzt, zeichnet die Unterscheidung „europäisch“ versus „nicht-europäisch“ eine Diskursgrenze in Kotzebues Stücken, welche die Schauplätze im heimatlichen Europa von den exotischen Schauplätzen in Übersee und im arabischen Raum absetzt. Die Stücke mit Spielort im arabischen Raum werden in dieser Arbeit nicht behandelt, da sie nicht in einem direkten kolonialen Kontext stehen. Dafür sind die Stücke mit Spielort in Übersee Gegenstand der Untersuchung, namentlich *La Peyrouse* (1798 und 1818), *Die Sonnenjungfrau* (1791), *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod* (1796) und *Die Indianer in England* (1790), wobei im letzteren Fall nur einige der handelnden Personen aus Übersee stammen, während der Spielort in England liegt. Dazu wird das Stück *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln* (1791) mit einbezogen.

Diese exotischen Stücke stehen bei Kotzebue in engem Zusammenhang mit der Kolonisierung der Welt durch Europa. Die Kolonialmächte sind in den Stücken weitgehend untereinander austauschbar, so dass meist von europäischen Handlungen und Denkmodellen die Rede sein wird, obwohl es sich im Einzelnen um englische, spanische und französische Kolonisierungsbemühungen handelt. Dabei spielt es keine Rolle, dass Deutschland um 1800 noch keine Kolonialmacht ist, denn da sich die verschiedenen europäischen Nationen in Kotzebues Stücken in Bezug auf die Diskursregeln nicht voneinander unterscheiden, entsteht hier eine Variable, in die prinzipiell jede beliebige europäische Nation eingesetzt werden kann, auch die deutsche.

Die deutsche Kolonialgeschichte beginnt – abgesehen von einzelnen, zu vernachlässigenden Kolonisierungsversuchen, die schnell scheiterten – im Jahre 1884 mit der Kolonisierung von Deutsch-Westafrika und Deutsch-Südwestafrika. Die Kolonisierung der Welt durch andere europäische Nationen war aber schon seit Jahrhunderten im Gange und hinterliess Spuren im kollektiven Bewusstsein der Menschen im deutschen Kulturraum. Es wurde bereits nachgewiesen, dass es kollektive Kolonialphantasien in Deutschland gab, lange bevor es tatsächlich Kolonialmacht wurde.¹ Diese Phantasien wurden durch verschiedene öffentliche Diskussionen gespeist, die sich um das Thema Kolonisierung gruppierten. Eine keineswegs abschliessende Aufzählung beinhaltet um 1800 die

¹Vgl.: Zantop, Susanne: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*, Berlin: Erich Schmidt, 1999 (Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*, Durham, NC: Duke University Press, 1997).

Bereiche: Abolition, besonders in England; Aufstände in den Kolonien, besonders prominent in der neugewonnenen Unabhängigkeit der USA oder im „Negeraufstand“ auf Haiti; die Schriften Jean-Jacques Rousseaus zu Natürlichkeit und Ursprüngen des menschlichen Zusammenlebens und die Schriften Denis Diderots zur Südsee und zur zivilisatorischen Unschuld; Forschungsreisen und Reiseberichte, gerade auch mit deutscher Beteiligung; und nicht zuletzt literarische Verarbeitungen kolonialer und exotischer Stoffe von Jean-François Marmontel bis zu Wolfgang Amadeus Mozart. Diese und andere Einflüsse sorgten dafür, dass das Thema „Kolonie“ im kulturellen Bewusstsein der Deutschen stets präsent war.

Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet man als Kolonie meist ein auswärtiges abhängiges Gebiet eines Staates ohne eigene politische und wirtschaftliche Macht. In einem weiteren und älteren Sinne ist eine Kolonie aber auch ein Personenverband in einem Gebiet ausserhalb des angestammten Siedlungsgebietes. Letzteres deckt sich mit Kotzebues Verwendung des Begriffs „Kolonie“, wie er zum Beispiel im Stück *Bruder Moritz, der Sonderling; oder: die Colonie für die Pelew-Inseln* gebraucht wird. Im Laufe dieser Arbeit ist viel von „Kolonisierungsprozess“ die Rede, womit der gesamte Ablauf von der Erstbegegnung mit dem exotischen Land und seinen Bewohnern bis zur völligen Vereinnahmung und Kontrolle des besetzten Gebietes durch die Kolonialmacht gemeint ist. Der Begriff „Kolonie“ wird umfassend verwendet und umschliesst sowohl die erste Gruppe von Siedlern in einem neuen Land als auch das Endprodukt der Kolonisierung, das völlig übernommene und fremdbestimmte „Tochterland“.

Die Stücke, die in dieser Arbeit behandelt werden, stehen allesamt im Kontext des Kolonisierungsprozesses – und zwar in verschiedenen Stadien desselben. Dies bietet die Möglichkeit, den Einfluss der Kolonisierung auf die einzelnen Stücke miteinander zu vergleichen. Der Ansatz, Texte mit Aufmerksamkeit für die Mechanismen der Kolonisierung zu lesen, stammt aus der Forschungsrichtung der Postcolonial Studies. Da dies eine theoretisch breite Bewegung ist, sollen hier einige Ausführungen zur Verortung dieser Arbeit in den Postcolonial Studies folgen.

Unter dem Oberbegriff der Postcolonial Studies sind eine Reihe von Theorieangeboten versammelt, die aus verschiedenen Fachrichtungen stammen, wie zum Beispiel aus der

Philosophie, den Politikwissenschaften, der Soziologie, der Psychologie, der feministischen Forschung oder den Literatur- und Kulturwissenschaften. Zu den häufigsten Fragestellungen der Postcolonial Studies gehören Untersuchungen zu Kultur und Identität der Kolonisierten wie der Kolonisatoren und ihres (oft konfliktreichen) Zusammentreffens, und zwar sowohl während der Kolonialzeit als auch in der Zeit der Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien. Erste Überlegungen zu den kolonialen Begriffszuordnungen und dem damit gestützten Machtgefüge gibt es schon, seit Indien 1947 die Unabhängigkeit vom British Empire erlangte. Während der 1950er Jahre entwickelte und steigerte sich das Interesse westlicher Intellektueller an der sogenannten „Dritten Welt“, und in den 1970er Jahren etablierte sich die Postcolonial Theory als Forschungsrichtung an den Universitäten der USA. Heute sind die Postcolonial Studies eine interdisziplinäre Forschungsrichtung mit reger Theoriebildung, die nicht nur in den USA und den ehemaligen Kolonien, sondern auch in Europa fruchtbar angewandt wird.

Für diese Arbeit relevant ist zuvorderst die Arbeit des palästinensischen Literaturtheoretikers Edward W. Said (1935–2003).² Sein Buch *Orientalism* (1978) war mit das grundlegende Werk für die Institutionalisierung der Postcolonial Studies an den amerikanischen Universitäten. Im Gefolge von Michel Foucaults Diskursanalyse stellt Said hier die These vor, dass das, was im Westen innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin *Orientalistik* verhandelt wird, ein diskursives Konstrukt ist. Die westliche Orientalistik macht sich ein Bild vom Osten, das mehr oder weniger imaginär ist, um so die Grenze zwischen „dem Westen“ und „dem Orient“ zu ziehen und die westliche Überlegenheit zu beweisen. Die Orientalisten beschäftigen sich nicht mit den tatsächlichen Verhältnissen vor Ort, so Said, sondern berufen sich auf Stereotype und Vereinfachungen, wie zum Beispiel die Konstruktion von der „arabischen Vorstellungswelt“. Damit stellt sich die Orientalistik in den Dienst der westlichen Politik und hilft mit, die kolonialen und neokolonialen Unternehmungen des Westens zu rechtfertigen und die westliche Vormachtstellung zu festigen.

In *Culture and Imperialism* (1993), auf deutsch als *Kultur und Imperialismus* erschienen, beschränkt Said seine Theorie nicht mehr auf den Orient, sondern weitet sie auf die kolonisierte Welt im Allgemeinen aus, wenn auch aus einer anglo-amerikanischen Perspek-

² Vgl.: Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien: Ullstein, 1981 (Said, Edward W.: *Orientalism*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978); Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994 (Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*, London: Chatto and Windus, 1993).

tive. In den Blick rücken Indien, Afrika, Australien und Irland. Anhand von literarischen Beispielen von 1800 bis zur postkolonialen Ära führt Said aus, dass ein enger Zusammenhang zwischen Kultur und Imperialismus dadurch bestehe, dass die Literatur die politische und ökonomische Kolonisierung durch eine geistige und ideologische ergänzt. Umgekehrt kann die Literatur dem imperialen Kontext nicht entgehen, in dem sie entsteht. Sie ist unweigerlich davon beeinflusst. Said zeigt dies auf, indem er vor allem englische, aber auch einige französische Romane einer „kontrapunktischen Lektüre“ unterzieht, einer Lektüre also, die eine doppelte Perspektive einnimmt und sowohl die kolonialistische wie auch die antiimperiale Sichtweise berücksichtigt. Wie bei *Orientalism* laufen diese Lektüren darauf hinaus, dass eine Trennung zwischen „dem Westen“ und „den Anderen“ etabliert und als naturgegeben dargestellt wird, und gleichzeitig die Überlegenheit des Westens unhinterfragt bleibt, in diesem Fall nicht wie bei *Orientalism* durch eine wissenschaftliche Disziplin, sondern mittels der literarischen Produktion.

Ähnliches zeigt auch Stuart Hall (geb. 1932) in seinem Aufsatz *The West and the Rest. Discourse and Power* (1992), auf deutsch: *Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht* (1994).³ Er geht davon aus, dass das Konzept des „Westens“ keine geographische Kategorie, sondern ein historisches Konstrukt ist, mit dem seit Kolumbus die Überlegenheit des „Westens“ gegenüber dem „Rest“ der Welt etabliert wurde und dessen Macht bis heute nachwirkt. Dieser diskursanalytische Ansatz von Said und Hall, der theoretisch auf die historische Diskursanalyse von Michel Foucault (1926–1984)⁴ und den Hegemoniebegriff von Antonio Gramsci (1891–1937)⁵ zurückgreift, ist der hauptsächliche theoretische Einfluss auf diese Arbeit. Die Postcolonial Studies insgesamt haben dagegen ein wesentlich breiteres theoretisches Spektrum, das von dekonstruktivistischen Ansätzen bis zur Psychoanalyse reicht.⁶

³ Vgl.: Hall, Stuart: „Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht“, in: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften Bd. 2*, Hamburg: Argument-Verlag, 1994, S. 137–179 (Hall, Stuart: „The West and the Rest. Discourse and Power“, in: Bram Gieben, Stuart Hall (Hrsg.): *The Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction. Book 1*, Cambridge: Polity Press, Open University Press, 1992, S. 175–331).

⁴ Vgl. z.B.: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966); Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 (Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969).

⁵ Vgl.: Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug und Klaus Bochmann, Hamburg: Argument-Verlag, 1991 (Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, Turin: Einaudi, 1975).

⁶ Einen umfassenden Überblick über die theoretischen Hauptwerke der Postcolonial Studies, ihre theoretischen Voraussetzungen und die aktuelle Forschungssituation in den deutschsprachigen Postkolonialen

Die postkoloniale Literaturwissenschaft entstand in den 1990er Jahren in den USA und befasst sich mit Literatur aus abhängigen Gebieten, Literatur aus ehemals abhängigen Gebieten, Literatur, welche Kolonialismus thematisiert, und mit den weiteren Implikationen für die Literatur, die durch die Kolonisierung entstanden sind. Dabei ist als prägender Einfluss auf die Germanistik Susanne Zantops (1945–2001) Buch *Colonial Fantasies* (1997) zu nennen.⁷ Zantop zeigt, dass bereits ab 1770 Kolonialphantasien in deutschsprachigen Werken nachzuweisen sind, auch wenn die eigentliche Kolonialgeschichte des Deutschen Reichs erst mehr als 100 Jahre später mit der Kolonisierung von Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Ostafrika und einigen Südseeinseln beginnt. Die Verbindung von Kultur und imperialem Kontext gilt also auch für die deutsche Literatur um 1800. Demzufolge gibt es auch schon eine Reihe von literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Kolonialismus und deutscher Literatur vor und nach 1870, unter anderem von Alexander Honold, Klaus J. Scherpe, Axel Dunker, Monika Albrecht, Gabriele Dürbeck, Markus Winkler und Nicola Gess, um nur einige zu nennen.⁸ Hier will sich die vorliegende Untersuchung von Kotzebues Theaterstücken unter postkolonialem Blickwinkel einreihen.

1.2 Kotzebue, der Kosmopolit

Trotz seines Erfolges zu Lebzeiten, der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortdauerte, war Kotzebue kein Aushängeschild für die Deutsche Nation. Kotzebue führte ein internationales Leben, und vielleicht liegt auch darin der Grund dafür, dass Kotzebue so einen schlechten Ruf genoss und schliesslich in Vergessenheit geriet. Simone Winko führt aus, dass in der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonbildung des 19. Jahrhunderts Kot-

Studien bieten Reuter und Karentzos: Reuter, Julia; Karentzos, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS, 2012.

⁷ Vgl.: Zantop: *Kolonialphantasien*.

⁸ Honold, Alexander; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2004; Dunker, Axel: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 2008; Albrecht, Monika: „Europa ist nicht die Welt“. *(Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit*, Bielefeld: Aisthesis, 2008; Dürbeck, Gabriele: *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815–1914*, Tübingen: Niemeyer, 2007; Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen: Niemeyer, 2009; Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München: Fink, 2013. Einen Überblick über den theoretischen Stand der Postkolonialen Literaturwissenschaft gibt: Febel, Gisela: „Postkoloniale Literaturwissenschaft. Methodenpluralismus zwischen Rewriting, Writing back und hybridisierenden und kontrapunktischen Lektüren“, in: Reuter, Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, S. 229–247.

zebue nicht einfach nur weggelassen und nicht rezipiert, sondern sogar aktiv aus dem Kanon ausgeschlossen wurde.⁹ Begründet liegt dies in den Kriterien, welche die Literaturhistoriker an Autoren und Werke anlegten.

„Leben“, „Werk“, „Wirkung“ sind die Standardkategorien, nach denen Autoren in den einbezogenen Literaturgeschichten untersucht werden. Die Standardkriterien, die die Literaturhistoriker heranziehen, sind „Sittlichkeit“, „ästhetische Bildung“, „Nation“. Diese übergeordneten Kriterien und die von ihnen abgeleiteten Maßstäbe werden zu einem Teil von poetologischen Konzeptionen und Rahmentheorien bestimmt. „Sittlichkeit“ und „Nation“ z.B. werden als Werte in den Einleitungen der Literaturgeschichten öfter thematisiert, und es werden verschiedene Autoritäten zitiert, um sie sowie ihr ästhetisches Pendant zu stützen: je nach Ausrichtung können es Schiller, Goethe oder die Romantiker sein, und auch Kant wird angeführt. Zu einem anderen Teil basieren die Kriterien und ihre Umsetzung in Wertungen auf den weltanschaulichen Orientierungen der Literaturhistoriker.¹⁰

In den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts wird Kotzebue als charakterlos und schlechtes Vorbild dargestellt. Sein Werk provoziert durch seine Opposition zu den Literaturkonzeptionen der Klassik und der Romantik, die das 19. Jahrhundert normativ prägten, durch seinen fehlenden Patriotismus und seinen vermeintlich unverdienten Erfolg. Kotzebue stabilisiert als Negativbeispiel den Kanon der ästhetisch anspruchsvollen Literatur, weil er „multifunktional“ ist:

Ob die Literaturhistoriker sich eher an klassischen, romantischen oder realistischen Programmen orientieren, ob sie biographisch oder werkbezogen argumentieren, ob es ihnen um den Zeitgeist oder überzeitliche Ideen geht – Kotzebues Leben und Werk sind von fast jedem Voraussetzungssystem und fast jeder Perspektive professionell Wertender aus für eine Oppositionsbildung geeignet. [...] Aus diesen Gründen und wegen der notorischen Verurteilung seines Erfolges kann seine Bewertung auch als Symptom für die institutionelle Abgrenzung der ‚hohen‘ Literatur von der eigentlich gelesenen, ‚unterhaltend‘ oder ‚trivial‘ genannten Literatur aufgefaßt werden.¹¹

Die Wirkung der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts beeinflusste die Literaturwissenschaft nachhaltig und führte dazu, dass Kotzebue lange Zeit nicht salonfähig war und erst langsam ein differenzierteres Bild von seinem Leben und Werk entstehen kann.

Die Sekundärliteratur zu Kotzebue ist überschaubar, war doch Kotzebue für lange Zeit eine *Persona non grata* in der Literaturwissenschaft, doch in den letzten 40 Jahren zeichnet sich langsam ein Umdenken ab. 1972 gab Jürg Mathes einige ausgewählte Kotzebue-Stücke neu heraus mit einer Einleitung von Benno von Wiese, die Kotzebue in ein positives Licht rückt. Doris Maurer widmete ihre 1979 erschienene Dissertation dem

⁹ Vgl.: Winko, Simone: „Negativkanonisierung. August von Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1998, S. 341–364.

¹⁰ Ebd.: S. 351.

¹¹ Ebd.: S. 363.

Versuch, Kotzebues Erfolg zu erklären, und Peter Kaeding legte 1985 eine ausführliche Kotzebue-Biographie vor, die jedoch ohne Quellenangaben blieb.¹² Armin Gebhardt stellte 2003 Kotzebue neu vor und unternahm den Versuch einer systematischen Einteilung seiner Stücke. 2005 versuchte Jörg F. Meyer die gesellschaftskritische Relevanz Kotzebues aufzuzeigen, doch blieb diese Arbeit leider auf wenige Stücke beschränkt und theoretisch wenig eingebettet. Axel Schröter folgte 2006 mit einer Untersuchung zur Musik zu den Schauspielen Kotzebues.¹³ Zum Kotzebue-Jahr hin erschienen 2011 einige beachtenswerte Publikationen: Zum einen gehört dazu das Kotzebue-Lexikon, herausgegeben von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel und Alexander Košenina, das einen vollständigen Überblick über das äusserst umfangreiche dramatische Werk gibt. Des weiteren erschienen die Ausführungen von Otto-Heinrich Elias zur politischen Einordnung Kotzebues sowie das Buch von Pierre Mattern zum gleichen Thema. Schliesslich muss die dringend notwendige und gut gelungene Kotzebue-Biographie von Axel Schröter erwähnt werden, welche einen umfassenden Überblick über das berufliche und private Leben des Dichters bietet.¹⁴ Daneben gibt es noch eine Reihe kürzerer Arbeiten, welche sich meist einem spezifischen Aspekt Kotzebues widmen. Für diese Dissertation relevant sind vor allem die Aufsätze von Lothar Fietz (1991), Simone Winko (1998), Kati Röttger (2001), Karl-Ludwig Löhndorf (2009) und Birgit Tautz (2010).¹⁵ Abschliessend seien die Würdigungen zum Kotzebue-Jahr von Werner Liersch und Alexander Košenina erwähnt.¹⁶

¹² Vgl.: Kotzebue, August von: *Schauspiele*, hrsg. von Jürg Mathes, mit einer Einführung von Benno von Wiese, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag, 1972; Maurer, Doris: *August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges – Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik*, Bonn: Bouvier, 1979; Kaeding, Peter: *August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben*, Berlin-Ost: Union-Verlag, 1985.

¹³ Vgl.: Gebhardt, Armin: *August von Kotzebue. Theatergenie zur Goethezeit*, Marburg: Tectum-Verlag, 2003; Meyer, Jörg F.: *Verehrt – Verdammt – Vergessen. August von Kotzebue, Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005; Schröter, Axel: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters*, Sinzig: Studio-Verlag, 2006.

¹⁴ Vgl.: Birgfeld, Johannes; Bohnengel, Julia; Košenina, Alexander (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011; Elias, Otto-Heinrich: „August von Kotzebue, baltischer Beamter und Dichter. Seine Revaler Theaterstücke als Texte der politischen Aufklärung“, in: Carola L. Gottzmann (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur im Baltikum und in Sankt Petersburg*, Berlin: Duncker & Humblot, 2010, S. 77–105; Elias, Otto-Heinrich: „August von Kotzebue als politischer Dichter“, in: Heinrich Bosse, Otto-Heinrich Elias, Thomas Taterka (Hrsg.): *Baltische Literaturen in der Goethezeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 255–289; Mattern, Pierre: „Kotzebue’s Allgewalt.“ *Literarische Fehde und politisches Attentat*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011; Schröter, Axel: *August von Kotzebue. Erfolgsautor zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2011.

¹⁵ Vgl.: Fietz, Lothar: „Zur Genese des englischen Melodramas aus der Tradition der bürgerlichen Tragödie und des Rührstücks“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 65 (1991), S. 99–116; Winko: *Negativkanonisierung*; Röttger, Kati: „Aufklärung und Orientalismus. Das ‚andere‘ bürgerliche Theater des August von Kotzebue“, in: Christopher Balme (Hrsg.): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen: Francke, 2001, S. 95–120; Löhndorf, Karl-Ludwig: *Marmontel als intermediale Quelle. Neues zur Rezeptionsgeschichte von Jean-Francois Marmontels „Bestsellerroman“ Les Incas, ou la destruction de l’empire du Pérou*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009; Tautz, Birgit: „Traveling Ideas of (the British) Empire. Translating the Caribbean World

In russischen Diensten

August von Kotzebue verbrachte fast seine gesamte berufliche Laufbahn in russischen Diensten. Geboren als jüngstes von drei Kindern am 3. Mai 1761 in Weimar, besuchte er das Gymnasium in Weimar und studierte Rechtswissenschaften in Jena und Duisburg. Da ein beruflicher Aufstieg in Weimar nicht absehbar war, wanderte Kotzebue mit 20 Jahren nach Russland aus, wo er zunächst als Sekretär des Generalmajors von Bauer in St. Petersburg tätig war. Nebenbei kümmerte er sich dort um das deutsche Theater, dessen Leitung von Bauer inne hatte und welche er gerne an Kotzebue delegierte. Dieses Arrangement ermöglichte es Kotzebue, seine Leidenschaft für das Theater mit seinem Broterwerb als Jurist erfolgreich zu kombinieren. Er machte denn auch bald berufliche Fortschritte und wurde 1783 mit 22 Jahren zum Assessor am Obersten Gerichtshof in Reval (heute: Tallinn in Estland) berufen, wo er sich dauerhaft niederliess. Er heiratete die Tochter eines russischen Generalleutnants, Friederike von Essen, seine erste Frau, und gründete ein Liebhabertheater. Sein ältester Sohn Wilhelm wurde bereits drei Monate nach der Hochzeit geboren – seiner Mutter gegenüber datierte Kotzebue die Heirat kurzerhand um ein Jahr zurück. 1785 wurde er in den Adelsstand erhoben und wurde Präsident des Magistrats der Provinz Estland. Ersten internationalen Erfolgen als Dramatiker folgten gesundheitliche Probleme, und 1790 starb Friederike nach nur fünf Ehejahren. Kotzebue blieb mit den drei Söhnen und der neugeborenen Tochter alleine zurück. Er reiste daraufhin nach Paris, kehrte aber schon bald wieder nach Reval zurück, wo er sich ein Landgut kaufte und sich seinen Dichtungen und seiner Familie widmete. 1794 heiratete er Christine von Essen, geborene Krusenstiern, die zwei weitere Kinder mit in die Ehe brachte und ihm bis zu ihrem Tod 1803 noch zwei Kinder gebar. 1798 wurde Kotzebue zum Direktor des Wiener Hoftheaters ernannt, legte das Amt aber wegen Meinungsverschiedenheiten mit den Schauspielern bald wieder nieder. Er ging zurück nach Weimar, wo er aber mit Goethe aneinandergeriet. So entschloss er sich 1800 zu einer Reise nach Russland, auch weil seine Frau ihre Heimat besuchen wollte. An der Grenze wurde er verhaftet und nach Sibirien gebracht, nach kurzer Zeit aber wieder begnadigt und frei gelassen. 1801 kehrte die Familie nach Berlin zurück. Nach dem Tod seiner

for the Eighteenth-Century German Stage“, in: *Publications of the English Goethe Society*, Bd. 79 (2010), Nr. 2, S. 95–111.

¹⁶ Vgl.: Liersch, Werner: „Ein Sohn Weimars. Zum 250. Geburtstag von August Friedrich Ferdinand Kotzebue“, in: *Palmbaum*, Bd. 19 (2011), Nr. 1, S. 141–146; Košenina, Alexander: „Das ‚eigentliche Theatertalent der Deutschen‘. August von Kotzebue (1761–1819) zum 250. Geburtstag“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 21 (2011), Nr. 3, S. 586–592.

zweiten Frau 1803 reiste er erneut nach Paris und heiratete 1804 zum dritten und letzten mal, Wilhelmine von Krusenstern, eine Kusine seiner zweiten Frau, mit der er acht weitere Kinder bekam. Der Hochzeitsreise nach Italien folgte ein längerer Aufenthalt in Königsberg, wo Kotzebue sich historischen Arbeiten widmete. 1806 floh er vor Napoleon auf sein neues Gut bei Riga, wo er bis 1813 blieb und aus sicherer Entfernung satirische Schriften gegen Napoleon verfasste. Nach einem weiteren Aufenthalt in Königsberg trat er 1816 in die aussenpolitische Abteilung des Zaren in St. Petersburg ein und zog 1817 als kaiserlich-russischer Staatsrat im Auftrag des Zaren nach Weimar. Dort verfasste er Berichte an den Zaren und geriet in den Verdacht der Spionage, was aber der Offenheit widerspricht, mit der Kotzebue seine Dienste als literarischer Berichterstatter für den Zaren öffentlich verkündete. In dem von ihm gegründeten und herausgegebenen *Literarischen Wochenblatt* griff er überdies die deutschen Universitäten, insbesondere die Burschenschaften und Turnerbünde, als Brutstätten der Revolution an, schrieb gegen den Liberalismus an und verspottete den von den Studenten verehrten Turnvater Jahn. Dies hatte zur Folge, dass auf dem Wartburgfest der deutschen Burschenschaften 1817 Kotzebues *Geschichte des deutschen Reichs* öffentlich verbrannt wurde. Die schlechte Stimmung gegen ihn wurde immer stärker, und Kotzebue fühlte sich in Weimar nicht mehr sicher, so dass er 1818 nach Mannheim umzog. Der Burschenschafter und Theologiestudent Carl Ludwig Sand aus Jena folgte ihm dorthin und erstach Kotzebue am 23. März 1819 in seinem Haus vor den Augen seiner Kinder in der Überzeugung, Kotzebue sei ein Verräter und ein russischer Spion. Kotzebues Ermordung wurde zur Begründung für die 1819 verabschiedeten Karlsbader Beschlüsse, und Karl Ludwig Sand wurde 1820 wegen Mordes hingerichtet.

Der Verdacht, Kotzebue sei ein russischer Spion, hat mit zu seiner Ermordung beigetragen, doch ist sich die Forschung inzwischen einig, dass er kein Spion, sondern lediglich ein legitimer persönlicher Berichterstatter für den Zaren war und ihn über kulturelle Entwicklungen in Deutschland auf dem Laufenden hielt. Symptomatisch ist allerdings, dass Kotzebue als Vaterlandsverräter wahrgenommen wurde. Seine berufliche Laufbahn und die Wahl seiner Ehefrauen verbanden ihn beruflich wie privat mit Russland, und er hatte mehr als einmal selbst durch polemische Schriften Zweifel an seiner Vaterlandsliebe gesät. Gerade in Weimar, der Hochburg der deutschen Klassik und der Romantik, wo literarische Rivalitäten leicht zu Konflikten führten, machte sich Kotzebue immer wieder unbeliebt durch seinen eigenwilligen Charakter und sein mangelndes gesellschaftliches

Feingefühl. So wählte er selbst wiederholt seinen Wohnsitz im Ausland und fand keinen Anschluss an die deutsche Literaturrelite seiner Heimatstadt.

International erfolgreich

Trotz aller Animositäten war August von Kotzebue unbestritten einer der erfolgreichsten Autoren seiner Zeit. Zum einen war er unglaublich produktiv und hinterliess rund 230 Theaterstücke, ein beinahe ebenso umfangreiches Prosawerk und unzählige Briefe. Zum anderen war er auch wirtschaftlich ausserordentlich erfolgreich und konnte sich einen unabhängigen Lebensstil leisten. Die literarische Qualität seiner Stücke schwankt dabei erheblich, doch werden sie dem erklärten Ziel, zu unterhalten, meist gerecht.

Kotzebue dominierte die Bühnen in Deutschland, Europa und sogar in New York über Jahrzehnte hinweg. Was die Wirkung und Verbreitung seines Werkes angeht, so überragt er die meisten deutschen Dichter um Längen. Um dies deutlich zu machen, seien ein paar Zahlenbeispiele genannt:¹⁷ In der Liste der am Mannheimer Hof- und Nationaltheater zwischen 1779 und 1870 aufgeführten Stücke steht Kotzebue mit 1870 Aufführungen an erster Stelle.¹⁸ An zweiter Stelle steht Schiller mit 486 Vorstellungen, dicht gefolgt von Iffland mit 463 – Goethe ist vierzehnter mit 181 Aufführungen. Kotzebues Stücke wurden also in Mannheim von 1779 bis 1870 rund zehnmal häufiger gespielt als Goethes. Ähnlich verhielt es sich in Dresden, Berlin, Wien und Weimar. In Dresden stellt Kotzebue fast 23 Prozent aller Aufführungen von 1789 bis 1813, während Goethe, Schiller und Lessing zusammen nur vier Prozent ausmachen. An Goethes Theater in Weimar stammte rund jedes siebte aufgeführte Stück von Kotzebue. Insgesamt lag Kotzebues Anteil am Repertoire der deutschen Theaterbühnen zwischen 1795 und 1825 bei etwa 25 Prozent. Dazu kam der Erfolg im Ausland: Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen, vor allem aber ins Englische und ins Russische, machten Kotzebue zu einer festen Grösse in der europäischen Theatergeschichte. Auch in New York feierte er Erfolge, und sogar in der Südsee war er bekannt: Adelbert von Chamisso (1781–1838) reiste von 1815 bis

¹⁷ Vgl.: Meyer: *Verehrt – Verdammt – Vergessen*, S. 9ff.

¹⁸ Mehrfache Aufführungen desselben Stückes wurden mehrfach gezählt.

1818 mit Kotzebues Sohn Otto von Kotzebue in die Südsee und berichtete, dort auf Schritt und Tritt dem Ruhm Kotzebues begegnet zu sein.¹⁹

Dieser Erfolg liegt wohl vornehmlich daran, dass Kotzebues Theaterstücke universelle Inhalte haben und leicht zu geniessen sind. Manfred Brauneck fasst Kotzebues Vorgehen folgendermassen zusammen:

Seine Erfolge verdankte Kotzebue vor allem der den Zeitgeschmack genau treffenden Bühnenwirksamkeit seiner Stücke, seiner souveränen Beherrschung des Handwerklichen, der Dramaturgie, des szenischen Arrangements und der Konstruktion der dramatischen Handlung. Kotzebue verarbeitete alle in der Lustspieltradition erprobten Motive und Handlungsmuster und nutzte die Stilmittel einer auf Rührung und Spannung ausgerichteten Effekt-Dramaturgie. Unterhaltung war der ausschließliche Zweck seiner Bühnenstücke. Dabei vermied er strikt die Sphäre des Tragischen. Kein Konflikt war ohne Ausweg, zumeist halfen Mitleid und Versöhnung seinen Protagonisten aus ihren Schwierigkeiten. Der Autor vermied auch jede Form des Moralisierens, was ihm – da er oft bis zur Zweideutigkeit mit gängigen moralischen Standpunkten spielte – den Vorwurf der Frivolität und der Seichtigkeit eingebracht hat.²⁰

Dies mag der Schlüssel zu Kotzebues Erfolg sein: zeitgerecht, handwerklich solide, unterhaltsam und ein gutes Ende mit einem Hauch Unanständigkeit. Diese Elemente sind international vermittelbar und begünstigten den Erfolg der Stücke. Wenn es darum ging, einen Publikumshit zu schreiben, war keiner so erfolgreich wie Kotzebue.

1.3 Die behandelten Stücke

Das Textkorpus dieser Untersuchung besteht aus fünf Schauspielen, deren gemeinsamer Nenner das Exotische und der Bezug zur Kolonisierung ist. Es handelt sich um *La Pey-*

¹⁹ Chamisso schreibt: „Da ich eben berichten müssen, wie ich in Shakespeares Vaterland unsern Kotzebue von den ersten Künstlern, und zwar befriedigender als ihren eigenen Heros, habe aufführen sehen: so werd ich auch gleich, um nicht wieder darauf zurück zu kommen, ein vollgültiges Zeugnis ablegen, daß für die, welche die Regierungen de facto anerkennen, dieser selbe Kotzebue der Dichter der Welt ist. Wie oft ist mir doch, an allen Enden der Welt, namentlich auf O-Wahu, auf Guajan u.s.w., für meinen geringen Anteil an dem Beginnen seines Sohnes mit dem Lobe des großen Mannes geschmeichelt worden, um auch auf mich einen Zipfel von dem Mantel seines Ruhmes zu werfen. Überall hallte uns sein Name entgegen. Amerikanische Zeitungen berichteten, daß ‚The Stranger‘ [= *Menschenhaß und Reue*] mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden. Sämtliche Bibliotheken auf den Aleutischen Inseln, so weit ich solche erkundet habe, bestanden in einem vereinzelt Band von der russischen Übersetzung von Kotzebue. Der Statthalter von Manila, huldigend der Muse, beauftragte den Sohn mit einem Ehrengeschenke von dem köstlichsten Kaffee an seinen Vater, und auf dem Vorgebürge der Guten Hoffnung erfuhr der Berliner Naturforscher Mundt die Ankunft des ‚Ruriks‘, auf dem er mich wußte und erwartete, von einem Matrosen, der ihm nur zu sagen wußte, daß der Kapitän des eingelaufenen Schiffes einen Komödianten-Namen habe. Vom ‚Alarcos‘, vom ‚Ion‘ und deren Verfassern habe ich in gleicher Entfernung vom Hause nichts gehört.“ Chamisso, Adelbert von: *Sämtliche Werke. Zweiter Band: Reise um die Welt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, S. 28f.

²⁰ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart: J. B. Metzler, 1996, S. 810.

rouse (1798 und 1818), *Die Sonnenjungfrau* (1791), *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod* (1796), *Die Indianer in England* (1790) und *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln* (1791). *La Peyrouse* spielt auf einer einsamen Südseeinsel und *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru* spielen zur Zeit der Conquista im damaligen Peru.²¹ Diese drei Stücke wurden aufgrund ihres exotischen Schauplatzes ausgewählt. *Die Indianer in England* steht trotz des Schauplatzes England im Kontext der Kolonisierung, und zwar befinden sich Kolonisierte unter den handelnden Personen. Es handelt sich dabei um Inder, nicht um amerikanische „Indianer“. *Bruder Moritz* schliesslich thematisiert das Auswandern in die Südsee und eignet sich gut zur Veranschaulichung von Eskapismusphantasien und Zivilisationskritik.

Bis heute gibt es keine kritische Kotzebue-Ausgabe. Die Manuskripte sind grösstenteils verloren und Inkonsistenzen und Fehler in den gedruckten Texten sind keine Seltenheit, so dass eine absolute Textsicherheit nicht erreicht werden kann. Andererseits sind die Abweichungen meist gering und formeller Art, so dass sie für eine kulturwissenschaftliche Analyse, wie sie hier vorgenommen wird, in Kauf genommen werden können. Für diese Arbeit wird die Ausgabe *Theater* in 40 Bänden von Kummer und Klang (Leipzig und Wien) von 1840/41 als Grundlage genommen, die im Allgemeinen durch die Universitätsbibliotheken gut zugänglich ist. Die Stücke werden sowohl mit Seitenzahlen aus dieser Ausgabe als auch mit Szene und Akt zitiert.

Rahmeninformationen zu den Stücken bereitzustellen ist schwierig, da Kotzebues Werk und dessen Rezeption nicht systematisch erschlossen sind. Hier ist noch eine Menge Archivarbeit zu leisten. Zu Erstaufführungen und Erstdrucken gibt das neue Kotzebue-Lexikon Auskunft.²² Wer sich für Rezeption und Aufführungen der einzelnen Stücke interessiert, sei auf die diversen Theaterzeitschriften verwiesen, die in *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts* und in der *Bibliographia dramatica et dramaticorum* systematisch er-

²¹ Sowohl *Die Sonnenjungfrau* als auch *Die Spanier in Peru* spielen in Quito im damaligen Peru; heute liegt Quito in Ecuador. Das Inkareich, gegründet im 13. Jahrhundert durch den ersten Inka Manco Capac in Cuzco im heutigen Peru, breitete sich 1513 bis nach Quito aus und um 1530 kam es zu Thronkämpfen zweier Inkasöhne, von denen einer in Quito und der andere in Cuzco residierte. Diese Kämpfe werden in der *Sonnenjungfrau* erwähnt, ebenso wie die Eroberungszüge Pizarros, was die Handlung der *Sonnenjungfrau* auf ca. 1530 datiert.

²² Vgl.: Birgfeld; Bohnengel; Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*.

geschlossen sind.²³ Im Folgenden wird hauptsächlich eine ausführliche Inhaltsangabe gegeben und – wo möglich – die Stoffgeschichte rekonstruiert.

La Peyrouse

La Peyrouse ist ein Schauspiel in zwei Akten und wurde am 24. Mai 1796 am Mannheimer Nationaltheater uraufgeführt. Der Erstdruck erfolgte 1798 durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig.²⁴

Personen:²⁵

La Peyrouse.

Adelaide, seine Gattin.

Clairville, Adelaidens Bruder, Schiffs-Kapitän.

Heinrich, ihr Sohn, ein Knabe zwischen acht und neun Jahren.

Malvina, eine junge Wilde.

Karl, ihr Sohn, ein Knabe zwischen sieben und acht Jahren.

Das Stück bezieht sich auf die historische Figur des französischen Seefahrers Jean François de Galaup de La Pérouse, der 1788 während einer Entdeckungreise im Pazifik verschollen war. Auch Suchexpeditionen blieben während Jahrzehnten erfolglos. Die Handlung des Stückes, das im Sommer 1795 entstand, ist von Kotzebue erfunden.

Kotzebues *La Peyrouse* ist der einzige Überlebende eines Schiffbruchs in der Südsee und wurde von der „jungen Wilden“ Malvina aus den Fluten auf eine einsame Insel gerettet, wo er seither mit ihr zusammen und dem gemeinsamen, inzwischen achtjährigen Sohn Karl lebt. Malvina hat für *La Peyrouse* ihre Familie verlassen und ihn vor der Ermordung durch ihre Brüder gerettet. Die Handlung setzt ein, als ein Schiff auf der Insel landet, das *La Peyrouse*' Ehefrau Adelaide und seinen Sohn Heinrich an Bord hat. Sie hatte sich

²³ Vgl.: Bender, Wolfgang F.; Bushuven, Siegfried; Huesmann, Michael; et al. (Hrsg.): *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, München: K. G. Saur, 1994–2005; Meyer, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen und Berlin: Niemeyer, De Gruyter, 1986ff.

²⁴ Vgl.: Sangmeister, Dirk: „*La Peyrouse*“, in: Birgfeld, Bohnengel, Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*, S. 165–166, hier: S. 165.

²⁵ Vgl.: Kotzebue, August von: „*La Peyrouse* (I)“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 7, S. 3–50, hier: Personenverzeichnis, S. 4.

aufgemacht, ihren Ehemann zu suchen, und ihn nun zufällig gefunden. Adelaide und Malvina treffen aufeinander und La Peyrouse wird vor die Wahl gestellt, mit welcher Frau er zukünftig zusammen sein will. Er kann sich nicht entscheiden, da beide Frauen als Mütter seiner Kinder einen Anspruch auf ihn haben, und will sich das Leben nehmen, was die beiden Frauen aber verhindern. Diese streiten sich erst um ihn und wollen sich dann jeweils selbst das Leben nehmen, doch wird der Selbstmord Adelaides durch La Peyrouse verhindert, und derjenige Malvinas durch Clairville, den Bruder Adelaides, welcher auf einem zweiten Schiff inzwischen eingetroffen ist. Er bringt die Lösung des Konfliktes in Form der Nachricht, dass aufgrund der Französischen Revolution eine Rückkehr nach Frankreich für die adligen Franzosen nicht ratsam sei. Stattdessen schlägt er vor, auf der Insel eine Kolonie zu gründen und zukünftig gemeinsam als Grossfamilie dort zu leben. Das sittliche Problem der Dreiecksbeziehung wird durch Adelaides Vorschlag gelöst, als platonische, geschwisterliche Gemeinschaft zusammen zu leben.

La Peyrouse II

1817 schrieb Kotzebue *La Peyrouse* zu einem Einakter um, der erstmals 1818 in seinem *Almanach für Dramatische Spiele* durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig abgedruckt wurde.²⁶

Personen:²⁷

La Peyrouse.

Adelaide, seine Gattin.

Heinrich, ihr Sohn, acht bis neun Jahr alt.

Malwine, eine Wilde.

Tomai, ihr Sohn, sieben bis acht Jahr alt.

La Peyrouse war ursprünglich wenig erfolgreich, was im Allgemeinen auf die pikante Lösung der platonischen Ménage à trois zurückgeführt wird, an der insbesondere die Damenwelt Anstoss nahm. Dies scheint Kotzebue zu der Überarbeitung motiviert zu haben. Er schreibt als Vorwort zur überarbeiteten Fassung:

²⁶ Vgl.: Sangmeister: *La Peyrouse*, S. 166.

²⁷ Vgl.: Kotzebue, August von: „La Peyrouse (II)“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Bd. 37, S. 29–62, hier: Personenverzeichnis, S. 30.

Es sind wohl mehr als zwanzig Jahre verflossen, seitdem dies Schauspiel – damals in zwei Akten – zum ersten Mal erschien, ohne auf der Bühne ein besonderes Glück zu machen. Der Ausgang befriedigte nicht, und es gab noch sonst manchen Auswuchs wegzuschneiden. Diese Arbeit habe ich unternommen, da der Stoff mir noch jetzt einer der interessantesten zu sein schien. Ich hoffe dem Publikum noch öfter zu beweisen, daß ich mir selbst ein strenger Richter bin, und daß, wenn das Alter auf einer Seite an Einbildungskraft verliert, es auf der andern an Geschmack gewinnt.²⁸

Die wichtigsten Änderungen im Vergleich zur Version von 1798 sind die Kürzung des Ensembles und der Ausgang des Stückes. In dieser Version nimmt sich Malwine, wie sie hier heisst, am Ende das Leben und löst so den Konflikt. Ohne die Figur des Clairville wird Malwine nicht gerettet, und am Schluss steht nicht mehr die hoffnungsvolle Auswanderung, sondern das tragische Ende.

Im Folgenden werden die Stücke durch *La Peyrouse (I)* und *La Peyrouse (II)* voneinander unterschieden.

Die Sonnenjungfrau

Die Sonnenjungfrau ist ein Schauspiel in fünf Akten und wurde am 8. Dezember^{jul.}/19. Dezember^{greg.} 1789 am Liebhabertheater in Reval uraufgeführt. Der Erstdruck erfolgte 1791 durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig.²⁹

Personen:³⁰

Ataliba, König von Quito.

Der Oberpriester der Sonne.

Xaira, Sonnenpriester.

Telasko, ein Greis aus der Familie der Yncas.

Zorai, sein Sohn.

Cora, seine Tochter, Sonnenjungfrau.

Rolla, vormals Feldherr.

Die Oberpriesterin der Sonne.

Idali,

Amazili, Sonnenjungfrauen.

Don Alonzo Molina.

Don Juan Velasquez, sein Freund.

²⁸ Kotzebue: *La Peyrouse (II)*, Vorwort, S. 30.

²⁹ Vgl.: Klemm, Martina: „Die Sonnen-Jungfrau“, in: Birgfeld, Bohnengel, Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*, S. 198–199, hier: S. 198.

³⁰ Vgl.: Kotzebue, August von: „Die Sonnenjungfrau“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Bd. 2, S. 3–118, hier: Personenverzeichnis, S. 4.

Diego, sein Waffenträger.

Ein **Kämmerling** des Königs.

Priester. Sonnenjungfrauen. Höflinge. Soldaten. Volk.

Die Sonnenjungfrau und ihre Fortsetzung *Die Spanier in Peru* sind eine Bearbeitung des Cora-Alonzo-Stoffes, der zuerst in Jean-François Marmontels (1723–1799) sentimentalem Roman *Les Incas. Ou la Destruction de l'Empire du Pérou* von 1777 in Erscheinung tritt. Unter der Vielzahl der Stoff-Bearbeitungen sei als prominentes Beispiel Heinrich von Kleists (1777–1811) Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (1807) genannt.

Der zu den Peruanern übergelaufene Spanier Don Alonzo und die peruanische Sonnenjungfrau Cora haben ein verbotenes Liebesverhältnis – verboten, weil Cora als Priesterin des Sonnengottes der Keuschheit verpflichtet ist. Ein Erdbeben, bei dem die Mauer des Tempelgartens einstürzte, hat ihnen das Zusammenkommen ermöglicht. Jetzt ist Cora schwanger und das Liebespaar muss fliehen, da ihr deswegen die Todesstrafe droht. Der peruanische Feldherr Rolla, der Cora seit seiner Jünglingszeit liebt, entdeckt zufällig das Verhältnis zwischen Alonzo und Cora und will ihnen zur Flucht verhelfen, da er Cora lieber in den Armen eines anderen glücklich sieht, als dass er sie tot weiss. Bevor die Flucht gelingt, erfährt jedoch die Oberpriesterin durch zwei andere Sonnenjungfrauen von Coras Fehlverhalten und lässt sie einsperren. Eigentlich soll ein grosses Fest zu Ehren der Sonne stattfinden, doch der Zwischenfall stört die Feierlichkeiten. Die Oberpriesterin berichtet dem Ynca, dem König, von der Situation und fordert, dass das Liebespaar bestraft wird, woraufhin Cora, Alonzo und – aufgrund der herrschenden Sippenhaft – auch Coras Vater Telasko und ihr Bruder Zorai festgenommen und zum Tode verurteilt werden. Neben Rolla, der auf Befreiung seiner geliebten Cora sinnt und Verbündete sucht, will sich auch der Oberpriester beim König für die Verurteilten einsetzen. Er hat dafür persönliche Gründe. Auch er war einst in eine Sonnenjungfrau verliebt und ist, wie sich herausstellt, Rollas Vater. Dennoch fällen die Priester das Urteil: Cora und Alonzo sind schuldig. Der Ynca Ataliba begnadigt zwar Coras Vater und Bruder und versucht, auch Alonzo zu retten, doch am Ende muss er dem Gesetz folgen und das Todesurteil über Cora und Alonzo verhängen. Er hebt schon das Schwert, als ein Kämmerling hereinstürzt und einen Volksaufstand meldet. Rolla stürmt an der Spitze der Aufständischen den Palast und fordert erst Coras Freiheit, dann bittet er demütig darum. Auch der Oberpries-

ter beschwört den Ynca, das Gesetz und das Todesurteil aufzuheben. Schliesslich erklärt der Ynca das alte Gesetz für vernichtet und Cora und Alonzo für frei.³¹

Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod

Die Spanier in Peru ist ein Lustspiel in drei Akten und wurde am 25. September 1794 am Berliner Nationaltheater uraufgeführt. Der Erstdruck erfolgte 1796 durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig.³²

Personen:³³

Ataliba, König von Quito.

Rolla,

Alonzo de Molina, Feldherren der Peruaner.

Cora, Alonzos Gattin.

Pizarro, Heerführer der Spanier.

Elvira, seine Freundin.

Almagro,

Gonzalo,

Davila,

Gomez, Pizarros Gefährten.

Valverde, Pizarros Geheimschreiber.

Las Casas, ein Dominicaner.

Diego, Alonzos Waffenträger.

Ein alter Cazike.

Ein Greis.

Ein Knabe.

Spanische und indianische Wachen.

Priester, Weiber und Kinder.

Die Spanier in Peru ist die Fortsetzung der *Sonnenjungfrau*. Cora und Alonzo sind nun glücklich verheiratet und haben einen kleinen Sohn. Rolla ist glücklich, den dreien Gesellschaft leisten zu dürfen. Pizarro, der spanische Feldherr und Eroberer, steht mit seinen Truppen vor Quito, und die entscheidende Schlacht steht kurz bevor. Die Spanier

³¹ Diese Zusammenfassung wurde bereits abgedruckt in: Klemm: *Die Sonnen-Jungfrau*, S. 198f.

³² Vgl.: Klemm, Martina: „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod“, in: Birgfeld, Bohnengel, Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*, S. 201–202, hier: S. 201.

³³ Vgl.: Kotzebue, August von: „Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Bd. 4, S. 205–318, hier: Personenverzeichnis, S. 206.

greifen an, während die Peruaner ihrem Gott ein Opfer darbringen. Der Ynca wird verwundet und Alonzo gefangen genommen, doch Rolla gelingt es, der Schlacht die entscheidende Wendung zu geben und den Sieg für die Peruaner zu erringen. Er will Cora in Sicherheit bringen, doch als sie erfährt, dass Alonzo vermisst wird, macht sie sich mit ihrem Kind auf die Suche nach ihm. Rolla schleicht sich daraufhin in das Lager der Spanier und nimmt Alonzos Platz als Gefangener ein, der aufbricht, um Cora zu suchen. Donna Elvira, die gekränkte Geliebte Pizarros, will Rolla dazu bringen, Pizarro im Schlaf zu ermorden, doch Rolla weigert sich. Pizarro verurteilt daraufhin Elvira zum Tode und begnadigt Rolla. In der Zwischenzeit haben Alonzo und Cora sich im Wald gefunden, dabei aber ihr Kind für einen Moment aus den Augen gelassen, das von zwei Spaniern gefunden und zu Pizarro gebracht wird. Rolla erkennt das Kind und bietet sich zum Austausch als Geisel an, aber Pizarro lehnt dies ab, woraufhin Rolla mit dem Kind unter dem Arm und dem Schwert in der Hand aus dem Lager flieht. Er erreicht das peruanische Lager, wird aber von einer Kugel tödlich getroffen und stirbt, nachdem er Cora das Kind zurückgegeben hat.³⁴

Die Indianer in England

Die Indianer in England ist ein Lustspiel in drei Akten und wurde am 16. März^{jul.}/27. März^{greg.} 1789 am Liebhabertheater in Reval uraufgeführt. Der Erstdruck erfolgte 1790 durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig.³⁵

Personen:³⁶

Sir John Smith, ein Podagrist, vormals ein reicher Kaufmann.

Mistress Smith, seine Frau, ein deutsches Fräulein von Geburt.

Robert, Schiff-Kapitän,

Samuel, Zoll-Inspector, seine Söhne.

Liddy, seine Tochter.

Kaberdar, vertriebener Nabob von Mysore.

Gurli, seine Tochter.

Musaffery, sein alter Gefährte.

³⁴ Diese Zusammenfassung wurde bereits abgedruckt in: Klemm: *Die Spanier in Peru*, S. 201f.

³⁵ Vgl.: Martinec, Thomas: „Die Indianer in England“, in: Birgfeld, Bohnengel, Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*, S. 117–118, hier: S. 117.

³⁶ Vgl.: Kotzebue, August von: „Die Indianer in England“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Bd. 1, S. 187–295, hier: Personenverzeichnis, S. 188.

Fazir, ein junger Indianer.

Visitor.

Master Staff.

Master Strussel.

Bootsknecht.

Ein Knabe.

Die Indianer in England hat keine literarische Vorlage, doch ist der Handlungsablauf dem Stück *Die Freundschaft auf der Probe* (1767) von Christian Felix Weiße, das wiederum auf die Erzählung *L'amitié à l'épreuve* von Jean-François Marmontel zurückgeht, sehr ähnlich.³⁷ Das Stück ist in einem satirischen Ton gehalten, der insbesondere Mistreß Smith und Samuel lächerlich macht.

Der Inder und frühere Nabob Kaberdar und seine Tochter Gurli mussten wegen eines Staatsstreichs aus Mysore in Indien fliehen und leben nun bei der verarmten Kaufmannsfamilie Smith in London zur Miete. Die Familie Smith besteht aus dem durch die Gicht handlungsunfähigen Sir John, seiner von Standesdünkel und Geldgier dominierten Gattin und dem ihr nachstrebenden Sohn Samuel, sowie dem zur See fahrenden, bodenständigen Sohn Robert und der tugendhaften Tochter Liddy. Nachdem sich Kaberdar von ihrem guten Herzen überzeugt hat, macht er Liddy einen Heiratsantrag, den sie annimmt, um finanziell für ihren kranken Vater sorgen zu können, obwohl sie heimlich in einen jungen Inder namens Fazir verliebt ist, der mit Robert zur See fährt. Samuel dagegen will sich mit Gurli verheiraten, doch nicht ohne zuvor sicherzustellen, dass sie aus einer guten Familie kommt und – noch wichtiger – reich ist. Er macht schliesslich einen Antrag und Gurli willigt ihrem Vater und Liddy zuliebe ein, obwohl sie nicht verliebt ist. Samuel besteht auf einem Ehevertrag und Gurli will gerade unterschreiben, als Robert auftritt, der von seiner Seereise zurückgekehrt ist. Sie verliebt sich auf der Stelle in Robert und erklärt, dass sie nun ihn heiraten will und nicht Samuel. Robert willigt nach kurzem Zögern ein und die Verlobung mit Samuel wird gelöst. Als nächstes tritt Fazir auf, der sich als der verlorene Sohn Kaberdars herausstellt. Als letzterer erfährt, dass Liddy und Fazir sich lieben, tritt er von der Verlobung mit Liddy zurück und das junge Paar kann sich verloben. Alle Geldsorgen und Verwicklungen sind gelöst und das Stück endet zur allgemeinen Zufriedenheit mit zwei glücklichen Paaren.

³⁷ Vgl.: Kotzebue: *Schauspiele*, S. 548 (Kommentar von Jürg Mathes). Mathes führt auch verschiedene Texte mit interkultureller Thematik als „Vorläufer“ für *Die Indianer in England* an, doch handelt es sich dabei um sehr allgemeine Bezüge, die nicht als direkte Vorlagen bezeichnet werden können.

Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln

Bruder Moritz, der Sonderling ist ein Lustspiel in drei Akten und wurde vermutlich 1790 am Liebhabertheater in Reval uraufgeführt. Der Erstdruck erfolgte 1791 durch Paul Gotthelf Kummer in Leipzig.³⁸

Personen:³⁹

Moritz Eldingen.

Euphrosine, seine alte Tante.

Julchen,

Nettchen, seine Schwestern.

Omar, ein junger Araber, sein Freund und Bedienter.

Marie, Kammermädchen.

Wilhelm von Moll, Assessor bei einem Justiz-Kollegium.

Lieutenant **Dietrich von Moll**, ein Invalide mit einem Stelzfuße, Wilhelms Bruder.

Kammerherr **Graf von Stierenbock**.

Schiffer **Thoms**.

Karg, ein Schriftsteller unserer Zeit.

Ein Kind.

Das Stück spielt in einer deutschen Seestadt auf einem grünen Platz vor dem Garten eines schönen Hauses. Die gesamte Handlung findet am selben Tag statt. Sie beginnt morgens mit dem Frühstück und endet am frühen Abend.

Moritz Eldingen ist als Kaufmann im Ausland reich geworden und unterstützt jetzt nach seiner Rückkehr nach Deutschland seine Tante und seine beiden Schwestern, die sich bislang als Näherinnen über Wasser gehalten haben. Die Handlung besteht darin, die drei Geschwister zu verheiraten. Julchen ist mit Wilhelm von Moll so gut wie verlobt, dieser will sie aber jetzt, da sie reich ist, nicht mehr heiraten. Sein Stolz lässt es nicht zu, von dem Geld seiner Braut zu leben. Erst als Moritz, der durch Wilhelms Bruder Dietrich von diesen Umständen erfahren hat, Julchen für mittellos erklärt, kann die Verlobung stattfinden. Nettchen will erst gar nicht heiraten, obwohl es an Verehrern nicht mangelt. Erst dem sehr verliebten Omar, einem jungen Araber, den Moritz von seinen Reisen mitgebracht hat, gelingt es nach einigen Bemühungen schliesslich, ihr Herz zu gewinnen. Moritz selbst verliebt sich spontan in das neue Kammermädchen Marie, wobei er sich

³⁸ Vgl.: Leuschner, Ulrike: „Bruder Moritz, der Sonderling oder die Colonie für die Pelew-Inseln“, in: Birgfeld, Bohnengel, Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen*, S. 33–34, hier: S. 33.

³⁹ Vgl.: Kotzebue, August von: „Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Bd. 3, S. 73–186, hier: Personenverzeichnis, S. 74.

auch von der Tatsache, dass sie Mutter eines unehelichen Kindes ist, nicht in seinen Heiratsabsichten beirren lässt. Er ist ein Mann von liberalen Grundsätzen, der für die „Vorurteile“ der bürgerlichen Gesellschaft nichts übrig hat, ganz im Gegensatz zu Graf von Stierenbock und dem Schriftsteller Karg, die mit ihren Intrigen und ihrer Kleinlichkeit das genaue Gegenteil verkörpern. Sie versuchen, Julchens Hand und damit ihr Vermögen zu gewinnen, bleiben aber erfolglos. Am Ende beschliessen die drei Paare mitsamt der Tante und Molls Bruder Dietrich, auf die Pelew-Inseln auszuwandern und dort, ganz im Sinne Voltaires, ein Leben im Einklang mit der Natur zu führen, um genau dieser Kleinlichkeit und Missgunst zu entgehen.

Trotz der vergleichsweise einfachen Handlung ist *Bruder Moritz* ein kontroverses Stück, nicht zuletzt wegen der sozialkritischen Thematik.

1.4 Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist, dem kolonialen Diskurs in Kotzebues exotischen Stücken auf die Spur zu kommen. Um dies zu erreichen, werden die Theaterstücke zuerst in ihren kulturgeschichtlichen Kontext gestellt und dann einer sorgfältigen Analyse unterzogen, um die kolonialen Elemente in den Schauspielen herauszuarbeiten. Vorausgesetzt wird dabei – wie in den kontextorientierten Theorien der Kulturwissenschaft und der Postcolonial Studies Konsens – dass Texte von ihrem kulturgeschichtlichen Kontext beeinflusst sind.

Vermittelt wird der Einfluss des Kontextes auf den Text durch den Autor, dessen Funktion somit als die eines Repräsentanten seiner Gesellschaft und eines Vermittlers ihrer ideologischen Voraussetzungen definiert ist. Diese Vermittlung ist keineswegs notwendigerweise ein bewusster Prozess und kann von der Person des Autors insofern abstrahiert werden, dass die Lebenswelt des Autors, die Teil eines kollektiven gesellschaftlichen Zustands, Teil des Zeitgeistes ist, in die Stücke mit einfließt. Diese Lebenswelt umfasst die bewussten und unbewussten Einflüsse auf den Autor und sein Schreiben, so dass nicht im Einzelnen nachgewiesen werden muss, von welchem konkreten Text ein

Stück beeinflusst ist, sondern vielmehr das kulturgeschichtliche Gesamtbild zu rekonstruieren ist, in das die untersuchten Stücke eingebettet sind.⁴⁰

Die Untersuchung des kolonialen Diskurses als erklärtes Ziel dieser Arbeit erfordert eine genauere Beschreibung der Begriffe „Diskurs“ und „Diskursregeln“. Theoretisch wird einerseits auf Michel Foucault und andererseits auf Antonio Gramsci zurückgegriffen. Für die postkoloniale Theorie vermittelt werden diese theoretischen Ansätze durch Edward W. Said und Stuart Hall.

Die historische Diskursanalyse von Michel Foucault ist ein komplexes Theoriegebilde, das sich in den verschiedenen Texten Foucaults jeweils weiterentwickelt. Deshalb wird hier lediglich der Grundgedanke des Diskurses von Foucault übernommen, nämlich die Voraussetzung, dass alles Sprechen und Schreiben zu einem bestimmten Thema zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort genauen Regeln folgt, welche entscheiden, was sagbar und was nicht sagbar ist. Während es Ziel der historischen Diskursanalyse ist, den Brüchen im Diskurs nachzugehen und die Geschichte der Diskursregeln sichtbar zu machen, soll der Diskursbegriff in dieser Arbeit dazu dienen, die Mechanismen und Bedingungen, welche das Sprechen und Schreiben im kolonialen Zusammenhang kontrollieren, genauer zu bestimmen.⁴¹

Interessant ist daher auch Foucaults Definition des historischen Apriori, da dies dem sehr nahe kommt, was in dieser Arbeit als Diskursbedingungen bezeichnet wird. Das historische Apriori „ist das, was in einer bestimmten Epoche in der Erfahrung ein mögliches Wissensfeld abtrennt, die Seinsweise der Gegenstände, die darin erscheinen, definiert, den alltäglichen Blick mit theoretischen Kräften ausstattet und die Bedingungen definiert, in denen man eine Rede über die Dinge halten kann, die als wahr anerkannt wird“, so Foucault in *Die Ordnung der Dinge*.⁴² Oder in der Definition aus der *Archäologie*

⁴⁰ Dieses Vorgehen geht überdies der Schwierigkeit aus dem Weg, bei einem wenig erschlossenen Autor wie Kotzebue nachweisen zu wollen, welche philosophischen, historischen und literarischen Texte er selbst gelesen hat und von welchen Autoren und Theoretikern er direkt beeinflusst war. Aufgrund der unbefriedigenden Quellenlage wäre dies nur mit grossem Aufwand möglich.

⁴¹ Zu den theoretischen Einflüssen Foucaults auf die Postcolonial Studies im Allgemeinen vgl.: Frank, Michael C.: „Diskurs, Diskontinuität und historisches Apriori. Michel Foucaults ‚Die Ordnung der Dinge‘, ‚Archäologie des Wissens‘ und ‚Die Ordnung des Diskurses‘“, in: Reuter, Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, S. 39–50.

⁴² Vgl.: Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 204. Im französischen Original: „Cet a priori, c’est ce qui, à une époque donnée, découpe dans l’expérience un champ de savoir possible, définit le mode d’être des objets

des Wissens: Das historische Apriori ist die „Gesamtheit der Regeln, die eine diskursive Praxis charakterisieren.“⁴³ Es bezeichnet die Existenzbedingungen eines Diskurses, die Summe der Diskursregeln und ihre Anwendbarkeit.

Für die Fragestellung dieser Arbeit wird der Diskursbegriff Foucaults durch Antonio Gramscis Begriff der Hegemonie ergänzt.⁴⁴ Gramsci, dessen Theorie marxistisch beeinflusst ist, beschreibt die politische Anwendung von Diskursen. Er unterscheidet Herrschaft und Hegemonie, wobei Herrschaft die Ausübung von Gewalt ist, Hegemonie aber die kulturelle Führung durch eine Gruppe oder Klasse. Am effektivsten ist ein hegemonialer Diskurs, wenn er gar nicht mehr als solcher wahrgenommen und das Gesagte unhinterfragt als Wahrheit akzeptiert wird. Gramsci beschreibt letztlich, dass alles Sprechen, sei es rassistisch, sexistisch, kolonialistisch oder politisch korrekt, in Machtstrukturen befangen ist und in einem gesellschaftlichen Kontext steht.⁴⁵

Obwohl sowohl Foucault als auch Gramsci vor allem mit Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Europa schrieben, sind ihre Theorien für die Postcolonial Studies sehr gut anschliessbar. So beruft sich Edward W. Said auf Foucault, verwendet aber einen statischeren Diskursbegriff, der viel weniger abstrakt ist als derjenige Foucaults. Während Foucault von einem autonomen Diskurs ausgeht, der hauptsächlich aus sich selbst heraus reguliert wird, nennt Said konkrete Faktoren, welche den Diskurs beeinflussen, wie Machtzentren, Interessen und Institutionen. Der Diskurs wird bei Said politisiert und als Machtinstrument des Westens beschrieben.⁴⁶ Die in *Culture and Imperialism* aufgezeigten Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlichen und literarischen Texten einerseits und Politik, d.h. Imperialismus und Kolonialismus, andererseits weisen die Richtung, die Untersuchungen zum kolonialen Diskurs einschlagen können.

qui y apparaissent, arme le regard quotidien de pouvoirs théoriques, et définit les conditions dans lesquelles on peut tenir sur les choses un discours reconnu pour vrai.“ Foucault: *Les mots et les choses*, S. 171.

⁴³ Vgl.: Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 185. Im französischen Original: „[...] il se définit comme l'ensemble des règles qui caractérisent une pratique discursive[.]“ Foucault: *L'archéologie du savoir*, S. 168.

⁴⁴ Vgl.: Gramsci: *Gefängnishefte*.

⁴⁵ Zum Einfluss des Marxismus auf die Postkolonial Studies vgl.: Habermann, Friederike: „Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie. Karl Marx' ‚Kapital‘ und Antonio Gramscis ‚Gefängnishefte‘“, in: Reuter, Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, S. 17–26.

⁴⁶ Vgl.: Frank: *Diskurs, Diskontinuität und historisches Apriori*, S. 47.

Stuart Hall dagegen greift Gramscis Hegemoniebegriff auf und geht im Rahmen seiner Cultural Studies besonders der Veränderlichkeit und der Kontinuität von Hegemonien nach, wodurch sich beispielsweise die Alltäglichkeit von Rassismus aufzeigen lässt.⁴⁷ Hier regt der Fokus auf Machtstrukturen dazu an, Texte im Kontext des Imperialismus und unter Berücksichtigung der eurozentrischen Perspektive zu lesen.

Was Kotzebues Texte besonders attraktiv macht für eine Untersuchung des kolonialen Diskurses, ist ihre enorme Breitenwirkung. Kotzebue schreibt für die Masse, und in seinen Werken manifestiert sich daher glaubwürdig der Zeitgeist. Das Unterhaltungstheater ist näher am Puls der Zeit als der Höhenkamm, da es auf die Gunst des Publikums angewiesen ist und sich daher nach dem Geschmack der Masse richtet. Gerade, dass der koloniale Diskurs nicht bewusst hinterfragt wird und nicht Gegenstand der Stücke ist, sondern Hintergrund, macht ihn umso interessanter.

Jeder Text folgt den diskursiven Regeln seiner Textsorte, seiner literarischen Tradition und seines geistesgeschichtlichen Kontextes. So unterliegt auch – wie in diesem konkreten Fall – alles Schreiben zum Kolonialismus den Diskursregeln des Kolonialismus. Die Grenzen des Diskurses können nicht überschritten, aber sie können in einem Text ausgelotet werden. Gerade die Abweichungen vom Erwarteten können aufzeigen, welche Spielräume innerhalb des Diskurses bestehen, und gleichzeitig auf dasjenige hinweisen, das doch nicht gesagt werden kann.

Um die Stücke mit ihren diskursiven Traditionen abgleichen zu können, wird im Folgenden jeweils abwechselnd ein kontextuelles Feld erarbeitet und vor diesem Hintergrund ein Analysedurchgang durch die Stücke vorgenommen. Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert, die jeweils mit einem anderen Schwerpunkt auf die Stücke eingehen: *Kapitel 2: Die Figur des ‚Wilden‘* beschäftigt sich mit der Darstellung des „Wilden“ in Kotzebues Stücken vor dem historischen Kontext der Reisebeschreibungen. *Kapitel 3: Die Interkulturelle Familie* lenkt den Blick auf die interkulturellen Liebesgeschichten in den Stücken vor dem literaturgeschichtlichen Hintergrund der Genre- und Stoffgeschichte. *Kapitel 4: (Un)zivilisierte Gesellschaften* untersucht Variationen der Zivilisationskritik und Eskalation.

⁴⁷ Vgl.: Habermann: *Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie*, S. 23.

pismusphantasien im Abgleich mit philosophischen und religionsgeschichtlichen Texten. Schliesslich werden die Ergebnisse im Schlusskapitel zusammengefasst.

Die Reihenfolge, in welcher die Stücke untersucht werden, ist dabei bewusst gewählt, denn spielt ein Stück vor der Kolonisierung, herrschen andere Diskursbedingungen, als wenn es während der Kolonisierung spielt, und wiederum andere bei einem Stück, das nach der Kolonisierung angesetzt ist. Interessanterweise ist dieser Ablauf gegenläufig zur Reihenfolge der Entstehungsdaten der Theaterstücke. In dem zuerst geschriebenen Theaterstück *Die Indianer in England* ist der Kolonisierungsprozess am weitesten fortgeschritten, während er im jüngsten Stück *La Peyrouse* noch ganz am Anfang steht. Die Theaterstücke werden daher in umgekehrter Reihenfolge zu ihrer Entstehungsfolge untersucht, damit der diskursive Ablauf der Kolonisierung sichtbar wird.

Um vor allem im zweiten Kapitel einer unschönen Flut von doppelten Anführungszeichen zu entgehen, werden problematische Begriffe, welche pejorativ sind oder waren, nachfolgend in einfache Anführungszeichen gesetzt. Dieser Kompromiss zwischen Lesbarkeit und Political Correctness ist dem Umstand geschuldet, dass pejorative Begriffe – vor allem, wenn sie Personen bezeichnen – nicht ohne Kennzeichnung verwendet werden können, seien die Betroffenen lebend, tot oder imaginiert. Dies betrifft vor allem die Begriffe „Wilde“, „Neger“, „Mohren“ u. ä. Bei Begriffen wie der „Südsee“, die ebenfalls aus dem kolonialistischen Sprachgebrauch stammen, wird zugunsten der Lesbarkeit auf die Anführungszeichen verzichtet, da es sich um Sachbegriffe und nicht um Personenbezeichnungen handelt. Wörter der Objektsprache und sonstiger uneigentlicher Sprachgebrauch werden wie üblich in doppelte Anführungszeichen gesetzt.

2 Die Figur des ‚Wilden‘

In diesem Kapitel ist die Figur des ‚Wilden‘ als *Einzelperson* Gegenstand der Untersuchung. Die *Familienkonstellationen* und die *Gesellschaftsformen*, in welchen diese Figuren sich bewegen, werden in den Kapiteln 3 und 4 behandelt.

Bei der Untersuchung der ‚wilden‘ Figuren in Kotzebues ‚exotischen‘ Schauspielen liegt der Fokus auf der Stereotypisierung der Figuren und ihrer Darstellung. ‚Wilde‘ sind diejenigen Figuren, die aus Ländern in Übersee stammen, nämlich aus der Südsee, aus Peru und aus Indien. Diese Figuren Kotzebues lassen sich in einen geistes- und kulturgeschichtlichen Kontext einordnen, der definiert, was ‚Wilde‘ sind und wie sie dargestellt werden können. Die ‚Wilden‘ Kotzebues sind Teil einer Modeströmung und Teil einer Geisteshaltung, die es genauer zu bestimmen gilt.

Aus diesem Grund wird in Kapitel 2.1 der kulturgeschichtliche Hintergrund, vor dem Kotzebues Stücke entstanden, aufbereitet. Insbesondere soll deutlich werden, wie um 1800 über die ‚Wilden‘ und im Speziellen den ‚edlen Wilden‘ gedacht und geschrieben wurde, und an welche Traditionen Kotzebues Darstellung der ‚Wilden‘ anknüpft. Diesem Vorgehen liegt die Einsicht zugrunde, dass der *literarische* Umgang mit dem ‚Wilden‘ durch den *realen* Kontext der Literatur geprägt ist. Die Theaterstücke Kotzebues existieren nicht im luftleeren Raum, sondern sind in die literarische Tradition, die sich um den ‚(edlen) Wilden‘ rankt, eingebettet. Diese umfasst sowohl explizit fiktive Texte, wie auch vermeintlich faktische, und gründet sich wiederum auf der Wahrnehmung realer ‚Wilder‘ durch die Eroberer der beiden grossen Entdeckerzeitalter um 1500 und im 18. Jahrhundert.

Gleichzeitig ist auch diese Realität nicht absolut und objektiv bestimmbar. Dies zeigt sich zum Beispiel, wenn man versucht, die „wahre“ Geschichte der Eroberung Amerikas nachzuzeichnen. Es beginnt schon mit dem Namen: Ist es nun eine „Eroberung“ oder eine „Entdeckung“, wie jahrhundertlang gelehrt wurde? Hier ist die Perspektive entscheidend: Hat Kolumbus Amerika entdeckt (dies wäre die historistische Version: „Männer machen Geschichte“) oder wurden die amerikanischen Ureinwohner in einem gnadenlosen Vernichtungskrieg Opfer der europäischen Interessen (so beispielsweise die

Sicht des von der Annales-Schule⁴⁸ entwickelten Ansatzes der Strukturgeschichte). Geschichtsschreibung ist – wie jede Verschriftlichung – von den jeweiligen gesellschaftlichen Umständen geprägt, und es ist bei jedem Text wichtig, die Perspektive, aus der er geschrieben wurde, mitzudenken.

Vor diesem Hintergrund wird in Kapitel 2.2 dargelegt, welche Eigenschaften die ‚wilden‘ Figuren Kotzebues haben und welche Handlungsmöglichkeiten ihnen zugestanden werden. Dabei wird klar werden, dass die Darstellung der Figuren auch davon abhängt, wie weit der Prozess der Kolonisierung im jeweiligen Stück fortgeschritten ist. Zu Beginn des Kolonisierungsprozesses sind die Figuren ‚wilder‘ und unangepasst, können sich dafür aber auch nicht mit den Zwängen der Zivilisation arrangieren. Je weiter der Prozess der Kolonisierung fortschreitet, umso angepasster werden die Figuren.

Dies zeigt, dass die Darstellung der ‚wilden‘ Figuren klaren Regeln folgt, welche mit dem Prozess der Kolonisierung verbunden sind. Sie unterliegt den kolonialen Diskursregeln, die hier deutlich herausgearbeitet werden können und in Kapitel 2.3 zusammenfassend dargelegt werden. Die Hauptregel dabei lautet: Die ‚Wilden‘ müssen sich anpassen, um zu überleben.

2.1 Der ‚Wilde‘ zwischen Beschreibung und Inszenierung

Bevor genauer auf Kotzebue und seinen literarischen Umgang mit den ‚Wilden‘ eingegangen wird, soll im nächsten Kapitel der kulturgeschichtliche Hintergrund, vor dem er seine Stücke schrieb, in Bezug auf den ‚(edlen) Wilden‘ weiter ausgeleuchtet werden. Die Theaterstücke Kotzebues stehen in einer literarischen Tradition, die nicht zuletzt durch die „Entdecker“ und „Eroberer“ der sieben Weltmeere geprägt ist. Die Erlebnisse der Seefahrer wurden in Reisebeschreibungen festgehalten, welche verschiedene Aspekte des Schreibens über die ‚Wilden‘ enthalten, die herausgearbeitet werden können.

Dazu gehört erstens die Erkenntnis, dass alles Schreiben der Europäer über die Länder und Völker in Übersee immer in der europäischen Perspektive befangen bleibt (Kapitel 2.1.2). Dies zeigt sich schon in der Beschreibung der ‚Urszene‘ des Kulturkontaktes, der

⁴⁸ Vgl. z.B.: *Annales (Zeitschrift. Wechselnde Titel und Untertitel)*, Paris: Armand Colin, 1929–; Bloch, Marc; Braudel, Fernand; Febvre, Lucien: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Landung Christopher Kolumbus' auf den Bahamas. Kolumbus' Bericht, welcher der vermeintlich faktischen Textsorte der Reisebeschreibung angehört, offenbart deutlich die Subjektivität der europäischen Beobachtung. Zweitens soll die Quellenlage, besonders in Bezug auf die Südsee thematisiert werden (Kapitel 2.1.3). Durch ungenügendes Wissen über fremde Völker entstehen Missverständnisse und falsche Interpretationen, und ein Volk ohne eigene Schriftkultur hat keine Möglichkeit, im Nachhinein Falsches zu berichtigen. Das Wissen der Europäer bleibt Interpretation der möglichen Wahrheit. Drittens soll auf die Gattungsbedingungen des Reiseberichtes eingegangen werden (Kapitel 2.1.4). Vom Bordtagebuch des Kolumbus über die Reiseberichte von Georg Forster bis zu den Internet-Blogs moderner Urlauber spannt sich die Beschreibung der Begegnung der ‚Weissen‘ mit den Inseln der Karibik und der Südsee und den ‚Wilden‘. Dabei zeigt sich, wie einige Elemente dieser Reiseberichte konstant bleiben und die Tradition der Berichterstattung aufrechterhalten wird. Diesen Ausführungen vorangestellt wird die Klärung einiger relevanter Begriffe und Bezeichnungen (Kapitel 2.1.1).

Für den methodischen Fokus dieser Arbeit bedeutend ist der kulturgeschichtliche Kontext, der sich aus der oben angesprochenen Tradition der Reiseliteratur ergibt, aus folgenden Gründen. Erstens ist das Befangensein in der eigenen kulturellen Perspektive, das anhand von Kolumbus' Bordbuch herausgearbeitet wird, ein Problem, das mehr oder weniger ausgeprägt auf alle Texte über fremde Kulturen zutrifft. Selbst die explizite Absicht, Geschichte aus der Sicht der ‚Anderen‘ zu schreiben, schützt nicht vor blinden Flecken und scheitert allzu leicht. Die eigene Perspektive kann reflektiert, aber nicht abgelegt werden, und die Sicht der ‚Anderen‘ ist ohne eigenständige Quellen kaum verlässlich herauszuarbeiten. Zweitens ist daran anschliessend somit klar, dass Kotzebues Texte nicht die real existierenden ‚Wilden‘ Südamerikas oder der Südsee abbilden, sondern eine europäische Imagination bedienen. Unabhängig davon, was die Intention oder der Reflexionsgrad des Autors Kotzebue war, ist davon auszugehen, dass die von ihm dargestellten ‚Wilden‘ eine rein europäische Phantasie sind, auf die europäische Vorstellungen und Problemstellungen projiziert werden. Drittens wird deutlich, wie stark Traditionen das Schreiben über das Fremde prägen. Die Südsee und die Karibik rufen Konnotationen hervor, die so tief im kollektiven Empfinden verankert sind, dass ihnen kaum zu entgegen ist. Auch Kotzebue steht in dieser langen Tradition von Berichten über den ‚Wilden‘ und ist in seiner Darstellung der ‚wilden‘ Figuren von ihnen beeinflusst. Dies alles soll nun weiter ausgeführt werden.

2.1.1 Das „Eigene“, das „Andere“ und der „Wilde“ – Eine Begriffsbestimmung

Um genauer zu bestimmen, was ein ‚Wilder‘ ist und wie in Kotzebues Schauspielen diese ‚Wilden‘ inszeniert und funktionalisiert werden, müssen zunächst einige Begriffe und ihre Verwendung in dieser Arbeit geklärt werden. Dazu gehören u.a. die Bezeichnungen „Fremdheit“, das „Eigene“, das „Andere“, der „Zivilisierte“, der „Wilde“ sowie der „edle Wilde“ und der „Kannibale“.⁴⁹ Wie stehen diese Begriffe in Bezug zueinander und wie sind sie voneinander abzugrenzen? Einige Bemerkungen zur Verwendung dieser Begriffe in dieser Arbeit sollen dies deutlich machen. Auf eine umfassende historische Aufarbeitung der jeweiligen Begriffsgeschichte seit der Antike wird verzichtet, da dies für die Fragestellung dieser Arbeit nicht zielführend ist. Wo es sinnvoll ist, wird dies punktuell erfolgen.

Fremdheit ist – so eine wichtige Prämisse für diese Arbeit – keine *Eigenschaft* von Personen oder Gegenständen, sondern eine *Beziehungsform*. Dies ist inzwischen weitgehend Konsens in der postkolonialen Forschung. Der Fremde ist nicht per se fremd, sondern lediglich in Referenz zu einer anderen Person oder einer Gruppe, der er nicht angehört. Fremdheit wird in dieser Arbeit als eine gleichberechtigte Beziehung behandelt, woraus folgt, dass das Verhältnis grundsätzlich umkehrbar ist: So ist beispielsweise der Spanier für den Kariben ebenso ein Fremder wie der Karibe für den Spanier.⁵⁰

Im Gegensatz dazu ist die Beziehungsform der Andersheit hierarchisch und nicht umkehrbar. Andersheit ist ein Abgrenzungsmechanismus, welcher das Eigene vom Anderen trennt. Das Eigene, das „Ich“ im individuellen Fall oder das „Wir“ im kollektiven Bewusstsein einer Gruppe oder einer Gesellschaft, umfasst dabei all das, was wir als uns zugehörig annehmen. Aus der Gesamtheit dessen, was wir als das Eigene wahrnehmen, wird Identität und ein stabiles Selbstbild gestiftet. Das Andere grenzt sich gegen das Ei-

⁴⁹ Es werden bewusst vornehmlich die männlichen Formen verwendet. Die aufgezählten Begriffe sind Bezeichnungen, die in einen Machtdiskurs eingebettet sind. Die Frauen werden in diesem Machtdiskurs systematisch subsumiert und sind nicht sichtbar. Eine politisch korrekte, aber künstliche Nennung beider Geschlechter würde dies verschleiern und wäre der feministischen Arbeit nicht dienlich. Vgl. zum feministischen Ansatz in den Postcolonial Studies u.a.: Spivak, Gayatri C.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, übers. von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Wien: Turia & Kant, 2007 (Spivak, Gayatri C.: „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, S. 271–313).

⁵⁰ Dies entspricht auch Kotzebues Gebrauch des Wortes „Fremdling“. Vgl. z.B.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, III/6, S. 64.

gene ab und umfasst all das, was uns fremd ist und bleibt. Das Andere ist durch eine Negativdefinition ebenfalls identitätsstiftend, indem es verkörpert, was uns *nicht* ausmacht. Neues und Unbekanntes kann entweder wertneutral als fremd wahrgenommen werden, oder es kann als Gegensatz des Eigenen empfunden und zum Anderen erklärt werden. Da dies eine einseitige Erklärung ist, ob sie nun bewusst oder unbewusst stattfindet, ist das Verhältnis zum Anderen hierarchisch. Die Definitionsmacht über das Andere liegt allein beim „Ich“ oder „Wir“.⁵¹

Für beide Beziehungsformen, sei es Fremdheit oder Andersheit, ist das Eigene der Ausgangspunkt für alle Beziehungen und bestimmt die Perspektive, mit der das Fremde und das Andere betrachtet werden. Das Eigene ist per definitionem genauso relativ wie das Fremde und das Andere. Es ist daher notwendig, den Referenzpunkt für das Eigene in dieser Arbeit zu bestimmen. Da Kotzebue, wie in Kapitel 1.1 beschrieben, in seinen Werken nicht zwischen den verschiedenen europäischen Ländern unterscheidet, sehr wohl aber zwischen europäischen und nicht-europäischen Ländern, bietet sich Europa als Ausgangspunkt an. Konkret umfasst dies in Kotzebues Stücken Deutschland, Frankreich, England, Spanien und den westlichen Teil von Russland. Europa wird damit als kulturelle und identifikatorische Einheit angenommen, welche gegen das Andere, das Exotische und das Nicht-Europäische gesetzt wird. Im Folgenden wird also bewusst eine gesamt-europäische Perspektive eingenommen.

Um die Abgrenzung des Eigenen gegen den Anderen zu gewährleisten und das hierarchische Verhältnis aufrecht zu erhalten, gibt es viele pejorisierende Begriffe für Menschen, die wir als nicht zu unserer Gemeinschaft gehörig betrachten. Die abwertende Bedeutung dieser Begriffe ist wandelbar und kann sich über die Zeit und je nach Kontext verändern. So kann der Begriff „Fremder“ zunächst weitgehend wertneutral einen Menschen bezeichnen, der einem nicht bekannt ist. Gleichzeitig ist der Begriff in Neubildungen wie „Überfremdung“ deutlich negativ besetzt. Der französische Psychiater und Schriftsteller Frantz Fanon (1925–1961) hat in seinen Werken die psychischen Konsequenzen einer institutionalisierten Abwertung aufgezeigt. Wenn am Ende selbst die Abgewerteten an ihre eigene Wertlosigkeit glauben, führt dies zu grossen inneren Kämpfen

⁵¹ Ein Beispiel für dieses Verhältnis findet sich bei Kotzebue in der Diskussion der Spanier über den Status der Peruaner. Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, I/4, S. 222.

und Konflikten.⁵² Deswegen ist die Einsicht, dass Andersheit eine relative Beziehung und keine absolute Eigenschaft ist, keineswegs trivial.

Da Europa für diese Arbeit der Referenzpunkt für das Eigene ist, deckt sich der Gegensatz zwischen dem Eigenen und dem Anderen weitgehend mit der Unterscheidung zwischen dem Zivilisierten und dem ‚Unzivilisierten‘. Die ‚Unzivilisierten‘ hatten im Laufe der Zeit verschieden Namen. In der Antike hiessen sie ‚Barbaren‘, im Mittelalter ‚Mohren‘ oder ‚Heiden‘ und um 1800 ‚Wilde‘⁵³. Interessanterweise ist der Begriff des ‚Unzivilisierten‘ ambivalent: Während der ‚Unzivilisierte‘ meist negativ besetzt ist, um die eigene zivilisatorische Überlegenheit zu betonen, kann er – wie im Fall des ‚edlen Wilden‘ – auch positiv besetzt sein, um die zivilisationsbedingten Nachteile der eigenen Gesellschaft zu kritisieren.

Während sich bis ins 18. Jahrhundert die Europäer vor allem von den Muslimen aus dem arabischen Raum abgrenzten, rücken nun um 1800 die ‚Wilden‘ mehr in den Fokus der öffentlichen Diskussion.⁵⁴ Dies liegt vor allem daran, dass die Araber ihren Status als grosse Unbekannte verloren haben. Die ‚Christen‘ und die ‚Muselmänner‘ des 18. Jahrhunderts unterscheiden sich hauptsächlich durch ihre Religion voneinander und kennen sich ansonsten gegenseitig recht gut. Die ‚Wilden‘ dagegen treten in zwei Gestalten wieder neu in das europäische Bewusstsein: Erstens werden sie in der Südsee gerade entdeckt in der Form der ‚Südseeinsulaner‘, und zweitens werden die ‚Indianer‘ Nordamerikas wieder populär, da Amerika durch den Unabhängigkeitskrieg wieder verstärkt in den europäischen Medien und damit im europäischen Bewusstsein vertreten ist. Die ‚Wilden‘, welche man in Europa vor allem durch Reisebeschreibungen und literarische Werke kennt, weichen ab von den europäischen moralischen und sozialen Normen (Umgang mit Nacktheit und Sexualität, Waffenart und Kriegsführung, Kulthandlungen usw.). In der konkreten Kulturbegegnung sind sie für die Europäer schwer zu deuten und ver-

⁵² Vgl.: Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weisse Masken*, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980 (Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1952); Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966 (Fanon, Frantz: *Les damnés de la terre*, Paris: Maspero, 1961).

⁵³ Vergleiche zum Begriff des ‚Wilden‘ auch ausführlich: White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986 (White, Hayden: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), besonders Kapitel 7 („Die Formen der Wildheit: Archäologie einer Vorstellung“) und 8 („Das Thema des edlen Wilden als Fetisch“).

⁵⁴ Dies gilt für das richtige Leben wie für die Literatur, wie Ute Sadji für das Theater gezeigt hat: Sadji, Uta: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser, 1992.

leiten sie dazu, das Verhalten der ‚Wilden‘ solange zu interpretieren und umzudeuten, bis es für die Europäer einen Sinn ergibt. So bieten sie sich als Projektionsfläche für europäische Phantasien geradezu an. Das Neue der ‚Südseeinsulaner‘ hat dabei einen besonderen Reiz, weil die potentielle Projektionsfläche der Anderen noch leer ist und man neue Bewertungen und Konnotationen aufbauen kann.

Die Haltung des Zivilisierten in Bezug auf den ‚Wilden‘ war seit jeher widersprüchlich. Seit der Antike schwankt die Wahrnehmung des ‚unzivilisierten‘ Anderen zwischen Aneignung und totaler Ablehnung. Der Andere ist entweder genau so wie man selbst, wobei die Eigenheiten des anderen schlichtweg ignoriert werden (Assimilation), oder er ist so anders, dass er gar kein Mensch sein kann (Ausgrenzung). Was im Allgemeinen nicht stattfindet, ist eine tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Anderen. Die Urteile der Zivilisierten bleiben bei Projektionen und Perzeptionen stecken, ein Beziehungsaufbau findet nicht statt. Diese Projektionen können idealisierend oder dämonisierend sein, oder beides gleichzeitig. Die Darstellung des ‚Wilden‘ als ‚Kannibale‘ und als ‚Edler‘ sind gleichermaßen verbreitet.

Entlarvend ist dabei, dass dieselben Eigenschaften des ‚Wilden‘ je nach Situation vom Europäer entweder positiv oder negativ bewertet werden. „Nicht arbeiten“ kann als „Faulheit“ interpretiert werden oder als „entspannt sein“, und ein einfaches Leben kann gleichermaßen als „primitiv“ wie auch als „naturverbunden“ angesehen werden.⁵⁵ Je nach Interesse und Agenda ändert sich der europäische Blick auf die ‚Wilden‘ und die Bewertung ihres Seins und Verhaltens. Unter anderen weist Küchler Williams das doppelte Bild des Fremden in der Aufklärung nach:

Die Widersprüche, die sich im Zeitalter der Aufklärung aus diesem oszillierenden Fremdenbild ergeben, stehen oft in einem Text aufgelöst nebeneinander. So findet sich in Georg Forsters *Reise um die Welt* (1778–1780) sowohl die kritische Bewertung des Anderen (als primitiv, z.B. Feuerländer, oder barbarisch, z.B. kannibalische Maoris) als auch dessen Idealisierung (z.B. Tahitianer oder Kunstfertigkeit der Maoris) und sowohl die Kritik an der europäischen Kultur (als unnatürlich und einengend) als auch die eurozentrische Bewunderung (für technischen Fortschritt und humanistische Bildung).⁵⁶

⁵⁵ Urs Bitterli hat hierzu Textbeispiele zusammengetragen. Dieselben westafrikanischen ‚Neger‘ werden einmal negativ und einmal positiv beschrieben: Barbot, J., A Description of the Coasts of Nigritia Vulgarly Called North Guinea; in: Churchill, A., Collection of Voyages, Bd. V. S. 34; Demanet, Abbé, Nouvelle histoire de l’Afrique française, Bd. I, S. 226; Labar, J.-B., Nouvelle relation de l’Afrique occidentale, Bd. III, S. 353; Golbéry, S. M. X., Fragments d’un voyage en Afrique, Bd. II, S. 347. Zitiert nach: Bitterli, Urs: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“ Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: Beck, 1976, S. 371f.

⁵⁶ Küchler Williams, Christiane: *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein, 2004, S. 40. Hervorhebung im Original.

Hier zeigt sich die ständige Ambivalenz von Berichten über das Fremde.

Die Wahl von Georg Forsters (1754–1794) *Reise um die Welt* als Beispiel ist kein Zufall. Im 18. Jahrhundert stehen die Südsee und die Berichte darüber im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Die Idealisierungen, die dabei möglich wurden, waren bislang nur bei den ‚Indianern‘ Amerikas möglich gewesen, und die verloren laut Küchler Williams ihr positives Bild durch ihren – mit als grausam empfundenen Mitteln geführten – Verteidigungskampf mit den weissen Siedlern. Das Afrikabild in Europa war dagegen nie völlig positiv. Die Versuche, das Innere Afrikas zu kolonisieren, scheiterten an dem harschen Klima, an unbekanntem und gefährlichen Krankheiten, grossen, gefährlichen Tieren und an Bewohnern, die sich heftig zur Wehr setzten.⁵⁷ Dazu kam die „schwarze“ Hautfarbe der Einwohner, die eine Assoziation mit dem Guten, das in Europa seit Jahrhunderten mit der Farbe weiss verbunden war, verhinderten. Die ‚Südseebewohner‘ kamen dem Bild des ‚edlen Wilden‘ deutlich mehr entgegen:

Im Gegensatz zu den bereits in der Antike bekannten, kritisch betrachteten Kontinenten Asien und Afrika hatten sowohl Süd- als auch Nordamerika nach ihren Entdeckungen den Status eines Idealgebiets erhalten, jedoch Mitte des 18. Jahrhunderts wieder verloren. [...] Im direkten Vergleich mit dem Afrikaner gewann der Indianer an Ansehen, da er der europäischen Ästhetik entsprach: Er war gut gebaut, besaß eine bräunliche Haut und glatte Haare sowie regelmäßige Gesichtszüge – dieselben Attribute sollten im 18. Jahrhundert den Südseeinsulaner zum Liebling der Europäer machen.⁵⁸

Die Popularität des ‚edlen Wilden‘ in der Literatur des 18. Jahrhunderts besitzt eine Parallele in der philosophischen Diskussion über die „Natur des Menschen“ in der Aufklärung. Da die ‚Wilden‘ „unzivilisiert“ sind, gelten sie als näher bei der Natur, als „natürlich“. Dieser Interpretation liegt die Annahme zugrunde, dass das Gegenteil von „Zivilisation“ die „Natur“ ist. Während diese Annahme weitgehend unbestritten bleibt, dreht sich die philosophische Debatte im 18. Jahrhundert darum, wie der Mensch denn „von Natur aus“ ist. Dabei stehen sich zwei Lager gegenüber, von denen das eine behauptet, der Mensch sei von Natur aus ein Tier und nur die Zivilisation, die Gesellschaft könne ihn zu einem edlen Wesen machen.⁵⁹ Das andere Lager stellt sich auf den Standpunkt, dass der

⁵⁷ Vgl.: Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 54; Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 22f.: „Der ‚mannhafte‘ Mut, mit dem die Afrikaner ihre Gebiete verteidigten, schloß deren Feminisierung und die Bildung von Wunschträumen sexueller Besitzergreifung aus, die für den südamerikanischen Kontext so typisch waren.“

⁵⁸ Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 54. Weiterführend stehen in dieser Reihe auch die imaginierten Bewohner des Planeten Pandora aus dem Film *Avatar* (2009) von James Cameron.

⁵⁹ Als Grundlagentext vgl. z.B.: Hobbes, Thomas: *Leviathan, oder, Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates: Teil I und II*, übers. von Walter Euchner, hrsg. von Lothar R. Waas, Berlin:

Mensch von Natur aus edel und gut sei und erst durch die Zivilisation verdorben würde.⁶⁰ Der ‚edle Wilde‘ ist das Resultat letzterer Annahme, während der ‚Kannibale‘ in letzter Konsequenz die Vorstellung des anderen Lagers verkörpert.

Die philosophische Debatte der Aufklärung ist theoretisch fundiert, die Rezeption der jeweiligen Positionen kann aber von den philosophischen Texten durchaus abweichen. So ist der Begriff des ‚edlen Wilden‘ eng mit der Philosophie von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) verknüpft, wobei jedoch zwischen den Texten Rousseaus und einer regen und bisweilen populären Rousseau-Rezeption unterschieden werden sollte. Rousseaus Werk steht im Gegensatz zur Haltung anderer aufklärerischer Philosophen.⁶¹ Autoren wie Antoine Condorcet oder Voltaire sahen die Geschichte der Menschheit als einen fortschreitenden Prozess, der analog zu den Gesetzmässigkeiten der Naturwissenschaft notwendig voranschreitet. Mit dem wissenschaftlichen Fortschritt gehe auch eine lineare Entwicklung der Sitten einher, und der Mensch werde von seinen Verstandeskräften und seiner Moral her immer reicher. Rousseau stellte diesen Fortschrittsglauben in Frage und setzte der Vernunft als modernem moralischen Massstab das Gefühl gegenüber: Die „Stimme des Herzens“ sollte den zivilisationsgeschädigten Menschen den rechten Weg weisen.

So kennt man Rousseau aus der Rezeption: Die „gute Natur des Menschen“ und der Ruf von der „Rückkehr zur Natur“ sind mit dem Aufklärer eng verbunden. Tatsächlich sind Rousseaus Schriften aber nicht als Handlungsanleitung für ein glückliches Leben zu verstehen, sondern als Reaktion auf die Vernunft- und Fortschrittsgläubigkeit seiner Zeit. Rousseau schafft ein Ideal, das aber selbst in seiner eigenen Einschätzung real nicht zu verwirklichen ist. Im *Discours sur l'inégalité* (1755) setzt sich Rousseau mit den Theorien seiner Zeitgenossen auseinander und kommt dadurch zum Schluss, dass der Mensch im Naturzustand keineswegs „ungezähmt“ und eine Gefahr für seinen Nächsten ist, sondern im Gegenteil weniger Laster hat als der Zivilisierte:

Schließen wir vor allem nicht mit Hobbes, daß der Mensch, weil er keine Vorstellung von der Güte hat, von Natur aus böse sei; daß er lasterhaft sei, da er die Tugend nicht kennt; daß er seinen Mitmenschen Dienste, die er ihnen nicht zu schulden glaubt, stets verweigere; noch, daß er sich, vermöge des Rechts, welches er sich mit Grund in bezug auf die Dinge

Suhrkamp, 2011 (Hobbes, Thomas: *Leviathan or the matter, forme and power of a commonwealth ecclesiasticall and civil*, hrsg. von Michael Oakeshott, Oxford: Basil Blackwell, 1955).

⁶⁰ Vgl. z.B.: Rousseau, Jean-Jacques: *Diskurs über die Ungleichheit – Discours sur l'inégalité*, hrsg. von Heinrich Meier, Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh, 1993.

⁶¹ Vgl. zum Folgenden z.B.: Schupp, Franz: *Geschichte der Philosophie im Überblick. Bd. 3: Neuzeit*, Hamburg: Meiner, 2003, S. 294ff.

beilegt, deren er bedarf, törichterweise einbilde, der alleinige Eigentümer des ganzen Universums zu sein. Hobbes hat den Fehler aller modernen Definitionen des Naturrechts sehr gut gesehen, aber die Folgerungen, die er aus seiner eigenen Definition zieht, zeigen, daß er sie in einem Sinn versteht, der nicht minder falsch ist. Beim Nachdenken über die Prinzipien, die er aufstellt, hätte dieser Autor sagen müssen, daß, da der Naturzustand derjenige Zustand ist, in dem die Sorge um unsere Erhaltung der Erhaltung anderer am wenigsten abträglich ist, jener Zustand folglich für den Frieden am geeignetsten und für das Menschengeschlecht am angemessensten war. Er sagt genau das Gegenteil, weil er in die Sorge um die Erhaltung beim wilden Menschen unangebrachterweise das Bedürfnis hineingenommen hat, eine Vielzahl von Leidenschaften zu befriedigen, die das Werk der Gesellschaft sind und die die Gesetze notwendig gemacht haben. [...] Hobbes hat nicht gesehen, daß dieselbe Ursache, welche die Wilden hindert, ihre Vernunft zu gebrauchen, wie es unsere Rechtsgelehrten behaupten, sie gleichzeitig hindert, ihre Fähigkeiten zu mißbrauchen, wie er selbst es behauptet; so daß man sagen könnte, daß die Wilden präzise deshalb nicht böse sind, weil sie nicht wissen, was gut sein ist; denn weder die Entwicklung der Einsicht und Aufgeklärtheit noch der Zaum des Gesetzes, sondern das Ruhen der Leidenschaften und die Unkenntnis des Lasters hindern sie daran, Böses zu tun[.]⁶²

Rousseau spricht hier von den ‚unzivilisierten Wilden‘ des Naturzustandes, die ein Gedankenkonstrukt sind: die Vorstellung vom Menschen, bevor die Zivilisation entstanden ist. Dieses Gedankenkonstrukt ist eine abstrakte Überlegung, und doch legt Rousseau mit dem *Discours* den Grundstein für den Mythos vom ‚edlen Wilden‘. Es folgt die konkrete Übertragung dieses Bildes vom unverdorbenen ‚Wilden‘ auf die realen ‚Wilden‘ in der Karibik oder in der Südsee durch die Rousseau-Rezeption und durch die Belletristik. Die Rezeption und erst recht die ‚schöne Literatur‘ unterscheiden meist nicht zwischen Gedankenkonstrukt und echten Menschen, sondern wenden die Idee des „von Natur aus guten Menschen“ gleichermassen auf theoretische wie real existierende ‚Wilde‘ an.

Durch diese Art der Rezeption wurden Rousseaus Schriften sehr wirkungsmächtig und beeinflussten das europäische Denken nachhaltig. Der Traum von der Unmittelbarkeit des Fühlens und die Rückkehr zur Natur und zum einfachen, unkomplizierten Leben klingt bis heute in Eskapismusphantasien und Fernwehträumen nach. Wer würde nicht

⁶² Rousseau: *Discours*, S. 137, 139, 141. Im französischen Original: „N’allons pas surtout conclure avec Hobbes que pour n’avoir aucune idée de la bonté, l’homme soit naturellement méchant, qu’il soit vicieux parce qu’in ne connoît pas la vertu, qu’il refuse toujours à ses semblables des services qu’il ne croit pas leur devoir, ni qu’en vertu du droit qu’il s’attribue avec raison aux choses dont il a besoin, il s’imagine follement être le seul propriétaire de tout l’Univers. Hobbes a très bien vû le défaut de toutes les définitions modernes du droit Naturel: mais les conséquences qu’il tire de la sienne, montrent qu’il la prend dans un sens, qui n’est pas moins faux. En raisonnant sur les principes qu’il établit, cet Auteur devoit dire que l’état Nature étant celui où le soin de nôtre conservation est le moins préjudiciable à celle d’autrui, cet état étoit par conséquent le plus propre à la Paix, et le plus convenable au Genre-humain. Il dit précisément le contraire, pour avoir fait entrer mal à propos dans le soin de la conservation de l’homme Sauvage, le besoin de satisfaire une multitude de passions qui sont l’ouvrage de la Société, et qui ont rendu les Loix nécessaires. [...] Hobbes n’a pas vû que la même cause qui empêche les Sauvages d’user de leur raison, comme le prétendent nos Jurisconsultes, les empêche en même tems d’abuser de leurs facultés, comme il le prétend lui-même; de sorte qu’on pourroit dire que les Sauvages ne sont pas méchants précisément, parce qu’ils ne savent pas ce que s’est qu’être bons[.]“ Rousseau: *Discours*, S. 136, 138, 140.

gerne auf einer Südseeinsel unter einer Palme liegen und den Stress der Zivilisation hinter sich lassen?

Auch Kotzebue ist in seinen Schauspielen von rousseauschem Gedankengut beeinflusst. Die Auswanderer in *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln* zum Beispiel haben keinen sehnlicheren Wunsch als der Zivilisation und ihren Sitten und Gesetzen zu entkommen:

Moritz: Hört, Kinder! ich habe einen Entwurf euch mitzutheilen. Wir müssen alle, wie wir da stehen, nur *eine* Familie ausmachen. Ein Häuflein gute Menschen, die, abgesondert von dem cultivirten Unwesen, das Feld mit eigenen Händen bauen, die Früchte unsers Fleißes ernten, ungeneckt von den Gewaltigen im Lande, von niemanden beneidet als von den Engeln – eine solche Freistatt bietet uns ein Fleckchen Erde mitten im Ocean, das zu arm ist, um die Habsucht der Menschen zu reizen. Ein Engländer, Wilson, hat die Pelew-Inseln entdeckt, dort wohnen gute, unverdorbene Geschöpfe. Ich bin entschlossen, mein ganzes Vermögen in Nothwendigkeiten des Lebens zu verwandeln, die will ich auf einige Schiffe laden, und dort mich häuslich niederlassen. Wollt ihr mitziehen?⁶³

Obwohl dies sehr an Rousseau erinnert, sind die Anspielungen doch zu ungenau, um daraus zu schliessen, dass Kotzebue Rousseau selbst gelesen hat. Vielmehr ist wahrscheinlich, dass er die zeitgenössische Rousseau-Rezeption aufgenommen und in seinen Stücken verwendet hat. Dafür spricht auch, dass er neben dem Gedankengut von Rousseau auch auf die Theorien von Thomas Hobbes und John Locke zurückgreift.⁶⁴

Es lässt sich also recht klar nachverfolgen, welche Ideen und Vorstellungen jeweils mit fremden Ländern und Völkern verbunden sind. Diesen Perzeptionen soll nun in Bezug auf die ‚Wilden‘ weiter nachgegangen werden, und zwar anhand von Primärtexten aus dem Bereich der Reiseliteratur und ausgewählten Sekundärtexten.

2.1.2 Christopher Kolumbus und die Einwohner der Bahamas – Die europäische Perspektive

Die „Entdeckung Amerikas“ beginnt in der europäischen Geschichte mit der Landung von Christopher Kolumbus (ca. 1451–1506) in der „Neuen Welt“: Am Freitag, dem 12. Oktober 1492, landet Kolumbus auf einer Insel der Bahamas. In seinem Bordbuch⁶⁵ hält der Kapitän diesen historischen Moment fest:

⁶³ Kotzebue: *Bruder Moritz*, S. 184. Hervorhebung im Original.

⁶⁴ Auf den Einfluss von Locke und Hobbes auf die Stücke Kotzebues wird im vierten Teil der Dissertation ausführlich eingegangen.

⁶⁵ Der Text wird mit Unterbrechungen, aber im Ganzen wiedergegeben und folgt der Übersetzung von Anton Zahorsky: Kolumbus, Christoph: *Bordbuch. Aufzeichnungen seiner ersten Entdeckungsfahrt nach*

Freitag, 12. Oktober 1492

Um zwei Uhr morgens kam das Land in Sicht, von dem wir etwa 8 Seemeilen entfernt waren. Wir holten alle Segel ein und fuhren nur mit einem Großsegel, ohne Nebensegel. Dann lagen wir bei und warteten bis zum Anbruch des Tages, der ein Freitag war, an welchem wir zu einer Insel gelangten, die in der Indianersprache „Guanahani“ hieß.⁶⁶

Dieser Bericht wirkt auf den ersten Blick sehr sachlich. Kolumbus beschreibt die Ereignisse, gibt Details an und vermittelt so den Eindruck der Objektivität. Unklar bleibt allerdings, woher Kolumbus den ‚indianischen‘ Namen der Insel kennt. Seine Kommunikationsversuche mit den ‚Eingeborenen‘ brachten in der Regel mehr Missverständnisse als Verständigung hervor, worauf noch zurückzukommen sein wird. Der Text suggeriert eine wesentlich bessere Kenntnis der Verhältnisse und der Sprache der ‚Eingeborenen‘ als realistischere bei einem Erstkontakt anzunehmen ist und vermittelt so bereits im ersten Abschnitt eine konstruierte Überlegenheit der Eroberer. Dies setzt sich im nächsten Abschnitt fort:

Dort erblickten wir alsogleich nackte Eingeborene. Ich begab mich, begleitet von Martín Alonso Pinzón und dessen Bruder Vicente Yáñez, dem Kapitän der „Niña“, an Bord eines mit Waffen versehenen Bootes an Land. Dort entfaltete ich die königliche Flagge, während die beiden Schiffskapitäne zwei Fahnen mit einem grünen Kreuz im Felde schwenkten, das an Bord aller Schiffe geführt wurde und welches rechts und links von den je mit einer Krone verzierten Buchstaben F und Y umgeben war. Unseren Blicken bot sich eine Landschaft dar, die mit grün leuchtenden Bäumen bepflanzt war und reich an Gewässern und allerhand Früchten war.⁶⁷

Die Beschreibung geht weiter: Die Bewohner der Insel werden in einem kurzen Satz erwähnt, dann werden die Fahnen der Eroberer detailliert beschrieben und schließlich wendet sich der Text der Insel zu. Über die ‚Eingeborenen‘ erfährt man zunächst nur, dass sie nackt sind, und die Insel scheint sehr fruchtbar zu sein. Das ist der erste Eindruck der „Neuen Welt“. Die Nacktheit der Inselbewohner weist wieder auf die Überlegenheit der Europäer hin, da Kleidung im europäischen Deutungssystem ein Zeichen für

Amerika 1492–1493, hrsg. und übers. von Anton Zahorsky, Kreuzlingen und München: Hugendubel (Diederichs), 2006 (Colón, Cristóbal: *Diario de a bordo*, hrsg. von Luis Arranz, Madrid: Historia 16, 1991). Der Originaltext ist verschollen, doch hat Bartholomé de las Casas in seiner *Historia de las Indias* das *Diario* zusammengefasst und in grossen Teilen zitiert. Vgl. für eine kritische Rekonstruktion: Dunn, Oliver; Kelley, James E., Jr. (Hrsg.): *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492–1493. Abstracted by Fray Bartolomé de Las Casas. Transcribed and Translated into English, with Notes and a Concordance of the Spanish*, Norman und London: University of Oklahoma Press, 1989.

⁶⁶ Kolumbus: *Bordbuch*, S. 36f. Im spanischen Original: „A las dos horas después de media noche pareció la tierra, de la cual estarían dos leguas. Amaynaron todas las velas, y quedaron con el treco, que es la vela grande, sin bonetas, y pusieronse a la corda, temporizando hasta el día viernes que llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamaba en lengua de Indios Guanahani.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 89f.

⁶⁷ Kolumbus: *Bordbuch*, S. 37. Im spanischen Original: „Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada y Martín Alonso Pinzón y Vicente Yáñez, su hermano, que era capitán de la *Niña*. Sacó el Almirante la bandera real, y los capitanes con dos banderas de la cruz verde, que llevaba el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una Y, encima de cada letra su corona, una de un cabo de la + [cruz] y otra de otro. Puesto en tierra vieron árboles muy verdes, y aguas muchas y frutas de diversas maneras.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 90. Hervorhebung im Original.

Zivilisation und moralische Integrität ist. Die ‚Eingeborenen‘ sind aus der Sicht der Europäer ganz offensichtlich ‚Wilde‘. Die Fruchtbarkeit der Insel wird nicht ohne Grund so explizit im Bordbuch vermerkt: Das Bordbuch wird vor allem als Bericht für Kolumbus’ Auftraggeber geschrieben, deren Hauptmotiv für die Finanzierung der Entdeckungsfahrt wirtschaftliche Interessen sind. Die Entdeckung einer fruchtbaren Insel ist daher derjenigen einer unfruchtbaren weit vorzuziehen, und durch die Erwähnung dieser gewinnversprechenden Aussichten im Bericht rückt Kolumbus seine Entdeckung in ein positives Licht.

Ich rief die beiden Kapitäne und auch all die anderen, die an Land gegangen waren, ferner Rodrigo d’Escobedo, den Notar der Armada, und Rodrigo Sánchez von Segovia, zu mir und sagte ihnen, durch ihre persönliche Gegenwart als Augenzeugen davon Kenntnis zu nehmen, dass ich im Namen des Königs und der Königin, meiner Herren, von der genannten Insel Besitz ergreife, und die rechtlichen Unterlagen zu schaffen, wie es sich aus den Urkunden ergibt, die dort schriftlich niedergelegt wurden.⁶⁸

Dies ist die Schlüsselszene des Erstkontakts. Die ‚Eingeborenen‘ sehen zu, wie die frisch angekommenen Fremden ihre Insel in Besitz nehmen. Der Akt wird nach europäischem Recht vollzogen: schriftlich und notariell beglaubigt. Damit ist offensichtlich, dass es sich nur in europäischem Kontext und nach europäischem Recht um einen rechtmässigen Akt der Inbesitznahme handelt. Aus Perspektive der Inselbewohner stellt sich der hochfeierliche Akt wahrscheinlich als ein seltsames und bedeutungsloses Schauspiel ohne (rechtliche) Folgen dar. Auch hier ist die Perspektive entscheidend und hat dazu weitreichende Konsequenzen, denn aus der unterschiedlichen Wahrnehmung dieses Aktes kann sich schnell ein Konflikt ergeben, der nur mit Waffengewalt zu lösen ist.

Urs Bitterli unterscheidet in *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“* vier Stufen der Kulturbegegnung: die Kulturberührung, den Kulturkontakt, den Kulturzusammenstoß und die Akkulturation oder Kulturverflechtung.⁶⁹ Der Erstkontakt ist eine Kulturberührung und verläuft nach Bitterli typischerweise friedlich.⁷⁰ Beide Seiten sind neugierig und gehen freundlich aufeinander zu. Hier handelt es sich also noch nicht um eine gewaltsame Aus-

⁶⁸ Kolumbus: *Bordbuch*, S. 37. Im spanischen Original: „El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodrigo d’Escobedo, escribano de toda la armada, y a Rodrigo Sánchez de Segovia, y dijo que le diesen por fe y testimonio como él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha Isla por el Rey y por la Reina sus señores, haciendo las protestaciones que se requerían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hicieron por escrito.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 90.

⁶⁹ Vgl.: Bitterli: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“*, S. 81, 95, 130 und 161.

⁷⁰ „Unter Kulturberührung verstehen wir das in seiner Dauer begrenzte erstmalige oder mit großen Unterbrüchen erfolgende Zusammentreffen einer kleinen Gruppe von Reisenden mit Vertretern einer geschlossenen archaischen Bevölkerungsgruppe, wie es besonders den Charakter der frühen Entdeckungsfahrten bestimmt.“ Ebd.: S. 81.

einandersetzung, sondern um eine erste Annäherung, die oft mit dem Austausch von Geschenken einhergeht.⁷¹ Kolumbus gibt sich Mühe, sich die ‚Eingeborenen‘ zu Freunden zu machen. Gleichzeitig etabliert er weiter die Überlegenheit der Europäer, indem er die Absicht erklärt, die ‚Eingeborenen‘ zum wahren Glauben zu bekehren:

Sofort sammelten sich an jener Stelle zahlreiche Eingeborene der Insel an. In der Erkenntnis, dass es sich um Leute handle, die man weit besser durch Liebe als mit dem Schwerte retten und zu unserem Heiligen Glauben bekehren könne, gedachte ich sie mir zu Freunden zu machen und schenkte also einigen unter ihnen rote Kappen und Halsketten aus Glas und noch andere Kleinigkeiten von geringem Werte, worüber sie sich ungemein erfreut zeigten. Sie wurden so gute Freunde, dass es eine helle Freude war. Sie erreichten schwimmend unsere Schiffe und brachten uns Papageien, Knäuel von Baumwollfaden, lange Wurfspieße und viele andere Dinge noch, die sie mit dem eintauschten, was wir ihnen gaben, wie Glasperlen und Glöckchen. Sie gaben und nahmen alles von Herzen gern – allein mir schien es, als litten sie Mangel an allen Dingen.⁷²

Ob dieser Mangel ein tatsächlich vorhandener ist oder ein angenommener, ist nicht festzustellen. Die Grundhaltung scheint aber durchaus die Annahme zu sein, dass die ‚Eingeborenen‘ defizitär sind.

Sie gehen nackt umher, so wie Gott sie erschaffen, Männer wie Frauen, von denen eine noch sehr jung war. Alle jene, die ich erblickte, waren jung an Jahren, denn ich sah niemand, der mehr als 30 Jahre alt war. Dabei sind sie alle sehr gut gewachsen, haben einen schön geformten Körper und gewinnende Gesichtszüge. Sie haben dichtes, struppiges Haar, das fast Pferdeschweifem gleicht, das über der Stirne kurz geschnitten ist bis auf einige Haarsträhnen, die sie nach hinten werfen und in voller Länge tragen, ohne sie jemals zu kürzen. Einige von ihnen bemalen sich mit grauer Farbe (sie gleichen den Bewohnern der Kanarischen Inseln, die weder eine schwarze, noch eine weiße Hautfarbe haben), andere wiederum mit roter, weißer oder einer anderen Farbe; einige bestreichen damit nur ihr Gesicht oder nur die Augengegend oder die Nase, noch andere bemalen ihren ganzen Körper.⁷³

⁷¹ Steven Greenblatt beschreibt in seinen *Marvelous possessions* ähnliches. Vgl.: Greenblatt, Stephen J.: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker*, Berlin: Klaus Wagenbach, 1994 (Greenblatt, Stephen Jay: *Marvelous possessions. The wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991). Seine Analyse des Austausches von kleinen Geschenken bezieht sich auf die Begegnung von Martin Frobisher, der in den 1570ern mehrere Versuche unternahm, die Nordwestpassage zu entdecken, mit den Einwohnern der Baffin Island. Bei der Erstbegegnung tauschen sie vorsichtig Geschenke aus, die Frobisher als „trifles“ bezeichnet, über die sich die Inselbewohner sehr freuen. An dieser Stelle wird die beschränkte Sicht der Europäer und die unterschiedliche Wahrnehmung des Vorgangs durch Seefahrer und Einwohner deutlich.

⁷² Kolumbus: *Bordbuch*, S. 37ff. Im spanischen Original: „Luego se juntó allí mucha gente de la Isla. Esto que se sigue son palabras formales del Almirante en su libro de su primera navegación y descubrimiento de estas Indias: ‚Yo‘, dice él, ‚porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a Nuestra Santa Fe con Amor que no por fuerza, les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor, con que hubieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos a donde nos estábamos, nadando y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas y otras cosas muchas, y nos las trocaban por otras cosas que nos les dábamos, como cuenticillas de vidrio y cascabeles. En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, mas me pareció que era gente muy pobre de todo.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 90f.

⁷³ Kolumbus: *Bordbuch*, S. 39. Im spanischen Original: „Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una harto moza, y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de 30 años, muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballos y cortos. Los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan. De ellos se pintan de

Die Nacktheit der ‚Eingeborenen‘ ist ein Zeichen für ihre „Unzivilisiertheit“, wie auch die langen Haare und die Körperbemalung. Auch ihre Unkenntnis der europäischen Waffen markiert sie als zivilisatorisch unterlegen. Dem entgegen stehen der schöne Wuchs und die körperliche Schönheit:

Sie führen keine Waffe mit sich, die ihnen nicht einmal bekannt sind; ich zeigte ihnen die Schwerter und da sie sie aus Unkenntnis bei der Schneide anfassten, so schnitten sie sich. Sie besitzen keine Art Eisen. Ihre Spieße sind eine Art Stäbe ohne Eisen, die an der Spitze mit einem Fischzahn oder einem anderen harten Gegenstand versehen sind. Im Allgemeinen haben sie einen schönen Wuchs und anmutige Bewegungen.

Manche von ihnen hatten Wundmale an ihren Körpern. Als ich sie unter Zuhilfenahme der Gebärdensprache fragte, was diese zu bedeuten hätten, gaben sie mir zu verstehen, dass ihr Land von den Bewohnern der umliegenden Inseln heimgesucht werde, die sie einfangen wollten und gegen die sie sich zur Wehr setzten. Ich war und bin auch heute noch der Ansicht, dass es Einwohner des Festlandes waren, die herkamen, um sie in die Sklaverei zu verschleppen. Sie müssen gewiß treue und kluge Diener sein, da ich die Erfahrung machte, dass sie in Kürze alles, was ich sagte, zu wiederholen verstanden; überdies glaube ich, dass sie leicht zum Christentum übertreten können, da sie allem Anschein nach keiner Sekte angehören. Wenn es dem Allmächtigen gefällt, werde ich bei meiner Rückfahrt sechs dieser Männer mit mir nehmen, um sie Euren Hoheiten vorzuführen, damit sie die Sprache (Kastiliens) erlernen. Auf dieser Insel traf ich keine Tiere an, bis auf Papageien.⁷⁴

Die Verständigung mit den Eingeborenen gelingt scheinbar mühelos mittels der Gebärdensprache. Kolumbus bringt in Erfahrung, was er schon immer vermutet hat, dass nämlich die ‚Indianer‘ des Festlandes die Inselbewohner unterdrücken. Diese Art der Kommunikation ist typisch für Kolumbus' Reisebericht, es findet kein realer Austausch von Informationen statt, sondern jeder (insbesondere Kolumbus selbst) versteht, was er verstehen will.

Es handelt sich bei dem hier zitierten Text um eine Übersetzung eines ungesicherten Textes. Dies mindert jedoch nicht den Wert der Beobachtung, dass der Text voll von Priorisierungen, Interpretationen und Zuschreibungen ist. Er soll hier als Beispiel dienen

prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y de ellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y de ellos de lo que hallan; y se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y de ellos solos los ojos, y de ellos sólo la nariz.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 91.

⁷⁴ Kolumbus: *Bordbuch*, S. 39f. Im spanischen Original: „Ellos no traen armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. No tienen algún hierro; sus azagayas son unas varas sin hierro, y algunas de ellos tienen al cabo un diente de pece, y otras de otras cosas. Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. Yo vi algunos que tenían señales de heridas en sus cuerpos, y les hize señas qué era aquello, y ellos me mostraron cómo allí venían gente de otras islas que estaban cerca y los querían tomar y se defendían. Y yo creí e creo que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por cautivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestra Alteza para que aprendan a hablar. Ninguna bestia de ninguna manera vi, salvo papagayos en esta Isla.‘ Todas son palabras del Almirante.“ Colón: *Diario de a bordo*, S. 91.

für die Geisteshaltung, mit der die europäischen Eroberer an die fremden Völker in Übersee herantraten, und für die Art und Weise, in der diese Begegnungen schriftlich festgehalten und tradiert wurden. Tzvetan Todorov (geb. 1939) hat in seinem Buch *Die Eroberung Amerikas* (1982) die Einstellung, mit der Christopher Kolumbus auf die Menschen in Amerika traf, ausführlich beschrieben und interpretiert. In seiner Lektüre ist Kolumbus geprägt von dem Bedürfnis, das Christentum zu verbreiten. Während er den Verweis auf mögliche Reichtümer verwendet, um seine Besatzung und seine königlichen Geldgeber zu motivieren, geht es ihm persönlich laut Todorov darum, das Evangelium auf der ganzen Welt zu verkünden. Seine Religiosität ist archaisch und mittelalterlich. Das Entdecken hat für Kolumbus einen Selbstzweck: Die Entdeckung selbst hat einen Wert. Wenn die Entdeckung einem weiteren Ziel dient, dann demjenigen, über die Entdeckung berichten zu können. Kolumbus zieht aus, um Unerhörtes erzählen zu können, wie einst Odysseus. Damit reiht er sich ein in eine Reihe von Reiseberichten, die jeweils wiederum neue Reisen und Reiseberichte nach sich ziehen, so wie ja auch Kolumbus selbst von den Berichten über die Reisen des Marco Polo zu seiner Reise angeregt wurde.⁷⁵

Todorov untersucht und deutet auch Kolumbus' Haltung in Bezug auf die Menschen. Er stellt fest, dass offenbar Namen für Kolumbus sehr wichtig sind. Dieser nennt sich selbst Cristóbal Colón: der Evangelisator und der Kolonisator. Kolumbus inszeniert seinen eigenen Namen und die Benennung von Dingen. Er benennt Dinge bewusst und gibt ihnen Namen, die ihnen seiner Meinung nach entsprechen. Wie die Namen den Dingen entsprechen sollen, so entspricht für Kolumbus auch die Sprache der natürlichen Ordnung der Dinge. Jedes ‚indianische‘ Wort muss daher eine genaue Entsprechung im Spanischen haben und umgekehrt. Kolumbus' Unfähigkeit, die Sprache der ‚Indianer‘ als eine andere Sprache anzuerkennen, führt zu einer völligen Verständnislosigkeit zwischen Kolumbus und den ‚Indianern‘. Die Konversationen, die Kolumbus in Gebärdensprache mit den ‚Indianern‘ führt, bestätigen immer nur, was er vorher schon vermutete. Die Menschen und die Kommunikation mit ihnen interessieren Kolumbus nicht.⁷⁶

Dies führt dazu, dass nie eine wirkliche Auseinandersetzung mit den ‚Indianern‘ stattfindet. Es gibt im Grunde nur zwei Möglichkeiten, wie Kolumbus auf die neuen Menschen

⁷⁵ Vgl.: Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: du Seuil, 1982), S. 17–22.

⁷⁶ Vgl.: Todorov: *Die Eroberung Amerikas*, S. 37–43.

reagieren kann: Entweder er erkennt sie als Menschen an, die gar nicht so anders sind als die Europäer, oder er degradiert sie zu Sklaven. Todorov formuliert diesen Umstand folgendermassen:

Die Haltung, mit der Colón den Indianern entgegentritt, beruht darauf, wie er sie wahrnimmt. Man könnte dabei zwei Komponenten unterscheiden, die sich dann im folgenden Jahrhundert und im Grunde bis in unsere Tage bei jedem Kolonisator in seiner Beziehung zum Kolonisierten wiederfinden; diese beiden Grundhaltungen hatten wir im Kern bereits in Colóns Verhältnis zur Sprache des anderen beobachtet. Entweder sieht er die Indianer (ohne sich jedoch dieser Begriffe zu bedienen) als vollwertige Menschen, die dieselben Rechte besitzen wie er, betrachtet sie dann jedoch nicht nur als gleich, sondern auch als identisch, nimmt also eine Haltung ein, die zum Assimilationismus, zur Projektion eigener Werte auf die anderen führt. Oder aber er geht vom Unterschied aus, setzt diesen jedoch sofort in die Begriffe der Superiorität und der Inferiorität um (in seinem Fall sind natürlich die Indianer die Unterlegenen): Man leugnet die Existenz einer wirklich anderen menschlichen Substanz, die eben nicht lediglich ein unvollkommenes Stadium der eigenen wäre. Diese elementaren Ausdrucksformen der Erfahrung mit dem Anderssein beruhen beide auf dem Egozentrismus, auf der Gleichsetzung der eigenen Werte mit den Werten allgemein, des eigenen *Ichs* mit dem Universum; auf der Überzeugung, daß die Welt eins sei.⁷⁷

Während Kolumbus' persönlicher Egozentrismus (in der Lektüre Todorovs und in seinem Tagebuch) eine Eigenheit von ihm ist, lässt sich seine Haltung doch ein Stück weit verallgemeinern. Die Mehrzahl der Europäer, die Amerika bereisen und erobern, sind nicht an einer Auseinandersetzung mit den ‚Indianern‘ interessiert. Diese sind als Kundschafter zu gebrauchen, die einem den Weg zum Gold zeigen können, als Dolmetscher oder als Arbeitskräfte. Verständnis für ihre Kultur gehört nicht zu den Motiven der Entdecker und Eroberer. Dies äussert sich nicht zuletzt in der Art und Weise, in der über die ‚Indianer‘ gesprochen und geschrieben wird. Der Mythos des ‚edlen Wilden‘ und derjenige des ‚Kannibalen‘ haben eine gemeinsame Wurzel, nämlich die Weigerung, den ‚Anderen‘ als menschliches Wesen, das von mir selbst verschieden ist, anzuerkennen. Todorov bringt diesen Umstand leicht pathetisch aber treffend auf den Punkt, wenn er schreibt:

Wie kann denn Colón an der Schaffung dieser beiden offenbar so gegensätzlichen Mythen beteiligt gewesen sein, wobei im einen der andere ein „guter Wilder“ ist (dann nämlich, wenn er aus der Ferne gesehen wird), und im anderen ein „dreckiger Hund“, ein potentiell-

⁷⁷ Todorov: *Die Eroberung Amerikas*, S. 56. Hervorhebung im Original. Im französischen Original: „L'attitude de Colon à l'égard des Indiens repose sur la perception qu'il en a. On pourrait en distinguer deux composantes, qu'on retrouvera au siècle suivant et, pratiquement, jusqu'à nos jours chez tout colonisateur dans son rapport au colonisé; ces deux attitudes, on les avait déjà observées en germe dans le rapport de Colon à la langue de l'autre. Ou bien il pense les Indiens (sans pour autant se servir de ces termes) comme des êtres humains à part entière, ayant des mêmes droits que lui; mais alors il les voit non seulement égaux mais aussi identiques, et ce comportement aboutit à l'assimilationnisme, à la projection de ses propres valeurs sur les autres. Ou bien il part de la différence; mais celle-ci est immédiatement traduite en termes de supériorité et d'infériorité (dans son cas, évidemment, ce sont les Indiens qui sont inférieurs): on refuse l'existence d'une substance humaine réellement autre, qui puisse ne pas être un simple état imparfait de soi. Ces deux figures élémentaires de l'altérité reposent toutes deux sur l'égoïsme, sur l'identification de ses valeurs propres avec les valeurs en général, de son *je* avec l'univers; sur la conviction que le monde est un.“ Todorov: *La conquête de l'Amérique*, S. 47f. Hervorhebung im Original.

ler Sklave? Ganz einfach deshalb, weil beide eine gemeinsame Grundlage haben: die Ver-
kennung der Indianer und die Weigerung, sie als Subjekt anzuerkennen, das dieselben
Rechte hat wie man selbst und dennoch anders ist. Colón hat Amerika entdeckt, nicht aber
die Amerikaner.⁷⁸

Wer nun diese Amerikaner sind, die Kolumbus nicht entdeckt hat, ist eine interessante
Frage. Der US-amerikanische Historiker Howard Zinn (1922–2010) schreibt 1980 sein
nach wie vor populäres Geschichtsbuch mit dem Titel: *A People's History of the United
States*. Er hat dabei den Anspruch, „Geschichte von unten“ zu schreiben. Das bedeutet,
dass er jeweils für einen Abschnitt seiner Geschichtsschreibung die Perspektive einer
benachteiligten Gruppe der Bevölkerung einnimmt und die Ereignisse aus ihrer Sicht
beschreibt. So beginnt seine Geschichte der Vereinigten Staaten aus der Sicht der Ein-
wohner der Bahamas, die das Schiff des Kolumbus erblicken:

Die Arawak – Männer und Frauen, nackt, braungebrannt und voller Neugier – kamen aus
ihren Dörfern heraus an den Inselstrand gelaufen und schwammen hinaus, um das fremde,
große Schiff aus der Nähe zu betrachten.⁷⁹

Zinn tritt damit aus der Perspektive der Entdecker und Eroberer heraus und stellt sich
auf die Seite derjenigen, die erobert werden. Sein Ansatz weicht damit deutlich von der
herkömmlichen Geschichtsschreibung ab und schärft das Bewusstsein für die unterlege-
nen Volksgruppen des amerikanischen Kontinents. Bezeichnenderweise stösst Zinn aber
schneller an Grenzen, als gedacht: Auch seine Geschichte der Vereinigten Staaten beginnt
mit der Landung der Europäer auf den Bahamas. Die vorkolumbianische Ära wird kom-
plett vernachlässigt. Amerikaner sind eben am Ende doch die weissen Amerikaner und
mit ihnen beginnt die Geschichte – oder doch zumindest die Geschichtsschreibung – der
Vereinigten Staaten.

2.1.3 James Cook und die Einwohner von Hawaii – Quellenkritik

So wie die Figur des Kolumbus unweigerlich mit der „Entdeckung“ Amerikas verbunden
ist, so ist die Erforschung und Kartographierung der Südsee untrennbar mit James Cook

⁷⁸ Todorov: *Die Eroberung Amerikas*, S. 64f. Im französischen Original: „Comment Colon peut-il être associé à ces deux mythes apparemment contradictoires, celui où l'autre est un ‚bon sauvage‘ (c'est lorsqu'il est vu de loin) et celui où il est un ‚sale chien‘, esclave en puissance? C'est que tous deux reposent sur une base commune, qui est la méconnaissance des Indiens, et le refus de les admettre comme un sujet ayant les mêmes droits que soi, mais différent. Colon a découvert l'Amérique mais non les Américains.“ Todorov: *La conquête de l'Amérique*, S. 54.

⁷⁹ Zinn, Howard: *Eine Geschichte des amerikanischen Volkes*, Berlin: Schwarzerfreitag, 2007 (Zinn, Howard: *A people's History of the United States*, London: Longman, 1980), S. 9. Im englischen Original: „Arawak men and women, naked, tawny, and full of wonder, emerged from their villages onto the island's beaches and swam out to get a closer look at the strange big boat.“ Zinn: *A people's History of the United States*, S. 1.

(1728–1779) verknüpft.⁸⁰ Er ist neben Louis Antoine de Bougainville der hauptsächliche „Entdecker“ der Südsee. „Südsee“ ist eine veraltete Bezeichnung. Heute wird der geographische Raum des südlichen Pazifik im englischsprachigen Raum als „Pacific“ oder als „Oceania“ bezeichnet.⁸¹ Da es jedoch in dieser Arbeit um die europäische Perspektive um 1800 und die damalige Wahrnehmung des südlichen Pazifikraums geht, wird in dieser Arbeit bewusst weiterhin der Begriff „Südsee“ verwendet.⁸² Die damit verbundenen Vorstellungen und Projektionen sollen ausdrücklich mitgelesen werden.

Die drei Reisen von James Cook sind durch Reiseberichte gut dokumentiert; einerseits durch seine eigenen Reisebeschreibungen, andererseits durch die Beschreibungen seiner Mitreisenden. Zu Ruhm gelangte der Bericht von Georg Forster, der Cook auf seiner zweiten Reise begleitete.⁸³ Auf diese zweite Reise und Forsters Bericht wird noch zurückzukommen sein, zunächst aber sollen die Umstände von James Cooks Tod bei seiner dritten Reise näher betrachtet werden. Der oben erwähnte Versuch Howard Zinns, eine Geschichte aus der Sicht der Benachteiligten zu schreiben, birgt nämlich – neben dem kaum zu verwirklichenden Vorhaben, die Perspektive von Menschen einzunehmen, die einer fremden Kultur angehören – noch ein weiteres, praktisches Problem, nämlich die Frage, wie von aussen die Geschichte einer Kultur beschrieben werden kann, die keine eigene schriftliche Überlieferung hat.

⁸⁰ Kückler Williams gibt in ihrer Dissertation einen ausführlichen Überblick über die Geschichte der europäischen Reisen in die Südsee. Sie hinterfragt dabei den Eurozentrismus der „Entdeckung“ nicht, gibt aber einen informativen und kurzen Überblick über die relevanten Faktoren der Erforschung des Südpazifik und gibt weiterführende Literatur an. Vgl.: Kückler Williams: *Erotische Paradiese*, besonders Kapitel I. „Entdeckungsgeschichtlicher Hintergrund der Pazifikerschließung“, S. 15–30. Zum „Mythos Südsee“ vgl. auch: Meissner, Joachim: *Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms, 2006.

⁸¹ Vgl.: Betz, Astrid: *Die Inszenierung der Südsee. Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater*, München: Herbert Utz, 2003, S. 1: „Der pazifische Ozean deckt ein Drittel der gesamten Erdoberfläche ab und zählt ungefähr 30000 Inseln. Die pazifische Inselwelt, die sich von Neuseeland bis Hawaii und von den indonesischen Inseln bis zu den Osterinseln erstreckt, ist in drei Inselgruppen unterteilt: Polynesien, Melanesien und Mikronesien, die sich geographisch, ethnisch und kulturell voneinander unterscheiden. In ihrer Gesamtheit werden sie im 20. Jahrhundert im anglophonen Raum entweder als *Pacific* oder als *Oceania* bezeichnet. Der Bezeichnung *Südsee* haftet der Beigeschmack des historischen gewachsenen Mythos an, der bewirkt, dass der Pazifik auch heute noch aus ‚westlicher Perspektive‘ gleichgesetzt wird mit Tahiti, Hawaii oder bestenfalls mit dem sie einschließenden Überbegriff Polynesiens.“ Hervorhebungen im Original.

⁸² Dies folgt der Praxis von Astrid Betz, die in ihrem Kapitel über die *Fremdrepräsentation* der pazifischen Inseln und ihrer Bewohner durch die Europäer den Begriff „Südsee“ verwendet, jedoch im Kapitel über die *Selbstrepräsentation* der Einwohner der pazifischen Inseln die Begriffe „pazifische Inseln“ oder „Ozeanien“ benutzt. Vgl.: Betz: *Die Inszenierung der Südsee*, S.1, A 2.

⁸³ Vgl.: Forster, Georg: *Reise um die Welt*, hrsg. von Gerhard Steiner, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1983.

James Cook starb am 14. Februar 1779 am Strand von Kealakekua, Hawaii, ermordet von den einheimischen Bewohnern.⁸⁴ Daniel Leese fasst zusammen, wie Cook und seine Reisegefährten auf der *Resolution* und der *Discovery* bei ihrer ersten Ankunft auf Hawaii empfangen wurden:

Die Schiffe verweilten nicht lange vor Maui. Am 2. Dezember 1778 erreichten die Besatzungen die Hauptinsel Hawaii Island und begannen mit einer Umrundung, den Winden folgend im Uhrzeigersinn. Mehrfach wurden am Ufer weiße Fahnen gewunken. Cook hielt diese offensichtlich für Begrüßungszeichen und hisste die Flagge seiner Majestät des Königs von England. Heftige Winde und gewaltige Wellen trennten die Schiffe zeitweilig und führten zu zahlreichen Schäden. Am 17. Januar 1779 ankerten die wiedervereinten Schiffe schließlich mit schweren Schäden in der Bucht von Kealakekua („Pfad der Götter“) und erhielten den wohl überschwänglichsten Empfang, der je einer europäischen Expedition im Pazifik zuteil wurde.⁸⁵

Cook wird verschiedenen Ritualen unterzogen und verehrt. Die Europäer bleiben zwei Wochen, um sich zu erholen und die beschädigten Schiffe zu reparieren. Am 3. Februar 1779 stechen die inzwischen in Stand gesetzten Schiffe wieder in See.

Eine Woche später, am 11. Februar 1779, sind die beiden Schiffe wieder zurück in der Bucht; ein Sturm hatte den Fockmast der *Resolution* zertrümmert. Der Empfang ist viel weniger herzlich als beim ersten Mal, und diesmal wird viel gestohlen. Cook will ein Exempel statuieren und lässt einen Dieb mit 40 Peitschenhieben bestrafen, doch die Bewohner der Insel werden nur noch unruhiger. Am 14. Februar kommt es zur Eskalation: Das Beiboot der *Discovery* ist gestohlen worden, und Cook geht mit einer Gruppe Soldaten an Land, um den Herrscher als Geisel zu nehmen und die Herausgabe des Bootes zu erzwingen. Die Situation gerät ausser Kontrolle und Cook wird im Handgemenge erschlagen.

Soweit die Schilderung der Ereignisse, wie sie von Cook und seinen Reisegefährten dokumentiert wurden. Die Tatsachen scheinen festzustehen, und doch bleibt viel Raum für Interpretation. In seinem Aufsatz *Tod durch Missverständnis?* zeigt Daniel Leese, wie unterschiedlich die beschriebenen Ereignisse gedeutet werden können. Dazu stellt er zwei verschiedene Deutungsversuche einander gegenüber. Beide Deutungen stimmen darin überein, dass ein hawaiisches Ritual, das Makahiki-Ritual, für das Verhalten der Hawaii-

⁸⁴ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Leese, Daniel: „Tod durch Missverständnis? James Cook und das Ritual der Wiederkehr“, in: Johannes Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Bremen: Übersee-Museum, 2005, S. 13–34.

⁸⁵ Ebd.: S. 18.

aner eine zentrale Rolle spielte. Aus verschiedenen Quellen lässt sich schliessen, dass der Zeitpunkt von Cooks Ankunft und sein Verhalten mit dem Makahiki-Ritual korrelierten, das die jährliche Ankunft des Gottes Lono feiert. Dadurch wurde Cook – so die erste Deutung – als Verkörperung des Gottes Lono empfangen. Als er die Insel verliess und nach zwei Wochen wieder zurückkehrte, war er nicht mehr in Übereinstimmung mit dem Ritual und verlor seinen besonderen Status. Leese verweist auf die Quellen dieser Interpretation:

Eine zeitliche Rekonstruktion der Ankunft Cooks auf Hawaii, wie sie insbesondere der an der Universität von Chicago lehrende Anthropologe Marshall Sahlins geleistet hat, fördert erstaunliche Übereinstimmungen zwischen den Makahiki-Feierlichkeiten und der Reise Cooks im Winter 1778/79 zutage. [...] Wenngleich sich nicht alle Ereignisse auf den Tag genau mit den überlieferten Ritualvorschriften decken, so ist die Anzahl der Übereinstimmungen zumindest verblüffend. Gemäß der Interpretation von Marshall Sahlins empfangen die Bewohner Hawaiis Cook aufgrund des Zeitpunkts seiner Ankunft als Verkörperung des Gottes Lono. Diese Deutung habe jedoch nicht auf einer unkritischen Anerkennung der Überlegenheit des weißen Mannes beruht, sondern sei das Produkt indigener Auslegungsdiskussionen über die Bedeutung von Cooks kurzer Visite im Januar 1778.⁸⁶

Nicht alle Einwohner hätten demnach Cook für einen Gott gehalten, die Übereinstimmung mit dem Ritual hätte aber der Stabilisierung der Herrschaftsverhältnisse gedient, weshalb die herrschende Klasse und die Priester ihre Interpretation der Ereignisse, dass Cook die Verkörperung des Gottes Lono sei, durchsetzten. Erst als er vom Ritual abwich und schon nach einer Woche wieder in Hawaii anlegte, verlor er seine Funktion und damit seinen Schutz.

Dieser Deutung entgegen steht die zweite Deutung, wonach die Behandlung von Cook als Gott ein europäischer Mythos sei:

Sahlins hatte versucht, den Tod Cooks aus wirkungsmächtigen Strukturen der hawaiischen Mythenwelt zu interpretieren, [der in Princeton lehrende Anthropologe Gananath] Obeyesekere nahm hingegen den konträren Standpunkt ein. Die Annahme der Vergötterung Cooks sei als das Produkt europäischer Mythenbildung über die Vorgänge zu werten, da keine unverfälschten einheimischen Quellen existierten, sondern die Ereignisse stets durch den Filter der Berichte britischer Seefahrer, Missionare oder vorgeblicher westlicher Spezialisten betrachtet worden seien. [...] Die Hawaiianer seien zu rational veranlagt gewesen, um im Kapitän der heruntergekommenen Seeleute auf ihren brüchigen Schiffen, der zudem fremdartig aussah und kein Hawaiisch sprach, einen Gott zu sehen.⁸⁷

Hier zeigt sich exemplarisch das Problem der Lektüre und Interpretation von Ereignissen in Übersee, über die nur europäisch beeinflusste Quellen bestehen. Sahlins bietet eine Lektüre an, welche die hawaiische Gesellschaft als vielschichtig und eigenständig beschreibt. Er schreibt ihr die Fähigkeit zu, kritisch und politisch zu handeln und den

⁸⁶ Leese: *Tod durch Missverständnis?*, S. 26f.

⁸⁷ Ebd.: S. 28.

‚Weissen‘ für die Lokalpolitik zu instrumentalisieren. Obeyesekere dagegen kritisiert diese Interpretation mit dem Argument, dass die Denkweise der Hawaiianer im Grunde nicht zu beurteilen sei, da die Quellen das nicht erlaubten. Treibt man das auf die Spitze, so wird jegliche externe Aussage über Gesellschaften ohne eigene Schriftkultur unmöglich und bleibt im Bereich der Spekulation. Andererseits stellt sich dieses Problem mit jeder beliebigen Quelle, europäisch oder nicht-europäisch, da jeder Text vom Autor, seiner Geisteshaltung und seinem historischen Kontext geprägt ist und diese Faktoren in jede Quellenkritik miteinbezogen werden müssen. Es ist daher unumgänglich, die Art der Quellen mit zu berücksichtigen, auf die sich eine Interpretation stützt. Im Falle von Cooks Tod stellt sich die Quellenlage folgendermassen dar:

Über das Ritual existieren zwei Arten von Quellen. Einerseits gibt es einige Studien aus dem frühen 19. Jahrhundert von hawaiischen Gelehrten (hier sind vor allem Kelou Kamakau und David Malo zu nennen), die im Kindesalter teilweise selber noch an den Zeremonien teilgenommen hatten, sowie Berichte von ausländischen Missionaren (besonders William Ellis und Sheldon Dibble) aus dem gleichen Zeitraum, die von ihren hawaiischen Missionsschülern mündliche Überlieferungen der älteren Generation sammeln ließen und edierten. In beiden Fällen handelt es sich um Berichte, die erst Jahrzehnte nach dem Tode Cooks verfasst wurden. Die zweite Art von Quellen ist eher indirekter Natur und speist sich aus den meist bruchstückhaften Erwähnungen über Kulthandlungen, die westliche Händler und Entdeckungsreisende wie der eingangs erwähnte James Colnett in ihren Tagebüchern festhielten. Diese Aufzeichnungen erstreckten sich über den Zeitraum von Cooks Tod bis zur Abschaffung des Makahiki-Rituals nach dem Tod des ersten gesamthawaiischen Herrschers Kamehameha I. im Jahr 1819.⁸⁸

Es ist aufgrund dieser Quellenlage beinahe unmöglich, eine Aussage darüber zu treffen, was „wirklich“ geschah. Höchst interessant ist es aber, sich die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten vor Augen zu halten und diese zu analysieren. Kenntnisse über die Bewohner von Hawaii, welche über Vermutungen hinausgehen, können so vielleicht nicht gewonnen werden, jedoch erfährt man eine Menge über denjenigen, der interpretiert.

Ähnlich verhält es sich mit den Berichten über den Kannibalismus der ‚Südseeinsulaner‘. Auch hier muss die Quelle mitberücksichtigt werden. Dieter Heintze beschreibt, wie die „experimental Gentlemen“, die Wissenschaftler und Künstler, die Cook auf seiner zweiten Reise begleiteten, sich der Frage des Kannibalismus zuwendeten.⁸⁹

⁸⁸ Leese: *Tod durch Missverständnis?*, S. 24.

⁸⁹ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Heintze, Dieter: „Mit Georg Forster in der Südsee“, in: Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur*, S. 35–56.

Beim zweiten Aufenthalt in Queen Charlotte Sound [in Neuseeland] im November 1773 hatten Leutnant Pickersgill und seine Leute auf einer Exkursion menschliche Leichenteile entdeckt und aus den Worten und Gesten der Maori schließen zu können geglaubt, dass es sich um Reste eines Mahles handele. Die Verletzungen am übriggebliebenen Kopf des Opfers legten nahe, daß es mit einem Schlag der Kurzkeule, „patu“, getötet worden war. Pickersgill erwarb den Kopf um den Preis eines Schiffnagels. Es folgt die entscheidende Szene: „Als er mit seiner Gesellschaft an Bord zurück kam, stellte er ihn oben auf das Geländer des Verdecks zur Schau hin. Indem wir noch alle darum her waren, ihn zu betrachten, kamen einige Neu-Seeländer vom Wasserplatze zu uns. So bald sie des Kopfes ansichtig wurden, bezeugten sie ein großes Verlangen nach demselben, und gaben durch Zeichen deutlich zu verstehen, daß das Fleisch von vortrefflichem Geschmack sey. Den ganzen Kopf wollte Herr Pickersgill nicht fahren lassen, doch erbot er sich ihnen ein Stück von der Backe mitzutheilen, und es schien als freuten sie sich darauf. Er schnitt es auch wirklich ab und reichte es ihnen; sie wolltens aber nicht roh essen, sondern verlangten es gar gemacht zu haben. Man ließ es also, in unsrer aller Gegenwart ein wenig über dem Feuer braten, und kaum war dies geschehen, so verschlungen es die Neu-Seeländer vor unsern Augen mit der grössten Gierigkeit“ (G. Forster 1983: 444).⁹⁰

Damit war für Forster und seine Mitreisenden erwiesen, dass es sich bei den Maori um Menschenfresser handelte. Heintze jedoch stellt die Eindeutigkeit dieses Experimentes in Frage:

Dennoch bleiben Zweifel an der Beweiskraft des „Experiments“, denkt man an die Probleme der Kommunikation zwischen den Europäern und den Maori, zumal in der frühen Kontaktzeit. Verstanden die Europäer die Maori richtig, wenn sie meinten, diese wollten den Kopf zum Verzehr an sich bringen, oder gab es andere Motive für ihr Verlangen? Was wollten die Maori wirklich mitteilen? Und was meinten sie, dass ihnen die Europäer mitteilen wollten? Vielleicht sahen die Maori die Weißen für Kannibalen an – wenn diese sich schon so heftig für dieses Thema interessierten – und verhielten sich vorsichtshalber so „kannibalisch“, wie man es zu erwarten schien? Man kann sich weitgehend nur durch Gesten verständigen. Aber braucht man nicht genauso gut wie ein Wörterbuch einer fremden Sprache ein Gebärdenlexikon einer fremden Kultur? Die Eindeutigkeit des Augenscheins, im 18. Jahrhundert so hoch gehalten als letzte Beweisinstanz, löst sich bei näherem Hinsehen in Unsicherheiten auf.⁹¹

Heintze führt diesen Gedanken weiter aus, stellt verschiedene Deutungen der Szene gegeneinander und zeigt Widersprüche auf. Die Quintessenz ist aber auch hier, dass eine sorgfältige Quellenkritik unumgänglich ist und die eigenen Motive und Vorstellungen genauestens überprüft werden müssen. Heintze fährt fort:

Das ist umso nötiger, je mehr man an die Faszination denkt, die der „Kannibale“ auf die Vorstellungen der Europäer ausübt. Warum suchen sie ihn so unermüdlich in fremden Kulturen, warum verschaffen sie sich den Genuss der Gänsehaut? Und nicht nur sie – immer wieder sprechen die ethnographischen Quellen davon, dass Menschengruppen die Menschenfresserei ihren Nachbarn unterstellen: Nicht wir sind Kannibalen, aber sie, die anderen. Oder man gibt Kannibalismus als Teil der eigenen Geschichte zu, aber unterstellt ihn den Vorfahren in weit entfernter Zeit, die längst überwunden sei (so hörten es die Reisenden z.B. 1773 auf Tahiti).⁹²

⁹⁰ Heintze: *Mit Georg Forster in der Südsee*, S. 41. Heintze zitiert dieselbe Forster-Ausgabe, die auch in dieser Arbeit verwendet wird.

⁹¹ Ebd.: S. 42.

⁹² Ebd.: S. 48.

Daraus lässt sich nun nicht schliessen, dass es in der Südsee nie Kannibalismus gab, aber auch der umgekehrte Schluss, dass die oben zitierte Szene ein Beweis dafür sei, ist nicht haltbar.

Dies erklärt ein Stück weit, wie der ‚Mythos Südsee‘ funktioniert. Texte, die besonderen Entstehungsbedingungen unterliegen, werden unkritisch rezipiert und Interpretationen von Ereignissen werden als Tatsachen angesehen. Das so entstandene Halbwissen wird dann weiterverarbeitet und zum kollektiven „Wissen“ über fremde Länder.

2.1.4 Paul Theroux und Mr. Lishi – Das Genre des Reiseberichts

Reiseberichte sind ein eigenes Genre und wecken entsprechend Erwartungen bei den Lesern. Kotzebue greift diese Erwartungen ironisch auf, wenn er im *Bruder Moritz* den Schriftsteller Karg und den Araber Omar ein Gespräch über Reisebeschreibungen führen lässt:

Karg: [...] Ich trage schon lange den Gedanken mit mir herum, eine Beschreibung von Ägypten herauszugeben, weil Savary und Pocoke und Volney und wie sie alle heißen, nicht vollständig genug sind.

Omar: Ist Er denn in Ägypten gewesen?

Karg: Nein.

Omar: Und will es beschreiben?

Karg: Warum nicht? Und Er soll mir helfen. Ägypten ist Sein Vaterland, Er kann mir wichtige Aufschlüsse geben, und ich werde Seinen Namen dankbarlich drucken lassen.

Omar: Sehr verbunden.

Karg: Auch könnte man wohl gar in einem Anhang Seine Reisen auftischen. Das Publikum liebt die Reisebeschreibungen.

Omar: Das möchte wohl schwerlich der Mühe wert sein.

Karg: Ei warum nicht? Heutzutage ist alles der Mühe wert. Und soviel ich weiß hat Er mit Seinem Herrn die halbe Welt durchstrichen?

Omar: So ungefähr.

Karg: Und eine Menge Abenteuer erlebt?

Omar: O ja.

Karg: Vielleicht gar einmal Schiffbruch erlitten?

Omar: Nein, das nicht.

Karg: Oder eine neue Insel in der Südsee entdeckt?

Omar: Das auch nicht.

Karg: Aber sage Er mir doch, wie ist denn Sein Herr zu dem großen Reichtum gelangt?

[...] – hat Sein Herr vielleicht in den ägyptischen Pyramiden das Grab eines alten Königs geplündert?

Omar: Nein.

Karg: Oder unter den Ruinen von Palmyra einen Schatz gegraben?

Omar: Auch nicht.

Karg: Oder Goldkörner aus dem Nilschlamm gewaschen?

Omar: Auch nicht. [...] ⁹³

In diesem Wortwechsel zeigen sich einige der Elemente, die offenbar einen Reisebericht ausmachen: Schatzsuche, Schiffbruch und Abenteuer. Auch die Entdeckung einer Insel in der Südsee darf als beliebtes Thema von Reiseberichten nicht fehlen. Diese scherzhafte Karikatur eines Reiseberichtes ist dabei gar nicht so weit hergeholt, denn der Reisebericht ist ein Genre, das eine lange und ausgeprägte Tradition hat. Der Reisebericht Marco Polos inspirierte Kolumbus zu seiner Reise, dessen Tagebuch inspirierte weitere Entdeckungsreisen, die wiederum Reiseberichte nach sich zogen, und diese Linie lässt sich fortführen bis zum Internet-Blog heutiger Ferienreisender im 21. Jahrhundert. Beachtenswert ist dabei, dass insbesondere verklärte Ziele wie die Südsee immer wieder ähnliche Beschreibungen nach sich ziehen.

Dennoch gibt es eine historische Entwicklung im Genre des Reiseberichtes. Im von der enzyklopädischen Vorstellung geprägten 18. Jahrhundert rückt die Erforschung der „neuentdeckten“ Gebiete mehr in den Vordergrund. Astrid Betz fasst dies zusammen:

Die Reiseberichte der Forschungsreisenden werden auch heute noch als frühe Formen kulturalanthropologischer und ethnographischer Forschungen gesehen. Während die Reisen eines Christopher Kolumbus, Vasco da Gama oder Magellan in erster Linie der Eroberung fremder Länder galten, erfährt die Erkundung ferner Erdteile gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen ganz neuen Stellenwert: Die besuchten Völker sollen nicht in erster Linie unterworfen, sondern beobachtet werden. Gemäß der Rousseauschen Forderung werden die Forschungsreisenden Bougainville, Cook, La Pérouse und anderer von Gelehrten begleitet, die besondere Kenntnisse in der Botanik, Erdkunde, Astronomie und Physik haben.⁹⁴

Wirtschaftliche Interessen waren nach wie vor die Triebfeder der Entdeckungsreisen, doch die gelehrten Mitreisenden dokumentierten die Reisen, wobei sie oft einen leicht anderen Blickwinkel offenbarten als die Kapitäne und Mannschaften, die grösstenteils einen militärischen Hintergrund hatten. Ein sehr einflussreicher Reisebericht im ausge-

⁹³ Kotzebue: *Bruder Moritz*, I/2, S. 78f.

⁹⁴ Betz: *Die Inszenierung der Südsee*, S. 13. Zu den wissenschaftlichen Konsequenzen der Südseeexpeditionen vgl. auch: Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 58f.: „Die naturwissenschaftliche Sonderstellung der Südsee“ und S. 59ff.: „Anthropologie im 18. Jahrhundert“.

henden 18. Jahrhundert ist der von Georg Forster, der die zweite Reise von James Cook als ebensolcher Gelehrter miterlebt hat. Seine Reise in die Südsee fällt mitten ins zweite Entdeckerzeitalter. Dieses war geprägt von dem Drang, die verbliebenen weissen Flecken auf der Landkarte zu tilgen, die Südsee zu erforschen und die entdeckten Inseln zu kartographieren. Viele Entdecker scheiterten oder kamen auf ihren Reisen um, wie James Cook oder der französische Seefahrer Jean-François de La Pérouse, der 1788 auf einer Reise von Australien nach Neuguinea verscholl und dessen Überreste erst Jahrzehnte später entdeckt wurden. 1787 segelte William Bligh mit seiner *Bounty* um die halbe Welt, um Brotfruchtbäume von Tahiti auf die Antillen zu bringen und so billige Nahrung für die Sklaven auf den Plantagen zu erzeugen. Ein sehr globales Projekt für die damaligen Transportmittel. Die 1789 folgende Meuterei ist in nicht weniger als fünf Kinofilmen verewigt, die jeweils einen eigenen Aspekt der Geschichte hervorheben und sich daher mit Gewinn vergleichen lassen, wie dies Johannes Paulmann gezeigt hat.⁹⁵ Die Entdeckungsreisen setzten sich im 19. Jahrhundert fort. Unter anderem ging auch Kotzebues Sohn Otto im Auftrag der russischen Marine auf Weltreise, und zwar mit dem Dichter Adelbert von Chamisso an Bord. Auch diese Reise ist sowohl von Otto von Kotzebue als auch von Chamisso dokumentiert und verhalf dem Kotzebue-Sund und der Stadt Kotzebue in Alaska zu ihrem Namen.

Exemplarisch für die vielen Beschreibungen der Inseln der Südsee sei hier eine Stelle aus Georg Forsters Reisebericht zitiert. Seine Beschreibung Tahitis lehnt sich typischerweise an die Vorstellung der Inseln der Seligen (Elysium) an, die u.a. in Vergils *Aeneis* beschrieben sind. Forster macht diese Verbindung explizit, indem er seiner Beschreibung Tahitis ein Zitat aus dem 6. Gesang der *Aeneis* voranstellt. Die Beschreibung ist offensichtlich idealisierend und arbeitet mit Stilisierungen und poetischen Mitteln. Beschrieben wird nicht ein unbekanntes Stück Land, sondern das Paradies:

Ein Morgen war's, schöner hat ihn schwerlich je ein Dichter beschrieben, an welchem wir die Insel *O-Tahiti*, 2 Meilen vor uns sahen. Der Ostwind, unser bisheriger Begleiter hatte sich gelegt; ein vom Lande wehendes Lüftchen führte uns die erfrischendsten und herrlichsten Wohlgerüche entgegen und kräuselte die Fläche der See. Waldgekrönte Berge erhoben ihre stolzen Gipfel in mancherley majestätischen Gestalten und glühten bereits im ersten Morgenstrahl der Sonne. Unterhalb derselben erblickte das Auge Reihen von niedrigen, sanft anhängenden Hügeln, die den Bergen gleich, mit Waldung bedeckt, und mit verschiedenem anmuthigen Grün und herbstlichen Braun schattirt waren. Von diesen her lag

⁹⁵ Vgl.: Paulmann, Johannes: „Macht-Raum. Die Geschichte(n) von der Meuterei auf der *Bounty*“, in: Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur*, S. 57–78.

die Ebene, von tragbaren Brodfrucht-Bäumen und unzählbaren Palmen beschattet, deren königliche Wipfel weit über jene empor ragten. Noch erschien alles im tiefsten Schlaf; kaum tagte der Morgen und stille Schatten schwebten noch auf der Landschaft dahin. Allmählig aber konnte man unter den Bäumen eine Menge von Häusern und Canots unterscheiden, die auf den sandichten Strand heraufgezogen waren. Eine halbe Meile vom Ufer lief eine Reihe niedriger Klippen parallel mit dem Lande hin, und über diese brach sich die See in schäumender Brandung; hinter ihnen aber war das Wasser spiegelglatt und versprach den sichersten Ankerplatz. Nunmehr fing die Sonne an die Ebene zu beleuchten. Die Einwohner erwachten und die Aussicht begann zu leben.⁹⁶

Die Insel hatte im europäischen Bewusstsein schon immer eine Sonderstellung und die Verbindung zum Paradies reicht ebenfalls weit zurück. Unter anderem geht Urs Bitterli diesem Phänomen der „Inselparadiese“ nach.⁹⁷

Die Popularität von Reiseberichten wurde durch verlegerische Faktoren verstärkt. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden vermehrt Bücher auf deutsch gedruckt, und das Buch als Bildungsmittel gewann so nicht nur für die Gelehrten, sondern auch für das Bürgertum und die Mittelschicht an Bedeutung. Verstärkt wurde dieser Effekt durch die steigende Zahl von Leihbibliotheken. Dadurch wuchs auch das allgemeine Bildungsniveau und das Interesse an der Ende des 18. Jahrhunderts so beliebten neuen wissenschaftlichen Disziplin, der Länder- und Völkerkunde. Reiseberichte wurden so schnell zu einer der populärsten Gattungen überhaupt.⁹⁸

Insbesondere die Südseeberichte begeisterten die Menge. Küchler Williams betont die Faszination der Südsee für die Deutschen des 18. Jahrhunderts:

Der Widerhall, den die Entdeckung der Südsee in Europa fand, war mit deren geographischer oder wirtschaftlicher Bedeutung nicht zu rechtfertigen. Dennoch wurden die Südseeinseln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum emotionalen Gegenpol der intellektuellen Epoche. Zunächst angezogen von der Aussicht auf eine reiche *Terra Australis*, konzentrierten sich die europäischen Entdeckungsfahrten Mitte des 18. Jahrhunderts auf das letzte unerforschte Meeresgebiet, den südlichen Pazifik. Doch der Aufklärer fand in diesem Teil der Welt keinen materiellen Reichtum, dafür aber die Erfüllung seiner Träume: Auf verstreuten Inseln im angenehmen, warmen, gesunden Klima mit fruchtbarem Boden und atemberaubender Landschaft, ohne giftige oder gefährliche Tiere, lebte ein glückliches, edles Volk ohne Krankheiten in einer naturnahen, idealen Gesellschaftsform ohne die Notwendigkeit täglicher Arbeit und ohne einschränkende sexuelle Konventionen.⁹⁹

⁹⁶ Forster: *Reise um die Welt*, S. 241. Hervorhebung im Original.

⁹⁷ Vgl.: Bitterli, Urs: „Die exotische Insel“, in: Thomas Koebner, Gerhart Pickerodt (Hrsg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987, S. 11–30.

⁹⁸ Vgl. z.B.: Sadjji, Uta: *Der Negermythos am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Eine Analyse der Rezeption von Reiseliteratur über Schwarzafrika*, Frankfurt a. M., Bern und Las Vegas: Peter Lang, 1979, S. 9–19. Zur Popularität von Reiseberichten im 18. Jahrhundert vgl. auch Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 41–51. Sie gibt einen kurzen gattungsgeschichtlichen Überblick sowie eine Synopse der wichtigsten Berichte über die Südsee im 18. Jahrhundert.

⁹⁹ Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 9. Hervorhebung im Original.

Die verklärte Wahrnehmung der Südsee zieht sich bis ins 21. Jahrhundert. Dabei hält sich trotz aller historischer Veränderungen der Habitus des Reiseberichtes des 18. Jahrhunderts und wird teilweise bewusst zitiert. Ein interessantes Beispiel aus den 1990er Jahren ist folgendes: Der amerikanische Schriftsteller Paul Theroux (geb. 1941) erzählt in seinem Reisebericht *Die glücklichen Inseln Ozeaniens* (*The Happy Isles of Oceania*, 1992) von einer überraschenden Begegnung. Er ist gerade in seinem Kajak unterwegs an der Küste der Insel Tanna. Tanna gehört zu den Neuen Hebriden und ist die Hauptinsel von Vanuatu. Dort an der einsamen Inselküste begegnet Theroux einem Fischer.

An einem anderen Tag sah ich etwa anderthalb Kilometer vor der Küste einen Mann in einem Auslegerkanu auf der Dünung reiten. Er ließ sich vom Wind treiben und angelte mit einer Leine.

Ich hielt auf ihn zu, er sah auf, und ich winkte. Als ich näher bei seinem Boot war, begrüßte ich ihn und bot ihm etwas von meinem Wasser an.

„Ich selber Wasser“, sagte er und zeigte mir die verkorkte Flasche, die in seinem Einbaum lag. Aber als ich trank, nahm er dann doch einen Schluck an.¹⁰⁰

Hier klingt so etwas wie ein Begrüßungsritual an. Durch das Teilen der Wasserflasche besiegeln die beiden Männer symbolisch, dass ihre Begegnung eine friedliche ist. Dies ist vor allem wichtig bei interkulturellen Begegnungen, wo einem das Verhalten und die Gebräuche der anderen nicht vertraut sind und deswegen Misstrauen und Missverständnisse naheliegen. Nachdem der friedliche Kontakt etabliert ist, beginnt Theroux ein Gespräch.

„Woher kommen Sie?“

„*Me stap long Tanna. Ich bin aus Tanna.*“ Er zögerte etwas. „Zu Hause Futuna.“

[...] ¹⁰¹

In Theroux' Reisebeschreibung folgt nun ein längerer Abschnitt über die Insel Futuna und ihre Geschichte sowie über die Lebensart der Austronesier. Dabei zitiert Theroux *Island of the South* von Austin Coates. Dieses Verfahren bettet in die Erzählung von der Begegnung mit dem Fischer historisches, geographisches und vor allem anthropologi-

¹⁰⁰ Theroux, Paul: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993 (Theroux, Paul: *The Happy Isles of Oceania. Paddling the Pacific*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1992), S. 280f. Im englischen Original: „One day I saw a man in an outrigger canoe riding the swell about a mile offshore. He was not paddling – he was simply letting the wind take him, and fishing with a handline.

I headed towards him and when he looked up I waved. Nearer, I said hello, and asked him whether he wanted a drink of water.

„Me have water,“ he said. He showed me the corked bottle lying in his dugout. But when I took a drink of mine, I offered him some and he had a swig.“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 211.

¹⁰¹ Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*: S. 281. Hervorhebung im Original. Im englischen Original: „Where are you from?“

„*Me stap long Tanna.*“ Then he hesitated. „My home Futuna.“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 211. Hervorhebung im Original.

ches Wissen ein, ein Vorgehen, das an die enzyklopädischen Werke des 18. Jahrhunderts anschliesst. Theroux erzählt weiter:

Ich wollte mich mit dem Fischer aus Futuna unterhalten und machte an seinem Ausleger fest. Es störte ihn nicht: Mein Boot behinderte ihn nicht beim Angeln, und was hätte man an diesem windigen Tag auf dem Meer auch schon tun sollen, außer sich treiben lassen und miteinander reden?¹⁰²

Es ist hier nicht ganz klar, woher Theroux weiss, dass der Fischer durch das Festmachen an seinem Boot nicht gestört wird. Hat er ihn gefragt? Oder geht Theroux davon aus, dass er die Gefühle des anderen einordnen kann, ohne sich explizit mit ihm darüber zu verständigen? Hier klingt etwas von der Haltung des Kolumbus durch, der die Aussagen und das Verhalten der Bewohner der Bahamas frei nach seinen eigenen Vorstellungen interpretiert. Theroux soll damit keine westliche Arroganz unterstellt werden, aber dass er gerade über dieses Detail hinweggeht, während er sonst das Gespräch sehr ausführlich wiedergibt, ist bezeichnend.

Der Mann hieß Lishi. Zwar hatte er melanesische Züge, doch waren sie weniger ausgeprägt als bei den Bewohnern von Tanna. Nach längerer Überlegung wäre ich vielleicht zu dem Schluß gekommen, daß er wohl einige polynesischen Vorfahren hatte, aber der physische Aspekt spielte eine geringere Rolle als die Sprache.

„Sagen Sie dazu *moana*?“ Ich schlug mit dem Paddel aufs Wasser.

„Das *tai*“, sagte er. Er deutete auf das offene Meer hinter dem Riff: „Das ist *moana*.“

„Und was ist das?“ fragte ich und zeigte auf mein Kajak.

„*Wakha*“, antwortete er. Eine Variante des Aboriginal-Wortes, das ich in Australien, auf den Trobrianden und anderswo gehört hatte.¹⁰³

Theroux beginnt nun seine anthropologische Untersuchung. Er beschreibt den Mann und ordnet ihn einer Volksgruppe zu. Er reflektiert dann selbst, dass ihn das Äussere weniger interessiert, und geht dazu über, die Sprache von Mr. Lishi zu untersuchen. Dabei kommentiert er die Ergebnisse seiner Befragung, indem er sie zu seinen bisherigen Erfahrungen in Bezug setzt und kategorisiert.

„Sind Sie Polynesier?“

¹⁰² Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, S. 281f. Im englischen Original: „Wishing to talk to this Futunese fisherman I rafted up, tying a line to his outrigger. He did not mind – my rafting up did not hinder his fishing; and what else was there to do, a mile or so from shore on this windy day, except drift and talk?“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 211.

¹⁰³ Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, S. 282. Hervorhebungen im Original. Im englischen Original: „His name was Lishi. He had some Melanesian features but not so strong as those of the Tanna people. I might have assumed that he was part Polynesian if I had had time to consider the matter, but really the physical aspect was minor compared to the language.

I said, ‚Do you say *moana* for this?‘ And I slapped the ocean with my paddle.

‚This *tai*,‘ he said. He pointed out to sea, beyond the reef. ‚That is *moana*.‘

I said, ‚What is this?‘ – indicating my kayak.

‚*Wakha*,‘ he said. A version of the Aboriginal word I had heard in Australia, and in the Trobriands and elsewhere.“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 211f. Hervorhebungen im Original.

„Ja.“

„Woher stammen Ihre Leute auf Futuna?“

„Samoa, glaub ich. Kann sein Tonga.“

Das war nun eine ganz andere Antwort als die der Insulaner von Tanna, die gesagt hatten: „Wir stammen von zwei verzauberten Stöcken ab“, oder als die der Salomoner, die angeblich auf Haie und Schlangen zurückgingen.¹⁰⁴

Auch hier kommentiert Theroux die Ergebnisse seiner Befragung. Es kommt hier zu einer ersten Irritation, da Mr. Lishi anders reagiert als die früher befragten Bewohner Ozeaniens.

„Ist Futuna schön?“

„Klein. Nicht viele Menschen.“

„Was ist gut in Futuna?“

„Gut *kaikai*. Gut Fisch. Gut Wind.“

Ich angelte Notizbuch und Stift aus dem wasserdichten Beutel, und während wir Seite an Seite über die gebogenen blauen Bäuche der Dünung und manchmal auch über schäumende Wellenkämme getrieben wurden, ließ ich ihn bestimmte Wörter in seine Sprache übersetzen. Viele davon waren mit ihren Äquivalenten in den Sprachen von Tahiti und Hawaii identisch oder zumindest verwandt.

Schien Ozeanien auch ein wahres Universum einsamer Inseln zu sein, so rückte es bei Gelegenheiten wie dieser, da Mr. Lishi mir seine Sprache übersetzte, doch zu einem überschaubaren Gebiet mit einer einheitlichen Sprache zusammen.¹⁰⁵

Theroux geht nun dazu über, seine Ergebnisse aufzuzeichnen. Er ist jetzt nicht mehr weit vom enzyklopädischen Forscher des ausgehenden 18. Jahrhunderts entfernt, der mit der Botanisiertrommel auf dem Rücken den Amazonas oder das Usambara-Gebirge durchwandert und exotische Pflanzen sammelt. Die Kommentierung der Inseln, die durch ihre Sprache zusammenrücken, wirkt dabei herablassend, ist sie doch aus der Distanz und Überlegenheit des Forschers, der über den Dingen steht, gesprochen.

¹⁰⁴ Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, S. 282. Im englischen Original: „I said, ‚You’re Polynesian?‘ ‚Yes,‘ he said.

‚Where do your people in Futuna come from?‘

‚From Samoa, I think. Maybe from Tonga.‘

Quite a different reply from the Tanna people saying, *We come from two magic sticks*, or the Solomon Islanders claiming ancestry from sharks or snakes.“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 212. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁵ Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, S. 282. Hervorhebung im Original. Im englischen Original: „Is Futuna a nice place?‘

‚Is small. Few people.‘

‚What is good in Futuna?‘

‚Good *kaikai*. Good fish. Good wind.‘

I reached into my waterproof bag and took out my notebook and pen, and while we were blown along, side by side, over the curving blue belly of the swells, and sometimes riding the crest of the breaking waves, I asked him certain words and he told me the Futunese equivalent. Many of them were identical to, or cognate with, the languages spoken in Hawaii and Tahiti.

Often, Oceania seemed not one place but many – a universe of distant islands. But sometimes – like today, with Mr. Lishi translating these words for me – it seemed like a small area, with a common language.“ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 212. Hervorhebung im Original.

Es folgt ein längerer Abschnitt mit linguistischen Details und Vergleichen zwischen den Sprachen auf den verschiedenen Inselgruppen des Südpazifiks. Dann kehrt Theroux zurück zu einem Stimmungsbild:

Ich schrieb und bestaunte die linguistischen Übereinstimmungen, wir dümpelten dahin, und Mr. Lishi fing Fische, meistens allerdings nur knapp handlange Stichlinge.

Mr. Lishi trug einen verbeulten Strohhut und zerschlissene Shorts. Sein Gesicht war voller Falten, und sein Auslegerboot wirkte keineswegs seetüchtig. Er war ein kleiner futunesischer Fischer, und wir beide trieben im ozeanischen Weltall, an diesem blendenden Tag vor der Küste von Tanna, der seltsamsten Insel im zeitfernen Archipel von Vanuatu.

Das war die Situation. Das war die Stimmung. Ich erwähne es wegen der Frage, die Mr. Lishi nun an mich richtete.

„Yu savvy war long Iraq, long Gulf?“ fragte er.

Die Frage verblüffte mich so, daß ich erst Luft holen mußte: „Bis jetzt kein Krieg.“¹⁰⁶

Hier bricht nun die Situation. Bislang hat Theroux aus der überlegenen Position des Forschers berichtet. Er kontrolliert das Gespräch mit Mr. Lishi und erforscht ihn systematisch, indem er ihn zu Herkunft, Sprache und Lebensart befragt. Diese Ergebnisse kommentiert Theroux fortlaufend in seinem Text. Die Unterhaltung mit Mr. Lishi ist kein gleichberechtigtes Gespräch, sondern ein Interview. Es handelt sich um eine Beobachtungssituation, die zwar dadurch verschleiert wird, dass Theroux den Fischer *Mr. Lishi* nennt, aber die Situation bleibt hierarchisch. Erst am Schluss dreht sich alles um, als der ‚Insulaner‘ eine Frage stellt und damit die Situation durchbricht. Zudem ist der Inhalt der Frage nicht im Bereich dessen, was „wir Europäer“ den ‚Insulanern‘ an geistigem Horizont und Wissen zutrauen. Die Frage nach dem Golfkrieg passt nicht zur westlichen Vorstellung vom unschuldigen Inselparadies.

Theroux ist sich dessen natürlich bewusst und inszeniert die Situation. Die literarische Komposition aus einer klassischen anthropologischen Untersuchungssituation mit einem starken Bruch macht deutlich, dass er sich beim Schreiben dessen bewusst gewesen ist. Umso stärker wirkt das Ertapptwerden im Klischee auf den Leser.

¹⁰⁶ Theroux: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, S. 283. Im englischen Original: „I made notes, marvelling at the linguistic similarities, and we drifted. Meanwhile, Mr. Lishi caught some fish, but most of them were tiddlers, fewer than six inches long.

He wore a crushed straw hat and tattered shorts. He was wrinkled. His outrigger canoe did not look at all seaworthy. He was a small Futunese fisherman and we seemed to be in the oceanic version of outer space – beyond time – drifting on this dazzling blue day in the chop some miles off Tanna, the oddest outside-time island in Vanuatu.

That was the setting. That was the mood. I mention this because of what Mr. Lishi said next.

„Yu savvy war long Iraq, long Gulf?“ he asked.

I was startled by the question, but I recovered and said, „No war yet.““ Theroux: *The Happy Isles of Oceania*, S. 212f. Hervorhebung im Original.

Weniger bewusst und literarisch bearbeitet, dafür aber umso näher am Stereotyp sind die Urlaubs-Blogs von heutigen Touristen im Internet. Wiederkehrende Themen sind das Überfliegen der Datumsgrenze, Blumenketten am Flughafen, Hitze und Vergleiche mit dem Paradies. Beispiele gibt es unzählige, ein willkürlich ausgewähltes sei hier zitiert:

Tahiti

Nach Überfliegen der Datumsgrenze landeten wir am Vortag in Tahiti Faa. Uns wurde faktisch ein Tag im Paradies geschenkt. Musik, Gesang und eine Blumenkette am Flughafen, es fing schon gut an. Das ganze Jahr herrscht eine gleichbleibende Temperatur von ca. 28 Grad. Die Menschen sind sehr nett, und es fehlt an nichts. Hier zahlt man keine Steuern, es wird alles auf die Preise geschlagen, die der Touri auch zahlen muß. Im Vergleich zu anderen Südseeinseln ist es hier aber noch besonders teuer, weil fast alles in chinesischer Hand ist und es wohl Preisabsprachen gibt. Es liegt also nicht daran, dass vieles importiert werden muß.

Ein paar Preisbeispiele aus unserem Hotel:

Zigaretten	5,60 Euro
Dose Bier	7,50 Euro
Cheeseburger mit Pommes (Snackbar)	15,00 Euro
fades Steak mit Pommes	24,00 Euro
Frühstücksbuffet pro Pers.	23,00 Euro

Das Paradies hat also seinen Preis!

Tahiti gehört zu Französisch Polynesien, aber wer denkt, dass man hier wie in Frankreich essen kann, hat sich stark geirrt. Das Essen ist lasch und fade, man sollte glauben auf dieser schönen Insel wachsen keine Gewürze.

Nun aber genug gemeckert, der Rest unserer Eindrücke war überwältigend, und einfach nur super.

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass hier die Frauen das Sagen haben, und überall die guten Jobs inne haben. Im Hotel zum Beispiel ist die Geschäftsführerin eine Frau, Männer findet man hauptsächlich beim Tisch abräumen und Teller waschen. (Warum eigentlich nicht?)

Landschaft und Sonnenuntergänge wie auf Postkarten.

Tahiti besteht aus zwei Inseln: **Tahiti-Nui** (Hauptinsel) und **Tahiti-Iti**, die durch eine Landenge verbunden sind.¹⁰⁷

Es findet sich auch hier eine Mischung aus Fakten zu Land und Leuten und idealisierenden Vorstellungen, wie sie schon in den Berichten aus dem 18. Jahrhundert nachweisbar sind. Die Reproduktion überlieferter Stereotype wird meist kritiklos vorgenommen und die Tradition der Südseeberichte fortgesetzt. Es soll damit keineswegs behauptet werden, dass historische Differenzierungen bei den Reiseberichten zu vernachlässigen sind. Es ist jedoch auffällig, dass sich Konnotationen wie der Vergleich mit dem Paradies bis heute fortsetzen und wir uns immer noch in Denkmustern ertappen können, die mehr als zweihundert Jahre alt sind.

¹⁰⁷ <http://www.vera-rolf-hehnen.de/Weltreise/Tahiti/tahiti.html>, zuletzt eingesehen am: 29.08.2013. Offensichtliche Tippfehler wurden korrigiert.

2.2 Kotzebues ‚Wilde‘

Im Folgenden sollen die ‚wilden‘ Figuren bei Kotzebue analysiert und kategorisiert werden. Die Figuren können dabei nicht losgelöst vom jeweiligen Stück betrachtet werden, da ihre Charakterisierung und Handlungsweise eng mit dem Setting des jeweiligen Stückes zusammenhängt. Es gibt, wie sich zeigen wird, eine Chronologie des Kolonisierungsprozesses, die sich auf die Figuren überträgt. Je nach Fortschritt und Stand der Kolonisierung im Stück, also ob ein Stück zu Beginn, während oder nach Abschluss der Kolonisierung spielt, verändern sich auch die Figuren.

Die Darstellung beginnt mit dem Stück *La Peyrouse*, das in zwei Fassungen existiert: einer ursprünglichen und einer überarbeiteten, stark gekürzten Fassung. Diese Stücke spielen in der Südsee, und zwar bevor der Kolonisierungsprozess begonnen hat. Es hat ein Kontakt zwischen den ‚Insulanern‘ und den ‚Europäern‘ stattgefunden, aber ohne Verbindung zum Mutterland ist die Insel noch keine Kolonie, sondern ein Freiraum ohne europäische Regeln. Die beiden Stücke *Die Sonnenjungfrau* und ihre Fortsetzung *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod* spielen beide in Südamerika, im damaligen Peru. Die Stücke spielen während der Conquista; die Eroberung Perus und damit auch der Kolonisierungsprozess sind in vollem Gange. In *Die Indianer in England* schliesslich ist die Kolonisierung abgeschlossen. Das Stück spielt in England, also nicht in der Kolonie Indien, sondern im Mutterland. Die Indianer haben gleichzeitig ihre Unabhängigkeit und ihr Land verloren.

Die Reihenfolge der Darstellung richtet sich also weder nach den Daten der Uraufführungen der einzelnen Stücke, noch nach dem historischen Zeitpunkt, zu dem sie spielen, sondern nach ihrer Position in Bezug auf die Kolonisierung: davor, während und danach. Dies ist die Konsequenz aus der Erkenntnis, dass die Kolonisierung die Handlungsfreiheit und sogar den Charakter der ‚Wilden‘ beeinflusst und damit die Diskursbedingungen für die Darstellung von ‚Wilden‘ auf der Bühne setzt. Das koloniale Programm, die Fortsetzung der Kolonisierung mit literarischen Mitteln, ist so selbst in der Figurenanalyse der behandelten Stücke nachzuweisen. Dies soll nun im Einzelnen aufgezeigt werden.

2.2.1 Südsee: Vor der Kolonisierung

In dem Stück *La Peyrouse*, das in einer originalen Fassung (1797) und in einer überarbeiteten Fassung (ca. 1818) vorliegt, gibt es nur wenige ‚Wilde‘.¹⁰⁸ Eine Untersuchung der ‚Wilden‘ in *La Peyrouse* konzentriert sich vor allem auf Malvina (erste Fassung) oder Malwine (zweite Fassung), die ‚wilde‘ Hauptfigur. Malvinas Figur ist insbesondere deswegen interessant, weil sie eine Entwicklung durchläuft. Zu Beginn des Stückes lebt sie mit dem Franzosen La Peyrouse auf einer ansonsten unbewohnten Insel in der Südsee. Aus einer Erzählung von La Peyrouse erfährt der Zuschauer in einer Rückblende, wie sich Malvina verhielt, als sie La Peyrouse zum Zeitpunkt des Schiffbruchs, etwa acht Jahre vor Beginn der Handlung, kennenlernte. La Peyrouse ist vermutlich Malvinas erster Kontakt mit Europa und der zivilisierten Welt. Sie war damals also noch unbeeinflusst von europäischen Werten und eine „echte“ ‚Wilde‘. Zu Beginn der Handlung hat Malvina bereits acht Jahre mit La Peyrouse auf der Insel verbracht, und er hat ihr verschiedene Dinge beigebracht. Sie ist nun von ihm beeinflusst, hat aber immer noch viele ihrer ursprünglichen Qualitäten. Als Adelaide und Clairville auf der Insel ankommen, verändert sich die Situation noch einmal, da Malvina weitere Informationen aus der zivilisierten Welt Europas bekommt und sich dadurch neu orientieren muss. Durch die Begegnung mit den Franzosen verändern sich Malvinas Weltbild, ihre Werte und schliesslich auch ihr Verhalten.

Bei ihnen lebt ihr gemeinsamer Sohn, der von La Peyrouse Karl und von Malvina Tomai genannt wird. Er spielt im Stück keine prominente Rolle und wird daher in der Analyse, ebenso wie Malvinas Vater und ihre Brüder, nur punktuell beachtet.

Edelmut und Tatkraft

Zu Beginn des Stückes erfährt das Publikum einiges über die ‚wilde‘ Malvina. In einem längeren Bericht schildert La Peyrouse seiner Frau Adelaide, wie Malvina ihm nach seinem Schiffbruch mehrfach das Leben rettete und wie er daraufhin als ihr Geliebter bei ihr blieb. Die geschilderten Ereignisse zeichnen ein Bild von Malvina und ihrem Verhalten, als sie von europäischen Werten noch unberührt ist. Wenn man die Dichotomie von

¹⁰⁸ Im Folgenden wird hauptsächlich aus der ersten Fassung zitiert. Die überarbeitete Fassung ist bis auf den geänderten Schluss über weite Strecken identisch und enthält vor allem Kürzungen.

„wild“ und „zivilisiert“ aufrechterhalten will, so passt hier der Ausdruck „von Natur aus“. Malvina handelt instinktiv und spontan ohne Vorstellung von christlicher Moral.

Malvina selbst erwähnt diese Ereignisse nicht, sie hat also kein prahlerisches Gemüt. Stattdessen erzählt La Peyrouse, was geschah, da seine Dankbarkeit Malvina gegenüber für ihn – und schliesslich auch für Adelaide – seinen Ehebruch rechtfertigt. Die Ereignisse werden von La Peyrouse plastisch geschildert:

Peyrouse: Höre mich und richte. Auf jene Klippe, an der die Wellen sich schäumend brachen, warf uns der Sturm. Das Schiff borst. Durch jede Fuge drang der Tod. Bald schwammen auf elenden Trümmern die Leichen umher; ich kämpfte noch schwimmend gegen die Wuth der Wellen. Das nahe Ufer dachte ich zu erreichen, der Sturm spottete meiner Anstrengung. Die Kräfte schwanden – ich dachte noch einmal an dich – an meine Kinder – an Gott! und ließ ermattet die Arme sinken. Als ich zu mir selbst kam, lag ich ausgestreckt auf dem Rasen, ein wildes Mädchen kniete neben mir, und beim ersten Lebenszeichen schrie sie laut auf vor Freude. –

Adelaide: Hatte *sie* dich gerettet?

Peyrouse: Dreimal war sie in die schäumenden Fluten gesprungen, und dreimal von den tobenden Wellen zurück an's felsigte Ufer geschleudert worden. Vergebens heult ihr der Tod im Sturm entgegen. Vergebens drohte der Abgrund sie zu verschlingen, oder an den zackigen Klippen zu zerschmettern. Mit dem Muth eines Helden, und der Kraft einer Wilden, warf sie sich zum viertenmal in die Wogen, ergriff die Beute beim Schopf, und entriß sie den kämpfenden Elementen.¹⁰⁹

Malvina rettet La Peyrouse aus den Fluten, doch dabei bleibt es nicht. La Peyrouse schildert weiter, wie sie ihm weiterhin hilft: Sie bewahrt ihn vor ihren Brüdern, die ihn töten wollen, und sie lehrt ihn, auf der ihm fremden Insel zu überleben, indem sie ihm Unterkunft, Kleidung und Nahrung besorgt. Sie tut all dies selbständig und aus eigenem Antrieb, was sie zu einer unabhängigen und starken Figur macht. Vor allem aber ist Malvina selbstlos, mutig und edel, und zwar in dem Sinne, dass sie ihr Leben für einen ihr unbekanntem Menschen ohne zu zögern aufs Spiel setzt. Dies ist nach europäischen und christlichen Massstäben ein sehr löbliches Verhalten. So verstanden ist sie eine ‚edle Wilde‘, die insbesondere auch christliche Werte verkörpert, ohne sich dessen bewusst zu sein.

Die Darstellung der jungen Malvina ist im ganzen Stück unbestritten ‚gut‘ und ‚edel‘. Wie oben bereits ausgeführt, hat der ‚gute‘ oder ‚edle Wilde‘ aber meist eine Kehrseite: den ‚bösen‘ oder ‚unedlen Wilden‘. Seit es Berichte über die ‚Wilden‘ gibt, existiert auch die Vorstellung vom ‚Kannibalen‘. Es stellt sich daher die Frage, ob es auch bei Kotzebue

¹⁰⁹ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/6, S. 15f. Hervorhebung im Original.

‚Kannibalen‘ oder zumindest ‚böse Wilde‘ gibt. Tatsächlich verhalten sich Malvinas Vater und ihre Brüder La Peyrouse gegenüber sehr feindselig. Er kommt in dem Bericht von seiner Rettung durch Malvina auch auf dieses Vorkommnis zu sprechen:

Peyrouse: Höre weiter. Dieses kleine Eiland ist unbewohnt. Nur dann und wann kommen die Wilden, um zu fischen, von jener Insel-Gruppe herüber. Mit Vater und Brüdern war Malvina hier, Vater und Brüder wollten den Fremdling ermorden, nur des Mädchens Thränen schützten ihn. Unter Kokosbäumen bereitete sie mir ein Lager, und flocht die Zweige über mir zu einem Dache. Ich schlummerte süß. Vor Mitternacht weckt sie mich zitternd. Folge mir schnell! sagte sie, und zog mich fort. Durch das dickste Gebüsch führte sie mich an's Ufer der See. Dort schlüpfte sie mit mir in eine Felsenkluft, umarmte mich lächelnd, und freute sich kindisch meiner abermaligen Rettung. Ihre Brüder hatten in der Nacht meinen Tod beschlossen. Sie glaubten, ihre Schwester schlief, aber Malvina horchte, und vernahm ihr Flüstern. Von der Dunkelheit begünstigt, schlich sie fort, und entführte mich den Meuchelmördern.¹¹⁰

Malvina bewahrt den Franzosen zweimal vor ihren Verwandten: Zunächst bringt sie ihren Vater und ihre Brüder durch ihr Bitten dazu, den Fremden nicht zu töten, dann rettet sie ihn durch ihre Tatkraft. Ihre Tränen überzeugen zwar ihren Vater, nicht aber ihre Brüder, die, nachdem sie nicht offen zum Ziel kamen, nun heimlich versuchen, La Peyrouse zu töten. Der Vater ist an diesem zweiten Anschlag nicht mehr beteiligt. Malvina vereitelt aber auch dieses Vorhaben durch ihre Aufmerksamkeit sowie ihr schnelles und umsichtiges Handeln.

Aus der Sicht des Europäers sind diese ‚Wilden‘ feindlich und damit ‚böse Wilde‘. La Peyrouse selbst wertet das Handeln der ‚Wilden‘ nicht, sein Fokus liegt auf Malvina, aber indem er sie als Heldin darstellt, macht er ihre Brüder im Umkehrschluss zu den Schurken. Da über die näheren Umstände und die Motive der Männer viel zu wenig bekannt ist, können sie nicht allzu kategorisch als ‚böse‘ verurteilt werden, denn zumindest Malvinas Vater offenbart seine menschliche Seite, als er Malvinas Verschwinden bemerkt:

Peyrouse: Noch mehr. Am andern Morgen suchte man die Entflohene. Die Wälder ertönten von Drohungen und Bitten. Wir hörten den alten Vater über uns auf der Klippe, er rief Wehmüthig: Malvina! meine Tochter! willst du mich verlassen? – das Mädchen weinte und ging nicht.¹¹¹

Brüder und Vater suchen nach Malvina mit „Drohungen und Bitten“. Könnten die Drohungen noch als patriarchales Verhalten verstanden werden, so sind die Bitten offenbar Ausdruck für die Liebe des Vaters. Die Männer suchen lange nach Malvina:

Peyrouse: Als, nach langem vergeblichen Suchen, der Nachen mit Vater und Brüdern vom Ufer abstieß, da lauschte sie zwischen Gesträuchen, und ihre Thränen tröpfelten von Blatt zu Blatt, aber kein Laut verrieth ihren Schmerz. Und als das Boot nur noch wie ein Punkt

¹¹⁰ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/6, S. 16f.

¹¹¹ Ebd.: I/6, S. 17.

auf der hohen See erschien, da schloß sie mich weinend in ihre Arme, und rief: nun habe ich weder Vater noch Brüder! du bist mein Alles! verlaß mich nicht!¹¹²

Mehr erfährt man aus dem Stück nicht über Malvinas Verwandte. Sie sind keineswegs nur als Bedrohung oder Kannibalen gezeichnet, sondern sie zeigen Malvina gegenüber auch Zuneigung und sind dadurch ambivalent. Tatsächlich geht es in dem Bericht, den La Peyrouse seiner Frau Adelaide über Malvinas Heldentaten gibt, auch nicht darum, ob Malvinas Brüder ‚böse‘ oder ‚unedel‘ sind oder nicht, sondern einzig um Malvina und ihr ‚edles‘ Verhalten. Die Brüder dienen aus dramaturgischer Sicht nur dazu, Malvina die Gelegenheit zu geben, das Leben von La Peyrouse noch zweimal mehr zu retten und ihm ihre Liebe zu beweisen, indem sie ihrer Familie entsagt. Die Funktion der Brüder ist, Malvinas Edelmut zu verdeutlichen.

Naivität

Die ‚Wilde‘ Malvina ist aber nicht nur mutig und tatkräftig, sie ist auch naiv – eine Eigenschaft, die oft mit ‚wilden‘ Frauen assoziiert wird. Naivität ist keine absolute Eigenschaft, sondern naiv ist jemand nur im Vergleich zu einer gesellschaftlichen Erwartungshaltung oder zur Abgeklärtheit anderer. Naivität ist also eher eine Zuschreibung als eine Charaktereigenschaft. Malvina ist nicht in allen Lebensbereichen naiv, sondern sie ist naiv in Bezug auf europäische Wertvorstellungen. Dies resultiert daraus, dass La Peyrouse ihr gewisse Dinge, wie die französische Sprache und die christliche Religion, beigebracht hat, andere Dinge aber, wie zum Beispiel das Konzept der Ehe, nicht erklärt hat. Dies ist ohne Belang, solange Malvina und La Peyrouse alleine auf der Insel sind, mit der Ankunft von Adelaide aber wird der gesellschaftliche Referenzrahmen des zivilisierten Europas wiederhergestellt, und Malvina muss sich an diesem messen lassen. So kommt es dazu, dass Malvina im Gespräch mit Adelaide als sehr naiv erscheint, während sie einfach gewisse Konzepte, die Adelaide voraussetzt, nicht kennt. Malvinas Naivität ist also kein Charakterzug, den sie von Anfang an hatte, sondern ihr naives Verhalten ist sozusagen von La Peyrouse erzeugt.

Als sich Malvina mit Adelaide unterhält, wird der Unterschied in der Denkweise zwischen den beiden Frauen sehr deutlich. Adelaide hat beispielsweise schon erfahren, dass

¹¹² Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/6, S. 17.

der Mann, den sie sucht, eine Beziehung mit Malvina hat. Sie schreckt daher vor der endgültigen Bestätigung, dass dies tatsächlich so ist, zurück:

Adelaide: Soll ich wünschen oder fürchten ihn gefunden zu haben?

Malvina: Fürchtest du den Mann, so suche ihn nicht.¹¹³

Malvina hat eine einfache Antwort, da sie die Komplexität der Frage nicht erfasst. Zum einen fehlt ihr die Information, dass ihr „Freund“, wie sie ihn nennt, verheiratet ist, und zum anderen erfasst sie die Konsequenzen dieser Situation nicht. Auch kann sie sich nicht vorstellen, dass ein Mann mehr als eine Frau hat. Sie weiss nicht, was Ehebruch ist, und geht davon aus, dass ihr Freund La Peyrouse nur *ihr* Freund ist:

Malvina: Wie schmerzt es mich, dir diesen schwachen Trost zu rauben. Er ist *mein* Freund, er kann der *deinige* nicht sein.¹¹⁴

In dieser Situation erscheint Malvina in ihrem Urteil sehr beschränkt. Gleichzeitig ist sie aber hilfsbereit und freundlich und kümmert sich um die ihr fremde Frau sehr fürsorglich:

Malvina: Du scheinst müde, gute Frau?

Adelaide: Müde und krank.

Malvina: Setze dich auf diesen weichen Sitz von Moos, den hat mein Freund für mich bereitet. Gewiß kommt er nun bald, er läßt mich nie lange allein. Ruhe aus, mache dir's bequem, ich hüpfе indessen in den Busch, und hole dir reife Früchte, saftige Wurzeln, die sollen dich erquicken. (Sie eilt fort.)¹¹⁵

Malvina ist also keineswegs hilflos oder völlig ahnungslos. Sie erkennt klar, wie es Adelaide geht und was ihr helfen könnte. Wenn es um das Überleben auf der Insel und das Wohlergehen anderer geht, findet sich Malvina sehr gut zurecht. Sie hat immer noch ihre selbstlose Freundlichkeit und praktische Tatkraft, aber gemessen an europäischem Wissen ist sie naiv und defizitär.

Zu diesem Zeitpunkt ist Malvina schon durch das Zusammenleben mit La Peyrouse geprägt: Sie spricht seine Sprache und hat einige seiner Denkmuster übernommen. Gleichzeitig hat sie sich aber noch eine Unverdorbenheit bewahrt, die an den ‚Wilden‘ so oft bewundert wird. Unverdorbenheit ist die Kehrseite der Naivität: beides sind Gegensätze zur „Zivilisiertheit“, gehören zusammen und bedingen einander. Hier kommt eine Zivil-

¹¹³ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/4, S. 9.

¹¹⁴ Ebd.: I/4, S. 11. Hervorhebung im Original.

¹¹⁵ Ebd.

sationskritik ins Spiel, die davon ausgeht, dass Europäer von der Zivilisation verdorben sind, und die ‚Wilden‘ eben noch nicht, wodurch sie die besseren Menschen sind.

Diese Unverdorbenheit zeigt sich am deutlichsten in Malvinas Verhalten Adelaide gegenüber, als allen Beteiligten klar wird, dass beide Frauen denselben Mann lieben und dass dieser sich nicht entscheiden kann. Die Frauen sind nun Konkurrentinnen und lassen die Nettigkeiten sein. Nun kämpfen beide für ihre Liebe, wobei sich Malvina als der noblere Charakter erweist:

Adelaide: Eine von uns *muß* ihm entsagen.

Malvina: Heißt das nicht: Eine von uns muß sterben?

Adelaide: So stirb! ja, nur dein Tod kann mir die Ruhe wieder geben.

Malvina: Auch ich könnte wünschen, daß die Wellen dich verschlungen hätten – nein! nein! ich kann das nicht wünschen!¹¹⁶

Malvina spielt mit dem Gedanken, ihrer Konkurrentin Böses zu wünschen, und schreckt dann davor zurück. Mehr noch: Als sich später die reale Möglichkeit ergibt, Adelaide sterben zu lassen, reagiert Malvina ohne zu zögern und bewahrt ihre Konkurrentin vor dem Tod:

Heinrich: Sieh', Mutter, welche schöne Frucht. Ich fand sie dort im Gebüsch. (Er zeigt ihr eine reife Apfelähnliche Frucht.)

Adelaide: Kommst *du*, mein Heinrich, mich zu erquicken? gib! gib! (Sie greift begierig nach der Frucht.)

Malvina (heftig zufahrend): Um Gottes willen! Die Frucht ist giftig.

Adelaide: Giftig?

Malvina: Wer davon ißt, fällt in wenig Minuten todt zur Erde.

Adelaide: Und das sagst *du* mir? (Ihre Wildheit geht in unaussprechliche Wehmuth über.) Und das sagst *du* mir? – (Sie breitet die Arme aus, will aufstehen, und sinkt kraftlos zurück.) Komm an mein Herz.

Malvina (sich in ihre Arme werfend): Du hassest mich nicht mehr?

Adelaide: Ich hasse mich selbst – mein Leben stand in deiner Gewalt – du durftest mich *morden* – du durftest nur schweigen – O, Mädchen! Mädchen! Du bist gerechter, denn ich!

Malvina: Was ist dir, gute Frau? Ich verstehe dich nicht.

Adelaide: Ich bin eine Europäerin, häßlichen, erkünstelten Leidenschaften unterthan – darum verstehst du mich nicht – ahnest nicht, was du thun *konntest* – o, vergib! sei versöhnt! Schenke mir Mitleid und Erbarmen!¹¹⁷

Adelaide formuliert hier die Verdorbenheit der Europäer, während Malvina gar nicht versteht, dass sie Adelaide hätte töten können. Malvina ist, ohne dass sie es sich bewusst ist, die – nach europäischem Verständnis – moralisch Überlegene. Sie ist noch das unver-

¹¹⁶ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/3, S. 36. Hervorhebung im Original.

¹¹⁷ Ebd.: II/4, S. 37f. Hervorhebungen im Original.

dorbene Naturwesen, das sie zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit La Peyrouse war, und handelt spontan aus dem heraus, was Europäer als „Güte ihres Herzens“ bezeichnen würden.

Selbstaufgabe

Malvinas Unverdorbenheit und Selbstlosigkeit sind aus europäischer Sicht lobenswert, doch im Verlauf des Stückes gibt es auch immer wieder Situationen, die deutlich machen, dass es eine Hierarchie zwischen den Figuren gibt und die Europäer die ‚Wilde‘ nicht ganz für voll nehmen. Das Verhalten von La Peyrouse mag bislang Malvina gegenüber tadellos gewesen sein, das Stück macht darüber nicht wirklich eine Aussage, ausser dass Malvina La Peyrouse sehr zugetan ist. Jetzt jedenfalls, da seine französische Frau auf der Insel ist, ist es geradezu herablassend. Sowohl La Peyrouse als auch Adelaide behandeln Malvina als Naive und nicht als Erwachsene. Adelaide nennt Malvina „Kind“, während Malvina Adelaide als „Frau“ anspricht.

Adelaide (im Auftreten): Ha! ein wildes Mädchen! o! daß wir uns nicht versteh'n!

Malvina: Sei willkommen, liebe Frau.

Adelaide: Wie mein Kind? du redest meine Sprache?¹¹⁸

Es mag zwar ein beträchtlicher Altersunterschied zwischen den beiden Frauen bestehen, aber da La Peyrouse seit 8 Jahren auf der Insel ist und Malvina einen 7jährigen Sohn hat, ist sie wohl mindestens Mitte 20 und somit kein „Kind“ mehr. Der Unterschied, der von Adelaide hier deutlich gemacht wird, besteht eher in Bildung, Stand und Selbstbild als im Alter, alles europäische Werte. Adelaide nennt denn Malvina auch ausdrücklich eine ‚Wilde‘:

Adelaide: Den Geliebten in den Armen einer Wilden! – Unter jeder Gestalt habe ich dem Tode getrotzt, nur unter dieser dachte ich mir ihn nie!¹¹⁹

Ihren Geliebten nennt Malvina „Freund“. Er hat ihr seine Sprache beigebracht und ihr seinen Gott gegeben: Religion und Sprache sind zwei der wichtigsten Zivilisationsmerkmale. La Peyrouse hat also dafür Sorge getragen, dass Malvina nicht mehr nur eine ‚Wilde‘ ist, sondern eine ‚Wilde‘ mit gewissen zivilisatorischen Kenntnissen. Er bleibt aber selektiv in seinen Unterrichtungen, denn – wie bereits erwähnt – scheinen weder „Ehe-

¹¹⁸ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/4, S. 8.

¹¹⁹ Ebd.: I/5, S. 12.

bruch“ noch „Ehemann“ zu Malvinas Wortschatz zu gehören. Auch ist das Gefälle zwischen Malvina und La Peyrouse nicht so gross, wie es bezeichnenderweise vor allem von Malvina behauptet wird, denn während er ihr Religion, Sprache und Kultur näher bringt, lehrt sie ihn praktische Dinge wie Nahrungsbeschaffung und das Herstellen von Kleidung. La Peyrouse sieht dennoch Malvina eindeutig als ‚Wilde‘, die ihren Emotionen ausgeliefert ist und keine Triebkontrolle hat. So will er nicht, dass Malvina mit der Nachricht überfallen wird, dass Adelaide seine Frau ist:

Peyrouse: Ich sehe Malvina. Fasse dich. Laß uns ihr noch einen Augenblick verbergen, was du mir bist. Die ersten Empfindungen einer Wilden sind heftig. Laß mich das arme Mädchen vorbereiten.¹²⁰

Was genau er befürchtet, ist nicht ganz klar, aber La Peyrouse stellt sich hier auf die Seite seiner europäischen Gattin, indem er mit ihr bespricht, wie am besten mit dem „Mädchen“ zu verfahren ist. Diese Überlegenheit des Europäers hat Malvina selbst verinnerlicht, wenn sie ihren „Freund“ als ihren Mentor und Lehrer ansieht:

Malvina: Ja, Liebe! Liebe! – wo ist der Mann, der mich in's neue Leben rief? – (Sie geht seufzend umher.) Der mein Herz mit Ungestüm, und meine Seele langsam aus dem Schlummer weckte! der mich fühlen und denken lehrte! – Alexis! wo bist du?¹²¹

Dies ist nicht nur für die ‚Wilde‘ typisch, auch Adelaide betont, wie La Peyrouse sie gebildet habe:

Malvina: Mein Freund mich verlassen? wie schlecht müßte ich sein, wenn ich das glauben könnte. Ich war ein wildes, rohes Geschöpf, ich kannte keine Leiden, keine Freuden, als die der Sinnlichkeit. Hast du mir Vernunft gegeben, um mich wahnsinnig zu machen? Hast du mir ein Herz gegeben, um es zu durchbohren?

Adelaide: Auch *mich* hast du aus klösterlicher Einsamkeit zum Altar der Liebe geführt; auch *meinem* Herzen gabst du neue Gefühle, auch *meinen* Geist hast du gebildet. Ich bin Alles *durch* dich, und war Alles nur *für* dich. Willst du dein Werk grausam vernichten?¹²²

Gebildet zu werden ist also nicht nur der ‚wilden‘ Frau vorbehalten, sondern bekommt der Frau allgemein, doch ist das Ausmass der Bildung doch ein anderes, denn Adelaide kannte ihre Sprache und Religion bereits und hätte auch andere Möglichkeiten gehabt, sich weiter zu entwickeln. Malvinas Abhängigkeit ist durch die Exklusivität von La Peyrouses Bildungsprogramm grösser, denn sie hat keine Möglichkeit eines Korrektivs von aussen.

¹²⁰ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/6, S. 18.

¹²¹ Ebd.: II/1, S. 26.

¹²² Ebd.: II/2, S. 32. Hervorhebungen im Original.

Die hierarchischen Verhältnisse auf der Insel sind letztendlich so stark, dass Malvina selbst der Ansicht ist, dass ‚Wilde‘ weniger Wert sind. Sie ist sich bewusst, dass sie für die Franzosen von ihrer Abstammung her eine ‚Wilde‘ ist, und will deutlich machen, dass dies nicht ihrem Selbstbild entspricht. Schliesslich ist sie ja der Meinung, dass sie durch La Peyrouse die Zivilisation kennengelernt hat. Ihre Wissenslücken und ihre Naivität sind für sie selbst nicht wahrnehmbar, weil dies eben gerade das Wissen voraussetzen würde, das sie nicht hat. Sie ist daher auch enttäuscht, als sie merkt, dass sie von Adelaide immer noch als ‚Wilde‘ angesehen und behandelt wird:

Adelaide: Ja, ich hasse dich! [...]

Malvina: Ich hasse dich nicht; aber wie kann ich dich lieben? Ich war so glücklich! du nahmst mir Alles!

Adelaide: Gib mir mein Eigenthum zurück! Ich will großmüthig sein, ich will dem Räuber seinen Raub *abkaufen*. Da – sieh – einen – Diamanten, blinkende Steine –

Malvina: Hältst du mich noch so ganz für eine Wilde?¹²³

In der überarbeiteten Fassung ist Malwines Protest an dieser Stelle sogar noch deutlicher:

Adelaide: Ich will ihn dir *abkaufen*. Das Schiff ist reich befrachtet, Alles sei dein! (Sie reißt ihren Schmuck vom Halse.) Hast du Freude an blinkenden Steinen? sie sind kostbar. Nimm, nimm, wirf dich in einen Nachen und fliehe dieses Eiland.

Malwine (mit schmerzhaftem Lächeln den Schmuck zurückweisend): Ja, vormals, als ich noch eine Wilde war – ach! ich bin keine Wilde mehr!¹²⁴

Hier sagt Malwine explizit, dass sie keine ‚Wilde‘ mehr ist.

Dies hat letztendlich zur Konsequenz, dass sie ihr moralisches Bezugssystem verliert. Zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit La Peyrouse handelt sie noch instinktiv nach den Werten, die sie aus ihrer Existenz als ‚Wilde‘ gewonnen hat. Wenn sie jetzt diese Existenz ablegt, verliert sie auch das Gefühl dafür, was richtig und was falsch ist. Um diese Lücke zu füllen, versucht Malvina, sich nach den Werten zu richten, die ihr La Peyrouse und Adelaide vermittelt haben. Dies hat bittere Konsequenzen, denn den Lehren ihres Freundes folgend wendet sich Malvina an seinen Gott:

Malvina: Ich zitt're – ein kalter Schweiß bedeckt meine Stirn – ist so dem Sünder zu Muthe? – Vergib mir, Gott! ich wußte nicht, was Sünde war. – Wer tröstet mich? wer sagt mir armen Mädchen, was ich thun muß? – Ich will beten – Gott hilft in der Noth, so hat mich mein Freund gelehrt. Ich will beten geh'n. (Sie entfernt sich schwermüthig.)¹²⁵

¹²³ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/3, S. 36. Hervorhebung im Original.

¹²⁴ Kotzebue: *La Peyrouse (II)*, I/10, S. 53. Hervorhebung im Original.

¹²⁵ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/4, S. 40.

In ihrer Unsicherheit tut Malvina das, was sie gemäss den Anweisungen ihres Freundes tun soll: sie betet. Das Ergebnis ist, dass Malvina meint, die Stimme Gottes zu hören, welche ihr zum Selbstmord rät. Malvina setzt die vermeintliche Stimme Gottes über ihren Instinkt und ihren natürlichen Lebenswillen und versucht tatsächlich, sich das Leben zu nehmen. Dies wird weniger dramatisch inszeniert als bei Adelaide, die dasselbe vorhat und deren Suizidversuch von La Peyrouse verhindert wird, das Ereignis selbst ist aber nicht weniger drastisch. Die Begebenheit, die abseits der Bühne stattfindet, wird von Clairville berichtet, Adelaides Bruder, der inzwischen auf der Insel angekommen ist und Malvina vom Selbstmord abhielt:

Clairville: Hier bringe ich dir ein Mädchen, das große Lust hatte, aus Liebe zu dir einen dummen Streich zu machen. Betend habe ich sie belauscht. Sie redete mit Gott meine Muttersprache, das setzte mich in Erstaunen; ich horchte – sie bat um Muth zu sterben.

Peyrouse (erschrocken): Malvina!

Malvina: Vergib mir, mein Freund! ich betete – und plötzlich fiel ein Strahl in meine Seele – stirb, Malvina! so ist Allen geholfen! – Es deuchte mich die Stimme Gottes.

Clairville: Weiber! Weiber! daß ihr doch immer die Stimme eurer Leidenschaften zur Stimme Gottes macht, und bereit seid, den ganzen Stamm abzuhaueu, wenn auch nur eine einzige Raupe auf einem Blatte kriecht.¹²⁶

Bezeichnend ist, dass es der zukünftige Kolonialherr Clairville ist, der hier Malvina rettet. Er ist derjenige, der am Ende des Stückes vorschlägt, aus der Insel eine Kolonie zu machen. Er entscheidet damit über das Schicksal der Insel und der Inselbewohner und hat so nicht nur zukünftig, sondern offenbar bereits jetzt Kontrolle über Leben und Tod der ‚Wilden‘.

Die Selbstaufgabe der Malvina wird in der Überarbeitung des Stückes noch deutlicher, da Kotzebue vor allem den Schluss geändert hat. In dieser Fassung gelingt es Malwine, sich das Leben zu nehmen. Sie opfert sich, damit die europäische Familie wieder zusammen sein kann. Das rührende Element wird so gesteigert, und Malvina wirkt noch „edler“ als in der ersten Fassung, weil sie nicht nur vorhat, ihr Leben für den Geliebten zu geben, sondern es ihr auch tatsächlich gelingt.

Malwine: Ich hab’ es wohl geseh’n – und auch selbst gefühlt – glücklich konnten wir drei nicht werden – weder hier noch in deinem Vaterlande. *Drei* Opfer bluten und nur Eines heischt das Schicksal. (Zu Adelaiden.) Sprachst du nicht so? – (Zu Peyrouse.) Da hab’ ich zu deinem Gott gebetet, wie du mich gelehrt, mit heißer Inbrunst habe ich gebetet, dort, wo der Strauch mit seinen bunten Früchten euren Knaben heute lockte. – Sieh, da machte Gott den frommen Gedanken in mir lebendig – und ich streckte meine Hand nach der Frucht –

Peyrouse: Malwine!

Malwine: Es ist gescheh’n!

¹²⁶ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/8, S. 45.

Adelaide: Großer Gott!

Peyrouse: Hilfe! Hilfe!

Malwine: Die bring' ich *dir*, so ist auch *mir* geholfen – du weißt, lieber Freund, von diesem Gift ist keine Rettung – ich *will* auch nicht gerettet sein – es galt dein Glück um so geringen Preis – glaube mir, ich hab' es gern gethan.¹²⁷

Malwine stirbt gefasst. Ihr Tod wird von La Peyrouse und Adelaide zwar lautstark beklagt, er ist aber gleichzeitig der Höhepunkt und Abschluss des Stückes, so dass er dramaturgisch gesehen eine positive Bewertung bekommt. Es ist im Sinne des Stückes eine gute und edle Tat, wenn die ‚Wilde‘ sich selbst opfert, um den Europäern ein Problem zu ersparen.

2.2.2 Peru: Während der Kolonisierung

In den Stücken *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod*, die beide in Peru spielen, sind als ‚Wilde‘ zwei Figuren besonders interessant: Rolla und Cora. Rolla ist Malvina in Tatkraft und Entschiedenheit sehr ähnlich. Er ist ein gefeierter Feldherr und gefällt sich in dieser Rolle auch. Die Anerkennung des Königs und des Volkes sind ihm Lohn für seine Mühen und Risiken. Er hat allerdings nicht Malvinas Edelmut und ihre – aus europäischer Sicht – überlegene Moral. Cora ist weniger tatkräftig als Malvina, teilt mit ihr aber ihre Naivität. Allerdings stellt sich bei genauerer Betrachtung heraus, dass Coras Naivität andere Wurzeln hat als bei Malvina, und daher auch andere Konsequenzen. Rolla und Cora ordnen sich und ihr Wohl beide dem Spanier Alonzo unter, was am Ende dazu führt, dass beide ihr Leben aufgeben: Rolla im wörtlichen Sinne, indem er für Cora und Alonzo stirbt, und Cora im übertragenen Sinne, indem sie ihrem Leben ohne Alonzo keinen Wert beimisst und nicht ohne Alonzo leben will. Im Folgenden wird zuerst auf Cora und dann auf Rolla eingegangen, um beide Analysen dann wieder zusammen zu führen.

Cora und ihre Autoritäten

Wie im letzten Kapitel festgestellt, ist Malvina eine sehr unabhängig handelnde Figur. Sie trifft selbständig Entscheidungen im Wissen um ihre Konsequenzen und handelt unabhängig von La Peyrouse und den Männern in ihrer Familie. Im Kontrast dazu ist Cora

¹²⁷ Kotzebue: *La Peyrouse (II)*, I/14, S. 60f. Hervorhebungen im Original.

sehr stark von den männlichen Autoritätsfiguren in ihrem Leben beeinflusst. Den Rat der weiblichen Autoritäten nimmt Cora dagegen nicht an. Während ihre Mutter ihr einst riet, Rolla zu heiraten, entschied sich Cora nach der Mutter Tod stattdessen für den Dienst am Sonnengott.¹²⁸ Das mit dem Leben als Sonnenjungfrau verbundene Keuschheitsgebot missachtet Cora, als sich ihr der Spanier Alonzo nähert, doch hat sie dabei kein Unrechtsbewusstsein. Als Alonzo entsetzt auf ihre Schwangerschaft reagiert, bleibt sie erstaunlich ruhig und beruft sich auf ihren Vater und ihr Empfinden:

Cora: Was fürchtest du? Ist Mutter werden ein Verbrechen? Gewiß nicht! Mein alter Vater hat mich immer gelehrt: wer ein Verbrechen begeht, dem ist nicht wohl zu Muthe! Und mir – mir ist wohl!

Alonzo: Wie! kennst du nicht die Pflichten deines Standes? welche Gesetze hast du beschworen, als man dies Bild der Sonne auf dein Gewand heftete?

Cora: Die Gesetze unsers Tempels.

Alonzo: Und was geboten sie dir?

Cora: Das weiß ich nicht. Mein Vater spricht: Wem die Tugend heilig ist, der bedarf keines Gesetzes, er erfüllt ein jedes, ohne es zu wissen. – Mir ist die Tugend heilig.¹²⁹

Cora behauptet hier, gar nicht zu wissen, dass sie ein Gesetz übertreten hat. Sie unterscheidet nicht zwischen ihrem Gefühl und dem Gesetz, sondern sie geht davon aus, dass ihr instinktives Handeln nicht schlecht oder verboten sein kann. Um Alonzo diese Annahme zu beweisen, ruft sie die Sonne als Richter in einem Gottesurteil an:

Cora: Es ist einfach und sicher. Ob mein inneres Gefühl mich trügt, ob die Götter auf mich zürnen, das soll der kommende Morgen entscheiden. Unsere nächtliche, verstohlene Liebe sahen bis auf diesen Augenblick nur der Mond und die Sterne; wohlan! ich mache den größten der Götter, ich mache die Sonne zu ihrem Zeugen! [...] Hat Cora übel gethan, so wird die Sonne sich verhüllen, oder ihr erster Strahl, der herab auf Cora fällt, wird die Verbrecherin vernichten. – Wenn aber – o Alonzo! wenn er heiter heraufsteigt, mein Vater und mein Gott! wenn er einen lächelnden Blick auf das liebende Paar wirft, und uns wohl dabei zu Muthe ist, dann sei ruhig und unbesorgt, lieber Jüngling! dann wird kein Haar mir gekrümmt; wir sind schuldlos vor dem Antlitz der Sonne; wessen Antlitz darf Cora scheuen?¹³⁰

Die Sonne verhüllt sich nicht, und Cora beharrt fortan darauf, dass sie nichts Unrechtes getan hat. Sie tut dies verschiedenen Personen gegenüber, unter anderem auch gegenüber der Oberpriesterin, und behält diese Haltung bis zum Schluss bei, als ihr als Angeklagte die Todesstrafe droht. Sie beruft sich dabei immer wieder auf ihr inneres Gefühl, das von ihrem alten Vater geprägt wurde, und auf das Urteil des Sonnengottes:

Cora: Nicht doch. Wir haben beide nichts Böses gethan. Wir liebten, und wir *mussten* ja lieben, nicht wahr? – Stand es in deiner Macht, mich nicht zu lieben? – in der meinigen stand

¹²⁸ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, II/3, S. 41.

¹²⁹ Ebd.: I/6, S. 24f.

¹³⁰ Ebd.: I/6, S. 26.

es nicht. Wer trägt denn die Schuld? Der Zufall, der uns zusammen führte – oder die Gottheit, die uns zusammen führte! – Nein, es ist alles gut so.¹³¹

Cora weigert sich, die Konsequenzen ihres Handelns anzuerkennen. Es ist ihr nicht einsichtig, dass neben ihrem Vater und der Sonne noch weitere Autoritäten existieren, die Gesetze erlassen und die Übertretung dieser Gesetze durchsetzen können, namentlich der König und die Priesterschaft. Sie untermauert ihre Argumentation damit, dass es sich nicht falsch anfühle, sich auf Alonzo einzulassen, und dass die Liebe etwas Natürliches und Übermächtiges sei.¹³² Es wirkt daher so, als wäre Cora der Natur sehr verbunden und hörte auf ihre innere Stimme, während ihre Haltung tatsächlich in den Lehren ihres Vaters und in ihrem Glauben an den väterlichen Sonnengott begründet ist.

Naivität ohne Unverdorbenheit

Cora erscheint in ihrem Sprechen und Handeln sehr naiv. Das sture Beharren auf ihrer Unschuld in Verleugnung der Tatsachen und ihre Sprechweise zeichnen sie als kindlich und unwissend. So spricht sie von sich selbst zuweilen in der dritten Person:

Cora: Ich versprach; das war Unrecht von mir. Ich konnte doch nur hoffen. Immer leiht die Liebe der Hoffnung ihre Wünsche, und macht zu früh sie zur Gewissheit. Mich trifft nur selten die Reihe, den nächtlichen Dienst im Tempel zu verwalten; aber ich baute auf die Krankheit einer meiner Gespielinnen, deren Stelle ich vertreten wollte. Sie ward gesund und dankte mir für meinen guten Willen. Die arme Cora war so traurig, und die schlummerlosen Nächte wurden ihr so lange.¹³³

Cora berichtet erst vernünftig, warum sie Alonzo nicht wie verabredet treffen konnte, und wechselt dann in das kindliche Register. Neben dieser Sprechweise lässt sie aber vor allem ihr mangelndes Unrechtsbewusstsein als naiv erscheinen. Sie hält sich für unschuldig, weil sie das Gesetz verleugnet, auch nachdem sie mehrmals darauf aufmerksam gemacht wurde. Sie habe nichts von dem Gesetz gewusst, und selbst wenn es das Gesetz gibt, ändert das für Cora nichts, denn ihr Verhalten fühle sich ja nicht falsch an und könne darum auch nicht falsch sein. Vergleicht man diese Haltung mit Malvinas Naivität aus dem letzten Kapitel, so wird der Unterschied deutlich. Coras Unwissenheit ist hauptsächlich ein Nicht-wissen-Wollen und damit *selbstverschuldet*, während sich die Naivität Malvinas aus ihrer *unverschuldeten* Unwissenheit in Bezug auf die Ehe und die christliche Sexualmoral ergibt. Cora hätte es besser wissen müssen, Malvina hatte jedoch

¹³¹ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, V/2, S. 99. Hervorhebung im Original.

¹³² Vgl. auch die Ausführungen zu Rolla und der Natürlichkeit später in diesem Kapitel.

¹³³ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/6, S. 22.

keine Möglichkeit, sich über diese Dinge zu informieren. Malvinas Unwissenheit geht daher mit einer Unverdorbtheit einher, die aus christlicher Sicht als unschuldig gesehen werden kann: Sie weiss weder, was Sünde ist, noch hat sie unwissentlich das Verlangen zu sündigen. Cora dagegen hat weder Malvinas Unschuld noch ihre moralische Überlegenheit. Ihr blindes Vertrauen auf ihre inneren Gefühle führt vielmehr dazu, dass sie sich selbst erlaubt, ihren eigenen Wünschen und Launen unkritisch nachzugeben.

Als Kontrast zu Cora gibt es in der *Sonnenjungfrau* auch die unschuldigen Naiven, oder vielmehr eine Karikatur davon: Die Sonnenjungfrauen Idali und Amazili ertappen Cora mit den Spaniern Alonzo, Juan und Diego und zeigen sich dabei sehr leichtgläubig:

Cora: Ich gehe gleich mit euch. Warum versteckt Ihr euch so scheu dort hinter die Bäume? Hierher, liebe Schwestern!

Idali: Ei, nicht doch. Du stehst ja mitten unter Männern.

Juan: Wir wären Männer, wofür hältst du uns, schönes Mädchen? Wir sind drei Spanier.¹³⁴

Die beiden Sonnenjungfrauen lassen sich von den Spaniern mit Leichtigkeit manipulieren und glauben ihnen, dass sie keine Männer, sondern „nur“ Spanier seien. Diese Naivität ist die überspitzte Version der bei Malvina beobachteten Naivität, die aus der Unkenntnis von kulturellen Unterschieden entsteht. Die beiden kennen die Unbekannten nicht und glauben ihnen, was sie sagen. Der Oberpriesterin gegenüber wiederholt sich dann die Leichtgläubigkeit der beiden:

Idali (zu Amazili): Da haben wir's! das ist deine Schuld.

Amazili: Nein, Deine.

Idali: Seht doch! ich hätte seiner gewiß nicht zu erst erwähnt.

Oberpriesterin: Seiner? – Wessen? wessen Ihr gottlosen Kinder! – Mögen uns die Götter vor allem Gräuel bewahren! Ich glaube wahrhaftig, Ihr seid unter Männern gewesen!

Idali und Amazili (zugleich): O nein! o nein! –

Idali: Männer waren es nicht.

Amazili: Nur Spanier.

Oberpriesterin (außer sich): Spanier? was? Spanier?¹³⁵

Dieser Austausch beweist die Unschuld der beiden jungen Frauen, da sie ganz offensichtlich keine Ahnung haben, was vor sich geht, und auch keine eigennützigen Motive hinter dieser naiven Haltung stehen. Die Oberpriesterin wiederum ist intelligent und aufge-

¹³⁴ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, II/4, S. 45.

¹³⁵ Ebd.: III/2, S. 54.

klärt, womit gezeigt wäre, dass nicht *alle* ‚wilden‘ Frauen naiv sind, sondern dass die Naivität im Stück durchaus differenziert eingesetzt wird, um die Figuren zu zeichnen und zu überzeichnen.

Rolla, der Feldherr

Das heldenhafte Handeln Rollas als Feldherr und als Kavalier ist eine Konstante in seinem Charakter. Er tut, was er tut, für andere, indem er sich als Feldherr für das Wohl des peruanischen Volkes einsetzt und als Freund versucht, Cora zu helfen. Während die Motive hinter dem Wunsch, Cora zu helfen, noch genauer betrachtet werden müssen, so ist sein Motiv als Soldat eindeutig der Ruhm und die Anerkennung des Königs und des Volkes. In der *Sonnenjungfrau* kommt dies zur Sprache, als sich Rolla mit dem Oberpriester unterhält.

Rolla: Wollet Ihr mich zu Prahlereien verleiten? Als Ynca und als Feldherr hab' ich meine Pflicht gelöst durch Siege und Wunden. Alle meine Schulden sind bezahlt, bezahlt an jenem heißen Tage, als Atalibas Thron, durch Huascars Macht erschüttert, wankte, und Rollas Schwert mit seiner Feinde Blut die Felder von Tumibamba düngte. (Mit edler Hitze.) Weißt du die Geschichte jenes Tages? mir flog ein Pfeil in meinen linken Arm, und wieder einer in den Busen, ein Schwertstreich spaltete mir die Wange, und ein Keulenschlag betäubte mein Gehirn, da seht die Wunden hier, und hier und hier – und ich wich doch nicht aus dem Treffen! – – Hab' ich meine Schulden abbezahlt? –

Oberpriester (bewegt): Braver Jüngling! – Doch der Segen deines Vaterlandes und des Königs Freundschaft, und die Liebe und das Jauchzen deines Heeres, war es deinem Herzen keine Belohnung?

Rolla (mit einem Seufzer): Es war!¹³⁶

Rolla ist ein guter Feldherr und hat seine Pflichten als solcher gerne erfüllt. Er ist Soldat aus Leidenschaft, wie er dem Oberpriester erzählt, und war erfüllt von seiner Aufgabe. Dies ändert sich mit seiner Liebe zu Cora, worauf noch zurückzukommen sein wird, setzt sich dann aber in *Die Spanier in Peru* fort. Hier ist Rolla wieder der heldenhafte Feldherr, der für sein Vaterland bis zum letzten geht. Er ist federführend bei den Schlachtvorbereitungen, berät den König und beruhigt seinen Freund Alonzo.

Alonzo: Hast du gesorgt, das uns kein Ueberfall bedrohe?

Rolla: Alle unsere Posten sind wachsam.

Alonzo: Ich vermisse meinen Waffenträger. Zwar ist er kein Verräther, aber ein Dummkopf.

Rolla: Fürchte nichts, wir sind bereit.¹³⁷

¹³⁶ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/1, S. 7f.

¹³⁷ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/2, S. 234.

In der Schlacht ist Rolla der entscheidende Feldherr. Der verwundete König Ataliba verfolgt das Schlachtgeschehen durch Botenberichte. Die Schlacht scheint schon verloren, als Rolla die entscheidende Wendung gelingt:

Ataliba: Jetzt erzähle, *wie* ihr siegtet.

Indianer: Rolla wand den Sieg aus des Siegers Händen. Rolla schien begeistert von einer höhern Macht. Als alles floh, und das Geschoß der Feinde die Fliehenden ereilte, ihr Schwert des Würgens müde war: da warf sich Rolla mitten in den Weg, er bat, er drohte, aus seinen Augen schossen Blitze, von seinen Lippen rollten Donner; dann wieder sanfte Worte wie der Schwanengesang. Bald kehrte er das Schwert gegen die Flüchtigen, bald gegen seine eigene Brust. So hielt er auf, rief zurück, sammelte um sich die Verwirrten, ergriff die Fahne des Yncas mit der Linken, und stürmte voran. Des Sieges schon gewiß, plünderten die Spanier die Erschlagenen, ihre dichten Reihen waren getrennt. Rolla und die Götter an unserer Spitze, ein Augenblick entschied den Sieg. Hier stürzten die Feinde ohne Gegenwehr, dort flohen sie mit Angstgeschrei. Das Schlachtfeld war unser. Halt! rief Rolla. Triumph! jauchzte das Heer, und ich eilte hierher.¹³⁸

Rolla verbreitet Blitz und Donner, ihm wird also metaphorisch die Kontrolle über die Naturgewalten zugeschrieben. Auch wird er in einem Atemzug mit den Göttern genannt. Er wird mit Respekt und fast schon Ehrfurcht beschrieben und bei seiner Rückkehr von Ataliba gewürdigt:

Rolla tritt auf mit der Fahne der Yncas, auf welcher eine Sonne strahlt, von einem zahlreichen Gefolge begleitet.

Ataliba geht ihm entgegen.

Rolla (kniert nieder, und legt die Fahne zu seinen Füßen): Du bist Sieger.

Ataliba (ihn umarmend): Mein Freund! mein Schutzgott!

Das Volk: Es lebe Rolla!

Ataliba (nimmt eine Sonne von Diamanten, welche an einer goldenen Kette seine Brust zierte, und hängt sie Rolla um): Im Namen des Volks, dessen Retter du bist, trage dieses Zeichen meines Dankes. Die Thräne, die darauf gefallen, sagt dir besser, was dein König fühlt.¹³⁹

Rolla ist ein gefeierter Feldherr, hat den entscheidenden Sieg errungen und ist von allen geschätzt und bewundert. Diese Wertschätzung bezieht sich dabei vor allem auf Rollas ungebrochene Tapferkeit und Tatkraft, die aus seiner Leidenschaft und seinem inneren Feuer gespeist wird. Solange dieses innere Feuer für den König und das Vaterland brennt, ist Rolla auch ein ergebener Soldat. Problematisch wird es jedoch, als Rollas Leidenschaft für Cora wieder geweckt wird, denn sobald es um Cora geht, vergisst Rolla die Treue zum Vaterland.

¹³⁸ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/7, S. 248f. Hervorhebung im Original.

¹³⁹ Ebd.: II/8, S. 249.

Rollas Leidenschaft

Als Rolla zu Beginn der *Sonnenjungfrau* seine Jugendliebe Cora wiedertrifft, entbrennt seine Liebe für sie erneut. Die Konsequenzen, die er als leidenschaftlicher Mann aus dieser Erfahrung zieht, sind radikal: Rolla will sich von seinen Pflichten als Feldherr zurückziehen und in einer Höhle im Gebüsch leben. Im Gespräch mit dem Oberpriester erklärt Rolla seinen Standpunkt:

Oberpriester: Schwärmer!

Rolla: Wie ihr wollt! ich bin nun einmal so. Für große Leidenschaften ward dieses Herz geboren; das alltägliche Ameisengewimmel war mir schon als Knabe zuwider. Wenn meine Gespielen rund um mich her lustig und fröhlich waren – nun ja, ich spielte mit, aber ich hatte Langeweile, und wußte selbst nicht, wo mir's fehlte. Aber wann am Horizont die Wolken sich thürmten; wann um Mitternacht unsere Berge Feuer spieen, oder unterirdisches Getöse ein Erdbeben verkündete, o, dann wurde mir das Herz so leicht und groß, mein schmachtender Geist bekam Nahrung, die welkende Pflanze hob ihr Haupt empor. Als der Knabe nun zum Jüngling ward, o, da reizte kein entfesselter Busen mein Auge, da sah ich starr und gierig in den Sonnenglanz der Ehre, verblindete für jede Schönheit der Natur; mein Herz, mein pochendes Herz glühte nach Thaten und Ruhm, jeder erfochtene Sieg war kaum ein lindernder Tropfen, der die zischende Flamme höher noch himmelan trieb. – Ach! da sah ich Cora wieder!

Oberpriester: Und verloschen war die Flamme, deren gewaltiges Auflodern ewige Dauer versprach, verloschen, als ob ein Knabe eine Lampe ausbläst.

Rolla: Nicht also! die Flamme blieb, nur daß sie von anderer Nahrung zehrte. Es war eine wilde, brennende Flamme, verwandelt in sanftes, wärmendes Feuer. Die Ehre wich der Liebe.¹⁴⁰

Rollas Leidenschaft verbindet sich in seiner eigenen Schilderung mit den Naturgewalten. Demnach war er als Kind eng mit der Natur verbunden und lebte auf, wenn die Natur ihre Leidenschaft durch Vulkanausbrüche und Erdbeben zeigte. Nach eigenen Angaben verlor er den Blick für die Natur und das Schöne, weil die Ehre ihn blendete. Die Flamme seiner Leidenschaft wurde nun von Ehre gespeist und machte Rolla zu einem erfolgreichen Feldherrn. Als Rolla Cora wieder sieht, erinnert er sich an seine Liebe zu ihr und kehrt seiner militärischen Laufbahn den Rücken. Aus seiner Sicht ist dies eine Verbesserung, und seine Loyalität wechselt vom Staat zu Cora.

Später im Stück offenbart sich, dass Rollas Behauptung, die Liebe habe seine Leidenschaft gezähmt, ein Irrtum ist. Es ist im Gegenteil so, dass ihn die Liebe zu neuen Ausbrüchen der Leidenschaft treibt: Rolla benutzt das Heer, um es gegen seinen König zu führen und Cora zu befreien. Da er sich niemandem mehr verpflichtet fühlt als seinem Gefühl und seiner Liebe zu Cora, ist er bereit, alle Grenzen zu überschreiten und sein Ansehen beim Heer zu einem Putsch zu missbrauchen. Juan als Aussenstehender nimmt

¹⁴⁰ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/1, S. 6f.

dies deutlich wahr und konfrontiert ihn damit,¹⁴¹ doch Rolla selbst bleibt unbeirrt. Das „sanfte, wärmende Feuer“¹⁴² der Liebe ist wieder zu einem Brand geworden, zu einer „Flamme des Aufruhrs“.¹⁴³ Rollas Leidenschaft ist und bleibt ungezähmt, und zwar gleichgültig, ob sie von Ehre bestimmt wird oder von Liebe.

Die Rückwendung zu seiner Liebe zu Cora ist in Rollas Empfindung eine Rückkehr zur Natur. Er bringt seine Überzeugung von der Natürlichkeit der Liebe Cora gegenüber zum Ausdruck, als sie von ihrer Liebe zu Alonzo berichtet:

Rolla: Und diese Schwärmerei [Coras Wunsch, eine Sonnenjungfrau zu sein] wich endlich der Natur? Du liebst?

Cora: Ich liebe! Ja, Rolla, sei du mein Vertrauter! – Ich liebe diesen schönen Jüngling!¹⁴⁴

Coras Liebe verläuft aus Rollas Sicht parallel zu seiner eigenen: Beide waren verblendet, er durch Ruhm und Ehre, sie durch religiöse Schwärmerei, und beide haben nun zu ihrem natürlichen Zustand zurückgefunden, nämlich zu dem der Liebe. Dies ist auch eine Aussage des Stücks: Durch das ganze Schauspiel zieht sich die moralische Botschaft, dass die Liebe ein natürlicher und daher erstrebenswerter Zustand ist und dass durch das Lieben so gut wie jede Handlung gerechtfertigt werden kann.

Diese Logik, dass die Liebe aufgrund ihrer Natürlichkeit alles rechtfertigt, steht im Widerspruch dazu, dass die Liebenden Gesetze brechen und Pflichten vernachlässigen müssen, um zusammen sein zu können. Dies zeigt, dass es sich nicht um einen ‚reinen‘ Naturdiskurs handelt, in dem die ‚Wilden‘ ihre natürliche Überlegenheit zum Ausdruck bringen, sondern dass dieser Diskurs unterlaufen wird, indem die ‚Wilden‘ durch ihr vermeintlich natürliches Verhalten gegen ihre Gesellschaft gerichtet werden. Zudem haben weder Rolla noch Cora eine moralische Überlegenheit den anderen Figuren gegenüber, denn beide handeln im eigenen Interesse. Cora folgt ihrer Liebe zu Alonzo, und auch Rolla hat bei all seinen Handlungen ein höheres Ziel: Als Feldherr sucht er Ruhm und Ehre, und als Mann sucht er Coras Liebe und Respekt. Seine Leidenschaften richten sich nach seinem eigenen Willen und nicht nach einem höheren Plan der Natur. Der Naturdiskurs ist aufgesetzt, denn nur weil Rolla sagt, die Liebe sei „natürlich“, ist es deswe-

¹⁴¹ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, IV/5, S. 85.

¹⁴² Vgl. ebd.: I/1, S. 7.

¹⁴³ Vgl. ebd.: V/5, S. 109.

¹⁴⁴ Ebd.: II/3, S. 41.

gen noch nicht so. Ähnlich wie Cora, die ihre Übertretung mit der Natürlichkeit ihrer Unschuld bemäntelt, so spricht Rolla hier von Leidenschaft und Natürlichkeit, um letztendlich tun und lassen zu können, was er gerade will. Dies ist einsichtig, denn im Gegensatz zu Malvina leben Cora und Rolla nicht in einer ‚wilden‘ Umgebung, sondern in einer mehr oder weniger primitiven Zivilisation, welche mit ihren Regeln und Gebräuchen das Handeln und Denken der Peruaner beeinflusst. Rollas Ausweg aus diesen Regeln ist, sich auf natürliche Leidenschaften zu berufen, während Cora sich bewusst oder unbewusst unwissend stellt und behauptet, von den Regeln gar nichts zu wissen.

Coras Selbstaufgabe und Rollas Opfer

Rollas wechselnde Moral hat Konsequenzen: Weil er Coras Glück über alles stellt, muss er auch Alonzos Glück über sein eigenes setzen. Trotz seiner alles bestimmenden Liebe zu Cora ist Rolla denn auch sofort bereit, sich Alonzo unterzuordnen. Er überlässt ihm Cora kampflos, als er von ihrer Liebe zu Alonzo und von ihrer Schwangerschaft erfährt, und entscheidet sich nach kurzem Besinnen, den beiden zur Flucht zu verhelfen. Er entsagt dabei der Erfüllung seiner eigenen Liebe und bietet sich dem Liebespaar als Bruder an:

Rolla: Nun wohlan! Ich will euch retten! – (Er tritt zwischen sie [Cora und Alonzo].) Kommt her! nehmt mich zu euerm Bruder an! Cora, meine Schwester! (Er legt ihre Hand in Alonzos Hand.) Ich vermähle dich mit diesem Manne. Der Schatten deiner Mutter umschweb' uns in diesem Augenblicke! ihr Segen folge dir! bist du glücklich, so bin ich es. (Er wendet sich, und wischt sich eine Thräne aus dem Auge.)

Alonzo und Cora (an ihm hängend): Unser Bruder!

Rolla (sie beide in seine Arme schliessend): Euer Bruder! ich will mit Euch ziehen. Ich habe da in einer wüsten Gegend, noch jenseits der blauen Gebirge, einen Freund, er ist Cazique über ein sanftes, gutes Völkchen, Unterthan des Beherrschers von Cuzko, dem er mit seinen streitbaren Männern im letzten Kriege folgte. Damals nahm ich seinen schwer verwundeten Sohn gefangen, einen hoffnungsvollen Jüngling. Unter meiner Pflege ward er geheilt, und ich sandt' ihn ohne Lösegeld dem Vater zurück. – Seit jenem Augenblicke wissen die guten Menschen nicht, wie sie mir ihre Dankbarkeit bezeigen sollen. Mit Entzücken wird man uns aufnehmen, und in ihren fernen Wäldern findet Eure Liebe eine sichere Freistatt. Dort will ich unter Euch wohnen, eure Kinder pflegen und erziehen, froh und glücklich sein, weil Cora glücklich ist, und einst von euch, brüderlich und schwesterlich beweint, heiter hinauf zu unserm Vater gehen.

Cora: Mein guter Rolla! wie wird dir dort meine Mutter danken!

Alonzo: Kaum wag' ich's, edler, großer Mann, dir in's Auge zu sehen.

Juan (halb für sich, indem er eine Thräne verbergen will): Bei allen Heiligen! ist der kein Christ, so bin auch ich ein Heide.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, II/3, S. 42f.

Rolla verzichtet auf die Erfüllung seiner Liebe zu Cora und nimmt eine opfernde Haltung ein. Juans Bezug auf das Christentum stellt dabei einen losen Bezug zu Jesus Christus her, der sich für die Menschen geopfert hat. Rolla opfert sich ‚nur‘ für Cora und Alonzo. Er stellt sich selbst zurück, sodass Cora mit dem europäischen Rivalen glücklich werden kann.

Während es ein durchaus altruistisches Verhalten ist, auf Cora zu verzichten, damit sie glücklich werden kann, so ist doch bemerkenswert, wie weit Rollas Selbstaufgabe reicht. Er ist Alonzo gegenüber erstaunlich devot, obwohl er ansonsten ein sehr selbstbewusster Mann ist. Trotz seiner Stärken beansprucht Rolla aber keine überlegene Stellung, sondern lässt zu, dass Alonzo über ihn und sein zukünftiges Leben verfügt. So willigt er vor der Schlacht sogar ein, sich im Falle von Alonzos Tod um Cora zu kümmern und Alonzos Andenken zu ehren:

Alonzo: Nur noch dies Eine. Meinen Körper begräbst du unter der Palme, wo wir des Abends zu sitzen pflegten, und gehst dann nach wie vor des Abends unter die Palme, und setzest dich mit Cora auf des Freundes Grab. Wenn dann mein Knabe ein Blümchen vom Grabe bricht, oder der Abendwind in den Blättern lispelt, so gedenkt ihr meiner.

Rolla (bewegt): O weg mit den Grillen!

Alonzo (seine Hand fassend): Dann gedenkt ihr meiner.

Rolla: Das werden wir.¹⁴⁶

Rolla stimmt hier zu, sein Leben im Schatten des gefallenen Alonzo zu leben mit einer Frau, deren Liebe für den Gefallenen er erhalten soll, indem er mit ihr zusammen Alonzos gedenkt. Diese Selbstlosigkeit Rollas ist enorm. Wenn es um Cora geht, vernachlässigt er alles andere, auch und gerade seine eigenen Bedürfnisse. Gleichzeitig ist Rolla der Überzeugung, dass die einzige Möglichkeit, Coras Achtung und Zuneigung zu gewinnen, darin besteht, ihr den gefangenen Alonzo zurückzubringen, koste es, was es wolle.

Dass Rolla letztlich nur Coras Anerkennung will, zeigt sich am deutlichsten in *Die Spanier in Peru*. Cora ist böse auf Rolla, weil er aus der Schlacht zurückgekehrt ist, Alonzo aber Gefangener der Spanier ist. Rolla will ihr beistehen und versichert ihr seine Unterstützung, aber Cora unterstellt ihm, Alonzo im Stich gelassen zu haben. Rolla reagiert darauf mit „wilder“ Entschlossenheit:

Rolla (allein. Er steht lange, seinen finstern Blick an den Boden geheftet. Nur einmal geht seine Empfindung in Wehmuth über, und er ruft mit gerührter Stimme): Mir das! (Darauf

¹⁴⁶ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/4, S. 239.

wird er wieder ernst, nachdenkend; sein Auge rollt, und er spricht männlich entschlossen):
Ich will sie zwingen, mich hochzuachten.¹⁴⁷

Rolla lässt daraufhin alles stehen und liegen und schleicht sich ins spanische Lager, um Alonzos Platz als Gefangener einzunehmen. Dieses Verhalten wird sogar vom spanischen Heerführer Pizarro gewürdigt, der Rolla kurz darauf gegenübersteht. Hier stellt Rolla ohne zu zögern das Wohl seiner Cora über das Wohl des peruanischen Volkes, wie es auch schon in der *Sonnenjungfrau* geschah, als Coras Leben durch das Gesetz bedroht war und Rolla einen Militärputsch organisierte, um sie zu retten. Er ist bereit, sich selbst zu opfern, damit Cora seine Existenz anerkennt.

Die Selbstaufgabe wird von der Metapher zum wirklichen Tod der Figur, als Rolla, um Coras Kind zu retten, die feindlichen Linien durchbricht. Im Stück wird dies als Bericht geschildert:

Ein anderer Soldat (tritt auf): Er hat sich durchgeschlagen, und die feindlichen Vorposten glücklich erreicht.

Pizarro (mit dem Fuße stampfend): Verdammt!

Soldat: Aber dem Tode wird er nicht entlaufen, er war schwer verwundet.

Pizarro: Und doch durchgeschlagen!

Soldat: Herr, nie habe ich so kämpfen sehen. Uns're Ammenmärchen von mohrischen Ritzern sind Spielwerk dagegen. Viere von uns fielen durch sein Schwert, die ihn lebendig fassen wollten. Ein Schuß stürzte ihn dann zu Boden, aber eben so schnell raffte er sich wieder auf, lehnte sich an einen Baum, legte das Kind neben sich, und hieb um sich wie der Engel mit dem Flammenschwert, bis wieder zwei von uns in's Gras gestreckt lagen, und drei and're nach ihren Feuerröhren griffen; da stürzte er wie ein Pfeil mit dem kreischenden Kinde davon, und wo er gestanden hatte, war die Erde blutig, und der Baum, an den er sich lehnte, und die Straße, die er lief, alles mit Blut bezeichnet. Die Wachen sandten ihm ihre Kugeln nach, aber er verschwand hinter dem Hügel.¹⁴⁸

Rollas Kampf wird wiederum sehr überhöht geschildert. Er gibt sein letztes, wie er es von jeher als Feldherr tat, doch diesmal nicht für sein Vaterland, sondern für Cora und letztlich – durch Coras Abhängigkeit von Alonzo – auch für Alonzo. Rolla wird hierbei tödlich getroffen und stirbt, als er das peruanische Lager erreicht.

Bei Cora bleibt die Selbstaufgabe metaphorisch, deswegen jedoch nicht weniger dramatisch. Auch für sie ist der Spanier Alonzo in beiden Südamerika-Stücken ein fixer Bezugspunkt, und auch sie wertet den Vertreter der Kolonialmacht Spanien höher als ihr eigenes Leben. Sie betont mehrmals, dass sie ihn liebt, ohne ihn nicht leben kann und

¹⁴⁷ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, III/4, S. 260f.

¹⁴⁸ Ebd.: V/6, S. 314f.

will, und sie ordnet sich – wie auch Rolla – der Überzeugung unter, dass Alonzo wichtiger ist als alles andere. Sie stellt ihn ohne zu zögern über ihren peruanischen Verehrer, und verlangt geradezu von Rolla, sich für Alonzo zu opfern.¹⁴⁹ Als Letzterer nicht aus der Schlacht zurückkehrt, stürzt sie davon, um ihn zu suchen, und setzt dabei nicht nur ihr eigenes Leben, sondern auch das ihres Kindes aufs Spiel. Cora definiert sich ausschliesslich über ihre Beziehung. Sie ist kaum in der Lage, eigenständig zu handeln, und alles was sie tut, tut sie als Geliebte von Alonzo. Malvina trifft bis zum Ende eigene Entscheidungen, während Cora am Ende halb von Sinnen über die Bühne taumelt.¹⁵⁰ In ihrer Jugend hat sie sich selbständig entschieden, Sonnenjungfrau zu werden, jetzt ist sie ohne Alonzo kaum noch in der Lage, zu denken.

Cora gibt ihre Eigenständigkeit auf, und Rolla sein Leben. Dies scheinen die beiden Möglichkeiten zu sein für die ‚Wilden‘ während der Kolonisierung.

2.2.3 England: Nach der Kolonisierung

Der Titel *Die Indianer in England* ist missverständlich, da es sich bei den ‚Indianern‘ im Stück um ‚Ostindier‘, also um Menschen aus Indien handelt. Sie werden aber im Stück als ‚Indianer‘ und als ‚Wilde‘ bezeichnet.¹⁵¹ Gemeint sind Gurli, die mit ihrem Vater Kaberdar bei der Familie Smith zur Miete wohnt, und Fazir, der verschollene Sohn der Familie, der mit Robert Smith zur See fährt. Im Gegensatz zu den oben untersuchten Stücken ist *Die Indianer in England* eine Komödie. Die meisten Figuren im Stück sind demnach auch überzeichnet und als Karikaturen konzipiert. Gurli ist ein – besonders aus heutiger Sicht – geradezu absurd kindliches Wesen, das unbekümmert seinen Launen folgt. Ihr Bruder Fazir ist weniger deutlich gezeichnet, doch hat auch seine Figur einige Elemente einer Karikatur des ‚Wilden‘. Der Vater Kaberdar dagegen – ein ehemaliger „Nabob“¹⁵², der an einigen seiner indischen Gebräuche festhält, sich meistens aber wie ein englischer Kaufmann verhält – ist ein annähernd fehlerloser Mann, der als Kontrast zu den degenerierten Engländern das Modell eines besseren Menschen darstellt. Er ist kein klassischer ‚Wilder‘ mehr, doch ist er – ähnlich wie ein ‚edler Wilder‘ – den Eng-

¹⁴⁹ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, III/3, S. 258.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.: V/8, S. 316f.

¹⁵¹ Vgl.: Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/3, S. 195f.

¹⁵² Vgl. ebd.: I/11, S. 216. Ein „Nabob“ bezeichnet in der englischen Sprache seit dem 17. Jahrhundert einen indischen Herrscher.

ländern in Handeln und Charakter moralisch überlegen, womöglich gerade weil er von zwei verschiedenen Zivilisationen geprägt ist.

Karikatur der ‚Wilden‘

Die Figur der Gurli ist aus heutiger Sicht schwer zugänglich. Ihre Launen und ihre nichtvorhandene Frustrationstoleranz lassen sie wie ein verzogenes Kind erscheinen und wirken heutzutage etwas befremdlich. Nichtsdestotrotz war Gurli zu ihrer Zeit beim Publikum sehr beliebt, und zwar als rührende Figur.¹⁵³ Ihre Naivität und Impulsivität führen dazu, dass sie in der Literatur bisweilen als ‚Naturkind‘ oder als ‚edle Wilde‘ bezeichnet wurde.¹⁵⁴ Gurli mag einige Eigenschaften haben, die sie als ‚Wilde‘ kennzeichnen, vergleicht man sie jedoch mit der Figur der Malvina, welche viele Eigenschaften einer ‚edlen Wilden‘ in sich vereint, so zeigen sich deutliche Unterschiede. Gurli handelt zwar impulsiv, doch ist sie dabei nicht von einem natürlich überlegenen Instinkt bestimmt. Auch handelt sie weder selbstlos noch mutig, sondern nur nach ihrem eigenen Interesse. Sie ist daher keine ‚edle Wilde‘, zumal sie auch nicht sonderlich naturverbunden ist, und sie ist nur insofern ein ‚Naturkind‘, als dass sie die englische Zivilisation ablehnt. Sie ist jedoch selbst in einer Zivilisation aufgewachsen, die degenerative Merkmale hat und deswegen keineswegs „natürlich“ oder „unberührt“. Gurli ist daher kein *Porträt* einer ‚Wilden‘, wie es Malvina ist, sondern die überzeichnete Version, die *Karikatur* einer ‚Wilden‘.

Die Inszenierung der ‚wilden‘ Gurli beginnt mit ihrem Aussehen. Ihre ‚Wildheit‘ lässt sich auch unter englischem Gewand nicht ganz verbergen, und besonders ihre Haare lassen sich nicht bändigen:

Gurli ist in ein Negligé nach englischem Geschmacke gekleidet. Ihre Haare, ohne irgend einen Zierath, hängen ihr ein wenig wild um den Kopf, und überhaupt ist ihr ganzer Anzug zwar sehr reinlich, aber hin und wieder nachlässig verschoben.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl.: Martinec: *Die Indianer in England*, S. 118.

¹⁵⁴ Vgl. z.B. ebd.

¹⁵⁵ Kotzebue: *Die Indianer in England*, 1/6, S. 203.

Die Nachlässigkeit ihrer Kleidung gegenüber zeigt Gurlis Gleichgültigkeit für die englischen Gewohnheiten und Gebräuche, die sich auch in ihrer Haltung zu den Essenszeiten ausdrückt:

Gurli: Nein, ich will nicht! Ha! ha! ha! das ist doch sonderbar! Da haben die Menschen, ohne mich zu fragen, eine Glocke auf einen hohen Thurm gehängt, und wenn das Ding so und so viel Mal brummt, so soll Gurli frühstücken. Gurli will aber nicht frühstücken. Gurli ist nicht hungrig.¹⁵⁶

Dies kann man nun als zivilisationskritisch interpretieren oder als Eigenwillen des jungen Mädchens. Ebenso kann Gurlis Weigerung, andere Menschen zu siezen, als „natürlich“ oder als respektlos gelesen werden. Sie ist jedenfalls sehr direkt und duzt alle, was besonders Samuel Smith und seine Mutter Mistreß Smith stört. Samuel, der ein Auge auf Gurli geworfen hat, hat so seine Schwierigkeiten mit ihrer freimütigen Art:

Samuel: Schön! vortrefflich! fast möcht' ich fragen, allerliebste Gurli, wie gefall' ich Ihnen? Antwort? –

Gurli: Du! nicht sonderlich.

Samuel: Immer fallen Sie doch auch mit der Thür in's Haus. Muß man es denn einem Mann gerade in's Gesicht sagen, daß man kein Wohlgefallen an ihm findet?

Gurli: Du fragst mich ja d'rum.

Samuel: Wenn auch. Und dann das bäuerische Du! Ich rathe es Ihnen als Ihr Freund, Miß, gewöhnen Sie sich das ab.

Gurli: Der Vater hat mir's auch schon oft verboten, aber Gurli muß immer lachen, wenn Gurli mit einem einzigen Menschen sprechen soll, als wären ihrer ein halbes Dutzend.

Samuel: Einmal aber ist's doch bei uns die Sitte.

Gurli: Nun ja doch. Ich kann Sie auch wohl *Sie* nennen, wenn du es durchaus haben willst.¹⁵⁷

Die Szene ist ganz klar als komische Szene angelegt. Gurlis mangelndes Verständnis für englische Höflichkeit wird gekonnt ausgenutzt, um die Situation ad absurdum zu führen. Dennoch geht aus diesem Verhalten nicht hervor, dass Gurli die englische Zivilisation aus einer moralischen Überlegenheit heraus ablehnt, sondern sie findet das Verhalten der Engländer schlicht albern und mühsam. Es sind vor allem ihre eigene Bequemlichkeit und ihre Launen, die ihr Verhalten bestimmen.

Gurlis Vater Kaberdar gibt sich Mühe, sie zu einem sinnvollen Zeitvertreib anzuhalten, doch Gurli hat auch dafür nicht viel Geduld, obwohl sie nichts mit sich anzufangen weiss:

¹⁵⁶ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/6, S. 204.

¹⁵⁷ Ebd.: I/6, S. 205. Hervorhebung im Original.

Gurli (gähnend): Vater! Gurli wird die Zeit lang.

Kaberdar: Hab' ich dir nicht Wege genug angedeutet, der langen Weile zu entfliehen? Nähen – Stricken – Lesen –

Gurli: Ja, Vater! das thut Gurli auch; aber Gurli ist so ungeschickt, sie verdirbt alles. Wenn ich nähe, so reißt mir bald der Zwirn, bald zerbricht mir die Nähnadel; wenn ich stricke, so lass ich die Maschen fallen, und wenn ich lese, so schlaf' ich ein.¹⁵⁸

Sie hat kein Interesse daran, sich zu bilden oder sinnvoll zu beschäftigen. So ist es nicht weiter überraschend, dass sie erschreckend unwissend ist. Sie hat kein Verständnis von dem Konzept der Ehe und was es bedeutet zu heiraten. Auch dieser Umstand wird in einer komischen Szene verdeutlicht:

Kaberdar: Hast du dem Vorschlage nachgedacht, welchen ich dir neulich that?

Gurli: Du weißt ja wohl, Vater, Gurli denkt nicht viel nach. Aber wenn der Vater meint, daß es gut sei, so will Gurli wohl heirathen.

Kaberdar: Ja, der Vater meint, es sei nothwendig, daß Gurli sich je eher je lieber einen Mann aussuche.

[...]

Kaberdar: Ist dir noch keiner aufgestoßen, der dir besonders gefiele?

Gurli: Nein. Da ist der Samuel, der schwatzt und plappert von seiner Liebe; doch seine Liebe gefällt mir nicht. Aber warum muß es denn eben eine Mannsperson sein? ich will seine Schwester Liddy heirathen.

Kaberdar (erstaunt): Wen? Seine Schwester?

Gurli: Ja.

Kaberdar: Liddy?

Gurli: Ja, ja.

Kaberdar: Die ist ja ein Frauenzimmer.

Gurli: Nun, was schadet das?

Kaberdar (lächelnd): Nein, Gurli! das geht nicht an, das erlaubt Brama nicht. Du bist ein Mädchen, und mußst einen Mann nehmen. Liddy ist auch ein Mädchen, und muß auch einen Mann nehmen.¹⁵⁹

Gurli zeigt sich hier als völlig ahnungslos. Ihre Naivität in Bezug auf Ehe und Sexualität ist kaum mehr zu übertreffen. Sie ist gewiss keine sexuell enthemmte ‚Wilde‘, wie sie andernorts in der Literatur so oft vorkommen.¹⁶⁰ Gurlis Naivität ist dabei weder mit derjenigen Malvinas noch mit derjenigen Coras zu vergleichen. Malvina hat einen natürlichen Zugang zu ihrer Sexualität und wusste nichts vom Konzept der Ehe, weil sie nicht in einem zivilisierten Umfeld lebte und keine Möglichkeit hatte, davon zu erfahren. Gurli dagegen ist umgeben von verheirateten Menschen und hat Zugang zu Büchern. Es gibt keine Entschuldigung für ihre Unwissenheit in Bezug auf die Ehe. Auch zeigt Gurli nichts

¹⁵⁸ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/12, S. 219f.

¹⁵⁹ Ebd.: I/12, S. 221f.

¹⁶⁰ Vgl.: Küchler Williams: *Erotische Paradiese*.

von Malvinas moralischer Überlegenheit. Gurli's Unwissenheit führt daher nicht zu einer naiven Unschuld, wie bei Malvina, sondern zu einer grotesken Verkennung der Realität. Cora fördert ihre eigene Naivität und Unwissenheit, um ihrer Leidenschaft nachgeben zu können, doch auch sie ist nicht per se unwissend. Sie hat sich lediglich entschieden, gewisse Dinge zu ignorieren. Gurli ignoriert und verdrängt nichts, sie hat schlicht kein Interesse an sozialen Normen und Einrichtungen wie der Ehe.

Gurli ist nur noch in ihrer fast übertriebenen Naivität eine ‚Wilde‘, ansonsten ist ihre ‚Wildheit‘ sehr zahm geworden. Diese Zahmheit erlaubt auch, dass Gurli im Unterschied zu Malvina von den überkorrekten Engländern gesiezt wird. Sie wird auch nicht als „Kind“ oder „Mädchen“ bezeichnet, sondern ist eine „Miss“. Die Engländer behandeln sie mehrheitlich nicht als ‚unzivilisierte Wilde‘, sondern akzeptieren sie als exotisches aber integriertes Element in ihrer eigenen Gesellschaft. So ist auch die Hochzeit mit der ‚Wilden‘ kein Tabu mehr, sondern – nach Klärung der ökonomischen Verhältnisse – sogar erstrebenswert.

Fazir

Kaberdars Sohn Fazir ist ebenfalls kaum noch ‚wild‘. Es gibt nur eine Szene, in der er als ‚Wilder‘ auftritt. Als er Liddy wiedersieht, verfällt er in dasselbe Register, das Gurli zu benutzen pflegt: Er spricht von sich selbst in der dritten Person und behauptet, sich nicht gut ausdrücken zu können:

Fazir (fliegt auf Liddy zu, und ergreift ihre Hand): Da ist sie! da ist sie! ach, liebe Miß! Fazir ist wieder da, und freut sich, und freut sich – gute, liebe Miß, Fazir kann das nicht so mit Worten ausdrücken, als er gern wollte. Sind Sie immer gesund gewesen? sind Sie immer froh gewesen? haben Sie auch zuweilen an den armen Fazir gedacht?

Liddy (sehr verwirrt): Recht oft – nur heute nicht.

Fazir: Das hat mein guter Geist wohl gewußt, d’rum blies er mit vollen Backen unsere Segel auf; husch! husch! sind wir da, und nun, liebe Liddy, müssen Sie wohl an mich denken. – Aber Sie freuen sich gar nicht, mich wiederzusehen. Sie sollten sich eben nicht so freuen, wie ich mich freue; aber doch ein wenig, ein klein, klein wenig, denn ich bin Ihnen so gut.¹⁶¹

Fazir gibt das „Wildenregister“ aber schnell wieder auf. Im Gegensatz zu Gurli findet er sich mit den englischen Gebräuchen gut zurecht und siezt die Engländer. In seinem Ver-

¹⁶¹ Kotzebue: *Die Indianer in England*, II/12, S. 251.

halten und seinen Charaktereigenschaften ist er bis auf die zitierte Szene nicht als ‚wild‘ zu bestimmen, auch wenn er gemäss seiner Verwandtschaft ein ‚wilder Indianer‘ sein müsste.

Der ‚Wilde‘ als besserer Mensch

Kaberdar ist dagegen weder naiv noch leicht zu beeinflussen. Er hat seine eigenen moralischen Massstäbe und handelt selbständig als Kaufmann. Er achtet dabei darauf, sich „gut“ zu verhalten:

Visitor: Lassen Sie sich ohne Zeitverlust erzählen, mein werther Herr Inspector. Vorige Woche war das Handlungshaus Brown & Belton, auf dem Punkte zu fallieren, man sprach auf der Börse schon ganz laut davon, und wie es denn zu gehen pflegt, der Eine bedauert, der Andere zuckte die Achseln, der Dritte sprach von Sonnenschein und Regen. Kaberdar, dem ich in aller Eil' nachschlich, ging von einem Kaufmann zum andern, und erkundigte sich nach der Beschaffenheit der Umstände. Da hörte er denn überall, daß Brown & Belton brave ehrliche Leute wären, welche durch unverschuldete Unglücksfälle in diesen Wirrwar gerathen. Was thut er? In der größten Geschwindigkeit setzt er sich nieder, schreibt ein Billet an Brown & Belton folgenden Inhalts: „Wenn zehn tausend Pfund Sterling Euer Edeln retten können, so leihe ich Ihnen diese Summe ohne Interessen auf sechs Monate“. Brown & Belton, welche den Mann in ihrem Leben nicht gesehen haben, sind vor Erstaunen und Entzücken außer sich, honoriren ihre Wechsel, treiben ihre Geschäfte eilig und schleunig wie zuvor, und verehren den Ostindianer wie einen Heiligen.¹⁶²

Kaberdar hilft der Firma, weil sie unverschuldet ins Unglück gekommen ist. Er schätzt „richtiges“ Handeln und setzt sich für Gerechtigkeit ein. Dabei bleibt er als ‚Wilder‘ erkennbar, weil er nach wie vor den Gebräuchen seiner Heimat treu bleibt – oder zumindest einigen von ihnen:

Visitor: Er spricht sehr wenig – er kautet Betel – er hat eine große Ehrfurcht vor Kühen; und so oft unsere Stadtheerde ausgetrieben wird, empfängt er sie mit tiefen Referenzen – er badet sich täglich – so oft Neumond oder Vollmond eintritt, theilt er Almosen aus.¹⁶³

Kaberdar ruft auch oft indische Götter an. Er ist in seinem alten Bezugssystem geerdet. Dennoch trauert er seinem ehemaligen Status nicht nach:

Kaberdar: Immer wieder das alte Lied! Nein, ich bin nicht mehr Nabob von Mysore, und möcht' es auch nicht wieder werden.

Musaffery (erstaunt): Du möchtest nicht?

Kaberdar: Sprich, alter treuer Diener! hieltest du mich damals für glücklich, als Franzosen und Engländer meine Freundschaft, mein Bündniß suchten? Als ich wider Willen in ihre unsinnige Fehde verwickelt wurde? Als ich bald diesem aus Neigung, bald jenem aus Zwang diene? Als es mir alle Augenblicke an Geld mangelte, meine murrenden Soldaten zu befriedigen? Als der Hof zu Delhi Kabilen gegen mich spann, und ich zu niedrigen Kunstgriffen

¹⁶² Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/7, S. 209.

¹⁶³ Ebd.: I/7, S. 210.

mich herablassen mußte, um mein Ansehen zu behaupten? Als Europäer und Indier meine blühende Provinz verwüsteten, und heilige Pagoden entweihten? Als endlich der Aufruhr meiner Brüder gegen mich ausbrach, und ich so manche Nacht, mit schwerem Kummer belastet, auf meinem Lager mich wälzte? Sprich! war ich damals glücklich?¹⁶⁴

Die Kolonisierung hatte schwere Konsequenzen für Kaberdar. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu fliehen. Es verschlug ihn nach England, ins koloniale Mutterland, wo er sich an neuen Werten orientierte. Kaberdar ist dabei sehr bewusst, dass er im Ausland ist. Er reflektiert die kulturellen Unterschiede:

Kaberdar: Besinne dich, Kaberdar! du bist nicht in Indien, wo du dein Weib einsperren darfst, wenn sie dir das Leben vergällt; wo sie, ohne deine Erlaubniß, nicht einmal das Mittagsbrot an deiner Seite verzehren darf. Du bist in Europa, wo man die Weiber nicht zu Puppen herabwürdigt; wo sie selbst einen Willen haben, und sogar selbst *denken* dürfen – wenn sie können.¹⁶⁵

Kaberdar ist im Gegensatz zu Gurli und Mistreß Smith mühelos in der Lage, seine eigene Situation zu reflektieren und sein Verhalten entsprechend anzupassen. Er setzt sich mit beiden Kulturen auseinander und wählt bewusst, nach welchen Werten er sich richtet.

Kaberdar ist insofern noch ein ‚Wilder‘, als dass er an einigen der indischen Gebräuche festhält. Er ist zudem im besten Sinne unzivilisiert, nämlich frei von zivilisatorischen Vorurteilen. Ansonsten ist aber auch Kaberdars ‚Wildheit‘ „gezähmt“. Er ist sein eigener Herr und handelt, wie er es für richtig hält, beschränkt sich aber hauptsächlich auf geschäftliche Transaktionen. Selbst sein Heiratsantrag an Liddy ist im Grunde ein Handel. Er ist weder leidenschaftlich noch impulsiv, und seine moralische Überlegenheit ergibt sich aus seiner Reflektion der verschiedenen Kulturen, nicht aus einer „natürlichen“ Überlegenheit. In diesen Punkten unterscheidet er sich klar von Malvina und Rolla. Er nutzt seine Interkulturalität positiv, indem er das nach seiner Ansicht Gute aus beiden Kulturen vereint und das Schlechte ablegt. Dies macht ihn im Vergleich zu Mistreß Smith und Samuel aus der Sicht des europäischen Publikums zu einem besseren Menschen.

2.3 Sich anpassen, um zu überleben

Die ‚Wilden‘ bei Kotzebue haben einige Gemeinsamkeiten: Sie sind allesamt furchtlos, sie folgen ihren Instinkten, sie haben seltsame Namen und sie werden von den europäi-

¹⁶⁴ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/11, S. 216.

¹⁶⁵ Ebd.: II/1, S. 225f. Hervorhebung im Original.

schen Figuren als ‚Wilde‘ bezeichnet. Daneben gibt es eine Reihe von Eigenschaften, welche die ‚Wilden‘ auszeichnen, die aber nicht allen gemeinsam sind. Malvina ist naiv, naturverbunden, hat eine natürliche moralische Überlegenheit, ist tatkräftig, mutig und leidenschaftlich. Rolla ist tatkräftig, leidenschaftlich und folgt seinem Instinkt, und Cora ist naiv und beharrt auf ihrer natürlichen Unschuld. Gurli ist unverbildet, und Kaberdar ist frei von zivilisatorischem Ballast und pflegt einige der Gebräuche seiner Heimat.

Die ‚Wilden‘ sind unterschiedlich stark von den Europäern beeinflusst. Malvina lebt mit La Peyrouse auf einer ansonsten unbewohnten Insel. Es gibt keine Gesetze und keine Zivilisation, die sie beeinflussen. Sie lernt von La Peyrouse einiges über seine Kultur, aber solange die beiden isoliert sind, hat das keine Auswirkungen. Als Adelaide und Clairville auf die Insel kommen, verstärkt sich der europäische Einfluss. Die Situation spitzt sich soweit zu, dass Malvina versucht, sich das Leben zu nehmen. Sie will damit den Weg frei machen für La Peyrouse und seine Frau, wobei sie ihr eigenes Verhalten als sündig wahrnimmt. Sie legt also europäische Massstäbe an sich selbst an und verliert darüber beinahe ihr Leben. In der überarbeiteten Version findet Malwine tatsächlich den Tod, während ihr Sohn in die europäische Familie integriert wird. Der Einbruch des europäischen Normsystems auf die einsame Südseeinsel lässt der ‚Wilden‘ hier keine Überlebenschance.

Rolla und Cora leben mit Spaniern zusammen. Der Prozess der Kolonisierung ist im Gange und die beiden Völker müssen sich miteinander auseinandersetzen. Rolla hat die Handlungsfähigkeit von Malvina bewahrt, dafür aber keinen natürlichen moralischen Kompass. Malvina weiss instinktiv, was richtig ist – Rolla wird dagegen zwischen dem Gesetz und einer als natürlich empfundenen Liebe aufgerieben. Er handelt nach seinen Instinkten, doch diesen stehen die Gesetze der Zivilisation, in der er lebt, entgegen. Rolla richtet sein Handeln nach seiner Liebe zu Cora aus, ohne Alonzos Anspruch auf Cora auch nur in Frage zu stellen. Er gibt willentlich sein Leben hin, damit die interkulturelle Familie überleben kann. Cora überlebt in dieser interkulturellen Familie, aber nur zusammen mit Alonzo. Ohne ihn kann und will sie nicht mehr leben. Sie verliert dadurch ihre Handlungsfähigkeit und ihre Selbständigkeit.

Kaberdar und Gurli leben nicht in der Kolonie, sondern im kolonialen Mutterland. Ihre Heimat ist vollständig kolonisiert und hat ihre Unabhängigkeit eingebüsst. Gurli hat in der Wahl ihres Bräutigams gar keine andere Möglichkeit, als einen Engländer zu heiraten. Auch Kaberdar strebt eine interkulturelle Verbindung an, die ihm im Vergleich zu seinen früheren, rein indischen Ehen erstrebenswerter erscheint. Das Überleben der beiden ist nicht mehr bedroht, seit sie aus Indien nach England geflohen sind. Sie haben sich an die Situation angepasst und ordnen sich in die englische Gesellschaft ein, wodurch sie aber einen Grossteil ihrer ‚Wildheit‘ und ihrer Selbstbestimmtheit aufgeben. Beide sind lange nicht so leidenschaftlich oder naturverbunden wie Rolla, Cora oder Malvina.

Betrachtet man nun alle Figuren zusammen im Kontext der Kolonisierung, so zeigt sich ein Muster: Die Frauen geben sich selbst auf, indem sie heiraten und sich einem Mann unterordnen. Die Männer geben das Heiraten auf und verzichten auf ihre jeweiligen Geliebten. Diese Selbstaufgabe hat Konsequenzen, die umso drastischer sind, je ‚wilder‘ die Figuren sind. Malvina und Rolla, die ‚wildesten‘ der untersuchten Figuren, überleben die Kolonisierung nicht. Sie sterben, während die interkulturelle Familie ohne sie weiterlebt. Den Kolonisierungsprozess überleben diejenigen, die sich anpassen oder den Europäern unterordnen und dabei ihre selbständige Handlungsfähigkeit aufgeben. Die ‚Wilden‘ haben also die Wahl, sich anzupassen oder zu sterben, denn im Kontakt mit dem europäischen Kolonisator kann am Ende nur der ‚gezähmte Wilde‘ überleben.

Der Ablauf bei den männlichen ‚Wilden‘ und bei den weiblichen ‚Wilden‘ ist dabei leicht verschoben: Vor der Kolonisierung ist die ‚wilde‘ Frau (Malvina) noch ‚ungebändigt‘, während der Kolonisierung bleibt der ‚wilde‘ Mann noch ‚ungebändigt‘ (Rolla), während die ‚wilde‘ Frau (Cora) bereits einiges von ihrer ‚Wildheit‘ eingebüsst hat, und nach der Kolonisierung sind der ‚wilde‘ Mann (Kaberdar) und die ‚wilde‘ Frau (Gurli) beide „gezähmt“. Verallgemeinert gesagt bedeutet das, dass in der Chronologie des Kolonisierungsprozesses die Frauen schneller ihre Unabhängigkeit verlieren und sich den Kolonisatoren anpassen, während die Männer länger handlungsfähig bleiben. Die Frauen werden dabei geheiratet, die Männer ausgebootet. Aus der Sicht der Kolonisatoren heisst dies, um ein Land zu erobern, muss man die Frauen integrieren und die Männer ausschliessen. Dies ist das Konzept der interkulturellen Familie, auf die im nächsten Teil dieser Arbeit eingegangen wird.

Neben der hier vorgestellten Deutung finden sich in der Sekundärliteratur auch andere Interpretationen und Kontextualisierungen, auf die hier vereinzelt kurz eingegangen werden soll. So liest beispielsweise Küchler Williams¹⁶⁶ das Stück *La Peyrouse* unter dem Aspekt der Sexualisierung, an dessen Ende die Entsexualisierung der Insel und der ‚Wilden‘ steht: „Kultiviert und europäisiert heißt in diesem Fall enterotisiert!“¹⁶⁷ Ähnlich auch Betz,¹⁶⁸ die bei Kotzebue die „Bemühung, den bürgerlichen Ethos sexueller Entsaugung auf die Südsee zu übertragen“¹⁶⁹ findet. Während diese Lesarten durchaus erkenntnisfördernd sind, lohnt es sich doch auch, sich nicht auf die Sexualisierung der ‚Wilden‘ und der Südsee zu fixieren, denn im Text ist diese sexuelle Komponente nicht dominant. Es gibt Verweise auf die „Sinnlichkeit“¹⁷⁰ und auf die ungezügelten Verhältnisse in Peru vor der Einsetzung des Grundgesetzes,¹⁷¹ dem entgegen steht aber die völlige Unbedarftheit von Gurli und die Tatsache, dass nicht die interkulturelle Sexualität betont wird, sondern die interkulturelle Familie. In allen untersuchten Stücken sind Kinder präsent. Die verschiedenen Abstufungen von ‚Wildheit‘, die sich aus den Stücken herausarbeiten lassen, setzen sich aus verschiedenen Elementen zusammen, von denen die Sexualisiertheit nur eine ist.

Ebenso ist es wenig erkenntnisfördernd, sich auf eine vereinfachte Definition des ‚edlen Wilden‘ zurückzuziehen. So definiert sich für Martinec der ‚edle Wilde‘ hauptsächlich durch die Zivilisationskritik, welche durch den Kontrast zwischen „Wildem“ und „Zivilisiertem“ ausgedrückt wird:

Kaberdar und Gurli, von großem Leid geprüft, folgen ihrem Herzen, wobei sich die Zivilisationskritik schon darin äußert, daß ausgerechnet durch diese Natürlichkeit Ideale der Aufklärung eingelöst erscheinen: „Liddy [...]. Sie sind also ein Christ? – Kaberdar [...]. Es ist nur ein Weg zum Himmel, der Weg der Tugend“ (II, 3). Während Kaberdars Natürlichkeit aufgeklärte Züge trägt, insofern er durchaus sein Herz prüft und kulturelle Differenzen reflektiert („Messen Sie mich doch nicht mit dem Maasstabe der Europäer“ II, 3), ist die Figur der Gurli stereotyp als „Kind der Natur“ (III, 7) angelegt, das seine grenzenlose Naivität – insbesondere mit Blick auf die Ehe – spontan auslebt.¹⁷²

Während Martinec zu Recht feststellt, dass „[d]as Grundmuster dieser Inszenierung [...] sich aus dem im 18. Jh. weit verbreiteten Motiv des ‚edlen Wilden‘ her[leitet]“,¹⁷³ so führt diese knappe Definition doch zumindest zur Ungenauigkeit. Gurli ist ein „Kind der Na-

¹⁶⁶ Vgl.: Küchler Williams: *Erotische Paradiese*, S. 204–211.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.: S. 211.

¹⁶⁸ Vgl.: Betz: *Die Inszenierung der Südsee*, S. 94–100.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.: S. 97.

¹⁷⁰ Vgl.: Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/2, S. 32.

¹⁷¹ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, S. 116f.

¹⁷² Martinec: *Die Indianer in England*, S. 118.

¹⁷³ Ebd.: S. 117.

tur“, die Ablehnung von gesellschaftlichen Regeln ist aber nicht dasselbe wie natürliche Überlegenheit. Die Zivilisationskritik durch den ‚edlen Wilden‘ beruht aber gerade darauf, dass der ‚Wilde‘ in seiner Natürlichkeit dem zivilisierten Europäer moralisch überlegen ist. Gurli als ‚Kind der Natur‘ fehlt diese Überlegenheit. Bei Kaberdar ist wiederum fraglich, welche Art von „Natürlichkeit“ ihm zugeschrieben werden kann, denn er ist weder naiv noch ungebildet. Seine Überlegenheit entstammt seiner Reflexion der kulturellen Unterschiede, nicht seinen natürlichen Instinkten. Eine differenziertere Betrachtungsweise könnte solchen Ungenauigkeiten vorbeugen.

Während diese Forschungsbeiträge zum Verständnis der behandelten Stücke beitragen, so ist allgemein die Sekundärliteratur zu Kotzebues Exoten spärlich und bleibt bei Studien, die sich auf einen bestimmten Aspekt des Exotismus konzentrieren, zwangsläufig oft an der Oberfläche. Erst eine genauere Analyse der Stücke ermöglicht es aber, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der ‚Wilden‘ herauszuarbeiten und eine spezifische Deutung der Stücke vorzuschlagen.

Zusammenfassend kann zu den ‚wilden‘ Figuren bei Kotzebue Folgendes gesagt werden:

Die untersuchten Figuren haben stereotype Eigenschaften des ‚Wilden‘ oder des ‚edlen Wilden‘, sie sind aber deswegen nicht oberflächlich. Sie haben alle eine Hintergrundgeschichte und die meisten machen im Verlauf der Handlung eine Entwicklung durch, was sie davor bewahrt blosse Karikaturen zu sein. Sie sind abgerundete Figuren, die massgeblich die Handlung mittragen.

Sie sind ‚edle Wilde‘ in dem Sinne, dass sie nach ihrem Instinkt handeln. Einige haben den natürlichen moralischen Kompass, wodurch sie den Europäern überlegen sind, andere nicht, aber alle sind frei von zivilisatorischen Vorurteilen. Sie sind furchtlos, mutig und tatkräftig, naiv, naturverbunden und leidenschaftlich, sie haben eine natürliche Unschuld und sind unverbildet. Dies alles unterscheidet sie von den Europäern.

Die Unterschiede unter den ‚Wilden‘ scheinen weniger geographisch bedingt, als vielmehr durch den Kolonisierungsprozess. Die südamerikanischen ‚Indianer‘, die polynesischen ‚Südseebewohner‘ und die Inder trennen keine grundsätzlichen Charakterzüge.

Die Frauen sind allgemein unterwürfiger und leichter zu „bändigen“ als die Männer: Malvina lässt sich durch Bildung „zähmen“, Cora durch ihre Liebe, und Gurli ist so naiv, dass sie gar keinen Widerstand bietet. Rolla dagegen ist durch seine Unabhängigkeit und Kaberdar durch seinen überlegenen Intellekt ein potentieller Gegner für den Kolonisator. Die Männer lassen sich nicht einfach gängeln, aber auch sie verlieren am Ende den Kampf und müssen sich anpassen, wenn sie überleben wollen.

„Böse Wilde“ gibt es nur in der Südsee, und auch dort nur aus der Ferne. Der Schwerpunkt der Stücke liegt nicht auf den „bösen“, sondern auf den „guten Wilden“. Die „bösen“ Brüder der Malvina sind dramaturgisch nur als Gegenstücke zu Malvina interessant, die durch den Kontrast mit ihnen als „edler“ Mensch besser dasteht.

Die Kolonisatoren wurden hier nicht genauer betrachtet: Es gibt auch hier „gute“ und „böse“, doch sie haben nicht die natürliche moralische Überlegenheit der „edlen Wilden“ und sind daher nicht im engeren Sinne „edle Kolonisatoren“, sondern Menschen, die aus christlichen oder aufgeklärten Motiven die Gräueltaten der Kolonisierung kritisieren.

Allgemein schillern die „wilden“ Figuren zwischen Bekanntem und Fremdem. Die Figur der Malvina zum Beispiel spielt durch ihre Ambivalenz mit den Erwartungen des Publikums, indem sie einerseits eine devote Frau ist, die ihren Mann nicht in Frage stellt, andererseits aber durch ihre „Wildheit“ eigenständig handelt, indem sie aktiv wird und selbständig Entscheidungen trifft. Im Bezugsrahmen des europäischen Zuschauers ist sie eine exotische Figur, weil sie sich in mancherlei Hinsicht nicht so verhält, wie es eine Europäerin tun würde, sondern so, wie sich der Europäer eine „wilde Insulanerin“ vorstellt. Gleichzeitig zeigt sie Verhaltensweisen, die für den europäischen Zuschauer als typisch weiblich erkennbar sind und an das Verhalten europäischer Frauen erinnern. Sie steht damit zwischen dem Vertrauten und dem vermeintlich Fremden, wodurch die Figur gleichzeitig fasziniert und zur Identifikation herausfordert, und dies ist das Entscheidende: Die Stücke Kotzebues sind deswegen so erfolgreich, weil die Figuren trotz aller Fremdheit eine Identifikation des Publikums mit den „Wilden“ erlauben.

Dies zeigt, dass die „wilden“ Figuren von den sozialen und historischen Einflüssen der Rezeption und Imagination des „Wilden“ beeinflusst sind. Hier kommen die in Kapitel 2.1 angesprochenen Faktoren zum tragen: Die „Wilden“ Kotzebues sind europäische Fiktionen, die der Vorstellung des Autors entspringen und von den Erwartungen des Publi-

kums beeinflusst sind. Diese Fiktionen werden dabei nicht nach verlässlichen Quellen geformt, sondern sie beruhen auf diffusen, allgemeinen Erwartungen, die durch die Rezeption von einschlägigen Texten wie zum Beispiel Reiseberichten, Theaterstücken und Romanen erzeugt werden. Die vorgestellten ‚Wilden‘ entsprechen daher mit grosser Zuverlässigkeit den Vorstellungen und Erwartungen des Publikums, das in diesem kulturgeschichtlichen Kontext verortet war.

3 Die interkulturelle Familie

Nachdem in Kapitel 2 die Figur des ‚Wilden‘ als *Einzelperson* untersucht wurde, stehen in diesem Kapitel die interkulturellen *Familienkonstellationen* und die Interaktion der Figuren untereinander im Zentrum des Interesses.

Die Liebesgeschichte zwischen einem Europäer und einer ‚Wilden‘ ist ein literarischer Topos, der sich über Jahrhunderte grosser Beliebtheit erfreute. Als Besonderheit bei Kotzebue finden sich die Beteiligten der interkulturellen Liebesgeschichte allesamt mit Dreieckskonstellationen konfrontiert, die sich am Ende des Stückes jeweils zu Paaren und interkulturellen Familien auflösen. Kotzebues interkulturelle Liebesgeschichten stehen in einer reichen Tradition von literarischen Texten und folgen Gattungsbedingungen und stoffgeschichtlichen Vorgaben.

Kapitel 3.1 widmet sich diesen literaturgeschichtlichen Rahmenbedingungen. Ob die Geschichte ein tragisches oder ein glückliches Ende nimmt, hängt nicht zuletzt auch davon ab, wann und in welcher Form sie geschrieben wurde. Das Theorem von der „Kolonialromanze“ bekommt dabei gesteigerte Bedeutung: Im Kontext der Kolonisierung wird eine interkulturelle Liebesgeschichte durch den kolonialen Machtdiskurs instrumentalisiert. Die Kolonialromanze verschleiern die tatsächliche gewaltsame Eroberungssituation durch eine Liebesgeschichte, in der sich beide Seiten freiwillig aufeinander einlassen. Die „Hochzeit“ wird zur Metapher für die Eroberung. So beeinflussen die kolonialen Diskursbedingungen nicht nur die Figuren, wie in Kapitel 2 gezeigt, sondern auch die Handlung der Geschichte.

Das Motiv der Kolonialromanze bietet sich an, um die interkulturellen Liebesgeschichten zu beschreiben, gleichzeitig müssen aber auch andere Faktoren, wie die Gattungsbedingungen der Unterhaltungsdramatik, mit berücksichtigt werden. Dass die Unterhaltung für Kotzebue das oberste Gebot seines Schreibens ist, führt dazu, dass die traditionellen Stoffe verändert werden, um möglichst viel Dramatik und Rührung zu erreichen. Dies erklärt das vermehrte Auftreten von Dreieckskonstellationen in Kotzebues Kolonialromanzen.

In Kapitel 3.2 wird diesen Dreieckskonstellationen und dem Ausgang der Liebesgeschichten in Kotzebues Stücken nachgegangen. Dabei erweist sich erneut, dass der Aus-

gang des Stückes vom Fortschritt des Kolonisierungsprozesses im jeweiligen Stück mit beeinflusst wird. Die interkulturelle Familie scheitert zu Beginn der Kolonisierung an den kulturellen Differenzen und kann sich erst nach und nach durchsetzen.

So zeigt sich, wie in Kapitel 3.3 dargelegt, dass die kolonialen Diskursregeln für den Ausgang der Liebesgeschichte bestimmender sind, als die Gattungsbedingungen. Erst wenn die Kolonialmacht gesiegt hat, kann auch die Liebe siegen.

3.1 Von Kolonialem und Theatralem

Für die Untersuchung des kolonialen Diskurses ist der literaturgeschichtliche Hintergrund genauso wichtig wie der historische Kontext, der in Kapitel 2 aufbereitet wurde. Es ist daher Ziel dieses Kapitels, verschiedene Aspekte des Theaters um 1800 zu beleuchten und in Bezug auf die Unterhaltungsdramatik zu diskutieren, um die literaturgeschichtlichen Rahmenbedingungen für Kotzebues Schauspiele aufzuzeigen.

Zunächst wird ein kurzer Überblick über die Theaterlandschaft in Deutschland um 1800 gegeben (Kapitel 3.1.1). Angestrebt ist damit keineswegs eine umfassende Theatergeschichte, sondern vielmehr die Vergegenwärtigung der Tatsache, dass das Theater um 1800 heterogen und im Wandel ist. Gattung, Epoche und Kanon sind dabei Ordnungskategorien, die zu diskutieren sind. Es folgt eine Auseinandersetzung mit der Zeitgebundenheit verschiedener exotischer Figuren, die literarischen Modeströmungen unterworfen sind (Kapitel 3.1.2). ‚Türken‘ und ‚Wilde‘ haben sowohl in der Literatur wie auch auf der Bühne viele Gemeinsamkeiten, lassen sich aber auch voneinander abgrenzen. Letztlich kann der ‚Türke‘ als Vorgänger des ‚Wilden‘ betrachtet werden. Drittens wird die Stoffgeschichte von ‚Indianer‘-Geschichten thematisiert (Kapitel 3.1.3). Die Abenteuer von Inkle und Yarico, Cora und Alonzo sowie Pocahontas und Captain Smith sind viel bearbeitete Stoffe, deren Beliebtheit Rückschlüsse auf die jeweilige Phantasie der Europäer zulässt. Ein diachronischer Vergleich der Bearbeitungen bietet zudem einigen Aufschluss über das Wechselspiel von kolonialen Diskurs- und Gattungsbedingungen. Schliesslich wird das Theorem von der Kolonialromanze vorgestellt und in Bezug auf *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru* vorläufig eingeordnet (Kapitel 3.1.4).

Der literaturgeschichtliche Kontext erlaubt es, die untersuchten Stücke von Kotzebue aus einem doppelten Blickwinkel zu betrachten, nämlich einerseits aus der Perspektive

der Postcolonial Studies und andererseits eben aus der Sicht der Gattungs- und Stoffgeschichte. Dies verhindert, dass die Texte einer einseitigen Lektüre unterzogen werden, was zwangsläufig zu Ungenauigkeiten führen würde. Trotz der Plausibilität, die behandelten Stücke als Kolonialromanzen zu lesen, greift eine solche Lektüre leicht zu kurz, denn die Stücke sind nicht nur Kolonialromanzen, sondern auch Rührstücke und Komödien. Koloniale und literaturgeschichtliche Bedingungen greifen hier ineinander und bedingen sich gegenseitig, so dass eine ausgewogene Interpretation beide Faktoren berücksichtigen muss.

3.1.1 Das Theater um 1800 – Bildung oder Unterhaltung?

Das Theater um 1800 war kein statisches Gebilde, sondern vielmehr vielfältig und im Wandel.¹⁷⁴ Im Laufe des 18. Jahrhunderts, vor allem aber ab 1770, veränderte sich die Institution Theater im deutschsprachigen Raum, indem das Bürgertum und die Aristokratie sich gemeinsam des Theaters annahmen und die Herausbildung einer eigenen nationalen Theaterkultur förderten. Das französische und das italienische Theater hatten weiterhin grossen Einfluss, doch entwickelte das deutsche Theater eine gewisse Eigenständigkeit. Begleitet wurde dieser Prozess durch die Gründung von Nationaltheatern, die sowohl von aufgeklärten Bürgern wie auch von mehreren Staatsoberhäuptern angestrebt wurde. Damit einher ging die Entwicklung, dass das Stegreifspiel durch das „regelmässige“ Drama ersetzt wurde, also ein Drama mit festem Text und gemäss den dramaturgischen Regeln, die von den Theatertheoretikern festgelegt wurden. Es entstanden feste Bühnen an Höfen und in den Städten, und die Schauspielkunst wurde professionalisiert.

Die Sesshaftwerdung des Theaters, die stehenden Bühnen statt der Wanderbühnen und die Professionalisierung des Schauspielgewerbes ermöglichten auch die Professionalisierung des Berufs Theaterautor, was sich in der grossen Produktionsmenge einzelner Autoren ausdrückte und ihnen ein erhebliches Einkommen erlaubte. Theaterschriftsteller schrieben zuweilen für ein bestimmtes Ensemble oder schufen absichtlich Stücke mit geringer Personenanzahl, die leicht aufgeführt werden konnten. Ein gewisser Opportu-

¹⁷⁴ Vgl. dazu und im Folgenden: Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D.: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*, Hannover: Wehrhahn, 2007; Brauneck: *Die Welt als Bühne*; Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein-Verlag, 1999.

nismus und die Bereitschaft, sich nach den Interessen des Publikums und den Bedürfnissen der Bühnen zu richten statt nach hehren ästhetischen Zielen, hat dabei Autoren wie Kotzebue Einkommen und Erfolg gesichert.

Das Publikum jener Zeit bestand weder aus der absoluten Bildungselite, noch aus der ungebildeten Masse. Die meisten Theaterbesucher gehörten einer bürgerlichen Mittelschicht an, die ein gewisses Bildungsniveau besaß und über die finanziellen Mittel für regelmäßige Theaterbesuche verfügte:

Diese Professionalisierung lässt sich nicht ohne einen genaueren Blick auf das Publikum der neuen Theater angemessen skizzieren. So ist (a) festzuhalten, dass schon allein die Größe des zu erreichenden und zu bindenden Publikums jene der besonders intellektuellen, geistig besonders mobilen und meist auch besonders (ästhetisch, diskursiv) progressiv denkenden Eliten weit überstieg. Es gilt (b) aber auch, dass bis 1800 und darüber hinaus der Großteil des Publikums nicht aus bildungsfernen und mehrheitlich illiteraten Unterschichten, sondern aus jenen bildungsorientierten und gebildeten Mittelschichten bestand, die sowohl die Nationaltheateridee ideologisch mittrugen als auch durch ihren wirtschaftlichen Erfolg das nötige Maß an Freizeit und Geldmitteln besaßen, regelmäßig die Schauspielhäuser zu besuchen.¹⁷⁵

Dennoch werden für das 18. Jahrhundert immer wieder Situationen beschrieben, in denen das Publikum durch laute Gespräche die Aufführungen störte, kam und ging, wie es ihm gerade einfiel, und das Theater, dessen Programm oft als Nummernprogramm gestaltet war, als reine Unterhaltung und nicht als ernsthafte Kunst betrachtete. Dies mag sich zum Ende des Jahrhunderts verändert haben, doch gibt es auch aus der Zeit von Goethes Intendanz in Weimar noch Berichte über Massregelungen des Publikumsverhaltens.¹⁷⁶

Die klassische Literaturgeschichte vermittelt den Eindruck, dass Sturm und Drang, die Weimarer Klassik und die Romantik die Epoche dominierten, daneben behaupteten sich aber nach wie vor auch andere Formen des Theaters, wie die Unterhaltungsstücke von Iffland, Schröder oder Kotzebue, und Formen des Volkstheaters wie Stegreifspiel, Hanswurstiaden, Burlesken oder Pantomimen. Auch die musikalischen Gattungen wie das Singspiel, die Oper oder das Ballett wurden weiterhin bedient, und französische, italienische und zum Teil englische Stücke fanden wie gehabt ihren Weg auf die Bühnen im deutschsprachigen Raum. Wertvollen Aufschluss bieten hier die *Bibliographia dramatica*

¹⁷⁵ Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D.: „Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen“, in: Dies. (Hrsg.): *Das Unterhaltungsstück um 1800*, S. VII–XXIV, hier: S. VIII.

¹⁷⁶ Vgl. z.B.: Fischer-Dieskau, Dietrich: *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, München: Deutscher-Taschenbuch-Verlag, 2006, z.B. S. 301 und S. 389f.

*et dramaticorum*¹⁷⁷, die einen breiten Überblick über die gespielten und gedruckten Dramen des 18. Jahrhunderts bietet, sowie die *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts*,¹⁷⁸ eine Bibliographie der damals erschienenen Theaterzeitschriften samt inhaltlicher Erschliessung.

Im 18. Jahrhundert entstanden zudem neue Gattungen, und die traditionellen Gattungen „Trauerspiel“ und „Lustspiel“ veränderten sich. Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) kommentiert dies in der *Theatralischen Bibliothek* von 1754:

Das erstere [das Lustspiel] hat man um einige Staffeln erhöht, und das andre [das Trauerspiel] um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lange genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe; man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten; man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden, und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte.

Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das *rührende Lustspiel*, und seine Widersacher das *weinerliche* nennen.

Aus der zweiten Veränderung entstand das *bürgerliche Trauerspiel*.

Jene ist von den *Franzosen*, und diese von den *Engländern* gemacht worden.¹⁷⁹

Die Trennung zwischen Komödie und Tragödie wurde also weniger starr und die Gattungsgrenzen wurden weicher. Es ist ausserdem typisch, dass die Gattungen in Europa hin und her wanderten, wie dies auch bei den Stoffen der Stücke der Fall war.

Unter dem Schlagwort vom „Theater als moralischer Anstalt“¹⁸⁰ wurde von Gottsched über Lessing bis zu Schiller und Goethe das Theater als Bildungsinstitut definiert und die dazugehörige Theorie in Dramen praktisch umgesetzt, vorzugsweise im bürgerlichen Trauerspiel. Gleichzeitig entwickelte sich mit dem Unterhaltungstheater eine familiärere Form des bürgerlichen Theaters:

Mit dem Fortschreiten der Verbürgerlichung der Bühne entfernt man sich mehr von der kritischen Form bürgerlicher Dramatik. In den 1770er und 1780er Jahren bestimmte das Familien- und Rührstück die Repertoires der Theater. Die Rührstücke haben den bürgerlichen Alltag, das Privatleben zum Inhalt und propagieren die bürgerliche Ordnung und de-

¹⁷⁷ Vgl.: Meyer: *Bibliographia dramatica et dramaticorum*.

¹⁷⁸ Vgl.: Bender; Bushuven; Huesmann; et al. (Hrsg.): *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts*.

¹⁷⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: „Theatralische Bibliothek“, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M.: Deutscher-Klassiker-Verlag, 2003, Bd. 3: Werke 1754–1757, S. 259–318, hier: S. 264f. Hervorhebungen im Original.

¹⁸⁰ Vgl. zu dem bekannten von Schiller geprägten Schlagwort: Schiller, Friedrich: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich Wirken?“ [Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.] [1784]“, in: Helmut Koopmann, Benno von Wiese (Hrsg.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, Bd. 20: Philosophische Schriften, S. 87–100.

ren Werte, was zur Verklärung des bürgerlichen Lebens führt, das nun nicht mehr kritisch hinterfragt wird.¹⁸¹

Dies suggeriert, dass die Unterhaltungsdramatik anspruchslos war, doch ist dies zu kurz gegriffen, denn auch Stücke der Unterhaltungsdramatik hatten ihren gesellschaftskritischen Wert. Die meisten erfolgreichen Stücke, seien sie trivial oder Teil des Kanons, beinhalten nämlich eine „Stellungnahme zu Fragen des aktuellen gesellschaftlichen Diskurses“,¹⁸² wie Johannes Birgfeld und Claude D. Conter festhalten:

Der Regelfall des Dramas in den Jahrzehnten nach 1770 hingegen ist der von Texten, die sich einerseits weitgehend dem didaktischen Literaturkonzept der Aufklärung verpflichtet fühlen, dieses aber zugleich mit einer politisch progressiven oder eher konservativen, mitunter aber auch beide Haltungen (Kotzebue ist sittlich eher progressiv, politisch hingegen konservativ) verknüpfenden Intention verbinden und zudem den Ehrgeiz besitzen, beim Publikum zu reüssieren. Dessen enormes Interesse am Theater in diesen Jahrzehnten lässt sich dabei nicht allein mit der Zunahme an Freizeit und Geldmitteln erklären, sondern muss zu einem großen Teil auf ein stark wachsendes Bedürfnis nach Kommunikation und Selbstreflexion zurückgeführt werden, wie es die politisch, geistesgeschichtlich und gesellschaftlich radikale Umbruchszeit zwischen 1770 und 1820 hervorgerufen hat (Unabhängigkeitserklärung der USA 1776, Publikationen der kritischen Schriften Kants 1781–90, Französische Revolution 1789, Hinrichtung des Französischen Königs und der Pariser Terror 1793, die philosophischen Schriften Fichtes, Schellings und schließlich Hegels, die Selbsterhebung Napoleons zum Kaiser 1804 und der Zerfall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1806 sowie schließlich die Niederlage Napoleons und der Beginn der Kongresspolitik 1814/15). Die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche bedingen, dass Theater in dieser Zeit, gerade wenn es sich an den Interessen des Publikums orientiert, eben nicht trivial sein darf, sondern den Bedürfnissen der Betrachter nach einem ästhetisch wie diskursiv nicht allzu radikalen, wohl aber originellen fiktionalen Kommunikationsangebot über die sittlichen oder politischen Themen der Zeit zu entsprechen hatte.¹⁸³

Erfolgreiche Stücke haben demnach einen gesellschaftlichen Anspruch und es ist anzuerkennen, dass sie gesellschaftlich relevant waren und sich am zeitgeschichtlichen Diskurs beteiligten. Sie waren somit keineswegs trivial oder „nur“ leichte Unterhaltung.

Der Unterhaltungsaspekt lässt sich dennoch näher bestimmen. Doris Maurer untersucht in ihrer Dissertation, was Unterhaltung ausmacht, und kommt zum Schluss, dass es – wie sie schon in ihrem Untertitel schreibt – „konstante Elemente der Unterhaltung“ gibt:

Bei der Analyse von vierzig Schauspielen Kotzebues und von einigen Dramen Ifflands, Weissenthurns, Raupachs und Birch-Pfeiffers konnte festgestellt werden, daß das, was man gemeinhin als Unterhaltung bezeichnet und was alle ihrem Publikum bieten wollten (Kotzebue in besonders akzentuierter Weise), sich in seinen Ingredienzien glich.

Die Elemente, die das Unterhaltsame, die Bühnenwirksamkeit eines Stückes ausmachen, lassen sich mit den Oberbegriffen Rührung, Komik, Spannung und Sensation umschreiben. Und wie wir gesehen haben, sind mindestens zwei dieser Komponenten in allen untersuchten Schauspielen vorhanden, meist drei und im – für die Unterhaltung – günstigsten Fall al-

¹⁸¹ Kunz, Isabel: *Inkle und Yariko. Der Edle Wilde auf den deutschsprachigen Bühnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts* (Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2007), S. 17.

¹⁸² Vgl.: Birgfeld; Conter: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen*, S. XIII.

¹⁸³ Ebd.: S. XIII f.

le vier; das Vorhandensein aller vier unterhaltenden Elemente trafen wir besonders häufig bei Kotzebue an.¹⁸⁴

Ein Stück ist also nach Maurer besonders unterhaltsam, wenn es Rührung, Komik, Spannung und Sensation bietet. Der Unterhaltungswert trägt mit Sicherheit dazu bei, ob ein Stück erfolgreich ist, doch sollten auch andere Aspekte, wie gesellschaftliche Relevanz nicht ganz ausser Acht gelassen werden.

Zudem muss beachtet werden, dass literaturgeschichtliche Kategorien nicht absolut sind. Gattungsbezeichnungen verändern sich, „Gute Literatur“ ist nicht objektiv definierbar und der literaturgeschichtliche Kanon ist ein arbiträres Konstrukt, das Veränderungen unterliegt. Beispiele für eine problematische Gattungsbildung bietet gerade die Unterhaltungsdramatik. Birgfeld und Conter beschreiben die verkürzten Mechanismen der Gattungsbildung:

Als durchaus problematisch erweist sich zugleich auch, dass sich seit den 1970er Jahren so etwas wie ein Kanon der Unterhaltungsliteratur herauskristallisiert, welcher seinerseits nicht folgenlos für die Einschätzung literaturhistorischer Entwicklungen geblieben ist. August von Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter* oder *Menschenhaß und Reue* gehören ebenso dazu wie August Wilhelm Ifflands Stück *Die Jäger*. Diese wichtige Erweiterung des Kanons hat einige Nachteile: Sie basiert auf der Eingrenzung ganzer Gattungstypen und Genres auf vereinzelte Stücke, die dann zum Genremuster in struktureller, dramatischer und thematischer Hinsicht erhoben wurden. Es entstanden Typologien auf der Grundlage weniger Stücke, in denen die Strukturkonsistenz auf Kosten der literarischen Varietät konstruiert wurde: Diese Praxis führte dazu, sowohl den Dialog zwischen den Stücken des Unterhaltungsdramas um 1800 wie die Entwicklungen innerhalb der einzelnen Genres (wie z.B. dem Ritterstück oder der Märchenkomödie) und auch die wechselseitige Beeinflussung der Genres zu vernachlässigen.¹⁸⁵

Dies zeigt, dass eine Textanalyse basierend auf literaturgeschichtlichen Parametern, gerade im Bereich der Unterhaltungsdramatik, mit Umsicht zu gestalten ist, da die Genres und Gattungen in der Literaturgeschichte keineswegs immer so klar voneinander abgegrenzt sind, wie es zu wünschen wäre. Die in dieser Arbeit behandelten Stücke tragen die Bezeichnungen „Lustspiel“, „Schauspiel“ oder „romantisches Trauerspiel“, doch sind diese Gattungen keineswegs fest definiert. Wichtiger ist, den Rührungs- und Unterhaltungsanspruch der Stücke zu berücksichtigen, den auch Doris Maurer betont, denn das hier herrschende Affektregime beeinflusst das Theaterstück und die Handlung massgeblich und ist damit ein interessanter Gegenstand für Textanalysen.

¹⁸⁴ Maurer: *August von Kotzebue*, S. 300f.

¹⁸⁵ Birgfeld; Conter: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen*, S. XVIf.

3.1.2 Exoten im Theater – ‚Wilde‘ versus ‚Türken‘

So wie die Textsorte Reisebericht von Modeströmungen beeinflusst wird, die regeln, wie und in welcher Form das Fremde und der ‚Wilde‘ dargestellt werden können, so ist auch die Produktion explizit fiktionaler Texte vom Zeitgeist bestimmt. Hier ist das Interesse am Anderen und Neuen ebenfalls stark, und so wechseln sich verschiedene Typen des Fremden und des Exotischen auch in der Erzählung, im Roman und auf der Bühne ab. Die Beliebtheit der ‚Exoten‘ wandert dabei von einer Figur zur anderen: Im 18. Jahrhundert ist der ‚Türke‘ eine sehr beliebte Bühnenfigur, insbesondere auch in der ‚Türkenoper‘, wobei meist nicht zwischen Türken, Arabern, Persern oder Nordafrikanern unterschieden wird. Gegen Ende des Jahrhunderts kommt dagegen der ‚Wilde‘ in Mode: Der amerikanische Unabhängigkeitskrieg bringt die ‚Indianer‘ zurück ins kollektive Bewusstsein Europas und im Pazifik werden die ‚Südseeinsulaner‘ ‚entdeckt‘. Der ‚Wilde‘ verdrängt den ‚Türken‘ oder ‚Mohren‘ von der deutschen Bühne, denn während die ‚Türken‘ dem Publikum bereits weitgehend bekannt sind und sich hauptsächlich durch ihre Religion von den christlichen Europäern unterscheiden, sind die wiederentdeckten ‚Indianer‘ Amerikas und die neuentdeckten ‚Wilden‘ der Südsee von viel grösserer Aktualität und Exotik und finden dadurch das Interesse des europäischen Publikums.

Dieser Befund ist ein Trend und nicht absolut, dabei aber doch sehr deutlich. Dennoch werden in vielen Forschungsarbeiten die Begriffe „Türken“ und „Wilde“ nicht immer eindeutig voneinander abgegrenzt, und auch die Bedeutung von „edler Wilder“ kann changieren. Dies liegt unter anderem daran, dass auch in Romanen und Theaterstücken die Bezeichnung der Figuren nicht immer eindeutig ist. So ist zum Beispiel der erste „edle Wilde“ der Literaturgeschichte ein ‚Maure‘, denn als erster verwendet den Begriff „noble savage“ im 17. Jahrhundert der englische Dramatiker John Dryden (1631–1700). In seinem Drama *The Conquest of Granada* (1670/1671) bezeichnet sich ein ‚Maure‘ namens Almanzor selbst als „noble savage“. Der ‚noble savage‘ oder ‚edle Wilde‘ Almanzor zeichnet sich dabei durch typische Merkmale aus, wie Isabel Kunz zusammenfasst:

Der Begriff „Edler Wilder“ wird in der englischen Literatur zum ersten Mal von John Dryden in dem heroischen Drama „The Conquest of Granada“ (1670/1671) verwendet. Mit „noble savage“ ist der Maure Almanzor bezeichnet, der in dem Stück als Kontrastfigur zu den übrigen Mauren fungiert. Er zeichnet sich durch Tapferkeit und Tugendhaftigkeit aus und ist den anderen maurischen Figuren moralisch überlegen. Sein Mangel besteht in sei-

nem Heidentum, denn er ist kein Christ. Dieses Problem wird dadurch gelöst, dass sich herausstellt, dass Almanzor der Sohn des Herzogs von Arcas ist.¹⁸⁶

Demnach ist der Topos des ‚edlen Wilden‘ definiert durch Tapferkeit, Tugendhaftigkeit und moralische Überlegenheit. Das Defizit, das darin besteht, dass der ‚Wilde‘ kein Christ ist, wird durch erzählerische Mittel ausgeglichen und so entschärft. Diese Zuschreibungen sind so allgemein, dass sie problemlos sowohl auf ‚edle Mauren‘ wie auch auf ‚edle Indianer‘ zutreffen können. Zu beachten ist jedoch, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts die ‚Türken‘ von den ‚Wilden‘ als beliebte Figuren des Anderen abgelöst werden. Assoziationen, die mit der Figur des ‚Türken‘ verbunden waren, werden auf die ‚Indianer‘ übertragen, und neue Assoziationen zu den ‚Türken‘ werden gebildet. ‚Türken‘ und ‚Indianer‘ lassen sich also durchaus voneinander unterscheiden. Verwirrung entsteht lediglich bisweilen, wenn in einem Sekundärtext, in dem es vornehmlich um ‚Indianer‘ und ‚Wilde‘ geht, auf den ‚Mauren‘ als Beispiel für einen ‚edlen Wilden‘ verwiesen wird, ohne die Abgrenzung zu den ‚Türken‘ zu thematisieren und darauf hinzuweisen, dass die ‚Mauren‘ sozusagen die Vorgänger der ‚Indianer‘ sind. Diese Ungenauigkeit gilt dabei, wie gesagt, auch für literarische Texte: Gerade in der Übergangszeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermischen sich oft die Rollen von ‚Türken‘ und ‚Wilden‘ auf der Bühne und das exotische Setting wird austauschbar. Dies zeigt, dass Kategorisierungen und Zuschreibungen dem Wandel der Zeit unterworfen sind und von Text zu Text verschieden sein können.

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf den Schauspieltexten und nicht auf ihrer Inszenierung, dennoch soll hier kurz auf die Darstellung des ‚Wilden‘ auf der Bühne eingegangen werden. Dabei gibt es auch hier die Schwierigkeit, den ‚Wilden‘ von den ‚Türken‘ und ‚Mohren‘ zu unterscheiden, da sich die Popularität der beiden Figurentypen zeitlich überschneidet. Uta Sadji, die sich ausführlich mit dem ‚Mohren‘ auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts beschäftigt hat, findet im „Amerikaner“ einen eigenen Typus:

Eine dritte Exotenfigur der deutschen Bühne [neben dem Mohren und dem Türken] ist die des Amerikaners. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann sie, in Übersetzungen sowohl aus dem Französischen als auch aus dem Englischen in Deutschland aufzutreten, ehe auch Originalschauspiele über sie geschrieben wurden. Dieser Amerikaner konnte im 18. Jahrhundert ein Indianer aus Süd- wie aus Nordamerika sein, oder man bezeichnete ihn schlicht als Wilden. Ihm war nie eine so große Stückzahl auf einmal gewidmet wie zum Bei-

¹⁸⁶ Kunz, *Inkle und Yariko*, S. 9f.

spiel dem Mohren, den zwischen 1780 und 1810 viele Autoren zugleich auftreten ließen. Auch hielt er sich als Bühnenfigur nicht so lange wie der Orientale, an dem das Interesse ungebrochen 150 Jahre lang bestand. Zu dem Zeitpunkt jedoch, als dieser aus der Mode kam, wurden dagegen in Amerika spielende Stücke noch immer mit großem Beifall aufgenommen.¹⁸⁷

Als Beleg führt Sadji die Rezeption von verschiedenen Kotzebue-Stücken an: *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru* wurden zu Publikumserfolgen, während sowohl *Der Harem*, wie auch *Sultan Wampun* und *Die Kreuzfahrer* beim Publikum durchfielen.¹⁸⁸

Ebenfalls mit der Darstellung von ‚schwarzen‘ Menschen auf der Bühne des deutschen Unterhaltungstheaters von 1770 bis 1814 hat sich Barbara Riesche beschäftigt in ihrer informativen und umfangreichen Studie *Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer*; auch unter Einbezug von drei Kotzebue-Stücken: *Der Besuch oder die Sucht zu glänzen*, *Die Negersklaven* und *Der Papagoy*. Riesche unterscheidet dabei fünf verschiedene schwarze Figurentypen: ‚Mohrinnen‘, ‚Begleiter‘, ‚gute‘ und ‚böse Sklaven‘ und die Grenzgängerfigur des ‚Mulatten‘.¹⁸⁹ Beide Studien – von Sadji und Riesche – zeigen, dass das ‚Exotische‘ sowohl die ‚Indianer‘ wie auch die ‚Mohren‘ umfassen kann und die Grenzen bisweilen fließend sind. So unterscheidet Riesche ‚edle‘ und ‚böse‘ ‚Schwarze‘, so wie es in der Literatur auch ‚edle‘ und ‚böse‘ ‚Wilde‘ gibt. Das Bild des ‚Schwarzen‘ auf der Bühne oszilliert also genauso wie das des ‚Wilden‘.

Die enge Verwandtschaft zwischen den Bühnen-‚Schwarzen‘ und den Bühnen-‚Wilden‘ zeigt sich nicht nur an den ähnlichen Rollen für die Exoten, sondern auch an den Kostümen. Anhand von Abbildungen aus Kostümbüchern aus dem 18. Jahrhundert kann festgestellt werden, dass die Kostüme von ‚Mohren‘ und ‚Indianern‘ fast identisch sind:

Die 1819 veröffentlichte Abbildung des Berliner Schauspielers Mattausch in der Monostatos-Rolle erinnert dagegen an eine ganz andere Tradition [als die des Haremswächters]. Unter den drei zitierten Kostümbüchern vom Anfang des 18. Jahrhunderts bringt bezeichnenderweise nur eines Abbildungen von überseeischen Völkern, und sie werden bei Abraham à Santa Clara durch ganze fünf Figurinen präsentiert. Diese neben der Vielzahl von europäischen und orientalischen Kostümen dürftige Dokumentation erstaunt überdies durch eine starke Schematisierung. Worin besteht der Unterschied zwischen der Kleidung eines Mohren- und der eines Indianerkönigs? Erst bei genauerem Hinsehen wird der Betrachter den Mohrenkönig um ein Weniges prächtiger finden. Die auffallende Ähnlichkeit zwischen den Figurinen ist in der Tat nicht nur darauf zurückzuführen, daß beide dieselbe Größe und Positur haben, sondern daß sie mit denselben Requisiten versehen und geschmückt sind, auch in derselben Landschaft stehen, jeweils umgeben von Palmen und Kakteen.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Sadji: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 105.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Vgl.: Riesche, Barbara: *Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770–1814)*, Hannover: Wehrhahn, 2010, S. 7.

¹⁹⁰ Sadji: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 309.

Die Kostüme sind also ein Stück weit zwischen den verschiedenen Gruppen von Fremden austauschbar. Dies erklärt sich auch aus der Breite des Begriffes ‚Wilder‘ in der deutschen Theaterlandschaft:

Bei dem Versuch, die im damaligen Theater als „Wilde“ Bezeichneten geographisch zu bestimmen, stößt man zwar auf Wörter wie „Peruaner“, „Afrikaner“, „Maure“ und „Inder“ beziehungsweise „Indianer“. In der Mehrzahl aber bleiben die Ortsbestimmungen der Autoren ziemlich vage, und die verschiedenen fernen Inseln können von Regisseuren nach Gutdünken situiert und bevölkert werden. Wenn der Begriff „Mohr“ benutzt wird für alle dunkelhäutigen Menschen, ganz gleich welcher Herkunft, dann bezeichnet der des „Wilden“ darüber hinaus alle Personen, die in überseeischen Gegenden leben oder von dort kommen, und zwar ohne Ansehen ihrer Hautfarbe. Daß diese Wilden auf der Bühne mehr zu Fabelwesen¹⁹¹ werden als zu Vertretern eines Volkes oder einer Kultur, liegt nicht zuletzt an ihrem Kostüm, das man fast als Wilden-Uniform bezeichnen könnte, so stereotyp wird es eingesetzt. Seine Hauptmerkmale sind der maximal entblößte Oberkörper, kniefreier Rock oder Schurz, Sandalen, Federputz und Metallgehänge, meist noch Pfeile in der Hand.¹⁹²

Andererseits lassen sich gerade bei Kotzebue die ‚Indianer‘ gut von den ‚Türken‘ abgrenzen, indem man ihr jeweiliges Verhältnis zu den Europäern betrachtet. So verhält es sich zum Beispiel in Kotzebues *Der Eremit auf Formentera* (1785) ähnlich wie bei Drydens *The Conquest of Granada*: Auch bei Kotzebues ‚Türken‘ ist die unterschiedliche Religion von Spaniern und ‚Türken‘ das trennende Element, das am Ende aufgelöst wird. Ansonsten sind sich Spanier und ‚Türken‘, was ihr Verhalten und ihre Moralvorstellungen angeht, sehr ähnlich. Es fehlt weitgehend das Element der Fremdheit oder der Befremdung. Die ‚Indianer‘ dagegen sind bei Kotzebue – im Vergleich zu den Spaniern und ‚Türken‘ – exotisch und von der Zivilisation unverdorben und eröffnen aufgrund ihrer Fremdheit die Möglichkeit, neue Ideen zu thematisieren und durchzuspielen. Besonders die Fremdheit und die Unverdorbenheit sind daher wichtige Kriterien, die bei Kotzebue den ‚Indianer‘ vom ‚Türken‘ unterscheiden, während Tugendhaftigkeit und moralische Überlegenheit beiden eigen sein kann.¹⁹³

3.1.3 Stoffgeschichte – Yarico, Cora und Pocahontas

Die Stoffgeschichte des ‚Wilden‘ ist von Anfang an eine internationale Erfolgsgeschichte und der Austausch zwischen den europäischen Literaten ist rege. So gibt es beispielsweise mehrere deutsche und englische Bearbeitungen von *Les Incas. Ou la Destruction de*

¹⁹¹ Solche eindimensionalen exotischen Figuren sind auch bei Kotzebue zu finden, so beispielsweise in *Die Brilleninsel* oder in *Pervonte, oder: Die Wünsche*.

¹⁹² Sadj: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 310 f.

¹⁹³ Vgl. dazu ausführlicher: Klemm, Martina: „Indianer und Türken in Schauspielen August von Kotzebues“, in: Alexander Honold (Hrsg.): *Ost-Westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika*, Bielefeld: Aisthesis, 2011, S. 97–110.

l'Empire du Pérou (1777) nach Jean-François Marmontel und etliche Übersetzungen von *La jeune Indienne* (1764) von Nicolas Chamfort. Auch die Stoffe sind vielfältig: Neben den Inkas und den ‚Indianer‘-Stücken finden sich auf den deutschen und europäischen Bühnen auch Südseestücke und vor allem Schiffbruchstücke.¹⁹⁴ Dabei ist die Stoffgeschichte – wie auch der Kanon und die Literaturgeschichtsschreibung – historischen Entwicklungen unterworfen, denn welche Geschichten gerade populär sind und wie sie abgewandelt werden, ist durch den aktuellen Geschmack und den Zeitgeist bedingt. Zu den heute noch bekannten und beliebten ‚Indianer‘-Geschichten gehören mit Sicherheit die Geschichten von Winnetou und Old Shatterhand von Karl May, nicht zuletzt auch wegen der erfolgreichen Verfilmungen in den 1960er Jahren, oder die Geschichten von Lederstrumpf und Chingachgook von James Fenimore Cooper, die als Jugendbücher nach wie vor gelesen werden. Bereits im 18. Jahrhundert waren Robinsonaden sehr beliebt, deren Ausgangspunkt und Namensgeber die Geschichte von Robinson Crusoe und Freitag von Daniel Defoe aus dem Jahre 1719 ist. Daneben gibt es die Liebesgeschichten von Inkle und Yarico sowie von Cora und Alonzo, die vielfältig bearbeitet wurden, und die Geschichte von Pocahontas und John Smith, die inzwischen vor allem durch den Disney-Film von 1995 bekannt ist. In der Anglistik sind ausserdem Prospero und Caliban aus Shakespeare's *Tempest* wichtige Figuren. Dies sind nur einige wenige populäre ‚Indianer‘-Geschichten.

Im Folgenden soll anhand von Yarico, Cora und Pocahontas eine grobe historische Entwicklung in der Stoffgeschichte nachgezeichnet werden. Die Geschichten von Inkle und Yarico, Cora und Alonzo sowie Pocahontas und Captain Smith haben eine Gemeinsamkeit: In allen drei Geschichten geht es um Liebesbeziehungen zwischen Europäern und ‚Exotinnen‘. Dieses Grundmuster findet seit dem 17. Jahrhundert literarische Bearbeitung in Europa und auf der deutschen Bühne, zunächst in Übersetzungen aus dem Französischen oder dem Englischen, dann auch in Originalschauspielen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts stehen vermehrt ‚Indianerinnen‘ aus Nord- und Südamerika auf der Bühne und später dann immer mehr auch ‚Südseeinsulanerinnen‘.

Die Entwicklung in der Stoffgeschichte, um die es hier gehen soll, ist die Entwicklung einer interkulturellen Familiengründung. *Robinson Crusoe* ist ein Vorläufer dieser Fami-

¹⁹⁴ Vgl.: Sadji: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 105–112.

liengründung. Obwohl es keine Liebesgeschichte ist, geht es doch um Familie und Zugehörigkeit: Man kann das Verhältnis zwischen Robinson und Freitag als ein paternalistisch-familiäres bezeichnen.¹⁹⁵ Der ‚Wilde‘ steht durch seine Unwissenheit von der europäischen Zivilisation auf einer kindlichen Stufe und muss erzogen werden. Wer nicht erziehbar ist, wird ausgegrenzt. Dies ist die erste Grundform der interkulturellen Familie: Familienbildung durch Annahme an Kindes statt¹⁹⁶ und Erziehung ohne sexuellen Kontakt.

Dem gegenüber steht die Familienbildung durch Liebe und Eheschliessung. Auch diese Familiengründung ist in der Regel hierarchisch, da das Familienbild des 18. Jahrhunderts die Frau als untergeordnet und nicht als gleichberechtigt darstellt. Der europäische Mann ist auch hier Erzieher und bildet die Frau, doch kommt die Komponente der sexuellen Beziehung dazu. Diese Beziehungen glücken nicht von Anfang an: Die Liebesgeschichte endet bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen tragisch. Ein naheliegendes Beispiel ist der berühmte Stoff von Inkle und Yarico, die auf einem kurzen Text von Richard Ligon (1585?–1662) aus dem Jahre 1657 beruht und von Richard Steele (1672–1729) bekannt gemacht wurde:

Der ziemlich unbekannt historische Grundlagentext von Ligon [...] wurde 1711 von Steele [...] übernommen und für die Moralische Wochenschrift „The Spectator“ so geändert, daß eine bühnenreife Kolportage entstand: Inkle, ein profitbewußter englischer Kaufmannssohn, geht in der Karibik mit etlichen anderen Seeleuten von [sic!] Land, um Nahrungsmittel zu beschaffen. Viele fallen den mordenden Indianern zum Opfer, Yariko aber verliebt sich in Inkle und verbirgt ihn an einem sicheren Ort. Dann kommt ein Schiff, nimmt die beiden auf, und bei der erstbesten Gelegenheit verkauft Inkle seine Geliebte auf dem Sklavenmarkt. Als sie ihn anfleht und ihm offenbart, daß sie von ihm schwanger sei, bleibt er ungehört und erhöht geistesgegenwärtig den Kaufpreis für sie.¹⁹⁷

Diese tragische Geschichte wird aufgegriffen und in allen möglichen Formen und Gattungen bearbeitet. Unter anderem folgt 1748 das Gedicht von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) *Inkle und Yariko*, das im deutschsprachigen Raum sehr erfolgreich war. Die Geschichte ist dabei noch relativ unverändert, Gellert fügt jedoch am Ende einen Abschnitt hinzu, der Inkles Verhalten kritisiert. In England ist der Stoff vor allem mit der Abolitionsdebatte verbunden, in Deutschland aber bleiben die Bearbeitungen weniger

¹⁹⁵ Vgl.: Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 133–137.

¹⁹⁶ Anstatt des Begriffs „Adoption“ wird in dieser Arbeit der veraltete Begriff „Annahme an Kindes statt“ verwendet. Adoption ist im heutigen Sprachgebrauch stark mit einem juristischen Verwaltungsakt konnotiert, während in dieser Arbeit die faktische und emotionale Familiengründung betont werden soll und nicht der Rechtsakt.

¹⁹⁷ Stein, Gerd: *Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1984, S. 13.

politisch. Bemerkenswert an diesen Nachdichtungen ist, dass die Geschichte bei Friedrich Carl Mosers (1723–1798) *Inkle und Yariko, Dritte Fortsetzung* von 1762 zum ersten Mal ein gutes Ende nimmt, wie Isabel Kunz in ihrer Dissertation nachzeichnet:

Moser lässt seine Erzählung damit enden, dass Inkle und Yariko England erreichen. Dieses Ende ist so in den Prätexten nicht vorgegeben. Die bisherigen Adaptionen des „Inkle und Yariko“-Stoffes endeten mit dem Verkauf Yarikos in die Sklaverei. Erst Moser dichtet ein Happy End: Das wiedervereinigte Paar sieht einer glücklichen Zukunft entgegen.¹⁹⁸

Der Inhalt verändert sich also im Laufe der Zeit. Zu Beginn stirbt die ‚Wilde‘, gegen Ende des Jahrhunderts kann sie aber überleben und glücklich werden. Dass die Geschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gut ausgeht, hat verschiedene Gründe. Zum einen waren die real existierenden ‚wilden Indianer‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besiegt und konnten nun literarisch verklärt werden, ohne dass sie dadurch in ihrem Kampf gegen die ‚Weissen‘ bestärkt werden könnten. Die Liebesgeschichte kann gut ausgehen, weil die ‚Indianer‘ keine reale Gefahr mehr sind und zum ‚edlen Wilden‘ stilisiert werden können. Andererseits kann der Ausgang der Geschichte von der jeweiligen Gattung abhängen, denn während der bisherige tragische Ausgang mit der bürgerlichen Tragödie korrespondiert, verlangt das später populäre Rührstück ein positives Ende. Hier zeigt sich der Einfluss der Gattungsgeschichte auf die Deutung und Gestaltung des Stoffes.

Isabel Kunz und Florian Gelzer greifen das Thema des Wechselverhältnisses von Form und Inhalt unabhängig voneinander auf. Kunz weist darauf hin, dass die Übertragung des Stoffes vom Buch auf die Bühne zu Veränderungen führt und diskutiert den Wechsel von der Erzählung zum Bühnenstück.¹⁹⁹ Gelzer dagegen betont die Wichtigkeit der Berücksichtigung der Gattungsbedingungen in der Interpretation:

Der kurze Abriss hat gezeigt, wie die Geschichte von Inkle und Yariko in Deutschland im 18. Jahrhundert auf mannigfache Weise weiterverarbeitet wurde. Die ursprünglich in eine Gesprächsszene einer moralisierenden Wochenschrift gebettete Erzählung (Steele) wurde in einer Fabel gegen den Kolonialismus verwendet (Gellert), in einen lehrhaften Roman eingebaut (Gellert), als epische Szene gestaltet (Bodmer) oder in empfindsam-religiösen Prosastrümpfen weitererzählt (Gessner, Moser). Entsprechend trägt die edle Wilde je nach Fassung völlig unterschiedliche Züge: Sie erscheint einmal als naiv-gutmütige Betrogene in einer Diskussion um (weibliche) Untreue, als Opfer des Kolonialismus, als tragische Heldin, schließlich als empfindsam-großmütige Figur.²⁰⁰

¹⁹⁸ Kunz, *Inkle und Yariko*, S. 98.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.: S. 101f.

²⁰⁰ Gelzer, Florian: „Inkle und Yariko in Deutschland. Postkoloniale Theorie und Gattungsgeschichte im Konflikt“, in: *The German Quarterly*, Bd. 77 (2004), S. 125–144, hier: S. 136.

Gelzer hält weiterführend fest, dass diskursorientierte Forschungen aus dem Bereich der Postcolonial Studies oft diese Gattungsunterschiede vernachlässigen und zu allzu einseitigen Ergebnissen gelangen:

Eine diskursorientierte Untersuchung nach den Prinzipien Foucaults oder Greenblatts sollte davon ausgehen können, dass die betreffenden Quellen zuvor gründlich in ihrem historischen Kontext erforscht worden sind. Dies betrifft ganz grundsätzlich zunächst ihren Ort innerhalb der Gattungsgeschichte; dann ihrem Kontext innerhalb der Literaturgeschichte (für Deutschland also etwa ihre Stellung innerhalb der Entwicklung der Empfindsamkeit); schließlich die Geschichte ihrer Rezeption von der zeitgenössischen Wertung bis zu neueren Textinterpretationen. Für Deutschland hieße dies, dass die dortige Umformung einer moralischen Beispielgeschichte zu einer anklägerischen Fabel gegen den Kolonialismus und weiter zu einer schäferlichen Idylle bei Gessner eher auf dem Hintergrund der deutschen Entwicklung der Empfindsamkeit und der beginnenden Rousseau-Rezeption als auf demjenigen eines Kolonialdiskurses zu sehen wäre.²⁰¹

Während Gelzer durchaus zuzustimmen ist, dass eine sorgfältige Situierung der Quellen unabdingbar ist, so soll doch teilweise widersprochen werden, denn die Gattungs- und Literaturgeschichte ist keineswegs so homogen und unanfechtbar, wie Gelzer es hier darstellt, und sollte ihrerseits kritisch betrachtet werden. Zudem entwickelt sich auch die deutsche Empfindsamkeit nicht im luftleeren Raum und ist durchaus von realen Ereignissen, wie dem Unabhängigkeitskampf in Nordamerika und der zunehmend kolonialistischen Stimmung in Deutschland, beeinflusst. Die postkoloniale Lektüre und die gattungsgeschichtliche Argumentation lassen sich hier durchaus versöhnen.

Die Geschichte von Cora und Alonzo unterliegt ebenfalls einer Entwicklung vom tragischen zum guten Ende hin. Der Stoff bildet die Grundlage für Kotzebues Stücke *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru*, wobei Kotzebue nicht der Erste und bei weitem nicht der Einzige war, der sich dieses Stoffes annahm.²⁰² Die Geschichte geht zurück auf Jean-François Marmontels sentimentalen Roman *Les Incas. Ou la Destruction de l'Empire du Pérou* von 1777. Die Beliebtheit des Stoffes zeigt sich unter anderem auch im Erfolg der beiden Südamerika-Stücke Kotzebues. Seine Version der Cora-Alonzo-Geschichte löste eine Vielzahl von Nachdichtungen aus, und die englische Bearbeitung durch Richard Brinsley Sheridan (1751–1816) unter dem Titel *Pizarro* (1799) war so erfolgreich, dass sie schliesslich ins Deutsche zurückübersetzt und immer wieder aufgeführt

²⁰¹ Gelzer: *Inkle und Yarico in Deutschland*, S. 139.

²⁰² Für eine Auswahl von Bearbeitungen des Stoffes vgl.: Sadjji: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 106. Vgl. auch: Löhndorf: *Marmontel als intermediale Quelle*.

wurde.²⁰³ Während die interkulturelle Liebe bei Marmontel mit dem Tod der beiden Protagonisten endet, gelingt bei Kotzebue die interkulturelle Familiengründung, bei welcher der Europäer dauerhaft an das fremde Land gebunden wird. Diese Konstellation ist von Susanne Zantop als deutsche „master fantasy“ des 18. Jahrhunderts bezeichnet worden,²⁰⁴ worauf in Kapitel 3.1.4 zurückzukommen sein wird.

Heinrich von Kleist hat eine leicht abweichende Variation der Cora-Alonzo-Geschichte vorgelegt in seiner Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (1810). Die Handlung setzt ein, als während eines Erdbebens Josephe (die Cora-Figur) ihr Kind bekommt und Jeronimo (die Alonzo-Figur) aus dem Gefängnis entkommt. Die Erzählung begleitet die junge, interkulturelle Familie auf ihrem Weg aus der Stadt und wieder zurück. Am Ende werden beide Eltern erschlagen und der kleine Philipp von Fernando und Elvire adoptiert, die ihren eigenen Sohn verloren haben. Dieser Kindstausch ist zutiefst kontraintuitiv und gibt Lesern wie Interpreten immer wieder Rätsel auf, doch lässt sich dieser Akt im Kontext einer interkulturellen Stoffgeschichte gut einordnen: Es handelt sich um die Gründung einer interkulturellen Familie, und zwar nicht durch Zeugung, sondern durch Annahme an Kindes statt. Die Kernfamilie überlebt nicht vollständig, aber das Kind wird in eine bislang monokulturelle Familie integriert. Kleist macht hier stoffgeschichtlich einen Schritt zurück hinter das gute Ende der Cora-Alonzo-Geschichte, indem er die Familiengründung scheitern lässt, legt aber mit dem Überleben des Kindes den Grundstein für die interkulturelle Familie.

In diesem Zusammenhang soll auf eine weitere Erzählung von Heinrich von Kleist hingewiesen werden: auf *Die Verlobung in Santo Domingo* (1811). Hier kommt es nicht zur interkulturellen Eheschliessung zwischen dem Schweizer und der ‚Mulattin‘, weil die exotische Verlobte ihr Leben riskiert, um den Geliebten zu retten, und tragischerweise von ihm umgebracht wird. Strukturell entspricht diese Geschichte wiederum der Inkle-Yarico-Geschichte, die tragisch endet, und scheint stoffgeschichtlich hinter die populären Geschichten zurückzufallen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts meist gut endeten. Die hier dargestellte Entwicklung vom Tragischen zum Happy End ist daher nicht absolut und nicht uniform, sie ist aber ein klarer Trend in der Mehrheit der Texte.

²⁰³ Vgl.: Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 151.

²⁰⁴ Vgl. ebd.: S. 147.

Heute kennt man die interkulturelle Liebesgeschichte am ehesten in der Form der Geschichte von Pocahontas und Captain Smith. Die überlieferte Geschichte hat nicht mehr viel mit der historischen Figur zu tun, aber gerade in den USA ist Pocahontas, die ‚Indianerprinzessin‘, die den weissen Soldaten vor dem Tod rettet und sich dann in ihn verliebt, eine bekannte Figur. Der Disneyfilm *Pocahontas* von 1995 stellt die Liebesgeschichte stark in den Vordergrund, und fügt das Element hinzu, dass Captain Smith durch Pocahontas die Natur schätzen lernt und ihre Sichtweise auf die Dinge annimmt. Er schlägt sich so nicht nur auf ihre Seite, sondern wird auch in ihren Stamm integriert. Noch verstärkt findet sich dasselbe Muster in James Camerons Film *Avatar* von 2009. Die Verwandtschaft von Pocahontas mit der Na’vi-Prinzessin Neytiri ist leicht zu erkennen. Die Steigerung der Geschichte besteht darin, dass der Ex-Marine Jake Sully sich nicht nur in Neytiri verliebt und in der kriegerischen Auseinandersetzung auf ihre Seite wechselt, sondern am Ende sogar seine menschliche Existenz gänzlich aufgibt, indem er sein Bewusstsein aus seinem Körper permanent in seinen Avataren transferiert und fortan als Na’vi lebt. Er macht eine Metamorphose durch und wird innerlich wie äusserlich zum Mitglied des Stammes. Er gründet mit der ‚Wilden‘ eine interkulturelle Familie, bei der aber nicht mehr die ‚Indianerin‘ in die ‚weisse‘ Kultur eingeführt wird, wie bei den späteren Adaptionen von Inkle und Yarico, sondern umgekehrt. Dies spricht dafür, dass in der heutigen Zeit die Phantasie von der Eroberung fremder Länder zurückgetreten ist hinter die Phantasie, der eigenen Zivilisation zu entkommen. Der Eskapismus ist somit in *Avatar* stärker als der Imperialismus.

Abgesehen vom Medienwechsel – vom Roman zum Theater zum Film – soll diese unvollständige Zusammenstellung deutlich machen, dass sich Phantasien über die Zeit hinweg verändern und damit einen engen Bezug zum Zeitgeist haben. Ob eine Geschichte gut ausgeht oder traurig, hängt oft auch mit zeitgenössischen Diskursregeln zusammen. Die interkulturelle Familie wird im Laufe der Zeit immer unproblematischer und wahrscheinlicher. Kotzebue schreibt seine Theaterstücke zu einer Zeit, in der die interkulturellen Liebesgeschichten im allgemeinen nicht mehr tragisch, sondern glücklich enden. Interessant ist es daher, zu untersuchen, wie die Geschichten bei Kotzebue ausgehen.

3.1.4 Koloniale Phantasien – Die Kolonialromanze

In der postkolonialen Germanistik findet die deutsche Kolonialzeit im 19. und 20. Jahrhundert verständlicherweise die meiste Beachtung, doch gibt es auch gute Gründe, sich mit der deutschen Literatur der Vorkolonialzeit zu befassen. Theoretischer Ausgangspunkt für die postkoloniale Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert in der Germanistik ist dabei die amerikanische Germanistin und Komparatistin Susanne Zantop. In ihrem wirkungsmächtigen Buch über deutsche Kolonialphantasien weist sie nach, dass es in Deutschland im 18. und frühen 19. Jahrhundert zwar noch keine Kolonien gab, dass aber die kollektive Phantasie einer deutschen Kolonie seit 1770 in Deutschland präsent war. Diese Phantasie geht einher mit einem „latente[n], diffuse[n] Kolonialstreben“ der Deutschen:

Der Drang nach kolonialer Besitzergreifung – und damit meine ich Verfügungsgewalt über fremde Ländereien, Bodenschätze und, nicht zuletzt, Menschenkörper und Menschenarbeit – drückte sich, wie gesagt, nicht so sehr als bewußte Absicht aus, sondern eher in unbewußt geäußerten Kolonialphantasien: Geschichten von sexueller Eroberung bzw. Willfährigkeit, von Liebe und gesegnetem häuslichen Einvernehmen zwischen Kolonisator und Kolonisierten auf gemeinsamem Boden – Geschichten, die das Fremde vertraut und das Vertraute familiennah, „familiär“ machten.²⁰⁵

Damit ist das Stichwort der „Familie“ gefallen. Die Eroberungsphantasie äussert sich verdeckt in Geschichten von Liebe und Fortpflanzung. Die freiwillige Verbindung von Europäer und ‚Indianerin‘ täuscht darüber hinweg, dass die Kolonisierung in Wirklichkeit ein gewaltsamer und einseitiger Akt ist. Die beliebteste Phantasie ist somit die Phantasie von der „Kolonialromanze“, von der interkulturellen Liebe.

Die Familienmetaphorik zeigt sich aber auch im Alltagsvokabular des Kolonialismus.

Diese Kolonialphantasien traten in vielerlei Gewand auf. Als familiäre oder erotische Begegnungen zwischen „Eroberern“ und „Eingeborenen“ bevölkerten sie Kinderbücher wie Erwachsenenlektüre. Sie erschienen in Form von Erzählungen, Gedichten oder Schauspielen oder gingen als tropologische Schlüsselworte in anthropologische, philosophische oder politische Schriften ein, so z. B. als „Jungferninseln“, die der Eroberung durch jugendlich-maskuline Staaten harrten, oder als Bild von der „Vermählung der Nationen“, der „Tochterkolonien“ entsprängen, die zum „Mutter-“ oder „Vaterland“ in einem besonders innigen Verhältnis stünden. Sie erschienen sogar in Reiseberichten, die sich auf eine erlebte, keine erdachte Wirklichkeit beriefen. Kurz, als komplette Geschichten („Phantasien“) und als mentale Strukturen („Phantasie“), die andere Diskursformen beeinflussten, waren (und sind!) Kolonialphantasien allgegenwärtig.²⁰⁶

²⁰⁵ Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 10. Da es sich bei der deutschen Ausgabe dieser Arbeit um eine von der Autorin überarbeitete und für den deutschen Sprachraum erweiterte Ausgabe handelt, wird auf die Wiedergabe des englischen Originals verzichtet.

²⁰⁶ Ebd.

Die Phantasien äussern sich also in Texten, die literarisch oder beschreibend sein können, künstlerisch hochstehend oder sehr einfach.

In England scheint der Fokus der Kolonialphantasie auf dem Sexuellen zu liegen, „während in deutschen Phantasien das koloniale Begehren weniger auf sexuellen Besitz als auf Landbesitz gerichtet zu sein scheint.“²⁰⁷ Deutsche Phantasien unterscheiden sich ausserdem von anderen europäischen Phantasien durch ihre Praxisferne:

Deutsche Kolonialphantasien waren anders, selbst wenn sie die Phantasien anderer europäischer Nationen imitierten oder umschrieben. Da sie rein auf Wunschträumen basierten, unberührt von Praxis, waren deutsche Phantasien nicht nur unterschiedlich motiviert, sondern hatten auch eine andere Funktion: sie dienten weniger als ideologischer Deckmantel, hinter dem sich koloniale Brutalitäten oder verbotene Wünsche verstecken konnten, denn als Handlungersatz, als imaginärer Testort für koloniale Unternehmungen. Indem Deutsche die kolonialen Bestrebungen anderer kommentierten und kritisierten, indem sie sich Theorien fremder Eroberer aneigneten, sie weiterentwickelten und revidierten, und vor allem indem sie koloniale Szenarios erfanden, die ihnen die Identifikation mit der Rolle des Eroberers oder Kolonialherren erlaubten, konnten sie ein eigenes koloniales Universum schaffen, in das sie sich selbst hineinverpflanzten.²⁰⁸

Durch die verspätete reale Kolonialgeschichte Deutschlands entstehen starke kollektive Phantasien des „besseren Kolonialherren“. Diese Phantasien sind jedoch nicht statisch, sondern verändern sich im Laufe der Zeit unter wechselnden Einflüssen:

Zwischen 1770 und 1870 machen die Kolonialphantasien in der deutschen Vorstellungswelt eine Entwicklung durch, die durch Neuanfänge und Wiederholzwänge charakterisiert ist: von paternalistischen Entwicklungsphantasien zu ehelichen Assimilationsphantasien im späten 18., zu Trennungsphantasien im frühen 19. und schließlich erneuten Engagementsphantasien im späten 19. Jahrhundert. Diese Phantasien entstehen im Zusammenhang mit Entwicklungen in den spanischen, britischen und französischen Kolonien in Lateinamerika und der Karibik – ihrem Kampf um Unabhängigkeit, ihre Auseinandersetzung mit neokolonialen oder imperialistischen Versuchen der Rückeroberung alter oder Gewinnung neuer Einflußgebiete. Sie werden aber auch von Entwicklungen in Deutschland selbst beeinflusst: von liberalen Modellen eines gütigen, Schutz bietenden Vaters Staat, der seine unmündigen Kinder auf natürliche Weise in die Volljährigkeit entlassen würde; vom wachsenden nationalistischen Widerstand gegen den französischen militärischen und kulturellen Imperialismus, gepaart mit der nationalen Einigungsbewegung; und schließlich von der militanten, von Konkurrenzdenken charakterisierten Selbstbehauptung des Deutschen Reiches gegenüber seinen europäischen Nachbarn.²⁰⁹

Für Susanne Zantop ist Marmontels Cora-Alonzo-Geschichte ein klassisches Beispiel für eine Kolonialromanze. Sie untersucht hauptsächlich die Version Marmontels, wendet sich aber auch Kotzebues Version zu. Die Geschichte bei Kotzebue ist dieselbe wie bei Marmontel mit einer wichtigen Ausnahme: Die Figur des Rolla hat keine Vorlage bei

²⁰⁷ Vgl.: Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 11, A 2.

²⁰⁸ Ebd.: S. 16.

²⁰⁹ Ebd.: S. 229.

Marmontel und ist eine Erfindung Kotzebues. Bei Kotzebue führen der Aufstand Rollas und das Bitten des Oberpriesters schliesslich zur Begnadigung von Cora und Alonzo, bei Marmontel erbarmt sich der Inka nach einer wortreichen Rede Alonzos, in der er natürliche Gefühle und christliche Vergebung predigt. In beiden Versionen heiraten Cora und Alonzo und bekommen einen Sohn, doch als Pizarro angreift, weichen die beiden Versionen wieder voneinander ab: Bei Marmontel fällt Alonzo in der Schlacht, worauf Cora vor Gram stirbt, während bei Kotzebue Rolla Alonzos Stelle einnimmt, an seiner Stelle stirbt und so das Überleben von Cora, Alonzo und ihrem Sohn möglich macht.

Zantop bewertet das Hinzufügen von Rolla als Verstärkung der Kolonialromanze: Sein Tod ermöglicht das Überleben der „euro-amerikanischen Familie“ und macht das koloniale Glück dauerhaft.

Indem er [Kotzebue] den edlen Wilden erst einführt und dann töten läßt, inszeniert Kotzebue buchstäblich noch einmal den Ausschluß des eingeborenen Mannes aus der (und durch die) Kolonialromanze. Als Alonzos einziger Mitbewerber um die Jungfrau (d. h. das Gebiet) muß Rolla sterben, damit die euro-amerikanische Familie, Alonzo, Cora und ihr Kind, bis an ihr Ende glücklich weiterleben können.²¹⁰

Die Botschaft in Kotzebues Stücken ist für Zantop offensichtlich: „Liebe geht über Gewalt“.²¹¹ Dies ist aber nur das vordergründige Anliegen der Schauspiele, das die wahre Botschaft verschleiert, nämlich die Legitimation der kolonialen Verhältnisse:

Indem Kotzebue gewaltsame Eroberung in eine Form von liebender Umarmung umschreibt, in der Europa den Mann und Südamerika die Frau verkörpern, legitimiert er Hierarchie und koloniale Unterwerfung als natürlich. Wenn wir uns jedoch sowohl an Rousseaus Theorien der sogenannten natürlichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern erinnern, für die Kotzebue eintrat, als auch an die reale Situation der Frauen im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts, können wir die ideologischen Zusammenhänge dieser Hochzeit zweier Kulturen besser ermessen: Liebe ist der Leim, der eine ungleiche Beziehung zwischen dem Hausherrn und seinem rechtlich und ökonomisch unmündigen Untergebenen zusammenhält. Liebe verdeckt so eine Gewaltbeziehung. Im Gegensatz zu „eine Eroberung machen“, einer Wendung, die den Machtkampf auch im erotischen Diskurs enthält und erhält, maskiert die koloniale „Liebe“ koloniale Gewalt, anstatt ihr Ausdruck zu verleihen.²¹²

Diese Interpretation passt zu der zunehmend radikaleren und strengeren Einstellung der Europäer gegenüber den Kolonien im 18. und 19. Jahrhundert und hat vieles für sich. Wenn Zantop allerdings schreibt, dass Rolla die eindimensionale Figur ist und Alonzo der Charakter, der zwischen den Welten steht und deswegen interessanter ist,²¹³ so ist dem klar zu widersprechen. Rolla ist die Figur, die sich am meisten entwickelt und die

²¹⁰ Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 156.

²¹¹ Vgl. ebd.: S. 153.

²¹² Ebd.: S. 155f.

²¹³ Vgl. ebd.: S. 154.

Handlung massgeblich prägt, während Alonzo im Vergleich zu ihm nur wenig Einfluss auf das Geschehen hat. Hier hat die Lektüre unter kolonialer Perspektive dazu geführt, dass andere Aspekte der Stücke ausser Acht gelassen wurden, denn die Hinzunahme der Figur des Rolla verändert das Machtgefüge, macht die kolonialen Verhältnisse weniger eindeutig und macht aus der Kolonialromanze ein Dreiecksverhältnis. Diese in allen in dieser Arbeit untersuchten Stücken wiederkehrenden Dreiecksverhältnisse sind ein dramaturgisches Muster, und daher ist zu untersuchen, inwiefern die Stücke von den Gattungsbedingungen des Theaterstückes beeinflusst sind.

Eine Analyse unter kolonialen Vorzeichen, besonders bei gross angelegten Studien, ist der Gefahr der einseitigen Lektüre zwangsläufig ausgesetzt. Ohne Berücksichtigung des literaturgeschichtlichen Kontextes und ein unvoreingenommenes Close Reading ist es schwierig, den behandelten Texten gerecht zu werden und sie nicht zu sehr „gegen den Strich“ zu lesen. Der Umgang mit Texten, gerade, wenn sie nicht zum klassischen Kanon gehören, erfordert eine sorgfältige literaturgeschichtliche Kontextualisierung, während gleichzeitig eine fruchtbare Auseinandersetzung aus postkolonialem Blickwinkel eine gewisse Freiheit im Umgang mit literaturgeschichtlichen Kategorien voraussetzt. Hier gilt es, einen Mittelweg zu finden.

3.2 Kotzebues Liebedreiecke

Die interkulturellen Liebesgeschichten bei Kotzebue sind allesamt Dreiecksgeschichten. Diese werden nun in Berücksichtigung der literaturgeschichtlichen Einordnung und der kolonialen Bedingungen genauer betrachtet. Die Reihenfolge der Stücke richtet sich dabei wie im 2. Kapitel nach dem Fortschreiten der Kolonisierung im jeweiligen Stück, diesmal jedoch bestärkt durch die parallel verlaufende Entwicklung der Stoffe, wie sie im Kapitel 3.1.3 vorgestellt wurde.

Die interkulturelle Familie durchläuft in der Literaturgeschichte verschiedene Stadien: Das systematisch und stoffgeschichtlich älteste Modell ist das des Lehrer-Schüler-Verhältnisses, das ebenso wie das Vater-Sohn-Verhältnis eine paternalistische Beziehung ist. Der literaturgeschichtliche Prototyp hierfür ist die Geschichte von Robinson und Freitag. Die Herstellung dieses familienähnlichen Verhältnisses ist eine Art der interkulturellen Familiengründung durch die Annahme des ‚Wilden‘ an Kindes statt. Dieser pla-

tonischen Familie folgt die interkulturelle Liebesbeziehung, die in der Literaturgeschichte zunächst scheitert und tragisch endet. In *La Peyrouse* verbinden sich diese zwei Modelle, indem die interkulturelle Liebesbeziehung zwar beendet wird, die platonische interkulturelle Familie beziehungsweise die Familiengründung durch Annahme an Kindes statt aber gelingt. Das Überleben der gesamten interkulturellen Familie mit intakter Paarbeziehung steht erst am Ende der *Sonnenjungfrau* und der *Spanier in Peru*. Hier, wo der Kolonisierungsprozess schon in vollem Gange ist, kann die Liebesgeschichte gelingen, wenn auch auf Kosten des ‚wilden‘ Mannes. Erst nach Abschluss der Kolonisierung verschwinden die Schwierigkeiten für die interkulturelle Familiengründung, wie in *Die Indianer in England* zu sehen ist, und die interkulturelle Ehe wird zu einer reinen Verhandlungssache.

Ob die interkulturelle Liebesbeziehung und Familiengründung erfolgreich ist, hängt massgeblich vom Stand der Kolonisierung ab. Die Einflüsse der literaturgeschichtlichen Parameter sind bei der Lektüre mit zu berücksichtigen, doch stehen sie keineswegs im Widerspruch zu den postkolonial geprägten Erkenntnissen. Beide Lesarten ergänzen sich vielmehr und fügen sich zu einem deutlichen Bild der kolonialen Verhältnisse.

3.2.1 Südsee: Familiengründung durch Annahme an Kindes statt

Die Geschichte von *La Peyrouse* und *Malvina* ist eine Original-Geschichte von Kotzebue. Es gibt keine direkte literarische Vorlage, doch gibt es eine Anregung in der realen Welt: Im Jahr 1788 erlitt der französische Entdecker Jean François de Galaup de La Pérouse (1741–1788) Schiffbruch in der Südsee. Ausgesendete Suchexpeditionen waren zunächst erfolglos und sein Tod konnte erst 35 Jahre später bestätigt werden. Diese Geschichte war in Europa in den Medien präsent und Kotzebue hat davon aus der Zeitung erfahren.²¹⁴ Durch die Ungewissheit des Schicksals des Franzosen hatte Kotzebue bei der Entstehung seiner *Sücker* 1796 und bei der Überarbeitung 1818 alle Freiheit, sich auszumalen, was mit ihm geschehen war. Kotzebues Version der Ereignisse ist die Geschichte eines Schiffbrüchigen in der Südsee, der von einer jungen ‚Wilden‘ gerettet wird und daraufhin mit ihr auf einer bislang unbewohnten Insel eine neue Familie gründet. Als sie durch die Ankunft eines Schiffes aus seiner Heimat wieder in

²¹⁴ Vgl. Sangmeister: *La Peyrouse*, S. 165.

Kontakt mit der Zivilisation kommen, wird ihr Lebensmodell in Frage gestellt und schliesslich zum Scheitern gebracht.

Das Verhältnis zwischen La Peyrouse und Malvina ist einerseits ein Lehrer-Schüler-Verhältnis und andererseits eine Liebesbeziehung. Die Dynamik dieser Beziehungen und die Auflösung der Dreieckskonstellation mit Adelaide sowie das daraus resultierende Familienmodell werden im Folgenden näher betrachtet.

Der Schiffbrüchige als Lehrer

Obwohl die Geschichte von La Peyrouse eine Original-Geschichte ist, steht sie doch in einer literarischen Tradition. Sie hat durchaus Ähnlichkeiten mit anderen Geschichten, zum Beispiel mit der von Robinson Crusoe. Die Situation der beiden Figuren ist sehr ähnlich: Beide erleiden Schiffbruch und werden von Inselbewohnern bedroht. In Daniel Defoes (1660–1731) *Robinson Crusoe* (1719) rettet Robinson den jungen Freitag vor den Kannibalen, während in *La Peyrouse* Malvina den schiffbrüchigen La Peyrouse vor ihrer Familie beschützt. In der Folge bringen beide Europäer dem Inselbewohner bzw. der Inselbewohnerin ihre Sprache, die europäische Lebensart und die christliche Religion bei.

Der Schiffbrüchige kommt so in die Rolle des Lehrers und gewinnt die Oberhand, denn das interkulturelle Lehrer-Schüler-Verhältnis ist eine hierarchische Beziehung. La Peyrouse und Malvina belehren sich zwar gegenseitig, doch werden seine Lehren im Stück als wichtiger dargestellt als ihre, und zwar obwohl Malvina La Peyrouse nichts weniger als das Überleben auf der Insel ermöglicht, indem sie ihm beibringt, wie man sich Nahrung beschafft und sich schützt:

Peyrouse: Seit jenem Augenblicke verdanke ich ihr mein Leben tausendmal! Ohne sie wäre ich Hungers gestorben. Sie lehrte mich in Netzen und Schlingen Fische und Vögel fangen; sie lehrte mich eßbare Wurzeln und Kräuter kennen, und warnte mich vor den giftigen; sie bereitete mir diese künstlichen Kleidungsstücke von Federn und Fellen; sie schmückte meine Wohnung mit Kieseln und Muscheln.²¹⁵

La Peyrouse dagegen lehrt Malvina abstraktere Dinge wie die französische Sprache und die christliche Religion.²¹⁶ Zudem beschreibt er ihr, was Kunst und höhere Interessen

²¹⁵ Kotzebue: *La Peyrouse* (I), I/6, S. 17

²¹⁶ Vgl. ebd.: I/4, S. 8.

sind und vermittelt ihr so Ausschnitte aus der europäischen Lebenswelt:

Malvina: Aber weißt du was? du hast mir oft erzählt, wie du ein Bild zu malen verständest, auf Papier, mit Farben, ganz ähnlich der Natur.²¹⁷

Dies führt, wie bereits in Kapitel 2.2.1 ausgeführt, dazu, dass Malvina sich bewusst wird, dass sie in den Augen der Franzosen eine ‚Wilde‘ ist. Sie ist La Peyrouse dankbar, dass er ihren Horizont erweitert hat und will selbst nicht mehr zurück und eine ‚Wilde‘ sein.²¹⁸

La Peyrouse erfüllt den wichtigsten Auftrag eines interkulturellen Lehrers: das Christentum zu verbreiten und das Seelenheil der ‚Wilden‘ zu retten. Nach europäischem Massstab ist dies sogar wichtiger als das materielle Überleben, und deshalb werden in *La Peyrouse* auch konsequent La Peyrouse‘ Lehren höher bewertet als Malvinas – sogar von Malvina selbst. Malvina hat La Peyrouse das Leben gerettet und sein Überleben ermöglicht, er jedoch hat Malvina Vernunft und Herz gegeben und ihr so erst gezeigt, was ein lebenswertes Leben ist.

Die ‚Wilde‘ als Geliebte

Wie bereits erwähnt, bezeichnet Susanne Zantop die Robinsongeschichte als eine Form der interkulturellen Familiengründung, da Robinson und Freitag eine Art Vater-Sohn-Verhältnis entwickeln. Diese Konstellation wurde in späteren Robinsonaden typischerweise dahingehend abgeändert, dass an Stelle von Freitag eine junge Frau auftrat. Kotzebue befindet sich im Einklang mit dieser Entwicklung, wenn La Peyrouse auf seiner Insel ebenfalls auf eine Frau trifft.

Während die Erziehung von Freitag bei Robinson ein Lehrer-Schüler-Verhältnis und möglicherweise ein Vater-Sohn-Verhältnis erzeugt, ergibt sich bei La Peyrouse und Malvina eine weitere Beziehungsart, nämlich die interkulturelle Liebesbeziehung. Darin liegt wohl auch der Reiz für viele Verfasser von Robinsonaden, aus dem Jüngling Freitag ein junges Mädchen zu machen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist die sexuelle Beziehung mit exotischen Frauen keineswegs mehr tabuisiert, sondern geradezu ein Topos.²¹⁹ Allerdings kann Malvina als Südseebewohnerin im Erstkontakt mit einem Europäer nur Geliebte sein, und nicht zur gesellschaftlich akzeptierten Ehefrau werden. Die interkul-

²¹⁷ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, I/8, S. 22.

²¹⁸ Vgl. ebd.: II/2, S. 32.

²¹⁹ Vgl.: Küchler Williams: *Erotische Paradiese*.

turelle Liebesgeschichte, die gut ausgeht, ist für dieses frühe Stadium der Kulturbegegnung nicht vorgesehen. Als offizielle Ehefrau wäre die ‚Wilde‘ zu sehr aufgewertet und würde zu viele europäische Werte in Frage stellen.

Dazu sei die Geschichte von Inkle und Yarico in Erinnerung gerufen, die damit endet, dass Inkle seine Geliebte Yarico in die Sklaverei verkauft. Auch diese Geschichte hat einige Ähnlichkeiten mit *La Peyrouse*: Vergleicht man Kotzebues Geschichte von La Peyrouse und Malvina beispielsweise mit Christian Fürchtegott Gellerts *Inkle und Yariko* von 1769, so findet man teilweise starke Parallelen. Auch Inkle erleidet Schiffbruch und wird daraufhin von ‚Wilden‘ angegriffen. Sowohl Gellerts Inkle als auch Kotzebues La Peyrouse sind die einzigen Überlebenden des jeweiligen Schiffbruchs und sind mit der Schwierigkeit konfrontiert, in einem ihnen unbekanntem Gebiet zu überleben. Bis hierhin sind es auch klassische Robinsonaden. Doch während sich Robinson zunächst alleine behaupten muss, bekommen Inkle und La Peyrouse schon kurz nach dem Schiffbruch Hilfe in Gestalt eines ‚wilden Mädchens‘. Gellert schreibt:

Ein plötzliches Geräusch erschreckt sein schüchtern Ohr.
Ein wildes Mädchen springt aus dem Gebüsch hervor,
Und sieht mit schnellem Blick den Europäer liegen.
Sie stutzt. Was wird sie tun? Bestürzt zurücke fliegen?
O nein! so streng und deutsch sind wilde Schönen nicht.

[...]

Sie winkt ihm mit der Hand, er folgt ihrem Schritte.
Mit Früchten speist sie ihn in einer kleinen Hütte,
Und zeigt ihm einen Quell, vom Durst sich zu befreyn.
Durch Lächeln rät sie ihm, getrost und froh zu seyn.
Sie sah ihn zehnmal an, und spielt an seinen Haaren,
Und schien verwundrungsvoll, daß sie so lockigt waren.

Sooft der Morgen kömmt: So macht Yariko
Durch neuen Unterhalt den lieben Fremdling froh,
Und zeigt durch Zärtlichkeit, mit jedem neuen Tage,
Was für ein treues Herz in einer Wilden schlage?
Sie bringt ihm manch Geschenk, und schmückt sein kleines Haus
Mit mancher bunten Haut, mit bunten Federn aus;
Und eine neue Tracht von schönen Muschelschalen
Muß, wenn sie ihn besucht, um ihre Schultern prahlen.²²⁰

Diese Stelle erinnert sehr an die Dienste, die Malvina für La Peyrouse erbringt. Die ‚wildenden‘ Frauen sichern das Überleben der schiffbrüchigen Männer und werden schliesslich zu deren Geliebten. Wie das Lehrer-Schüler-Verhältnis ist aber auch die Liebesbeziehung

²²⁰ Gellert, Christian Fürchtegott: „Inkle und Yariko“, in: Ulrike Bardt, Bernd Witte (Hrsg.): *Christian Fürchtegott Gellert: Gesammelte Schriften, Bd. 1: Fabeln und Erzählungen*, Berlin: de Gruyter, 2000, S. 70–74, hier: S. 71.

eine hierarchische, denn sowohl Yariko als auch Malvina sind erwachsene Frauen, werden aber als „Kinder“ bezeichnet:

Die Liebe flößt dem Paar bald eine Mundart ein.
Sie unterreden sich durch selbst erfundene Töne.
Kurz, er versteht sein Kind, und ihn versteht die Schöne.²²¹

Dieses Gefälle ist natürlich nicht nur interkulturellen Beziehungen vorbehalten, auch in Europa ist in der Regel der Ehemann älter und „Männer“ heiraten „Mädchen“. Bei interkulturellen Liebesbeziehungen hat dieses Gefälle jedoch gravierendere Auswirkungen, da die ‚wilden‘ Frauen nicht unter dem moralischen Schutz der europäischen bürgerlichen Gesellschaft stehen und den europäischen Männern so stärker ausgeliefert sind.

Bei Gellert wie bei Kotzebue landet eines Tages ein Schiff an der Insel und ermöglicht so den Schiffbrüchigen, eine Wahl zu treffen: mit der Geliebten zusammen zu bleiben oder sie zu verlassen und alleine nach Europa zurückzukehren. Die Geschichte nimmt dann jeweils einen unterschiedlichen Verlauf: Inkle und Yariko fahren nach Barbados, wo Inkle seine Geliebte bei erster Gelegenheit als Sklavin verkauft. Kotzebues La Peyrouse dagegen sieht sich mit einer Dreieckskonstellation konfrontiert, die nicht so einfach zu lösen ist.

Dieses Dreiecksverhältnis ist von Kotzebue erschaffen und originär. Zu dem literarisch oft bearbeiteten interkulturellen Paar kommt eine dritte Person hinzu, welche die Dynamik nachhaltig verändert. In diesem Fall handelt es sich um die Ehefrau von La Peyrouse, Adelaide, die ihren Weg auf die einsame Südseeinsel findet und die Idylle des in ‚wilder Ehe‘ lebenden Liebespaares stört. Der schiffbrüchige europäische Mann steht nun zwischen einer ‚wilden‘ Frau und einer europäischen Frau, die beide als Mütter seiner Kinder einen moralischen Anspruch an ihn haben. Er muss sich nicht ‚nur‘, wie Inkle, für oder gegen seine ‚wilde‘ Frau entscheiden, sondern durch die dramaturgische Parallelführung der beiden Frauen wird vielmehr der Anspruch beider gestärkt, und die Entscheidung für oder gegen die eine oder andere Familie ist auch eine Entscheidung für oder gegen die Regeln der europäischen Gesellschaft.

Es stellt sich im Verlaufe des Stückes heraus, dass La Peyrouse gar nicht in der Lage ist, diese Entscheidung zu treffen. Er ist zwischen den beiden Frauen hin und her gerissen.

²²¹ Gellert: *Inkle und Yariko*, S. 71.

Adelaide: Nein, Alexis, täusche dich nicht. Deine Lage ist schrecklich, mein Herz fühlt, was das deinige leidet – aber sei ein Mann! du mußt zwischen uns wählen.

La Peyrouse: Ich kann nicht.²²²

Dies geht so weit, dass La Peyrouse sich im Affekt selbst töten will, um die Entscheidung zu umgehen.

Adelaide: Wähle, Mann, für den ich Alles litt!

Malvina: Wähle, du! für den ich Alles wagte.

La Peyrouse (außer sich): Laßt mich! – die Verzweiflung kennt keine Wahl! – Barmherziger Gott! wenn du einem Menschen mehr aufbürdest, als seine Kräfte zu tragen vermögen, o! so ist's ein Wink, das Joch der Menschheit abzuwerfen – das schwache Dasein zu vernichten! – welcher Tiger könnte eines dieser Weiber von sich stoßen! – welcher Unmensch könnte einen dieser Knaben zu Boden schleudern! (Sinnlos, indem er mit wilden Blicken links und rechts schweift.) Wählen soll ich? – ja, ich wähle – – (rasch) ich wähle den Tod! –²²³

Adelaide und Malvina verhindern den Selbstmord, doch La Peyrouse ist weiterhin unfähig, eine Entscheidung zu treffen. Diese Unmöglichkeit der Entscheidung lässt sich durch einen Konflikt zwischen den dramaturgischen Regeln und den kolonialen Diskursregeln erklären: Einerseits ist es für einen Text, der zu einem so frühen Zeitpunkt der Kolonisierung spielt, nicht möglich, die interkulturelle romantische Paarbeziehung überleben zu lassen. Dies ist diskursiv im Erstkontakt nicht vorgesehen. Andererseits ist es dramaturgisch nicht möglich, dass La Peyrouse einfach so wieder mit Adelaide nach Hause fährt. Das Stück hat zu sehr etabliert, wie verdient die Liebe zwischen La Peyrouse und Malvina ist und dass beide Frauen denselben Anspruch auf ihn haben. Dramaturgisch kann sich die Situation nur durch einen Deus ex machina oder ein tragisches Ende lösen. Kotzebue wählt die erstere Lösung in der ursprünglichen Fassung, in der Adelaides Bruder Clairville die Rolle des Deus ex machina übernimmt, und die zweite Lösung des tragischen Endes in seiner Überarbeitung des Stoffes.

Der ‚Wilde‘ als (Zieh)sohn

Da La Peyrouse sich nicht entscheiden kann, ist es nur konsequent, dass schliesslich die beiden Frauen entscheiden, wie es weitergeht, wenn auch nicht, ohne ihrerseits zu versuchen, sich für das Glück der Anderen zu opfern und sich das Leben zu nehmen. Dann aber tritt Clairville, Adelaides Bruder auf und bereitet den Boden für die Lösung. In Frankreich hat nämlich die Französische Revolution stattgefunden, wie er von einem

²²² Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/2, S. 32.

²²³ Ebd.: II/2, S. 34.

Handelsschiff erfahren hat, und damit besteht für die adligen Franzosen kein Grund mehr, in die Heimat zurückzukehren. Adelaides Mutter ist verstorben und die älteren Kinder können in die Südsee nachgeholt werden. So beschliessen alle Franzosen gemeinsam, auf der Insel zu bleiben und dort eine Kolonie zu gründen.

Das Problem der Dreieckskonstellation bleibt allerdings weiterhin bestehen, denn für die anwesenden Franzosen ist eine Ehe zu Dritt keine akzeptable Lösung. Schliesslich macht aber Adelaide einen Vorschlag, der für alle annehmbar ist:

Malvina (sich schüchtern und liebevoll zu Adelaiden wendend): Ich habe für dich und mich gebetet – Laß uns Schwestern sein! –

Adelaide: Schwestern? (Sie versinkt einen Augenblick in starres Nachdenken.) Schwestern? – Gutes Mädchen! Du weckst einen trostreichen Gedanken in mir! Ja! *Schwestern* laß uns sein, wenn dieser Mann unser *Bruder* sein will. Theilen können wir ihn nicht, keine darf ihn besitzen. (Schwärmerisch.) Wir, die Schwestern, bewohnen eine eigene Hütte, er, der Bruder, die andere; wir erziehen unsere Knaben, er hilft dir und mir – am Tage machen wir *Eine* frohe Familie, der Abend trennt uns – die Mütter bleiben bei ihren Kindern, der Vater in seiner Hütte – willst du das? wollt ihr das?

Malvina: Gern, wenn ich ihn nur sehen darf.

La Peyrouse: Gern, wenn es dich beruhigt.²²⁴

Adelaide schlägt eine platonische *Ménage à trois* vor, die das friedliche Zusammenleben aller ermöglicht: Der Europäer, die Europäerin, die ‚Insulanerin‘, das europäische Kind und das interkulturelle Kind bilden eine neue Lebensgemeinschaft, die später durch die älteren Kinder Adelaides sowie Clairville und seine Familie ergänzt werden soll.

Diese Lebensgemeinschaft ist nach bürgerlichen Massstäben keine „richtige“ Familie, welche aus einem Vater, einer Mutter und Kindern bestehen sollte. In diesem Falle endet das Stück also nicht mit einer interkulturellen Familie, sondern mit einem alternativen Modell. Durch die platonische Regelung wird die Trennung zwischen „wild“ und „zivilisiert“ wieder hergestellt und die interkulturelle Paarbeziehung (und somit auch der sexuelle Kontakt) zwischen La Peyrouse und Malvina ab sofort dauerhaft verhindert. Man könnte aber sagen, dass die beiden Frauen die Kinder der jeweils anderen als Teil einer familiären Gemeinschaft annehmen und zumindest in Bezug auf die Kinder eine Art interkulturelle Familie zustande kommt, wenn auch nicht im traditionellen Sinne.

²²⁴ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/8, S. 49. Hervorhebungen im Original.

In der überarbeiteten Version von *La Peyrouse* von 1818 findet das Dreiecksverhältnis eine andere Lösung. Die Figur des Clairville wurde aus dem Stück gestrichen, und so fehlen die Voraussetzungen für ein friedliches Ende. Weder La Peyrouse noch Adelaide können sich dazu durchringen, ihr Leben in der Heimat aufzugeben und permanent in der Südsee zu bleiben. In dieser Fassung übernimmt schliesslich Malwine die Entscheidung, wie es mit dem Dreiecksverhältnis weitergeht: Sie nimmt sich das Leben und macht durch ihren Suizid den Weg frei für ihre Rivalin. Die ursprüngliche, durch europäische Normen sanktionierte Familie wird wieder hergestellt, und Adelaide und La Peyrouse können als Paar ihr altes Leben im Rahmen europäischer Konventionen wieder aufnehmen. Aus Malwines Sicht ist die Situation so, dass es nicht ohne Opfer gehen kann:

Malwine: Ich hab' es wohl geseh'n – und auch selbst gefühlt – glücklich konnten wir drei nicht werden – weder hier noch in deinem Vaterlande. *Drei* Opfer bluten und nur Eines heischt das Schicksal. (Zu Adelaiden.) Sprachst du nicht so? – (Zu Peyrouse.) Da hab' ich zu deinem Gott gebetet, wie du mich gelehrt, mit heißer Inbrunst habe ich gebetet, dort, wo der Strauch mit seinen bunten Früchten euren Knaben heute lockte. – Sieh, da machte Gott den frommen Gedanken in mir lebendig – und ich streckte meine Hand nach der Frucht –²²⁵

Bezeichnenderweise ist es die ‚Wilde‘, die sich opfert, und das auch noch im Auftrag des Gottes der Europäer. Allerdings bleibt Malwines Sohn Tomai, das interkulturelle Kind, als dauerhafte Erinnerung an die „wilde Ehe“ bestehen. Er wird auf Malwines Bitten hin in die europäische Familie integriert.

Malwine: Es wird so dunkel – ich seh' euch wie im Nebel – nur noch Eine Bitte an dich, meine Schwester. – Sei die Mutter meines Tomai – er ist der Sohn deines Freundes – halte ihn wie deinen eig'nen Sohn – versprich es mir. –

Adelaide (schluchzend): Muß ich das noch versprechen?²²⁶

Es handelt sich also um eine interkulturelle Familie in Bezug auf das Eltern-Kind-Verhältnis: Die Eltern sind „zivilisiert“, aber das Kind ist „wild“. Es kann in die Familie aufgenommen und „gezähmt“ werden, so dass es überlebt. Die ‚wilde‘ Frau dagegen kann (noch) nicht dauerhaft in die interkulturelle Familie eingepasst werden und geht zugrunde.

In beiden Fassungen gibt es für das interkulturelle Paar kein glückliches Ende. Die Paarbeziehung wird abgebrochen und die interkulturellen Familienbande auf die Eltern-Kind-Beziehung verlagert. Tomai ist zwar das leibliche Kind von La Peyrouse, aber die

²²⁵ Kotzebue: *La Peyrouse (II)*, I/14, S. 60. Hervorhebung im Original.

²²⁶ Ebd.: I/14, S. 61.

explizite Übergabe des Kindes von der sterbenden Malwine an Adelaide macht deutlich, dass das ‚halbwilde‘ Kind von der Europäerin an Kindes statt angenommen wird.

Diese Familiengründung durch Annahme an Kindes statt ist, wie beschrieben, eine frühe Form der interkulturellen Familiengründung. Zum Zeitpunkt des Erstkontaktes zwischen Europäern und ‚Südseeinsulanern‘ ist eine dauerhafte Paarbeziehung noch nicht vorgesehen. Die interkulturelle Liebe scheitert also an der kolonialen Logik, die ein gutes Ende noch nicht zulässt. Stattdessen erfolgt die Annahme an Kindes statt als erste Variation der interkulturellen Familiengründung, wobei das Motiv des Lehrer-Schüler-Verhältnisses wieder aufgenommen wird, indem das Kind von den Eltern erzogen und gebildet wird und so die Stelle des Schülers einnimmt. Der Schiffbrüchige ist zu diesem Zeitpunkt nur ein unfreiwilliger Gast auf der Insel, der heimkehren wird, sobald sich die Gelegenheit dazu bietet, und sei es auch nur vorübergehend, um die Ressourcen zu besorgen, die es ermöglichen, die Kolonie aufzubauen. Insofern ist Kotzebue nur konsequent, wenn seine Hauptfiguren in ihrer interkulturellen Liebesbeziehung scheitern und „nur“ durch die Aufnahme des Kindes zu einer interkulturellen Familie gelangen können.

3.2.2 Peru: Familiengründung mit Opfer

Bei seinen Südamerika-Stücken hat Kotzebue auf eine literarische Vorlage zurückgegriffen. *Die Sonnenjungfrau* und *Die Spanier in Peru* sind eine Bearbeitung einer Episode aus dem Roman *Les Incas. Ou la Destruction de l'Empire du Pérou* aus dem Jahre 1777 von Jean-François Marmontel. Kotzebue arbeitet die Geschichte von Cora und Alonzo in zwei fünftaktige Theaterstücke um, weicht dabei aber in einem zentralen Punkt von Marmontels Vorlage ab: Kotzebue fügt die Figur von Rolla hinzu und macht aus der Liebesgeschichte eine Dreiecksgeschichte. Rolla spielt eine prominente Rolle in den beiden Stücken, und es stellt sich daher die Frage, welche Auswirkungen diese Erweiterung der handelnden Personen hat und wie die Familiengründung in dieser Konstellation vonstatten geht.

Verbrüderung

In Kotzebues Cora-Alonzo-Adaption gibt es nicht nur zwei Liebende, wie in den meisten Liebesgeschichten, sondern drei: Cora und Alonzo haben in Rolla einen Verbündeten, der

sich bis zur letzten Konsequenz mit ihnen solidarisiert. Die drei verliebten Hauptpersonen verbünden sich miteinander und stellen sich zusammen gegen den Rest der Welt. Dabei werfen sie alle Vernunft und gesunden Menschenverstand über Bord und sind nur noch auf ihre Liebe konzentriert. Jeder der drei Verliebten ist der Meinung, dass die eigenen Gefühle echt und berechtigt sind, und reagiert mit Unverständnis auf negative Rückmeldungen der Aussenwelt. Sowohl Juan als auch der Oberpriester und die Oberpriesterin versuchen, die bis zur Unvernunft Verliebten zur Besinnung zu bringen, werden dafür aber selbst als Schwärmer abgetan. Die Verliebten wissen sich ihrer Liebe sicher und achten nicht auf die Warnungen ihrer Freunde.

So reagiert Rolla nur mit Ablehnung auf die Vorhaltungen des Oberpriesters, seines vermeintlichen Onkels und Ziehvaters. Unglücklich in Cora verliebt, hat Rolla beschlossen, sich in eine Höhle im Gebüsch zurückzuziehen, und der Oberpriester appelliert vergebens an Ehrgefühl, Pflichtbewusstsein und religiöse Ehrfurcht, um ihn vor der Isolation zu bewahren. Cora ist ihm wichtiger als alles andere:

Rolla: Die Sonne geht auf, oder Cora erscheint, beides gilt meinen Sinnen gleich, und meinem Herzen – ach! dem gilt das letztere mehr!

Oberpriester: Diese Schwärmerei verzeih'n dir die Götter.²²⁷

Alonzo dagegen ist parallel dazu mit seinem Freund und Kampfgefährten Juan konfrontiert, der ihn warnt, für Cora alles aufzugeben:

Juan: Sie ist jung, sie ist schön, Alonzo entbrennt, und plötzlich segeln alle seine großen Entwürfe über Hals und Kopf in's Meer der Vergessenheit hinunter.²²⁸

Nach einem längeren Gespräch gibt Alonzo Juan recht, dass er die Beziehung mit Cora beenden sollte, folgt ihm dann aber trotzdem nicht:

Alonzo (ihn [Juan] rasch fortziehend): Komm', komm', laß uns fliehen.

Juan: Von Herzen gern! (Indem sie alle drei gehen wollen, hört man hinter der Mauer in die Hände klatschen.)

Alonzo (kehrt plötzlich um): Ach, Velasquez! das ist das Zeichen. Meine Cora! meine Cora! – (Er läßt seinen Freund stehen und klettert hastig über die Mauer.)²²⁹

Später im Stück warnt Juan dann auch Rolla vor unvernünftigen Taten. Als Rolla den Militärputsch plant, um Cora zu befreien, protestiert Juan:

Juan: Edler Rolla! Dich blendet die Liebe. Greif' in deinen Busen, du wirst dich vielleicht zum ersten Male in deinem Leben auf einem bösen Willen ertappen.

²²⁷ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/1, S. 9.

²²⁸ Ebd.: I/4, S. 15.

²²⁹ Ebd.: I/4, S. 18.

Rolla: Ich habe keine Ohren für dein Geschwätz.²³⁰

Cora dagegen ist in ihrer Überzeugung befangen, dass ihre Beziehung zu Alonzo kein Unrecht ist, und ist nicht für die Mahnungen der Oberpriesterin zugänglich.

Cora: Ihr [der Sonne] mein Gebet! meinen Dank! Dem Manne meine Liebe! mein Herz!

Oberpriesterin: Cora, besinne dich! Steh' auf. Komm zu dir; du bist berauscht.²³¹

Die mahnenden Figuren benutzen immer wieder Worte wie „Schwärmer“ oder „Rausch“. Die drei Verliebten sind tatsächlich in einer Art Wahn befangen, in dem Sinne, dass sie auf der eigenen Weltsicht beharren und für wohlgemeinten Rat von aussen nicht zugänglich sind. Jeder von ihnen hält die eigenen Gefühle und die eigene Liebe für wichtiger als die negativen Konsequenzen, die sich daraus für sie und andere ergeben könnten. So ist es einfach für die Verliebten, sich miteinander zu verbünden. Jeder von ihnen hat seine eigene Weltsicht, doch sie haben ein gemeinsames Ziel: Cora und Alonzo sollen zusammen glücklich werden. Auch Rolla verpflichtet sich diesem Ziel, da er aus Liebe zu Cora ihr Glück über alles andere stellt.

Die gemeinsame Front der Verliebten äussert sich zunächst darin, dass sie sich gegenseitig in ihrer eingeschränkten Wahrnehmung bestärken. So teilt Rolla die Ansicht Coras, dass die Liebe zu Alonzo „Natur“, also gerechtfertigt sei, während der Tempeldienst am Sonnengott „Schwärmerei“ sei.²³² Schliesslich aber wird der Verbund der drei in einer formellen Verbrüderung besiegelt. Rolla verheiratet sozusagen Cora und Alonzo miteinander und erklärt sich zum Bruder der beiden:

Rolla: Nun wohlan! Ich will euch retten! – (Er tritt zwischen sie.) Kommt her! nehmt mich zu euerm Bruder an! Cora, meine liebe Schwester! (Er legt ihre Hand in Alonzos Hand.) Ich vermähle dich mit diesem Manne. Der Schatten deiner Mutter umschweb' uns in diesem Augenblicke! ihr Segen folge dir! bist du glücklich, so bin ich es. (Er wendet sich, und wischt sich eine Thräne aus dem Auge.)

Alonzo und Cora (an ihm hängend): Unser Bruder!

Rolla (sie beide in seine Arme schließend): Euer Bruder! ich will mit Euch ziehen.²³³

Die drei Verliebten haben ihre eigene Lösung für das Liebesdreieck gefunden: Rolla verzichtet auf die Paarbeziehung mit Cora und bekommt dafür einen engen Verwandtschaftsstatus als Bruder des Paares. Neben der platonischen *Ménage à trois* aus *La Pey-*

²³⁰ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, IV/5, S. 86.

²³¹ Ebd.: III/3, S. 59.

²³² Vgl. ebd.: II/3, S. 41.

²³³ Ebd.: II/3, S. 42f.

rouse ist dies ein weiteres alternatives Familienmodell, nämlich das Modell einer erweiterten interkulturellen Familie durch Verbrüderung.

Interessanterweise findet diese Hochzeit zu dritt unter dem Segen von Coras verstorbener Mutter statt. Wie in Kapitel 2.2.2 gezeigt, beruft sich Cora ansonsten hauptsächlich auf ihre väterlichen Autoritäten, ihren leiblichen Vater und ihren väterlichen Sonnengott, um ihre Liebe zu Alonzo zu rechtfertigen. Die Paarbeziehung von Cora und Alonzo steht unter dem Schutz der patriarchalen Autoritäten. Im Gegensatz dazu wird für die erweiterte Familie mit dem ‚wilden‘ Bruder die Mutter als Autorität angerufen. Die Verbrüderung wird so als ein alternatives Modell gekennzeichnet, dass von der gesellschaftlichen Norm der Paarbeziehung abweicht. Sie bekommt einen Status ausserhalb der peruanischen Rechts- und Religionsordnung und entzieht sich der männlichen Hüter derselben.

Alonzo und Rolla, die beide Cora lieben, haben untereinander eine Beziehung, die sich mit dem Lehrer-Schüler-Verhältnis von Robinson und Freitag vergleichen lässt. Dieses ist zwar nicht prominent im Stück und auch weniger hierarchisch als bei Robinson, da es von gegenseitigem Respekt geprägt ist, aber Alonzo hat das peruanische Heer unter anderem in der europäischen Kampfkunst unterrichtet²³⁴ und so die klassische Lehrer-Rolle ausgefüllt. Dieses Verhältnis integriert sich hier in die Kolonialromanze, und es entsteht so eine Verschränkung aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis Robinsons und dem Liebesverhältnis des interkulturellen Paares.

Am Ende des Stückes greift die romantische Einstellung der drei Liebenden dann auch auf den Oberpriester und den Ynca über. Beide werden durch ihre Emotionen bewogen, von ihrer eigentlichen Aufgabe abzusehen und für das Überleben der Verliebten einzutreten. Der Oberpriester solidarisiert sich zuerst mit den Verliebten, nicht zuletzt, weil er selbst einst in ihrer Situation war: Rolla ist sein Sohn aus einer Beziehung mit einer Sonnenjungfrau. Um das Leben von Cora und Alonzo zu retten, hält der Oberpriester eine rührende Rede, die mit einem sehr emotionalen Appell an den Ynca schliesst:

Oberpriester: – Wanke nicht! – Thue rasch das Gute! und wo noch etwas deiner Ueberzeugung mangelt, da laß Flehen eines Greises dich rühren – der dich erzog – der dich als seinen eigenen Sohn liebte – der unermüdet sorgenvoll an deinem Lager wachte, wenn du kindlich süß entschlummert warst – belohne mir heute alle meine Sorgen!²³⁵

²³⁴ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, III/6, S. 64f.

²³⁵ Ebd.: V/6, S. 117.

Der Oberpriester weicht hier auf die emotionale Ebene aus, weil die vernünftigen Argumente für eine Begnadigung von Cora und Alonzo nicht auszureichen scheinen (vgl. dazu Kapitel 4.2.3). Der Ynca reagiert schliesslich genauso emotional wie der Oberpriester und hebt in einem Deus-ex-machina-Schluss kurzerhand das Grundgesetz auf, woraufhin das Volk in Begeisterungstürme ausbricht und die Rettung von Cora und Alonzo feiert. Die Liebenden haben gegen den Rest der Welt gesiegt durch pure Beharrlichkeit. Sie haben immer wieder behauptet, dass ihre Liebe nicht Unrecht ist und sie füreinander sterben wollen, so dass sie schliesslich die wichtigsten Würdenträger des Landes, den König und den Oberpriester, überzeugt haben, sie zu retten.

In diesem Stück überleben noch alle Beteiligten, Cora, Alonzo und Rolla, doch wird dabei das Grundgesetz geopfert. Was das heisst, soll im vierten Kapitel näher untersucht werden. Das interkulturelle Paar jedenfalls übersteht die Geschichte als Paar, und durch Coras Schwangerschaft ist die glückliche, interkulturelle Familie verheissen. Dieses Ende korrespondiert mit den späteren Inkle-Yarico-Geschichten, in denen Yarico nicht mehr verstossen wird. Als Spannungselement bleibt allerdings bestehen, dass auch Rolla, und damit die alternative, erweiterte interkulturelle Familie, zunächst überlebt.

Liebe oder Pflicht

In der Fortsetzung *Die Spanier in Peru* leben Cora, Alonzo und Rolla friedlich im Einklang mit ihrem Umfeld, doch im Laufe des Stückes wiederholt sich das Schema aus der *Sonnenjungfrau*: Die drei Verliebten setzen ihre Gefühle über das Wohlergehen anderer und stellen sich so gegen den Rest der Welt, koste es, was es wolle. Dabei ist nicht gemeint, dass sie gegen die Welt ankämpfen, sondern vielmehr, dass sie die eigenen Interessen über die Interessen von König, Volk und Vaterland stellen. So beauftragt Alonzo Rolla vor der Schlacht damit, sich um Cora zu kümmern, sollte ihm etwas geschehen.

Alonzo: Fallen wir beide, dann sind Weib und Kind Gott und dem Könige empfohlen. Gott mag sie trösten, und der König schützen.

Rolla: Das wird er.

Alonzo: Falle aber ich allein, Rolla, dann bist du mein Erbe.

Rolla: Wie verstehst du das?

Alonzo: Cora sei dein Weib, mein Kind das deinige.

Rolla: Es sei.

Alonzo: Du reichst mir deine Hand darauf.

Rolla: Wenn Cora will.²³⁶

Dies ist noch nicht weiter ungewöhnlich, doch führt Rollas Versprechen schliesslich dazu, dass er Cora zuliebe beschliesst, sein Leben zu riskieren und Alonzos Platz als Gefangener der Spanier einzunehmen. Obwohl Rolla der wichtigste Feldherr der Peruaner ist, schleicht er sich in einer Kriegssituation davon, um seiner Geliebten einen Gefallen zu tun.

Auch Cora selbst begibt sich in Gefahr, um Alonzo zu suchen. Sie ist der Überzeugung, dass ihr nichts geschehen kann, solange sie das Kind, das Zeichen ihrer Liebe, dabei hat:

Cora: Finde ich ihn [Alonzo] aber nicht, wohlan mein Sohn! so stürzen wir uns unter die Feinde. Auch die Spanier sind Menschen. Dieses Kindes Lächeln soll mir durch tausend Schwerter den Weg bahnen! Wer wird eine Mutter zurück stoßen, die ihren Gatten sucht! wer ein unschuldiges Kind von sich schleudern, das nach seinem Vater lallt! komm, mein Sohn! wir sind überall sicher! Ein Kind an der Mutter Brust ist ein Freipaß durch die Welt, von der Natur unterzeichnet. Komm'! komm'! wir wollen deinen Vater suchen.²³⁷

Cora wähnt sich als Mutter unverwundbar und setzt sich grosser Gefahr aus, um mit Alonzo zusammen zu sein.

Alonzo als dritter im Bunde ist genauso schnell bereit, seine Pflichten zu vergessen, als er bei seiner Rückkehr hört, dass Cora nicht im Lager ist. Es ist keine Rede mehr davon, Rolla zu retten, sondern an erster Stelle steht die Rettung Coras.

Ataliba: Rolla in der Gewalt des Feindes? Ach! du schlägst mir eine neue Wunde!

Alonzo (sein Gewand abwerfend): Gib mir ein Schwert und fünfhundert entschlossene Männer, ich gehe ihn zu retten.

[...]

Alonzo: So laß mich nur vorher mein gutes Weib umarmen.

Ataliba (verlegen): Dein Weib?

Alonzo: Gewiß hat Cora viel gelitten.

Ataliba: Da bin ich Zeuge.

Alonzo: Ein Augenblick und ich bin wieder bei dir.

Ataliba: Wo willst du sie suchen?

Alonzo (erschrocken): Ist sie nicht hier?

Ataliba: Ihre Angst trieb sie fort.

[...]

Alonzo (Er will fort.)

Ataliba: Alonzo! wohin?

²³⁶ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/4, S. 238.

²³⁷ Ebd.: III/3, S. 260.

Alonzo: Wohin mich Angst, Verzweiflung treiben! – Guter Ynca! du bist in Sicherheit, der überwundene Feind darf keinen Angriff wagen. Du, Beschützer jedes Rechts! ehre das Recht der Natur! mein Weib, mein Kind, mein Alles ist verloren! entlaß den Feldherrn seiner Pflicht, daß der Gatte die verirrte Gattin suche!

Ataliba: Ich fühle deinen Schmerz. Geh! doch vergiß unsern Rolla nicht!²³⁸

Alonzo beruft sich auf die Liebe als Naturrecht und der Ynca gibt nach, wie bereits zum Schluss der *Sonnenjungfrau*. Er ist belagert von einer feindlichen Armee, sein bester Feldherr ist gefangen, und trotzdem lässt er seinen zweitbesten Feldherrn ziehen, um seine Frau zu suchen, die aus einem Impuls heraus davongelaufen ist.

Es ist mehr als deutlich, dass allen die Liebe wichtiger ist als ihre Pflichten gegenüber dem Staat. Dieses Mal jedoch haben die Handlungen der Liebenden viel schlimmere Folgen als in der *Sonnenjungfrau*. Endete dort noch alles hoffnungsfroh mit dem jubelnden Volk und wurde „nur“ ein Gesetz geopfert, so führen jetzt die Handlungen aller drei Verliebten schliesslich dazu, dass sich Rolla selbst opfert, um die interkulturelle Familie zu retten. *Die Spanier in Peru* endet wieder in einem tragischen Schluss, wie schon die überarbeitete Version von *La Peyrouse*.

Der ‚Wilde‘ als Opfer

Die Handlung der Südamerika-Stücke unterliegt stark dem Affektregime des Rührstücks. Die Schlusszenen beider Stücke sind auf Dramatik und eine möglichst emotionale Auflösung ausgelegt. Besonders Rollas Tod ist darauf angelegt, zu ergreifen und das Publikum zu Tränen zu rühren. Gleichzeitig ist das Gelingen der interkulturellen Familie ein deutlicher Hinweis auf die kolonialen Diskursbedingungen, die das Stück bestimmen. Coras Entscheidung, nach Alonzo zu suchen und ihr Kind nicht mit Rolla gross zu ziehen, zeigt, wie wichtig das Überleben der gesamten interkulturellen Familie ist. Es genügt zu diesem Stadium des Kolonisierungsprozesses nicht, wenn die interkulturelle Familie im gemeinsamen Kind ohne den Vater weiterlebt. In *La Peyrouse* war das Überleben Malwines nicht notwendig, da die interkulturelle Familiengründung durch die Annahme ihres Sohnes durch Adelaide vollzogen wurde. In den Südamerika-Stücken dagegen ist diese Familiengründung durch Annahme an Kindes statt keine Lösung mehr: Cora, Alonzo und ihr Kind sollen gemeinsam eine Familie bilden, notfalls auch ohne den „Bruder“ Rolla.

²³⁸ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, IV/17, S. 299ff.

Dies hat aus postkolonialer Sicht mehrere Gründe: Erstens ist die Paarbeziehung der Kolonialromanze ein entscheidendes Element, da sie in der Ehe des Europäers mit der ‚Wilden‘ die dauerhafte Verbindung des Kolonisators mit dem eroberten Land symbolisiert. Zweitens wäre die Integration eines interkulturellen Kindes in eine ‚wilde‘ Familie ein kolonialer Rückschritt. Zwei Europäer, die ein interkulturelles Kind aufziehen, sind zu Beginn des Kolonisierungsprozesses sinnvoll, da sie das ‚wilde‘ Kind zivilisieren und für die Kooperation mit den Europäern vorbereiten können. Ein interkulturelles Kind mit zwei ‚wilden‘ Eltern ist für den Kolonisierungsprozess dagegen verloren, da es den Europäern keinen Nutzen bringen kann. Drittens ist der Tod Rollas wichtig, damit die alternative Familienform der interkulturellen Verbrüderung nicht überlebt. Dieses Familienmodell ist zu exotisch und muss scheitern, und zwar nur in einer Konstellation: Der ‚Wilde‘ stirbt und der Europäer bekommt die Frau. Der ‚Wilde‘ macht hier den Weg frei für die interkulturelle Familie, indem er sich selbst opfert, was die Kolonialromanze noch verstärkt.²³⁹

Hier verbinden sich die literaturhistorische und die postkoloniale Lektüre in den unterschiedlichen Begründungen für Rolla und seinen Tod. Eine Interpretation aufgrund der Gattungsbedingungen führt zu der Erkenntnis, dass die Rührung im Stück durch das Hinzufügen von Rolla massiv erhöht wird. Sein Aufstand im ersten Stück und sein Tod im zweiten Stück sorgen jeweils für einen emotionalen Höhepunkt. Dem gegenüber kann man, wie Zantop das tut, die Figur des Rolla als Verstärkung der Kolonialromanze lesen: Der ‚wilde‘ Mann opfert sich selbst, um den Weg für die neue Familie frei zu machen. Dies bedeutet, dass Rolla sich stellvertretend für das Land Peru unterwirft und die Kolonisatoren – verkörpert durch Alonzo – das Land – vertreten durch Cora – in Besitz nehmen können. Beide Lesarten sind vertretbar und widersprechen sich an dieser Stelle nicht, eine Lektüre in Hinblick auf die kolonialen Diskursbedingungen hat aber darüber hinaus den zusätzlichen Erkenntnisgewinn, dass sich an der Entwicklung der Dreiecksbeziehung hin zur Familie von Cora, Alonzo und ihrem Kind ohne Rolla zeigen lässt, wie das Fortschreiten des Kolonisierungsprozesses die Existenzbedingungen der interkulturellen Familie verändert. In *La Peyrouse* scheiterte die Liebesbeziehung zwischen dem Europäer und der ‚Wilden‘, weil der Erstkontakt noch keine dauerhafte Bindung mit der Frau und mit dem Land zulässt. In den Südamerika-Stücken dagegen ist die Kolonisie-

²³⁹ Vgl. dazu auch: Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 156.

rung in vollem Gange und erlaubt so der interkulturellen Liebesbeziehung das Gelingen, und zwar auf Kosten des ‚Wilden‘.

3.2.3 England: Familiengründung mit Happy End

Die Indianer in England ist ein Original-Schauspiel ohne literarische Vorlage. Im Gegensatz zu den bislang behandelten Schauspielen handelt es sich nicht um ein Rührstück oder ein Trauerspiel, sondern um eine Komödie. Dies bedeutet, dass sich die Gattungsbedingungen grundsätzlich von den anderen Stücken unterscheiden. Das Affektregime ist nicht in erster Linie auf Rührung und emotionale Anteilnahme des Publikums ausgelegt, obwohl auch solche Momente vorkommen. Hauptsächlich ist das Stück eine Satire, die sich über die materielle Einstellung der englischen Kaufmannsfamilie Smith lustig macht. Mistress Smith und ihr Sohn Samuel sind Karikaturen des geldgierigen Engländers, degeneriert von der Zivilisation, wie auch Sir John mit seinem Gichtfuss, der symbolisch für die Krankheit an der Zivilisation das Leiden der Europäer darstellt. Gurli ist in ihrer Kindlichkeit ebenfalls ein lustiger Charakter, und Kaberdar verstärkt als positive Kontrastfigur die lächerliche Wirkung der Engländer. Während in den anderen Stücken lediglich die Nebenfiguren für lustige Momente sorgen, wie der Diener Diego oder die Sonnenjungfrauen Idali und Amazili in der *Sonnenjungfrau*, sind in *Die Indianer in England* die meisten Hauptfiguren komisch dargestellt.

Zur Textsorte Komödie passt auch, dass das Stück gut ausgeht und mit zwei glücklich verlobten Paaren endet. Die Schwierigkeiten in der Werbung stammen denn auch nicht aus der Interkulturalität der Paare, sondern aus der Frage, ob eine Ehe aus materiellen Gründen sinnvoll ist oder ob die Liebe bestimmen sollte, wer zueinander gehört. Dies wird an zwei verschiedenen Liebesdreiecken durchgespielt, in denen jeweils eine Frau aus der einen Kultur zwischen zwei Männern aus der anderen Kultur wählen muss.

Kaberdar, Liddy und Fazir

Das erste Liebesdreieck wird von Kaberdar angestossen, der sich mit dem Gedanken trägt, Liddy einen Antrag zu machen. Er ist dabei sehr vorsichtig, weil er nicht aus Verblendung einen Fehler machen und sich in eine unglückliche Ehe verstricken will.

Kaberdar: Meine Augen haben gewählt; mein Herz ist einverstanden, und wartet nur noch auf Zustimmung meiner Vernunft. Miß Liddy – (begeistert) ihr Blick ist ein Sonnenstrahl, auf welchem die Seelen in Wischnus Paradies eingehen! Sanfte Weisheit der Göttin Sarasuadi wohnt auf ihren Lippen, und Tugend, geschaffen aus der rechten Brust des Gottes der Götter, thront in ihrem Herzen! – O, Monmadin! Gott der Liebe! schleich' auch du dich hinein!

Musaffery: Du bist entzückt! Hüte dich! dein Herz ist zum Knaben geworden, und wird muthwillig deiner Vernunft entschlüpfen, die in Gestalt eines Greises ihm nachschleicht.

Kaberdar: Recht, Alter! nichts übereilt! Mit deinen leidenschaftslosen Blicken will ich spähen, mit deiner kalten Vorsicht will ich prüfen.²⁴⁰

Kaberdar beschliesst, herauszufinden, ob Liddy ein gutes Herz hat, und fragt den Knaben aus, der für Liddy die Manschetten verkauft, die sie nachts näht, um für ihren kranken Vater etwas Geld dazu zu verdienen. Was er hört, gefällt ihm:

Kaberdar (für sich): Brav, Mädchen! brav! (Zum Knaben:) Geh' nur, geh'! (Der Knabe geht ab.) Das entscheidet. Ein solches Herz beglückt! wäre sie auch nicht schön, die kindliche Liebe leiht ihr himmlische Reize! Ist sie gleich arm; so vermag sie doch fünf Nächte hindurch für ihren Vater zu arbeiten. – Es ist entschieden.²⁴¹

Als Mann der Tat wartet Kaberdar nicht lange und macht Liddy bei nächster Gelegenheit einen Antrag. Seine Werbung gleicht einer Geschäftsverhandlung und er bringt offen ein Argument nach dem nächsten vor, um Liddy zu gewinnen. Der entscheidende Faktor ist schliesslich, dass er ihr mit seinem Reichtum ermöglichen kann, sich angemessen um ihren alten Vater zu kümmern:

Kaberdar: Nun, Miß, habe ich alle Ihre Einwürfe gehoben? darf ich Ihnen ein Bild des glücklichen, einsamen Lebens vor die Augen stellen – des vollen Genusses aller häuslichen Freuden? an einem reizenden Orte, wie Roggershall, an der Seite Ihres Gatten, der gewiß einst, wo nicht auf Ihre Liebe, doch auf Ihre Freundschaft und Zuneigung rechnen darf; an der Seite meiner guten, muntern Gurli; (mit niedergeschlagenen Augen) im Kreise Ihrer Kinder; und, was Ihnen vielleicht mehr gilt als alles, in den Armen Ihres alten Vaters, den ich zu mir nehmen will, dem Sie seine letzten Tage versüßen werden, der im Anblick unserer Zufriedenheit wieder aufleben wird.²⁴²

Während Kaberdars Motiv sein eigenes Glück ist, schlägt er Liddy eine Versorgungsehe vor, in die sie schliesslich um ihres Vaters willen einwilligt. Kaberdar lässt ihr Raum für eine eigene Entscheidung, und obwohl Liddy nicht in Kaberdar verliebt ist, sieht sie doch all die Vorteile der Verbindung. Kaberdar zeigt in seiner Argumentation eine überlegte Eigenständigkeit, die nicht von Standesdünkel oder Vorurteilen beeinflusst ist, was ihn in scharfen Kontrast zu Mistreß Smith und Samuel stellt. Hier bestätigt sich nicht, dass er

²⁴⁰ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/11, S. 218.

²⁴¹ Ebd.: II/2, S. 228.

²⁴² Ebd.: II/3, S. 234.

impulsiv der „Stimme seines Herzens“ folgt, wie Martinec²⁴³ das suggeriert, sondern er ist im Gegenteil sehr abgeklärt und rational in seiner Werbung.

Liddy willigt in die Vernunftehe ein, doch ist sie bereits verliebt:

Liddy (allein): So hab' ich der kindlichen Liebe ein Opfer dargebracht, und konnte den armen Fazir so bald vergessen? (Sie wischt sich die Augen.) Ja, diese Thräne darf Liddy um Fazir weinen; aber das sei auch die letzte. – Pfui! keine romantischen Thorheiten! Kaberdar ist ein braver Mann. Ihn um eines Jünglings willen verschmähen, dessen Herz ich bloß aus seinen Augen kenne, das hieße, auf der Lebensreise den Compaß gegen einen Schmetterling vertauschen. Ach, unter allen Thorheiten, die ein Mädchen begeht, ist immer ihre erste Liebe eine der größten.²⁴⁴

Fazir ist ein junger Inder, der mit Liddys Bruder Robert zur See fährt. Erst als die jungen Männer nach Hause zurückkehren, wird klar, dass Fazir zudem einer von Kaberdars verschollenen Söhnen ist. Er ist seinerseits in Liddy verliebt und ist gerade dabei, ihr seine Gefühle zu offenbaren, als sie ihm mitteilt, dass sie verlobt ist, woraufhin er am Boden zerstört ist.

Die Wendung zum guten Ende folgt in den letzten vier Szenen des Stückes: Die indische Familie ist wieder vereint und Kaberdar überglücklich, seinen Sohn wiedergefunden zu haben. Als dieser ihm sagt, dass er Liddy liebt, reagiert Kaberdar grosszügig:

Kaberdar: Höre, lieber Junge, das vermag nur Liddy zu entscheiden. Freilich du zählst kaum zwanzig Jahre, und frische Jugend blüht auf deiner Wange. Ich hingegen trage meine fünf und dreißig auf dem Rücken. Indessen, so weit ich Liddy kenne, wird das schwerlich ihren Entschluß bestimmen. Laß sehen, wir wollen sie rufen. Spricht ihr Herz zu *deinem* Vortheile, so ergeb' ich mich willig in mein Schicksal.²⁴⁵

Liddy wird um ihre Meinung gefragt, und nach angemessenem Zögern ihrerseits tritt Kaberdar zugunsten seines Sohnes zurück. Liddy entscheidet sich schliesslich für die Liebe und gegen die Versorgungsehe, wobei aber das Auskommen der Familie dennoch gesichert ist.

Samuel, Gurli und Robert

Während Liddy für Fazir schwärmt, ist ihr Bruder Samuel von Gurli angetan. Er ist keiner, der schnelle Entschlüsse fasst, und so geht er bei der Partnerwahl sehr vorsichtig vor.

²⁴³ Vgl.: Martinec: *Die Indianer in England*, S. 118.

²⁴⁴ Kotzebue: *Die Indianer in England*, II/4, S. 235.

²⁴⁵ Ebd.: III/14, S. 293. Hervorhebung im Original.

Samuel: Wer sagt das? Ist denn schon vom Heirathen die Rede? zwar, wenn man mich fragt: ob das Mädchen mir gefällt? dann ist die Antwort: ja; aber ehe ich wirklich zu einer Verbindung schreite, o, da sind noch hundert tausend Umstände zu überlegen, Millionen Hindernisse aus dem Wege zu räumen, unendlich viel Kleinigkeiten zu berichtigen.²⁴⁶

Im Kontrast zu Kaberdar, dem es um Liddys gutes Herz geht, will Samuel vor allem wissen, ob Gurli vermögend ist, bevor er ihr einen Antrag macht. Er versucht daher, Näheres in Erfahrung zu bringen, doch kommt er bei Gurli mit seinen Fragen nicht recht weiter. Der Visitor jedoch bestätigt ihm, dass Kaberdar in der Stadt „das Geld in aller Eile mit vollen Händen zum Fenster hinaus wirft.“²⁴⁷ Erst nachdem ihm auch von Liddy Kaberdars Reichtum bestätigt wurde, ringt sich Samuel dazu durch, einen Antrag zu machen.

Gurli wurde inzwischen von ihrem Vater erklärt, dass es sein Wunsch ist, dass sie heiratet. Sie kann damit nicht viel anfangen, aber als Samuel um ihre Hand anhält, sagt sie zu, ohne zu wissen, worum es eigentlich geht:

Samuel: Was meinen Sie, Miß, könnten Sie zum Beispiel mich, *mich!* wohl lieben und heirathen?

Gurli: Lieben? nein. Aber heirathen wohl, wenn Liddy ein Gefallen dadurch geschieht.

Liddy: Sonderbares Geschöpf! du willst heirathen, ohne zu lieben?

Gurli: Warum denn nicht? muß man denn lieben, um zu heirathen?

Liddy: Ich denke, wenigstens hochachten.

Gurli: Ich muß dir sagen, liebe Liddy: Gurli weiß eigentlich gar nicht recht, was heirathen für ein Ding ist.

Samuel: Das findet sich wohl. Ich werde in Zukunft Gelegenheit haben, Ihnen einigen Unterricht darin zu ertheilen.²⁴⁸

Gurli sagt, sie will sofort heiraten, und Samuel willigt ein. Er eilt davon, um einen Notar für einen Ehevertrag zu finden, und wenig später sind alle versammelt, um die Ehe zu schliessen. Gurli will gerade unterschreiben, als Robert, der inzwischen heimgekehrt ist, ins Zimmer tritt. Plötzlich will sie nun nichts mehr von Samuel wissen und Robert heiraten.

Gurli (neugierig zu Liddy): Wer ist der Mensch?

Liddy: Das ist Bruder Robert.

Gurli: Bruder Robert? Ei! Bruder Robert gefällt mir.

Robert: Ist das die Braut? Ich freue mich Ihrer Bekanntschaft. (Er geht auf sie zu.) Erlauben Sie mir einen Kuß.

Gurli: Zehn, wenn du willst. (Sie küßt ihn.)

²⁴⁶ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/4, S. 199.

²⁴⁷ Vgl. ebd.: I/7, S. 209.

²⁴⁸ Ebd.: II/6, S. 240. Hervorhebung im Original.

Samuel: Nun, Miß, ich bitte zu schreiben. [i.e. den Ehevertrag zu unterschreiben.]

Master Staff: Die Formalitäten ziehen sich in die Länge.

Samuel (zu Gurli, dringend): Ist's Ihnen gefällig?

Gurli (schüttelt den Kopf.)

Master Staff (halb in sich hinein): Dies ist die langweiligste Verlobung, der ich jemals beigewohnt habe.

Gurli (zu Liddy): Höre doch, Liddy! Bruder Robert gefällt mir besser, als Bruder Samuel.

Liddy: Närrisches Mädchen!

Kaberdar: Gurli, du wirst kindisch.

Gurli: Sei nicht böse, lieber Vater! Gurli hat ihren freien Willen.

Kaberdar: Den hat sie.

Gurli: Nun, Liddy, gilt dir's gleichviel, ob Gurli deinen Bruder Samuel, oder deinen Bruder Robert heirathet?

Liddy (lachend): Mir wohl, liebe Gurli, aber nicht Samueln.

Gurli: Ach, was! der närrische Mensch! wer wird ihn fragen? (Sie geht zu Robert.) Lieber Bruder Robert, willst du wohl so gut sein, Gurli zu heirathen.

Robert (sehr erstaunt): Wie? was?

Master Staff: Ein sonderbarer casus.

Mistress Smith: C'est unique.

Visitor: Unbegreiflich geschwind.

Samuel: Ich werde zu Stein.

Sir John (lächelnd zu Kaberdar): Einer meiner Söhne ist der Glückliche, mir gleich viel, welcher.

Kaberdar (bedeutend): Mir nicht gleich viel.

Gurli: Nun, du antwortest mir nicht?

Robert: Zum Henker, was soll ich antworten?

Gurli: Gefall' ich dir nicht?

Robert: O ja.

Gurli: Nun, du gefällst mir auch. Du bist so ein drolliger Mensch, ich seh' dir gern in die Augen. Deine Augen sprechen so, daß man immer antworten möchte, wenn man gleich nicht weiß, was. Nun?

Robert: Miß, ich kenne Sie gar nicht. Ich sehe Sie heute zum ersten Male in meinem Leben.

Gurli: Ja freilich, ich dich auch. Aber Gurli will dich gerne immer sehen.²⁴⁹

Gurli handelt hier nach einem Impuls und fragt Robert spontan, ob er sie heiraten möchte. Robert lehnt zunächst ab, weil sein Bruder die älteren Ansprüche hat und er ihm nicht in die Quere kommen will. Nach längeren Diskussionen und einigem Zögern auf Roberts Seite willigt er schliesslich ein, da er von Gurlis Liebe für ihn überzeugt ist und sich langsam selbst in sie verliebt. Samuel dagegen zieht sich zurück und sagt nichts

²⁴⁹ Kotzebue: *Die Indianer in England*, III/7, S. 274f.

mehr zu der Sache. Er scheint sich mit seiner Niederlage abgefunden zu haben, während Gurli sich mit ihrer stürmischen Art durchgesetzt hat.

Die Ehe als Verhandlungssache

In diesem Stück ist die Ehe zwischen den Kulturen kein grosses Thema mehr. Stichworte wie Religion und fremde Herkunft fallen zwar in der Familie Smith, doch sind sich immer alle schnell einig, dass Reichtum und ein guter Charakter die entscheidenden Kriterien bei der Partnerwahl sind. Samuel zögert nicht aus Angst oder Respekt vor Gurlis Andersartigkeit, sie zu heiraten, sondern weil er sich über ihre Vermögensumstände nicht im Klaren ist. Den Eltern Smith ist es gleichgültig, welchen ihrer Söhne die reiche Gurli heiratet, solange das verheissene Erbe Kaberdars in der Familie bleibt. Sogar Liddy lässt sich von Kaberdars Vermögen überzeugen, ihn zu heiraten, auch wenn sie das Geld nicht für sich, sondern für ihren Vater will. Die erste Runde der Verlobungen wird denn auch nach rein materiellen Interessen geschlossen.

Erst als Robert und Fazir dazustossen, setzten sich die Liebesheiraten gegen die Versorgungsehen durch. Liddy entscheidet sich für Fazir, nachdem sein Vater sie grosszügig von ihrem Versprechen entbunden hat, und Gurli verlässt Samuel und macht Robert einen Antrag. Da Kaberdar beiden seiner Kinder die finanziellen Mittel für eine komfortable Ehe zur Verfügung stellt, können es sich die jungen Paare leisten, zu heiraten. So kommt es, dass die beiden Europäer, die am wenigsten nach Geld fragen, aus Liebe heiraten können.

Alle Figuren überleben, die Liebespaare werden glücklich und zukünftige Kinder sind verheissen, auch wenn Gurli sich in diesem Punkt wieder einmal sehr unbedarft zeigt. („**Gurli:** Da wird Gurli viel lachen müssen. Gurli hat noch nie Kinder gehabt.“²⁵⁰) Dieses gute Ende ist aus zwei Blickwinkeln erklärbar. Einerseits kann man dem kolonialen Blickwinkel folgen: Die ‚Wilden‘ sind soweit zivilisiert und in die englische Gesellschaft integriert, dass sie keine ‚Fremden‘ und ‚Wilden‘ mehr sind. So können sie überleben und die Ehe mit Engländern eingehen. Andererseits kann man aufgrund der Textsorte argumentieren, dass eine Komödie im Gegensatz zu dem Trauerspiel *Die Spanier in Peru* ein gutes Ende mit einer glücklichen Verlobung fordert. In der Verbindung der beiden Ar-

²⁵⁰ Kotzebue: *Die Indianer in England*, III/5, S. 268.

gumentationen, die sich nicht ausschliessen, liegt der Schluss, dass die Textsorte sich nach dem Stand der Kolonisierung richtet, und nicht umgekehrt. Die Stücke von Inkle und Yarico sickern ins Musik- und Unterhaltungstheater ab, weil sie gut ausgehen, nicht umgekehrt. Gurli, Fazir und Kaberdar können Engländer und Engländerinnen heiraten, weil sie im Kolonisierungsprozess so weit fortgeschritten und angepasst sind, dass sie nicht mehr als fremd wahrgenommen werden. Sie müssen daher auch nicht mehr ausgegrenzt werden und für die Zivilisierung sterben, und deswegen kann die Geschichte als Komödie auf die Bühne gebracht werden und muss nicht mehr ein Trauerspiel sein. Die interkulturelle Liebesgeschichte verliert an Dramatik und Brisanz, findet dafür aber endlich ihr Happy End.

3.3 Erst siegt die Kolonialmacht, dann die Liebe

Kotzebues interkulturelle Liebesgeschichten sind alle zu einem Liebesdreieck erweitert. Es gibt dabei verschiedene Konstellationen: Ein Mann liebt zwei Frauen, eine Frau wird von zwei Männern geliebt, ein Europäer steht zwischen einer Europäerin und einer ‚Wilden‘, eine ‚Wilde‘ zwischen einem Europäer und einem ‚Wilden‘ oder eine Frau zwischen zwei Männern aus einer anderen Kultur. Allen Liebesgeschichten ist gemeinsam, dass sie erst gut ausgehen können, wenn die Kolonisierung abgeschlossen ist. Davor ist nur ein teilweise glückliches oder tragisches Ende möglich.

In *La Peyrouse* steht die Kolonisierung noch ganz am Anfang und die interkulturelle Paarbeziehung muss daher scheitern. Zu diesem Zeitpunkt des Kolonisierungsprozesses ist eine interkulturelle Familie durch Heirat noch nicht möglich. Dass in der Entstehungsgeschichte die beiden Versionen des Südsee-Stückes die zuletzt geschriebenen aller behandelten Stücke sind, zeigt nur, dass für den Ausgang der Geschichte nicht die realhistorische Entwicklung entscheidend ist, sondern die koloniale Entwicklungsstufe innerhalb des Stücks. Die inhärenten Diskursbedingungen bestimmen den Ausgang. Die Paarbeziehung scheitert an den europäischen Konventionen, doch das Belehren und Erziehen der ‚Wilden‘ ist auf dieser Stufe durchaus möglich. So wird zunächst Malvina von *La Peyrouse* gebildet, und später nimmt Tomai den Platz seiner Mutter als Schüler ein, als er von seinem Vater und seiner Stiefmutter als gemeinsames Kind angenommen

wird. Die interkulturelle Paarbeziehung unter Erwachsenen ist nicht möglich, wohl aber eine interkulturelle Eltern-Kind-Beziehung.

In den Südamerika-Dramen ist die Kolonisierung schon viel weiter fortgeschritten und die Liebesgeschichte zwischen Cora und Alonzo kann mit einem überlebenden interkulturellen Paar enden. Am Ende des zweiten Stückes steht sogar die interkulturelle Familie mit dem gemeinsamen Sohn. Rolla hat in dieser Geschichte verschiedene Rollen: Als Coras Geliebter muss er sterben, um den ‚wilden‘ Konkurrenten für den europäischen Liebhaber zu beseitigen. Als Bruder des Paares kann er ebenfalls nicht überleben, da eine erweiterte interkulturelle Familie mit einem ‚wilden‘ Mann nicht bestehen bleiben kann. Seine Rolle als Schüler Alonzos ist dagegen unproblematisch, da sie den Status des Europäers nicht in Frage stellt. Allerdings kann die Liebesgeschichte noch nicht völlig glücklich enden und das Opfer des ‚Wilden‘ erzwingt den tragischen Schluss, der dieser Stufe der Kolonisierung angemessen ist.

Das vollständige Happy End kann erst zustande kommen, wenn der Kolonisierungsprozess abgeschlossen und die ‚Wilden‘ angepasst sind. Erst hier in *Die Indianer in England* kann über die Interkulturalität der Liebesbeziehungen hinweggesehen werden und die interkulturelle Liebe ohne Schwierigkeiten und Opfer gelingen. Die Diskussion um Charakter und Reichtum ersetzt die Debatte um Fremdheit und stellt die Frage, wer in dieser Konstellation der eigentliche „Zivilisierte“ ist. Liddy und Gurli werden von Männern aus dem jeweils anderen Kulturkreis umworben und müssen sich nicht mehr zwischen den Kulturen, sondern zwischen Versorgungsehe und Liebe entscheiden.

Insgesamt betrachtet wird deutlich, dass es einen zeitlichen Ablauf der interkulturellen Familie gibt, der mit dem Fortschreiten der Kolonisierung korrespondiert. Die systematisch und stoffgeschichtlich älteste Version ist die des Lehrer-Schüler-Verhältnisses, das wie das Eltern-Kind-Verhältnis ein paternalistisches und erzieherisches Verhältnis ist. Die bekannte literarische Vorlage von Robinson Crusoe und Freitag findet ihr Echo in den Beziehungen zwischen La Peyrouse und Malvina sowie zwischen Alonzo und Rolla. Dazu ist die Familiengründung durch Annahme an Kindes statt, wie sie in der Überarbeitung von *La Peyrouse* stattfindet, ebenfalls mit dieser Art der interkulturellen Familie verwandt. Die interkulturelle Paarbeziehung hat ihren literarischen Prototypen in der

Geschichte von Inkle und Yarico, deren zunächst tragisches Ende mit dem Scheitern der interkulturellen Liebe in *La Peyrouse* parallel verläuft, und setzt sich in der Geschichte von Cora und Alonzo fort, die schliesslich ein gutes Ende findet, wenn auch bei Kotzebue nur auf Kosten des ‚Wilden‘, wie in der *Sonnenjungfrau* und in *Die Spanier in Peru* anschaulich ausgeführt. Die Liebe ohne kulturelle Hindernisse schliesslich, wie sie in *Die Indianer in England* ausgeführt wird, ist die letzte Form der interkulturellen Familiengründung, bei der das „interkulturell“ nur mehr nominellen Charakter hat. Nach Abschluss der Kolonisierung treten die interkulturellen Differenzen ganz klar in den Hintergrund.

Betrachtet man die Geschlechterrollen, so finden sich ein paar interessante Besonderheiten. So sind beide Kinder, die aus den interkulturellen Beziehungen hervorgehen, Söhne. Die Genealogie und der patriarchale Anspruch der Europäer wird so gewahrt. Auffallend ist zudem, dass mit Ausnahme der Kinder der Familie Smith keine der Hauptfiguren eine Mutter hat. Die Mütter, und zwar vor allem die ‚wilden‘ Mütter, sind in allen Stücken abwesend. Dies ist bei Kotzebue auch oft bei Stücken der Fall, die keinen exotischen Bezug haben, und daher nicht weiter ungewöhnlich, doch lässt es die jungen Frauen in Liebesdingen ohne mütterliche Führung zurück. Dies ist umso bemerkenswerter, als dass in fast allen Geschichten die Frauen beschliessen, wer mit wem zusammen bleibt. Die Männer schaffen die Rahmenbedingungen, doch die Frauen treffen letztlich die Entscheidungen.

Dass alle Liebesgeschichten Dreiecksgeschichten sind, hat auch dramaturgische Gründe: Ein Liebesdreieck ist viel aufregender und damit publikumswirksamer als eine Paargeschichte. Festzuhalten bleibt allerdings, dass bei Kotzebue die Textsorte dem Ausgang der Geschichte nachgeordnet ist. *Die Indianer in England* geht nicht gut aus, weil es eine Komödie ist, sondern es ist eine Komödie, weil es gut ausgeht. Die vorliegende Lektüre ist eine Lektüre aus postkolonialem Blickwinkel, wobei die literaturgeschichtliche Einordnung als Korrektiv dient und die vorgeschlagene Deutung der kolonialen Diskursbedingungen durch Close Reading abgestützt wird. So kann verhindert werden, dass den Texten eine koloniale Lektüre aufgezwungen wird, die ihnen nicht gerecht wird.

Wie bereits angeführt liest Susanne Zantop die *Sonnenjungfrau* mit einem anderen Ergebnis als die hier dargestellten Befunde. Für Zantop ist Rolla eine eindimensionale Figur und Alonzo ein komplexer Charakter und die eigentliche Hauptfigur im Stück. Tatsächlich ist Rolla die Figur mit der meisten Entwicklung in beiden Stücken und damit die interessantere und wichtigere Figur.²⁵¹ Auch Zantops Lektüre von *Die Indianer in England* ist stark auf den kolonialen Aspekt zugeschnitten und mag den Bogen etwas überspannen, wenn sie den Verlobungen imperialistische Motive unterstellt:

Während Kaberdars Flucht aus der Kolonie einen zeitweiligen Rückzug vom Kolonialismus signalisieren könnte, besiegelt die „Ehe“ zwischen Kolonisator und Kolonialelite in Wirklichkeit nur eine neue Art von Zugewinnsgemeinschaft, die nicht nur auf gegenseitiger Zuneigung, sondern auch auf gegenseitigem Nutzen beruht. Durch ihre Heirat mit dem erstgeborenen Sohn eines Nabobs gewinnt Liddy (und durch sie ihre Familie) Zugang zu dessen Reichtum. Durch seine Heirat mit der Tochter des Nabobs versichert sich Robert Zugang zu „Bodenschätzen“ und „Rohstoffen“ des Landes. Und durch ihren Vater garantieren beide britische Protektion für die neue koloniale Beziehung – ein neuer „common-wealth“ im wahrsten Sinne des Wortes. Als Kolonialphantasie re-präsentiert Kotzebues ironische Komödie den Übergang vom Handel (z.B. der East India Company) zur dauerhaften, ertragreichen Niederlassung und die gewaltsame territoriale Expansion Britanniens als familiäre Transaktion.²⁵²

Diese Lektüre passt nur auf den Text, wenn man ihn metaphorisch liest. Weder Robert noch der schwächliche Sir John, der hier die Protektion repräsentieren soll, geben im Stück auch nur das geringste Interesse am konkreten Handel mit Indien zu erkennen. Die globalen Wirtschaftsinteressen Britanniens sind – wenn überhaupt – nur in einer abstrakten Lektüre zu erkennen, die sich deutlich vom Text entfernt. In einem Close Reading ist diese Schlussfolgerung nicht zu bestätigen.

Auch spricht einiges dafür, dass dieses Stück nach der Kolonisierung zu platzieren ist und nicht als Teil der Expansion. So ist zum Beispiel nicht ganz diskussionslos, ob es sich bei den Indern überhaupt um ‚Wilde‘ handelt. Sadjji teilt Kaberdar und Gurli den ‚Mohren‘ zu:

Gurli und Kaberdar sind Mohren im weitesten Sinne des Wortes. Die Tochter ist zwar im Benehmen eher den Indianerinnen nachgezeichnet. Ihre Vorgeschichte weist sie jedoch den Afrikanerinnen beziehungsweise Negerinnen zu, die alle gewaltsam aus ihrer Heimat vertrieben wurden und nicht wie die Indianerinnen aus Liebe und freiwillig in Europa landeten. Die Gefühle und der gesunde Menschenverstand als Attribute des edlen wilden Indianers sind auch bei dem Vater präsent, aber sie sind nicht sein einziger Reichtum. So wie die anderen unglücklichen Mohrenfürsten, die in der Folge vorgestellt werden sollen, stammt auch Kaberdar aus einer Zivilisation, in der es wohl Standesunterschiede und Geldwirtschaft gibt, im Gegensatz zu der egalitären ur-amerikanischen Gesellschaft, die die Indianerstücke vorgaukeln.²⁵³

²⁵¹ Vgl.: Zantop: *Kolonialphantasien*, S. 154.

²⁵² Ebd.: S. 159.

²⁵³ Sadjji: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 152.

Sadji gelangt zu ihrer Kategorisierung durch den Quervergleich unzähliger Theaterstücke aus dem 18. Jahrhundert und beruft sich dabei vornehmlich auf den Plot der Stücke, die Gattungsbedingungen und die Tradition, in der sie stehen. Betrachtet man aber lediglich das Verhalten und die Charaktereigenschaften von Kaberdar und Gurli, so gehören sie nach dem Verständnis dieser Arbeit aufgrund ihrer Fremdheit zu den ‚Wilden‘, was auch mit den Assoziationen im Einklang steht, die durch den Titel *Die Indianer in England* geweckt werden. Da sie aber bereits an die Zivilisation angepasst sind und für die englische Gesellschaft keine Bedrohung mehr darstellen, rücken sie tatsächlich in die Nähe der ‚Mohren‘, die ja ebenfalls keine ‚unzivilisierten Fremden‘ sind, die es zu erobern gilt, sondern mehr oder weniger gleichberechtigte Ehe- und Handelspartner.

Zu den interkulturellen Familien kann zusammenfassend also festgehalten werden:

Die romantischen Verbindungen in Kotzebues Stücken zwischen Europäern und ‚Wilden‘ sind Kolonialhochzeiten. Sie reihen sich ein in eine Stoffgeschichte und in literarische und dramatische Traditionen, in denen interkulturelle Liebesgeschichten und Familiengründungen ein beliebtes Unterhaltungselement darstellten. Zum Teil lassen sich diese Traditionen bis heute weiterverfolgen.

Die untersuchten interkulturellen Familien Kotzebues sind ‚Kolonialromanzen‘ in unterschiedlichen Stadien der Kolonisierung. Die ‚Wilden‘ werden schrittweise „gezähmt“, wie es im zweiten Kapitel bereits beschrieben wurde. In der Südsee vor der Kolonisierung kann die ‚wilde‘ Frau nicht in die neue Familie integriert werden, da sie ‚zu wild‘ ist. In der ersten Version von *La Peyrouse* wird die Familie zur platonischen Gemeinschaft aufgelöst, und in der überarbeiteten Version nimmt sich Malwine das Leben. Ihr Kind dagegen wird in die neue Familie integriert. In Peru während der Kolonisierung können die ‚wilde‘ Frau und ihr Kind in die interkulturelle Familie integriert werden, während der ‚wilde‘ Mann aus der familiären Gemeinschaft ausgeschlossen wird und stirbt. In England nach der Kolonisierung schliesslich sind die ‚Wilden‘ so sehr an die englische Gesellschaft angepasst, dass die interkulturelle Ehe mit ‚wilden‘ Frauen und Männern kaum noch diskussionswürdig erscheint.

Diese Kolonialhochzeiten können als ‚Kolonisierung mit anderen Mitteln‘ verstanden werden. Die literarischen Texte suggerieren, dass sich die ‚Wilden‘ freiwillig und aus Lie-

be mit den Europäern verbinden, und schaffen so den Mythos oder die Phantasie, dass Kolonisierung keinen Schaden anrichtet, sondern eine Familienzusammenführung ist. So gesehen profitieren die europäischen Gesellschaften von diesen Stücken, da sie ihr Handeln entschuldigen und rechtfertigen.

Auch Kotzebues Stücke reihen sich in diese Texte ein und können als eine solche Beschönigung der Kolonisierung gelesen werden, erschöpfen sich aber nicht in diesem Muster. Wie gezeigt wurde, drückt Kotzebue dem Genre ‚Kolonialromanze‘ seinen eigenen Stempel auf, indem er alle Stücke zu Dreiecksgeschichten macht, auch diejenigen, bei denen er die Vorlage dafür deutlich umändern muss.

Die Entscheidung, wie das Liebesdreieck aufgelöst wird, liegt in allen Fällen bei den Frauen. Die Männer schaffen jedoch die Rahmenbedingungen, in denen sich die Frauen entscheiden können. Die Väter sind anwesend, doch ist ihr Rat unzuverlässig, und die Mütter sind grösstenteils abwesend.

Diese Dreiecksgeschichten sind vornehmlich ein dramaturgisches Mittel und zeigen die Notwendigkeit auf, sich auch mit den literaturgeschichtlichen Rahmenbedingungen der Stücke zu beschäftigen. Kotzebues Stücke in starre literaturgeschichtliche Zuschreibungen einzuordnen, ist dennoch nicht sinnvoll, da diese zu wenig klar voneinander abgrenzbar sind, um eine fundierte Interpretation zu unterstützen. Dennoch müssen die literaturgeschichtlichen Parameter mit berücksichtigt werden. Dabei ist festzuhalten, dass Kotzebues Stücke, trotz ihrer Zugehörigkeit zur Unterhaltungsdramatik, weder trivial noch primitiv sind. Sie haben einen gesellschaftlichen Anspruch und zeigen die kolonialen Bedingungen für die interkulturelle Familiengründung deutlich auf.

Die Bedingungen des Rührstücks führen dazu, dass die Stücke entweder mit einem Deus-ex-machina-Schluss enden oder mit dem tragischen Tod einer Hauptfigur. Die Komödie dagegen verlangt das Happy End. Es hat sich aber gezeigt, dass die von den literaturgeschichtlichen Bedingungen erzeugten Handlungen und Entwicklungen den Ergebnissen einer postkolonialen Lektüre nicht widersprechen, sondern mit ihr einhergehen und sie sogar unterstützen. Daraus lässt sich abschliessend folgern, dass die kolonialen Diskursbedingungen das Primat haben und die literaturgeschichtlichen Rahmenbedingungen sich den Regeln der Kolonisierung anpassen und unterordnen.

4 (Un)zivilisierte Gesellschaften

Als dritter Aspekt, nach der *Einzelfigur* des ‚Wilden‘ und den interkulturellen *Familienkonstellationen*, stehen in diesem Kapitel die *Gesellschaftsformen* im Fokus, in welchen sich die Figuren und Familien bewegen. Der Begriff „Gesellschaft“ umfasst dabei sowohl hoch organisierte Staaten als auch einfachere Formen des Zusammenlebens und bezeichnet wertneutral eine Gruppe von Menschen, die sich zu gegenseitigem Nutzen untereinander organisiert haben. Der Begriff „Zivilisation“ dagegen beinhaltet in einer vorläufigen Definition den Anspruch von technischem, kulturellem und moralischem Fortschritt und von einer Überlegenheit anderen, vermeintlich rückständigen Gesellschaften gegenüber – eine Position, die in der Regel von europäischen Gesellschaften vertreten wird. Am Ende des Kapitels wird auf diese Definition noch einmal zurückzukommen sein.

Bei Kotzebue finden sich die ‚wilden‘ Figuren in verschiedenen gesellschaftlichen Situationen wieder. Sie leben auf einer ansonsten unbewohnten Südseeinsel, in einem organisierten Ynca-Staat oder in einem als dekadent dargestellten Staat wie England. Wie eine Gesellschaft aufgebaut ist, ob und wie ihr Grad an Zivilisation gemessen werden kann und inwiefern durch die Gegenüberstellung verschiedener Kulturen Zivilisationskritik geübt werden kann, sind wichtige Fragen, welchen sich dieses Kapitel widmen wird.

Kapitel 4.1 stellt verschiedene philosophische Modelle vor, welche die Gründung und die Erhaltung einer Gesellschaft theoretisch begründen. Zudem werden Fragen der Ethik und des Zusammenlebens aufgeworfen und gezeigt, dass Kotzebues Stücke als eine Reihe von Versuchsanordnungen gelesen werden können, in denen verschiedene Zivilisationsstufen und Gesellschaftsmodelle verhandelt und getestet werden.

Philosophische Theorien sind keine literaturwissenschaftliche Methode, aber unter einem kulturwissenschaftlichen Ansatz können sie dennoch gewinnbringend zur Interpretation von literarischen Texten herangezogen werden. Die Theorien schärfen den Blick für zugrundeliegende Denkmuster, Mechanismen und Konstellationen in den literarischen Texten und haben so grossen heuristischen Wert. Ausserdem dienen die philosophischen Texte dazu, den geistesgeschichtlichen Hintergrund von Kotzebues Stücken weiter zu beschreiben.

In Kapitel 4.2 werden dann die verschiedenen Gesellschaftsmodelle genauer untersucht. Die Insel in *La Peyrouse* ist eine Insel ohne Gesellschaft und ohne Gesetz, im Reich des Ynca in der *Sonnenjungfrau* und in *Die Spanier in Peru* existiert ein Gesetz, das jedoch aufgehoben wird, und in *Die Indianer in England* sind die Engländer überzivilisiert und müssen sich der Zivilisationskritik stellen, die sich aus dem Kontrast zu den Indern ergibt. Zudem wird der Idee des Eskapismus in Deutschland in *Bruder Moritz* nachgegangen.

Zur Zeit der Französischen Revolution ist die Frage nach einem modernen Staatsmodell eine der drängendsten Fragen überhaupt. Welche Rolle sollen Staat und Religion haben und welche Macht das vernünftige Individuum? Kotzebue als Monarchist und politisch Konservativer stellte zwar viele soziale Konventionen in Frage, kommt aber in seinen Stücken – wie in Kapitel 4.3 beschrieben – zum Schluss, dass die Flucht aus der Zivilisation keine Lösung ist. Was möglich bleibt, ist die Satire – die Idee des Eskapismus aber ist eine Phantasie und scheitert an den kolonialen Rahmenbedingungen.

4.1 Aspekte einer Gesellschaft

Kotzebue verhandelt in seinen Stücken verschiedene Gesellschaftsmodelle und ethische Fragen, zu deren besserem Verständnis die Kenntnis der philosophischen Hintergründe hilfreich ist. Im Folgenden werden daher einige Aspekte des menschlichen Zusammenlebens mit Theoremen aus der Politischen Philosophie, Ethik und Religionsphilosophie näher beleuchtet. Zudem wird die theoretische Grundlage für Kotzebues Versuchsanordnungen vorgestellt.

Das Kapitel beginnt mit der Darstellung einiger ausgewählter Staatsgründungstheorien (Kap. 4.1.1). Die Frage, wie und warum eine Gesellschaft überhaupt gegründet wird und wie ein Leben ohne Gesetz oder vor dem Gesetz aussehen kann, wird dabei meist mit einem theoretischen Urzustand beantwortet. Als Beispiele werden Thomas Hobbes, John Locke, Montesquieu und Rousseau angeführt. Darauf folgt die Frage, wie eine Gesellschaft erhalten werden kann, wenn sie einmal begründet ist (Kap. 4.1.2). Hier wird fast immer auf eine transzendente Macht verwiesen, sei es ein christlicher Gott oder eine mythische Gewalt. Die Theorien von René Girard und Walter Benjamin veranschaulichen die gesellschaftserhaltenden Mechanismen. Im Vergleich verschiedener Gesellschaften

stellt sich anschliessend die Frage nach Zivilisation und Menschlichkeit (Kap. 4.1.3). Am Beispiel der historischen Figur des Las Casas wird die Rolle der Missionare bei der Kolonisierung thematisiert. Dabei zeigt sich, dass der Umgang mit Menschen aus anderen Kulturen ein gutes Kriterium für den Zustand der eigenen Moral ist. Abschliessend wird dargestellt, wie die Diskursverschiebungen in exotischen Räumen für soziale und politische Experimente genutzt werden können (Kap. 4.1.4). Kotzebues Stücke können als eine Reihe von Versuchsanordnungen gelesen werden, in denen verschiedene Zivilisationsstufen und Gesellschaftsmodelle verhandelt und getestet werden. Die theoretische Grundlage hierfür bildet der Begriff der Heterotopie von Michel Foucault.

Es gibt eine Vielzahl von philosophischen und soziologischen Gesellschaftstheorien und Anthropologien, daher kann es nicht der Anspruch dieser Darstellung sein, einen vollständigen Überblick zu geben oder die ausgesuchten Theorien vollumfänglich vorzustellen. Vielmehr werden einzelne Theorien herausgegriffen, die eine fruchtbare Fragestellung an die literarischen Texte versprechen, und diese Fragestellungen aus den Theorien herausgearbeitet. Vor diesem Hintergrund können dann im Kapitel 4.2 die gesellschaftlichen Variationen bei Kotzebue eingeordnet und gegeneinander abgewogen werden.

4.1.1 Der Urzustand einer Gesellschaft – Menschenbild und Staatsgründung

Die Politische Philosophie ist ein Zweig der Philosophie, der sich mit der Frage auseinandersetzt, wie die Menschen gut miteinander leben können und sollten. Wie die Ethik oder Moraltheorie gehört sie zur Praktischen Philosophie, beschäftigt sich dabei aber nicht mit dem Menschen und seinem Handeln als Einzelwesen, sondern mit der menschlichen Gesellschaft. Einerseits fragt sie nach dem idealen Aufbau und der idealen Organisation von Gesellschaften, andererseits aber auch nach der theoretischen Begründung eines Staates: Wie und warum ist der Staat entstanden, und welchen Zweck erfüllt er? Zur Beantwortung dieser Frage wird von den Vertragstheoretikern der Aufklärung meist ein Urzustand konstruiert, der die Menschen vor der Herausbildung einer politischen Ordnung beschreibt, aus dem heraus sich die jeweils als ideal angesehene Staatsform begründen lässt. Je nach Einstellung des jeweiligen Theoretikers zum Staat wird dieser Urzustand oder Naturzustand – die beiden Begriffe werden in dieser Arbeit synonym verwendet – anders dargestellt.

Im Folgenden werden anhand der Theorien von Thomas Hobbes, John Locke, Montesquieu und Jean-Jacques Rousseau verschiedene Versionen eines solchen Urzustandes und einer Staatsgründung dargestellt, um dann im Kapitel 4.2 diejenigen Gründungsmythen und Gesellschaftsmodelle, welche in den untersuchten Kotzebue-Texten beschrieben werden, einordnen zu können. Dies ist besonders interessant, weil Kotzebue in seinen Texten sowohl die aufklärerischen Theorien von Hobbes und Locke als auch die aufklärungskritischen Ideen von Rousseau rezipiert. Um dieses Spannungsfeld aufzubereiten, werden die erwähnten Theorien nun kurz vorgestellt.

Die Staatstheorie von Thomas Hobbes (1588–1679), welche er in seinem Hauptwerk *Leviathan* (1651) ausführt, kann als erste moderne Staatsphilosophie bezeichnet werden, denn sie bricht mit der scholastischen Tradition der Politischen Philosophie, die bis dahin vorherrschte.²⁵⁴ Hobbes geht von einem säkularisierten Erkenntnissystem aus und baut darauf seine Staatsphilosophie auf. Sein Versuch, naturwissenschaftliche Maßstäbe an die Philosophie anzulegen, mag nicht vollumfänglich gelungen sein, war aber zu seiner Zeit modern und ist bis heute interessant. Seine Staatstheorie geht denn auch nicht von einem allmächtigen Gott aus, der alles geschaffen hat, sondern stellt den Menschen als Individuum ins Zentrum seiner Theorie.

Hobbes lebte zur Zeit des englischen Bürgerkriegs. Es erstaunt daher nicht, dass das Bedürfnis nach begründetem, dauerhaftem Frieden sich auch in seinen Texten zeigt. Seine Lösung für das Problem des Unfriedens ist eine stabile Ordnung, die auf einer individualistischen Vertragstheorie basiert. Ausgangspunkt für diese Vertragstheorie ist der Mensch als isoliertes Individuum, denn für Hobbes steht der Mensch nicht von Natur aus in einem sozialen Zusammenhang, sondern er lebt als Einzelwesen. Um den Menschen von Natur aus beschreiben zu können, konstruiert Hobbes einen hypothetischen Naturzustand, in dem Menschen ohne organisierte Gesellschaft und ohne Gesetze leben. In diesem hypothetischen Urzustand strebt der Mensch ausschliesslich nach Selbsterhaltung. Es gibt im Naturzustand keine moralischen oder gesetzlichen Normen ausserhalb des Individuums, einzig das eigene Überleben ist Massstab für das Handeln.

²⁵⁴ Vgl. auch die Einführung zu Thomas Hobbes in: Oberndörfer, Dieter; Rosenzweig, Beate (Hrsg.): *Klassische Staatsphilosophie. Texte und Einführungen von Platon bis Rousseau*, München: Beck, 2000, S. 205–207.

Dieser Zustand ist jedoch problematisch, denn es kommt zu Konflikten. Theoretisch hat jeder Mensch die Möglichkeit, jeden beliebigen anderen Menschen zu töten. Selbst wenn ihm der andere körperlich überlegen ist, könnte er ihn überraschen oder sich mit anderen Menschen gegen ihn verbünden. Dies führt dazu, dass jeder Mensch ständig in seiner Existenz bedroht ist. Die Menschen versuchen darum Macht anzuhäufen, um das eigene Überleben zu sichern, und geraten in Konkurrenz zueinander. Es gibt keine Regeln für den Fall, dass zwei Menschen über etwas in Streit geraten, und das Leben des Einzelnen ist nicht geschützt.

Aus dieser Gleichheit der Fähigkeiten entsteht eine Gleichheit der Hoffnung, unsere Absichten erreichen zu können. Und wenn daher zwei Menschen nach demselben Gegenstand streben, den sie jedoch nicht zusammen genießen können, so werden sie Feinde und sind in Verfolgung ihrer Absicht, die grundsätzlich Selbsterhaltung und bisweilen nur Genuß ist, bestrebt, sich gegenseitig zu vernichten oder zu unterwerfen. Daher kommt es auch, daß wenn jemand ein geeignetes Stück Land anpflanzt, einsät, bebaut oder besitzt und ein Angreifer nur die Macht eines einzelnen zu fürchten hat, mit Wahrscheinlichkeit zu erwarten ist, daß andere mit vereinten Kräften anrücken, um ihn von seinem Besitz zu vertreiben und ihn nicht nur der Früchte seiner Arbeit, sondern auch seines Lebens und seiner Freiheit zu berauben. Und dem Angreifer wiederum droht die gleiche Gefahr von einem anderen.²⁵⁵

Der Selbsterhaltungstrieb schlägt so in Aggression um und die Menschen leben in einem Zustand ständiger Bedrohung. Hobbes spricht vom „Krieg eines jeden gegen jeden“. Er charakterisiert die Menschen in seinem hypothetischen Urzustand als kompetitiv, misstrauisch und ruhsüchtig. Ohne gesellschaftliche Regeln wenden sie sich gegeneinander und schaden sich gegenseitig.

Um dieser ständigen Bedrohung des eigenen Lebens zu entgehen, folgen die Menschen ihrer Vernunft: Sie schliessen einen Vertrag miteinander und konstruieren so einen Staat. Der Frieden ist bei diesem Vertragsschluss das höchste Gut, das von allen angestrebt, aber nur gemeinsam erreicht werden kann. Hobbes formuliert das im ersten Gesetz der Natur:

Folglich ist dies eine Vorschrift oder allgemeine Regel der Vernunft: *Jedermann hat sich um Frieden zu bemühen, solange dazu Hoffnung besteht. Kann er ihn nicht herstellen, so darf er sich alle Hilfsmittel und Vorteile des Krieges verschaffen und sie benützen.* Der erste Teil dieser Regel enthält das erste und grundlegende Gesetz der Natur, nämlich: *Suche Frieden und*

²⁵⁵ Hobbes: *Leviathan* (2011), Teil I/Kap. 13, S. 120f. Im englischen Original: „From this equality of ability, ariseth equality of hope in the attaining of our ends. And therefore if any two men desire the same thing, which nevertheless they cannot both enjoy, they become enemies; and in the way to their end, which is principally their own conservation, and sometimes their delectation only, endeavour to destroy, or subdue one another. And from hence it comes to pass, that where an invader hath no more to fear, than another man's single power; if one plant, sow, build, or possess a convenient seat, others may probably be expected to come prepared with forces united, to dispossess, and deprive him, not only of the fruit of his labour, but also of his life, or liberty. And the invader again is in the like danger of another.“ Hobbes, *Leviathan* (1955), S. 81.

halte ihn ein. Der zweite Teil enthält den obersten Grundsatz des natürlichen Rechts: *Wir sind befugt, uns mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu verteidigen.*²⁵⁶

Um den Frieden und die Selbsterhaltung zu sichern, wird gemeinsam eine zentrale Gewalt geschaffen. Dies ergibt sich aus dem zweiten Gesetz der Natur, das aus dem ersten abgeleitet wird:

Aus diesem grundlegenden Gesetz der Natur, das den Menschen befiehlt, sich um Frieden zu bemühen, wird das zweite Gesetz der Natur abgeleitet: *Jedermann soll freiwillig, wenn andere ebenfalls dazu bereit sind, auf sein Recht auf alles verzichten, soweit er dies um des Friedens und der Selbstverteidigung willen für notwendig hält, und er soll sich mit soviel Freiheit gegenüber anderen zufriedengeben, wie er anderen gegen sich selbst einräumen würde.*²⁵⁷

Nur so können der Frieden und die Selbsterhaltung dauerhaft sichergestellt werden. Die zentrale Gewalt, der Souverän, garantiert die Einhaltung des gegenseitigen Verzichts auf das Recht auf alles. Die Art des Vertrages ist eine Art Begünstigungsvertrag: Alle Beteiligten begünstigen den Souverän, der ausserhalb des Vertrages steht, indem sie ihr individuelles Recht auf alles aufgeben und sich als Untertanen dem Souverän unterstellen.²⁵⁸

Hobbes bevorzugt als Staatsform die absolute Monarchie, denn nur ein uneingeschränkter Souverän kann die Freiheit garantieren. Alle anderen Staatsformen, wie auch die Gewaltenteilung oder Religionsvielfalt, bergen die Gefahr der Uneinigkeit und drohen den Staat zu zerstören. Der Souverän nach Hobbes vereinigt in sich deshalb die weltliche wie die geistliche Macht. Die Individuen haben zwar nur dort Freiheit, wo es keine gesetzliche Regelung gibt, sie müssen andererseits aber auch nur solange gehorchen, wie Schutz und Sicherheit durch den Souverän gewährleistet werden. Die Erhaltung von Frieden und Sicherheit für die Individuen sind die höchsten Ziele des Staates und Aufgabe des Souveräns.

Die Menschen in Hobbes' Urzustand sind nicht von Natur aus schlecht. Sie handeln weder unmoralisch noch falsch, denn es gibt weder Gesetz noch Moral. Sie haben aber Ei-

²⁵⁶ Hobbes: *Leviathan* (2011), Teil I/Kap. 14, S. 126f. Hervorhebungen im Original. Im englischen Original: „And consequently it is a precept, or general rule of reason, that every man, ought to endeavour peace, as far as he has hope of obtaining it; and when he cannot obtain it, that he may seek, and use, all helps, and advantages of war. The first branch of which rule, containeth the first, and fundamental law of nature; which is, to seek peace, and follow it. The second, the sum of the right of nature; which is, by all means we can, to defend ourselves.“ Hobbes, *Leviathan* (1955), S. 85. Hervorhebungen im Original.

²⁵⁷ Hobbes: *Leviathan* (2011), Teil I/Kap. 14, S. 127. Hervorhebung im Original. Im englischen Original: „From this fundamental law of nature, by which men are commanded to endeavour peace, is derived this second law; that a man be willing, when others are so too, as far-forth, as for peace, and defence of himself he shall think it necessary, to lay down this right to all things; and be contented with so much liberty against other men, as he would allow other men against himself.“ Hobbes, *Leviathan* (1955), S. 85. Hervorhebung im Original.

²⁵⁸ Vgl.: Hobbes: *Leviathan* (2011), Teil I/Kap. 18, S. 168–179.

genschaften, die ihnen schaden, nämlich Konkurrenzdenken, Misstrauen und Ruhmsucht. Diese Eigenschaften und das Streben nach Selbsterhaltung sorgen dafür, dass die Menschen im Urzustand in einen „Krieg eines jeden gegen jeden“ geraten und in ihrer Existenz bedroht sind. Die Staatsgründung ist eine logische Folge aus diesem Menschenbild: Die Menschen kommen zu der vernünftigen Einsicht, dass die Selbsterhaltung durch den Verzicht auf Rechte besser garantiert ist als durch die eigene Kraft, und schliessen einen Gesellschaftsvertrag zur Erhaltung des Friedens. Ohne diese Regelung des Zusammenlebens können sie ihres Lebens nicht sicher sein.

John Locke (1632–1704) entwickelt in seinen *Zwei Abhandlungen über die Regierung* (1689) eine Staatstheorie, die einige Ähnlichkeiten mit der von Thomas Hobbes aufweist: Auch er geht von einem Urzustand aus und schlägt einen Gesellschaftsvertrag vor. Allerdings weicht er in einigen wichtigen Punkten von Hobbes' Theorie ab. So ist der Mensch im Naturzustand für Locke ein vernünftiges Wesen, das seine moralischen Maßstäbe aus Erfahrungen erwirbt. Der Naturzustand wird vom Naturgesetz bestimmt und die Menschen sind durchaus fähig, friedlich miteinander zu leben. Sie sind nicht nur der Selbsterhaltung, sondern der Erhaltung der gesamten Menschheit verpflichtet.

Aber obgleich dies ein Zustand *der Freiheit* ist, so ist es doch kein Zustand *der Zügellosigkeit*. Der Mensch hat in diesem Zustand eine unkontrollierbare Freiheit, über seine Person und seinen Besitz zu verfügen; er hat dagegen nicht die Freiheit, sich selbst oder irgendein in seinem Besitz befindliches Lebewesen zu vernichten, wenn es nicht ein edlerer Zweck als seine bloße Erhaltung erfordert. Im *Naturzustand* herrscht ein natürliches Gesetz, das jedermann verpflichtet. Und die Vernunft, der dieses Gesetz entspricht, lehrt die Menschheit, wenn sie sie nur befragen will, daß niemand einem anderen, da alle gleich und unabhängig sind, an seinem Leben und Besitz, seiner Gesundheit und Freiheit Schaden zufügen soll. [...] Wie ein jeder *verpflichtet ist*, sich selbst zu erhalten und seinen Platz nicht vorsätzlich zu verlassen, so sollte er aus dem gleichen Grunde, und wenn seine Selbsterhaltung nicht dabei auf dem Spiel steht, nach Möglichkeit auch *die übrige Menschheit erhalten*. Er sollte nicht das Leben eines anderen oder, was zur Erhaltung des Lebens dient: Freiheit, Gesundheit, Glieder oder Güter wegnehmen oder verringern, – es sei denn, daß an einem Verbrecher Gerechtigkeit geübt werden soll.²⁵⁹

²⁵⁹ Locke, John: *Zwei Abhandlungen über die Regierung*, hrsg. von Walter Euchner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977 (Locke, John: *Two Treatises of Government*, hrsg. von Peter Laslett, Cambridge: University Press, 1960), Teil II/§ 6, S. 203. Hervorhebungen im Original. Im englischen Original: „But though this be a *State of Liberty*, yet it is *not a State of Licence*, though Man in that State have uncontrollable Liberty, to dispose of his Person or Possessions, yet he has not Liberty to destroy himself, or so much as any Creature in his Possession, but where some nobler use, than ist bare Preservation calls for it. The *State of Nature* has a Law of Nature to govern it, which obliges every one: And Reason, which is that Law, teaches all Mankind, who will but consult it, that being all equal and independent, no one ought to harm another in his Life, Health, Liberty, or Possessions. [...] Every one as he is *bound to preserve himself*, and not to quit his Station wilfully; so by the like reason when his own Preservation comes not in competition, ought he, as much as he can, *to preserve the rest of Mankind*, and may not unless it be to do Justice on an Offender, take away, or impair the life, or what tends to the Preservation of the Life, the Liberty, Health, Limb or Goods of another.“ Locke: *Two Treatises of Government*, S. 288f. Hervorhebungen im Original.

Die Menschen halten sich an das Naturgesetz, und wer dieses Gesetz missachtet, kann bestraft werden. Da es keine politische (d.h. staatliche) Ordnung gibt und keine Herrschaft existiert, welche Sanktionen verhängen könnte, haben die Menschen das Recht auf Selbstjustiz. Auch gibt es in Lockes Naturzustand bereits durch das Naturrecht geregeltes Privateigentum, das durch Arbeit erworben werden kann. Jeder darf soviel besitzen, wie er verarbeiten und verwerten kann.²⁶⁰ In einer Tauschgesellschaft setzt diese Regel dem Besitz natürliche Grenzen.

Erst mit der Einführung des Geldes in der zweiten Phase des Naturzustandes wird das Gleichgewicht gestört. Die Menschen wollen mehr besitzen und es kommt zu unterschiedlich grossem Eigentum.²⁶¹ Wer keinen Besitz hat, ist selbst dafür verantwortlich, da Besitz in Lockes Urzustand durch Arbeit generiert werden kann. Diese Besitzunterschiede führen zu Konflikten, und der Besitz, zu dem materieller Besitz wie auch Leben und Freiheit gehört, kann nicht mehr gesichert werden. Die besitzenden Individuen gründen daher eine politische Gemeinschaft zum Schutze ihres Eigentums.²⁶² Dabei geben sie ihre Rechte nicht auf, wie dies bei Hobbes geschieht, sondern gründen den Staat zum Schutze ebendieser Rechte. Dieser Staat funktioniert nach dem Mehrheitsprinzip und ermöglicht den Fortbestand der schon im Urzustand herausgebildeten bürgerlichen Gemeinschaft.

Im Gegensatz zu Hobbes tritt Locke für eine Gewaltenteilung ein. Exekutive und Legislative müssen voneinander getrennt sein und sich gegenseitig kontrollieren können, denn nur so kann ein Staat stabil sein. Die Religion ist Sache des Einzelnen, da bei Locke das Recht auf Religionsfreiheit nicht an den Staat delegiert wird. Allerdings darf die Religion nicht den Staat oder die anderen Bürger und ihr Eigentum bedrohen.

Während bei Hobbes der Mensch im Urzustand zwingend in Streit mit den anderen Menschen gerät, konstruiert Locke einen Urzustand, in dem die Menschen friedlich in Gemeinschaft miteinander leben können. Das Problem ergibt sich bei Locke nicht aus dem Zusammenleben der Menschen, sondern aus der Einführung von Geld, das den Menschen ermöglicht, nicht nur für den Eigenbedarf Eigentum zu erarbeiten, sondern Eigentum in Form von Geld zu konservieren. Erst die daraus entstehenden Besitzunterschiede führen zur Bedrohung von Leben und Eigentum und machen die Einführung

²⁶⁰ Vgl.: Locke: *Zwei Abhandlungen*, Teil II/§ 36f., S. 221ff.

²⁶¹ Vgl. ebd.: Teil II/§ 50, S. 230f.

²⁶² Vgl. ebd.: Teil II/§123, S. 278.

einer politischen Ordnung nötig. Davor sind die Menschen aufgrund ihrer vernünftigen Einsicht nicht nur der Selbsterhaltung verpflichtet, sondern auch der Erhaltung der gesamten Menschheit. Sie sind also weder böse noch neidisch, solange die Besitzunterschiede nicht zu gross werden und alle dieselben Chancen haben.

Auch bei Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, 1689–1755) ist der Mensch im Naturzustand ein geselliges Wesen und auf Gemeinschaft angelegt, wie er in *Vom Geist der Gesetze* (1748) ausführt. Der Naturzustand ist friedlich und wird erst durch die Gemeinschaft problematisch. Der Mensch verliert in der Gemeinschaft seine natürliche Furcht vor Konflikten, und so werden mit der Zeit die positiven Gesetze erforderlich.

Berühmt ist Montesquieu für seine Theorie der Gewaltenteilung, doch die ist für die Analyse Kotzebues Stücke nicht relevant und wird daher hier nicht weiter beschrieben.²⁶³ Interessanter ist die Frage nach dem Kulturrelativismus, denn laut Montesquieu sind die positiven Gesetze kulturell bedingt. Die menschliche Vernunft ist universell, doch die konkrete Ausformung der Gesetze ist von verschiedenen Umständen abhängig.

Das Gesetz, ganz allgemein, ist die menschliche Vernunft, sofern sie alle Völker der Erde beherrscht; und die Staats- und Zivilgesetze jedes Volkes sollen nur die einzelnen Anwendungsfälle dieser menschlichen Vernunft sein.

Sie müssen dem Volk, für das sie geschaffen sind, so genau angepaßt sein, daß es ein sehr großer Zufall wäre, wenn sie auch einem anderen Volke angemessen wären.

Sie müssen der Natur und dem Prinzip der bestehenden oder erst zu errichtenden Regierungsform entsprechen, mögen sie nun die Regierung prägen, wie die Staatsgesetze, oder aufrechterhalten, wie die bürgerlichen Gesetze.

Sie müssen weiter der *Natur* des Landes entsprechen, seinem kalten, heißen oder gemäßigten Klima, der Beschaffenheit des Bodens, seiner Lage und Größe, der Lebensweise der Völker, ob Ackerbauer, Jäger oder Hirten: sie müssen dem Grad von Freiheit entsprechen, der sich mit der Verfassung verträgt; der Religion der Bewohner, ihren Neigungen, ihrem Reichtum, ihrer Zahl, ihrem Handel, ihren Sitten und Gebräuchen. Schließlich stehen sie in Beziehungen zueinander: zu ihrem Entstehungsgrund, dem Willen des Gesetzgebers und der Ordnung der Dinge, für die sie bestimmt sind. Von allen diesen Gesichtspunkten aus muß man sie betrachten.²⁶⁴

²⁶³ Eine hilfreiche Zusammenfassung findet sich in: Oberndörfer; Rosenzweig (Hrsg.): *Klassische Staatsphilosophie*, S. 278f.

²⁶⁴ Montesquieu, Charles de Secondat baron de: *Vom Geist der Gesetze*, hrsg. von Ernst Forsthoff, Bd. 1, Tübingen: H. Laupp, 1951 (Montesquieu, Charles de Secondat baron de: *De l'Esprit des lois*, hrsg. von Laurent Versini, Paris: Gallimard, 1995), Buch I/Kap. 3, S. 16. Hervorhebung im Original. Im französischen Original: „La loi, en général, est la raison humaine, en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre; et les lois politique et civiles de chaque nation ne doivent être que les cas particuliers où s'applique cette raison humaine.“

Hier eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen Universalismus und Relativismus: Allgemeine menschliche Werte sind universell, ihre konkrete Ausformung aber ist relativ. Montesquieu zeigt hier grossen Respekt vor den kulturellen Unterschieden und gesteht fremden Formen von Gesetz und Recht Eigenständigkeit und Daseinsberechtigung zu. Dies könnte zu der Annahme verleiten, dass er frei von Eurozentrismus und ein Vertreter des kulturellen Relativismus sei. Dies lässt sich aus diesem Textausschnitt aber nicht ableiten. Denn obgleich die konkrete Staatsform je nach Kultur verschieden ist, sind die Naturgesetze, auf die sich das positive Recht gründet, nach Montesquieu universell. In diesem Punkt ist Montesquieu genauso dem Eurozentrismus verhaftet wie andere Theoretiker, denn das universelle positive Recht gründet auf der europäischen Vorstellung von Vernunft. Definiert man aber Vernunft nach europäischen Massstäben oder spricht etwa einer Gesellschaft, einem Volk oder einer sogenannten Rasse generell die Vernunft ab, wie es allzu oft mit nicht-europäischen Völkern geschehen ist, so ist man trotz allem Relativismus in der Ausführung klar auf einer eurozentrischen Basis.

Entlarvend ist denn auch der Abschnitt Montesquieus über den Einfluss des Klimas auf den Menschen. Hier zeigt sich die Überlegenheit der Europäer, und zwar nicht aufgrund einer Rassentheorie, sondern weil das Klima die Menschen beeinflusst.

Kalte Luft zieht die Oberfläche der äußeren Gewebe unseres Körpers zusammen. Das vermehrt deren Spannkraft und fördert die Rückkehr des Blutes von den entfernten Teilen zum Herzen. Sie vermindert die Ausdehnung dieser Gewebe, dadurch vermehrt sie ihre Kraft. Warme Luft dagegen erschläfft die Außenseite der Gewebe und verlängert sie; sie vermindert also ihre Stärke und Spannkraft.

In den kalten Klimaten besitzt man also mehr Kraft. Die Wirkung des Herzens und die Gegenwirkung der äußeren Gewebe sind dort besser; die Säfte sind besser im Gleichgewicht, das Blut ist mehr zum Herzen getrieben und das Herz hinwiederum hat mehr Kraft. Diese größere Stärke muß viele Wirkungen hervorbringen, zum Beispiel mehr Selbstvertrauen und das heißt: mehr Mut; mehr Bewußtsein seiner Überlegenheit und das heißt weniger Wunsch nach Rache; eine bessere Meinung von der eigenen Sicherheit, und das heißt mehr Freimut, weniger Argwohn, Verschlagenheit, Intrigen. Kurz, dadurch müssen sehr verschiedene Charaktere entstehen. Man versetze einen Menschen an einen warmen und abgeschlossenen Ort, und er wird aus den eben genannten Gründen eine sehr starke Schwächung des Herzens erleiden. Schlägt man ihm unter diesen Umständen eine kühne Unter-

Elles doivent être tellement propres au peuple pour lequel elles sont faites, que c'est un très grand hasard si celles d'une nation peuvent convenir à une autre.

Il faut qu'elles se rapportent à la nature et au principe du gouvernement qui est établi, ou qu'on veut établir; soit qu'elles forment, comme font les lois politiques; soit qu'elles le maintiennent, comme font les lois civiles.

Elles doivent être relatives au *physique* du pays; au climat glacé, brûlant ou tempéré; à la qualité du terrain, à sa situation, à sa grandeur; au genre de vie des peuples, laboureurs, chasseurs ou pasteurs; elles doivent se rapporter au degré de liberté que la constitution peut souffrir; à la religion des habitants, à leurs inclinations, à leurs richesses, à leur nombre, à leur commerce, à leurs mœurs, à leurs manières. Enfin elles ont des rapports entre elles; elles en ont avec leur origine, avec l'objet du législateur, avec l'ordre des choses sur lesquelles elles sont établies. C'est dans toutes ces vues qu'il faut les considérer." Montesquieu: *De l'Esprit des lois*, S. 95. Hervorhebung im Original.

nehmung vor, so wird man ihn dazu, wie ich glaube, wenig geneigt finden, seine gegenwärtige Schwäche wird ihn mutlos machen; er wird alles fürchten, weil er fühlen wird, daß er nichts vermag. Die Bewohner warmer Länder sind furchtsam, wie es die Greise sind; die der kalten Länder sind mutig wie die jungen Leute.²⁶⁵

Diese Ausführungen sind heute natürlich nicht mehr ernst zu nehmen. Es zeigt aber, dass die angebliche Überlegenheit der Europäer ganz verschiedene Begründungen haben kann.

Während Hobbes, Locke und Montesquieu liberale politische Ideen entwickeln, wie sie in der Aufklärung beliebt waren, da sie als modern und fortschrittlich galten, vertritt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) im *Diskurs über die Ungleichheit* (1755) eine rückwärtsgewandte Idee. Für ihn hat die Menschheit ihr Goldenes Zeitalter hinter sich und lebt nun in einer Zeit des Verfalls. Als ideale Gesellschaftsform stellt sich Rousseau eine kleine Gemeinschaft mit bürgerlichem Charakter und mit direkter Volkssouveränität vor, wie er es aus der Schweiz kennt. Ein grosser Staat wie Frankreich mit absoluter Monarchie ist dagegen weit entfernt von dieser idealen Gesellschaft.

Für Rousseau ist die Geschichte der Menschheit eine Geschichte des Verfalls, womit er sich klar von den grossen Denkern der Aufklärung abgrenzt. In Rousseaus Urzustand sind die Menschen glücklich und selbstgenügsam. Sie leben zunächst vereinzelt und schliessen sich dann zu Hirtengesellschaften zusammen. Diese Hirtengesellschaften sind lose Gemeinschaften, in denen jeder seine Unabhängigkeit behält, und dieses Stadium repräsentiert für Rousseau das Goldene Zeitalter der Menschheitsgeschichte. Die Men-

²⁶⁵ Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze*, Buch XIV/Kap. 2, S. 310f. Im französischen Original: „L'air froid resserre les extrémités des fibres extérieures de notre corps; cela augmente leur ressort, et favorise le retour du sang des extrémités vers le cœur. Il diminue la longueur de ces mêmes fibres; il augmente donc encore par là leur force. L'air chaud, au contraire, relâche les extrémités des fibres, et les allonge; il diminue donc leur force et leur ressort.

On a donc plus de vigueur dans les climats froids. L'action du cœur et la réaction des extrémités des fibres s'y font mieux, les liqueurs sont mieux en équilibre, le sang est plus déterminé vers le cœur, et réciproquement le cœur a plus de puissance. Cette force plus grande doit produire bien des effets: par exemple, plus de confiance en soi-même, c'est-à-dire plus de courage; plus de connaissance de sa supériorité, c'est-à-dire moins de désir de la vengeance; plus d'opinion de sa sûreté, c'est-à-dire plus de franchise, moins de soupçons, de politique et de ruses. Enfin cela doit faire des caractères bien différents. Mettez un homme dans un lieu chaud et enfermé, il souffrira, par les raisons que je viens de dire, une défaillance de cœur très grande. Si, dans cette circonstance, on va lui proposer une action hardie, je crois qu'on l'y trouvera très peu disposé; sa faiblesse présente mettra un découragement dans son âme; il craindra tout, parce qu'il sentira qu'il ne peut rien. Les peuples des pays chauds sont timides comme les vieillards le sont; ceux des pays froids sont courageux comme le sont les jeunes gens.“ Montesquieu: *De l'Esprit des lois*, S. 443f.

schen aber werden mit der Zeit sesshaft, betreiben Ackerbau und führen das Privateigentum ein, und damit beginnt der Verfall der menschlichen Gesellschaft.

Der erste, der ein Stück Land eingezäunt hatte und es sich einfallen ließ zu sagen: *dies ist mein* und der Leute fand, die einfältig genug waren, ihm zu glauben, war der wahre Gründer der bürgerlichen Gesellschaft. Wie viele Verbrechen, Kriege, Morde, wie viel Not und Elend und wie viele Schrecken hätte derjenige dem Menschengeschlecht erspart, der die Pfähle herausgerissen oder den Graben zugeschüttet und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: ‚Hütet euch, auf diesen Betrüger zu hören; ihr seid verloren, wenn ihr vergeßt, daß die Früchte allen gehören und die Erde niemandem.‘²⁶⁶

Die Menschen geraten in Konkurrenz zueinander und es kommt bis zum Krieg. Eine Staatsordnung wird eingeführt, um die Interessen der Besitzenden zu schützen, und diese Staatsordnung entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer despotischen Willkürherrschaft. So verlieren die Menschen ihre Freiheit.

Um dem Krieg und der ungerechten sozialen Ordnung zu entgehen, wird auch bei Rousseau ein Gesellschaftsvertrag geschlossen. Rousseau bevorzugt eine direkte Demokratie ohne Repräsentanten, in der sich jeder selbst vertreten kann, wobei der Gemeinwille über die Interessen des Einzelnen gestellt wird. Dieses Modell ist laut Rousseau vor allem in kleinen Staaten realistisch, in grossen Staaten müssen andere Staatsformen in Kauf genommen werden. Rousseaus Ziel ist dabei nicht eine Demokratie im modernen Sinne, sondern vielmehr der Versuch, den Verfall der Menschheit zu verlangsamen, indem seine anti-moderne Republik dem so gut wie möglich entgegenwirken soll. Sein Aufruf auf Staatsebene ist sozusagen: Zurück zum Kleinstaat!

Im philosophischen Text entsteht die Gesellschaft aus dem Urzustand. Bei Hobbes geraten die Menschen aufgrund ihrer Natur in Streit, bei Locke entsteht der Streit durch materielle Ungleichheit und bei Montesquieu dadurch, dass die Menschen die Naturgesetze aus dem Blick verlieren. Aus diesem Zustand zeigt die Vernunft den logischen Ausweg, eine politische Ordnung zu errichten. Tatsächlich gehen die Theoretiker aber von ihrer realen Gegenwart aus, formulieren aus dieser Situation heraus eine ideale Staatsform und konstruieren dann denjenigen Urzustand, aus dem sich ihr bevorzugtes Gesell-

²⁶⁶ Rousseau: *Discours*, S. 173. Hervorhebung im Original. Im französischen Original: „Le premier qui ayant enclos un terrain, s’avisa de dire, *ceci est à moi*, et trouva des gens assés simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d’horreurs n’eût point épargnés au Genre-humain celui qui arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables. Gardez-vous d’écouter cet imposteur; Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la Terre n’est à personne[.]“ Rousseau: *Discours*, S. 172. Hervorhebung im Original.

schaftsmodell logisch ableiten lässt. Hobbes lebt mitten in einem Bürgerkrieg und sieht in einer zentralen Monarchie die besten Chancen auf dauerhaften Frieden, und Locke setzt sich für eine liberale Staatsform ein, in der die Willkür des Staates kontrolliert und das Privateigentum und die privaten Freiheiten möglichst gut geschützt sind. Beide sind sich aber darin einig, dass die Menschen in einer politischen Ordnung ein besseres Leben haben als im Naturzustand, in dem ihr Leben ständig bedroht ist. Dem steht Rousseaus Konzept entgegen, dass die Menschheit ihr ideales Stadium bereits hinter sich hat und nun degeneriert. Deshalb muss folgerichtig bei Rousseau auch der Mensch im Naturzustand ein gutes Leben haben und idealisiert werden, woraus sich wiederum der Topos vom ‚edlen Wilden‘ ableitet, von dem in Kapitel 2.1.1 die Rede war. Der Urzustand sagt also einerseits etwas über das Menschenbild des jeweiligen Theoretikers aus, wonach vereinfacht gesagt der Mensch von Natur aus gut oder böse sein kann, auch wenn bei genauer Lektüre viele Abstufungen dazwischen sichtbar werden. Andererseits lässt sich aus dem jeweiligen Urzustand auch erschliessen, ob das gegenwärtige Staatsmodell vom jeweiligen Theoretiker gutgeheissen wird oder nicht. So zeigt sich beispielsweise Rousseaus Zivilisationskritik deutlich in seiner Idealisierung des vorgesellschaftlichen Zustandes.

In diesem Spannungsfeld von Fortschritt und Degeneration, von Kulturentwicklung und Zivilisationskritik lassen sich nun Kotzebues Gesellschaften verorten.

4.1.2 Der Erhalt einer Gesellschaft – Sündenbock und Todesstrafe

Neben der Frage, wie und warum eine Gesellschaft begründet wird, stellt sich auch die Frage, wie sie erhalten werden kann. Warum fällt eine Gesellschaft nicht wieder auseinander? Wie werden Bürgerkriege und Anarchie verhindert? In der Regel geschieht dies dadurch, dass Gesetze eingesetzt und die Übertretung dieser Gesetze geahndet wird. Um Regeln oder Gesetze durchzusetzen, bedarf es daher immer auch einer Macht oder Gewalt, die Grenzüberschreitungen bestrafen kann. Was aber legitimiert eine Staatsmacht? Wer verleiht beispielsweise dem Parlament das Recht, Gesetze zu erlassen, und der Polizei und Justiz die Macht, die Gesetze durchzusetzen?

In einem modernen Staatsverständnis hat diese Rolle das Volk, das in einer modernen Demokratie der Souverän ist. In der Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenos-

senschaft geben sich „das Schweizervolk und die Kantone“²⁶⁷ die Verfassung, was Volk und Stände zum Souverän und zur Grundlage des Verfassungsstaates macht. In früheren Zeiten waren jedoch die meisten Staaten Monarchien, sodass die Macht über den Staatsapparat beim Monarchen, also meist bei einem König, Bischof oder Fürsten, lag. Hier stellt sich die Frage, wie der Monarch seine Position festigen kann, denn zunächst ist der Monarch nur ein Mensch unter vielen. Seine Sonderstellung muss begründet sein, sonst wird seine Souveränität ständig in Frage gestellt. Um diesen Sonderstatus zu erreichen, wird der Monarch meistens mithilfe einer transzendenten Macht legitimiert: Der Monarch wird von Gott oder dem Papst eingesetzt und herrscht und regiert mit Gottes Segen. Diese transzendente Unterstützung stabilisiert die Position des Monarchen und seine Regierungsgewalt.

Dass auch unsere modernen Staaten nicht ganz frei sind von diesem transzendenten Erbe, zeigt sich unter anderem auch in der Schweizerischen Bundesverfassung. Vollständig lautet die Präambel nämlich:

Im Namen Gottes des Allmächtigen!
Das Schweizervolk und die Kantone,
in der Verantwortung gegenüber der Schöpfung,
im Bestreben, den Bund zu erneuern, um Freiheit und Demokratie, Unabhängigkeit und Frieden in Solidarität und Offenheit gegenüber der Welt zu stärken,
im Willen, in gegenseitiger Rücksichtnahme und Achtung ihre Vielfalt in der Einheit zu leben,
im Bewusstsein der gemeinsamen Errungenschaften und der Verantwortung gegenüber den künftigen Generationen,
gewiss, dass frei nur ist, wer seine Freiheit gebraucht, und dass die Stärke des Volkes sich misst am Wohl der Schwachen,
geben sich folgende Verfassung:²⁶⁸

Die Präambel beginnt mit der Anrufung Gottes. Die Schweiz ist ein aufgeklärter Staat, und doch geht Gott dem Souverän in der Bundesverfassung voraus. Dies hat in der Rechtsprechung und im Staatshandeln kaum Auswirkungen, gibt der Verfassung aber den Schimmer von Transzendenz, der ihr in der europäischen Tradition zusätzliche Legitimation verleiht. Auch das Wort „Schöpfung“ steht klar in einem transzendenten Zusammenhang, setzt es doch einen „Schöpfer“ voraus.

²⁶⁷Vgl.: *Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft vom 18. April 1999 (Systematische Rechtssammlung 101)*, Präambel. Vgl. auch Art. 195: „Die ganz oder teilweise revidierte Bundesverfassung tritt in Kraft, wenn sie von Volk und Ständen angenommen ist.“

²⁶⁸Ebd.

Eine komplette Trennung von Religion und Staat ist auch in unseren modernen Demokratien in den seltensten Fällen durchgesetzt. Noch heute werden Politiker in industrialisierten Ländern darauf eingeschworen, ihre Aufgabe „mit Gottes Hilfe“ zu erfüllen, wie zum Beispiel der Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, dessen „Oath of Office“ bei der „Inauguration“ mit den Worten endet: „So help me God.“ Es ist daher eine interessante Aufgabe, dem Transzendenten im Staatssystem nachzuspüren. Es geht einerseits um die Frage, wie Gewalt in einer Gesellschaft sublimiert wird, und andererseits darum, durch welche Gewalt eine Gesellschaftsordnung erhalten wird. Das Wort Gewalt ist dabei immer zweideutig: Einerseits kann Gewalt rohe Gewalttätigkeit sein, andererseits kann es sich auch um legitimierte Gewalt handeln, wie sie etwa in der Staatsgewalt enthalten ist.

Ein besonders in Bezug auf Kotzebues Südamerikastücke interessantes Erklärungsmodell für die Sublimation der (rohen) Gewalt in der Gesellschaft enthält die Opfer-Theorie von René Girard.²⁶⁹ Zur Frage der Macht im Staat werden nachfolgend einerseits Girard und andererseits Walter Benjamin hinzugezogen. Diese Theorien sind nicht repräsentativ für die politische Theorie des 20. Jahrhunderts, aber sie haben Anschlussmöglichkeiten an die behandelten Kotzebue-Stücke und bieten interessante Fragestellungen.

Der französische Literaturwissenschaftler, Kulturanthropologe und Religionsphilosoph René Girard (geb. 1923) geht in seiner Theorie in *Das Heilige und die Gewalt* (1972) wie Thomas Hobbes und andere von einem Urzustand aus. In seiner hypothetischen Urgesellschaft ist das grösste Problem die Blutrache: Da Menschen ein sogenanntes mimetisches Begehren haben, das nach Girard eine anthropologische Konstante ist, geraten Konflikte sehr schnell ausser Kontrolle. Gewalt wird mit Gewalt beantwortet, und in dieser Eskalation wird nicht mehr über das ursprüngliche Vergehen gestritten, sondern das gewalttätige Verhalten der Gegenseite lediglich imitiert. So kommt es zu einer verheerenden Gewaltspirale.

Warum stellt die Blutrache dort, wo sie wütet, eine unerträgliche Bedrohung dar? Die einzig befriedigende Rache angesichts vergossenen Blutes besteht darin, das Blut des Täters fließen zu lassen. Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Akt, den die Rache bestraft, und

²⁶⁹ Die Ausführungen zu Girard stützen sich auf bereits publiziertes Material. Vgl.: Klemm, Martina: „Bete an und dulde.“ Die Rolle des Opfers in August von Kotzebues Südamerikaschauspielen“, in: Alexander Honold, Anton Bierl, Valentina Luppi (Hrsg.): *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, München: Fink, 2012, S. 253–262.

der Rache selbst. Rache ist Vergeltung und ruft nach neuen Vergeltungsmaßnahmen. Das durch Rache geahndete Verbrechen versteht sich nur äußerst selten als ursprüngliches Verbrechen; es will bereits Rache für ein früheres Verbrechen sein.

Die Rache stellt also einen unendlichen, endlosen Prozeß dar. Wann immer sie an einem beliebigen Punkt innerhalb der Gesellschaft auftaucht, neigt sie dazu, sich auszubreiten und die gesamte Gesellschaft zu erfassen. Sie droht eine wahre Kettenreaktion auszulösen, die innerhalb einer gegebenen Gesellschaft rasch fatale Folgen haben kann. Mit der Häufung der Vergeltungsmaßnahmen wird die Existenz der Gesellschaft insgesamt aufs Spiel gesetzt.²⁷⁰

Nach Girard kann und muss das mimetische Begehren nicht abgeschafft werden, es muss aber kontrolliert werden, um die Gewalteskalation zu verhindern. Dazu gibt es in einer Gesellschaft die Möglichkeit, einen Sündenbock als Opfer zu finden, der getötet werden kann, ohne dass sein Tod gerächt werden muss. Das Ziel der Gewalt ist nämlich austauschbar, solange Gewalt stattfindet. Ein Opfer kann so die Gewalt ableiten.

Der Wunsch nach Gewalt zielt auf die Nächsten, kann an ihnen jedoch nicht gestillt werden, ohne Konflikte verschiedenster Art auszulösen; er muß also auf das dargebrachte Opfer abgeführt werden, denn es allein kann gefahrlos getroffen werden, da es niemanden gibt, der sich dessen Sache zur eigenen macht.²⁷¹

Das Opfer wird zu einem Ritual und erfüllt so eine gesellschaftliche Funktion. Im Opfer wird die Gewalt sublimiert und ritualisiert und so die Eskalation verhindert. Geopfert wird dabei eben nicht der Schuldige, wie es bei der Rache der Fall wäre, sondern der Unschuldige, der so den Zirkel durchbricht.

Dies gilt vor allem für sogenannte primitive Gesellschaften, für die Girard verschiedene Beispiele anführt. In modernen Gesellschaften kann die Funktion der Gewaltsublimation auch vom Gerichtswesen statt vom Opfer ausgefüllt werden, wobei die Funktionslogik ganz ähnlich ist.

Sobald das Gerichtswesen eine Monopolstellung innehat, entzieht es sein Wirken unseren Blicken. Wie das Opfer versteckt es – und enthüllt gleichzeitig – das, was aus ihm die glei-

²⁷⁰ Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich: Benziger, 1987 (Girard, René: *La violence et le sacré*, Paris: Bernard Grasset, 1972), S. 28. Im französischen Original: „Pourquoi la vengeance du sang, partout où elle sévit, constitue-t-elle une menace insupportable? La seule vengeance satisfaisante, devant le sang versé, consiste à verser le sang du criminel. Il n’y a pas de différence nette entre l’acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même. La vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier; il se veut déjà vengeance d’un crime plus originel.“

La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu’elle surgit en un point quelconque d’une communauté elle tend à s’étendre et à gagner l’ensemble du corps social. Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales dans une société de dimensions réduites. La multiplication des représailles met en jeu l’existence même de la société.“ Girard: *La violence et le sacré*, S. 31.

²⁷¹ Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 26. Im französischen Original: „Le désir de violence porte sur les proches, il ne peut pas s’assouvir sur eux sans entraîner toutes sortes de conflits, il faut donc le détourner vers la victime sacrificielle, la seule qu’on puisse frapper sans danger car il n’y aura personne pour épouser sa cause.“ Girard: *La violence et le sacré*, S. 29.

che Sache wie die Rache macht, nämlich eine mit allen anderen Rachen identische Rache, die sich nur dadurch unterscheidet, daß die keine Folgen haben, also selbst nicht gerächt werden wird. Im ersten Fall, weil das Opfer nicht das „richtige“ ist und nicht gerächt wird; im zweiten Fall schlägt sich die Gewalt zwar auf das „richtige“ Opfer nieder, aber mit solcher Kraft und Autorität, daß kein Zurückschlagen mehr möglich ist.²⁷²

Es gibt nach Girard noch weitere Möglichkeiten der Gewaltsublimation wie die Tragödie, die Philosophie oder die Kunst im Allgemeinen, und so unterschiedlich diese Dinge scheinen, so haben sie doch ein gemeinsames Motiv, nämlich die Stellvertreterfigur. Alle diese Bereiche – Kult, Religion, Gerichtswesen und Kunst – sind Kulturmerkmale und der Stellvertreter oder Sündenbock wird so zu einer Figur, die Kultur begründet und ermöglicht.

Gemeinsam haben das Opfer und das Gerichtswesen bei Girard nicht nur die Funktion der Gewaltsublimation und der Unterbrechung des Rachekreislaufs, sondern auch ihre Begründung im Transzendenten. Durch die Ritualisierung und die Konstruktion des Opfers als Akt der Kommunikation mit einer transzendenten Instanz wird es aus dem profanen Kreislauf der Rache herausgelöst und zu einem heiligen Akt. Diese Verbindung zum Transzendenten verleiht dem Opfer eine Kontrollfunktion. Die Autorität des Transzendenten garantiert, dass die Gewalt innerhalb der Gesellschaft nicht eskaliert, sowohl beim Opfer wie auch im Gerichtswesen.

So wie die opferfähigen Opfer im Prinzip einer Gottheit dargebracht und von dieser angenommen werden, so beruft sich das Gerichtswesen auf eine Theologie, die die Wahrheit seiner Gerechtigkeit garantiert. [...] Allein die Transzendenz des Systems, die unabhängig von der jeweiligen Ausformung der Institutionen von allen anerkannt wird, kann dessen vorbeugende oder wiederherstellende Wirkung sichern, indem sie die heilige, legitime Gewalt wahrnimmt und verhindert, daß diese zum Gegenstand von Beschwerden und Protesten wird und so in den Teufelskreis der Rache zurückfällt.²⁷³

Das Heilige ist eine Konstruktion der menschlichen Gesellschaft, um die Gewalt, die in ihr liegt, nach aussen zu verlagern. Sie bleibt aber in diesem Aussen spürbar und verleiht dem Heiligen Macht. Das Transzendente erfüllt so eine wichtige, gesellschaftserhaltende

²⁷² Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 38. Im französischen Original: „A partir du moment où il est seul à régner, le système judiciaire soustrait sa fonction aux regards. De même que le sacrifice, il dissimule – même si en même temps il révèle – ce qui fait de lui la même chose que la vengeance, une vengeance semblable à toutes les autres, différente seulement en ceci qu'elle n'aura pas de suites, qu'elle-même ne sera pas vengée. Dans le premier cas, s'est parce que la victime n'est pas la ‚bonne‘ qu'elle n'est pas vengée; dans le second cas, c'est bien sur la ‚bonne‘ victime que s'abat la violence, mais elle s'abat avec une force et une autorité tellement massives qu'aucune riposte n'est possible.“ Girard: *La violence et le sacré*, S. 40.

²⁷³ Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 40. Im französischen Original: „De même que les victimes sacrificielles sont, en principe, offertes à la divinité et agréées par elle, le système judiciaire se réfère à une théologie qui garantit la vérité de sa justice. [...] Seule la transcendance du système, effectivement reconnue par tous, quelles que soient les institutions qui la concrétisent, peut en assurer l'efficacité préventive ou curative en distinguant la violence sainte, légitime et en l'empêchant de devenir l'objet de récriminations et de contestations, c'est-à-dire de retomber au cercle vicieux de la vengeance.“ Girard: *La violence et le sacré*, S. 42.

Funktion, auch wenn es nicht immer auf den ersten Blick sichtbar ist. Nur die transzendente Gewalt der Gewaltsublimation unterbricht den Kreislauf der Gewalt, während die gesetzwidrige, rachewürdige Gewalt der Gesellschaft und dem Menschlichen immanent ist.

Walter Benjamin (1892–1940) ist wie Girard der Überzeugung, dass das Recht auf transzendente Boden steht. Er schreibt seinen Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* im Jahre 1921 und der Text ist auf den ersten Blick schwer zugänglich. Der jüdische Kommunist Benjamin steht einerseits in einer marxistischen Tradition, andererseits enthalten aber gerade seine späteren Schriften ein starkes messianisches, heilsgeschichtliches Element. Benjamin wartet auf den grossen „Chock“, der den Lauf der Welt anhalten und die Erlösung bringen wird. Dieser „Chock“ vereint die Vorstellung der marxistischen Weltrevolution mit der Vorstellung von der Ankunft des Messias, und verleiht den Schriften Benjamins gleichzeitig ein politisches und ein transzendentes Element.

In *Zur Kritik der Gewalt* führt Benjamin aus, dass es in einem Rechtssystem zwei Gewalten gibt, die rechtsetzende Gewalt und die rechtserhaltende Gewalt. Diese Gewalten haben nichts mit unserem heutigen Verständnis von Gewaltenteilung zu tun, sondern sind Kräfte, die in einem Rechtssystem fortwirken und es stabilisieren. Es gibt Institutionen, in denen sich diese Gewalten vermischen, wie zum Beispiel in der Polizei. Diese ist nicht nur ausführendes Organ des Rechts, sondern sie setzt auch ständig neues Recht in ihrer Arbeit. Solche Institutionen, in denen sich die beiden Gewalten nicht klar voneinander trennen lassen, machen das Rechtssystem aus Benjamins Sicht problematisch, denn in ihnen wird etwas sichtbar, das sonst im Rechtssystem verborgen bleibt, nämlich die Gewalt, die ursprünglich das Recht eingesetzt hat. Diese ursprüngliche Gewalt hat nämlich die Macht, das Recht gleichzeitig ein- und durchzusetzen, und manifestiert sich in Institutionen wie der Polizei, die ebenfalls gleichzeitig Recht ein- und durchsetzen.

Hier wird es nun transzendent: Die ursprüngliche Macht, die das Recht einsetzte, nennt Benjamin die mythische Gewalt. Sie ist eine „schicksalhafte Drohung“, die das Recht garantiert. Gemeint ist, dass die Macht, die das Recht eingesetzt hat und erhält, nicht zweckgebunden oder vernünftig ist, sondern eine „unmittelbare Manifestation“ von Gewalt. Als Beispiel führt Benjamin die Gewalt an, die von Apollo und Artemis an Niobe

ausgeübt wurde, als sie ihre Kinder töteten. Sie ist für Niobe nicht vernichtend, sondern verschuldend. Sie ist nicht gerecht, sondern unmittelbare, das heisst unreflektierte Manifestation von Gewalt ausserhalb der Reichweite von Menschen. Aufgehoben werden kann diese nicht gerechte, mythische Gewalt laut Benjamin nur durch die sogenannte göttliche Gewalt. In der göttlichen Gewalt wird das Recht vernichtet und aufgehoben. Sie ist zerstörerisch, aber gleichzeitig auch entsühnend. Hier zeigt sich sehr deutlich der oben angesprochene Erlösungscharakter des Aufsatzes. Die mythische und die göttliche Gewalt sind zwei transzendente Gewalten, von denen die eine willkürlich das Recht einsetzt und Leben unter der ständigen „schicksalhaften Drohung“ ermöglicht, und die andere das Recht und das Leben vernichtet und Gerechtigkeit und Frieden verheisst. Diese Aufhebung des Rechtssystems durch die göttliche Gewalt ist aber ein Ereignis in der Zukunft, und Benjamin führt neben dieser messianischen Ebene auch die politische Ebene wieder herein, indem er die Frage aufwirft, ob sich die göttliche Gewalt auch im menschlichen Bereich manifestieren kann. Die Antwort liegt laut Benjamin im proletarischen Generalstreik, der eine Manifestation der göttlichen Gewalt ist und die Erlösung in Form der Aufhebung der mythischen Macht und des Rechtssystems herbeiführen kann. Hier wird deutlich, wie Benjamin aus der Perspektive der 1920er Jahre versucht, die marxistische Revolutionstheorie aufs Neue fruchtbar zu machen.

Dieser sperrige Text macht zwei Dinge deutlich, die für die Lektüre von Kotzebues Theaterstücken interessant sind: Zum einen ist für Benjamin klar, dass hinter dem Rechtssystem eine transzendente Gewalt steht, die das Recht ein- und durchsetzt. Zum anderen stellt Benjamin die Behauptung auf, dass diese Gewalt sich manifestiert und im Rechtssystem sichtbar werden kann, nämlich in denjenigen Institutionen, in welchen sich die rechtsetzende und die rechtserhaltende Gewalt vereinigen. Neben der Polizei ist für Benjamin auch die Todesstrafe eine dieser Institutionen: Sie hat nicht nur rechtserhaltende Funktion, indem sie als Strafe verhindert, dass das Gesetz übertreten wird, sie hat auch rechtsetzende Funktion, indem sie als Manifestation der mythischen Gewalt auf den Ursprung des Rechtssystems verweist.

Ist nämlich Gewalt, schicksalhaft gekrönte Gewalt, dessen [des Rechtssystems] Ursprung, so liegt die Vermutung nicht fern, daß in der höchsten Gewalt, in der über Leben und Tod, wo sie in der Rechtsordnung auftritt, deren Ursprünge repräsentativ in das Bestehende hineinragen und in ihm sich furchtbar manifestieren.²⁷⁴

²⁷⁴ Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften, Band II, Teil I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 179–203, hier: S. 188.

Benjamin bezeichnet hier die Todesstrafe als höchste Gewalt, nämlich die Gewalt über Leben und Tod. Gleichzeitig ist diese Gewalt eine repräsentative: Greift man die Todesstrafe an, greift man auch das Rechtssystem in seinem Ursprung an, denn sie repräsentiert die Gewalt, die das Rechtssystem eingesetzt hat. Es stellt sich also die Frage, was in Kotzebues Ynca-Reich tatsächlich geschieht, wenn der Oberpriester und der König die Todesstrafe aufheben und Cora und Alonzo begnadigen.

Es ist mitunter problematisch, philosophische Theorien aus dem 20. Jahrhundert sozusagen rückwärts für die Interpretation und Lektüre literarischer Texte aus dem 18. Jahrhundert zu nutzen. Die gesellschaftlichen Bedingungen waren grundlegend andere und die Theorien können aufgrund ihres Entstehungsdatums nicht in die Literatur eingeflossen sein. Gleichzeitig können aber auch systematische Überlegungen aus späteren Zeiten Fragen aufwerfen, die mit Gewinn an die literarischen Texte gestellt werden können. Sie haben damit einen offensichtlichen heuristischen Nutzen. So stellt sich vor diesem Hintergrund in Bezug auf Kotzebues *Sonnenjungfrau* zum Beispiel die Frage, auf welchem Boden das Gerichtswesen der Peruaner steht und welchen Stellenwert die Transzendenz in dieser Begründung hat. Eine weitere Frage ist, was mit dem Gesellschaftssystem geschieht, wenn die Todesstrafe aufgehoben wird. Wie wichtig ist sie für die Erhaltung des Rechts? In *Die Spanier in Peru* hat dagegen das Motiv des Opfers eine prominente Rolle. Hier ist die Frage interessant, was die Art und Weise des Opfers über eine Gesellschaft aussagt und inwieweit der Grad der Zivilisiertheit einer Gesellschaft an ihren Opferritualen abgelesen werden kann. Das Opfer ist ein Kulturmerkmal, also könnte man behaupten, dass eine Gesellschaft umso fortschrittlicher ist, je sublimier das Opfer ausfällt. Aber lässt sich diese These halten? Diesen und weiteren Fragen wird im Kapitel *Kotzebues Gesellschaften* nachgegangen.

4.1.3 Die Ethik der Eroberung – Menschlichkeit, Barbarei und Zivilisation

Während sich die Politische Philosophie mit Gerechtigkeit und dem Aufbau einer idealen Gesellschaft beschäftigt, stellt die Ethik oder Moralphilosophie die Frage nach dem gerechten und richtigen Handeln des einzelnen Menschen. Unter Berücksichtigung der interkulturellen Fragestellung dieser Arbeit kann man sich nun die Frage stellen, ob es eine „Ethik der Eroberung“ gibt. Susanne Zantop hat beispielsweise auf die Phantasie

des „besseren Kolonialherrn“ im Deutschland des 18. Jahrhunderts hingewiesen (vgl. Kapitel 3.1.4). Dies bedeutet, dass die Menschen in Deutschland vor dem Beginn der tatsächlichen deutschen Kolonialgeschichte angesichts der Gräueltaten, die von den bisherigen Kolonialmächten verübt wurden, die Idee entwickelten, dass die Deutschen es in derselben Situation „besser machen“ würden. Dies erlaubt es, die Kolonialgeschichte der Nachbarstaaten von einem erhöhten moralischen Standpunkt aus zu betrachten und (negativ) zu bewerten.

Bei Kotzebue kommen keine Deutschen in koloniale Situationen, denn die angehenden oder tatsächlichen Kolonialherren sind Franzosen, Spanier und Engländer. Es gibt jedoch auch unter diesen eine Figur, die man als Verkörperung des „besseren Kolonialherrn“ beschreiben kann: den Dominikaner Las Casas in *Die Spanier in Peru*. Diese Figur diskutiert mit dem spanischen Feldherrn Pizarro über die Gräueltaten des spanischen Eroberungskrieges und die fehlende Menschlichkeit gegenüber den amerikanischen Ureinwohnern und wirft so die Frage nach einer Ethik der Eroberung auf: Was darf man als Kolonialherr tun und was nicht? Dabei ist insbesondere die Frage, ob die ‚Indianer‘ überhaupt Menschen sind, zentral, denn die Behandlung von Menschen erfolgt natürlich grundsätzlich nach anderen Maßstäben als die Behandlung von Tieren.

Um die Figur des Las Casas bei Kotzebue besser einordnen zu können, wird zunächst ihr historischer Hintergrund genauer betrachtet, denn Kotzebues Las Casas hat sein Vorbild in der realen, historischen Figur des Bartolomé de las Casas (1484/85–1566). An dem bewegten Lebenslauf des spanischen Kaufmannssohns lässt sich nachverfolgen, wie die Diskussion um die Menschlichkeit der ‚Indianer‘ im 16. Jahrhundert verlief, welche den historischen Hintergrund für dieselbe Debatte in *Die Spanier in Peru* bildet.

Las Casas begann sein Wirken als Teil der kolonialen Armee: 1502 reiste er nach Hispaniola und beteiligte sich als Soldat an der Eroberung der Insel. Als Belohnung bekam er eine Encomienda, d.h. er bekam Land und einheimische Arbeitskräfte zugeteilt, um das Land zu bewirtschaften. Um sich zum Priester weihen zu lassen, reiste Las Casas nach Spanien, kehrte danach aber wieder in die Karibik zurück. Als „Kolonistenpfarrer“ begleitete er die spanischen Truppen ab 1512 bei der Eroberung Kubas und half bei der

„Befriedung‘ der Insel“.²⁷⁵ Wiederum erhielt er von der spanischen Krone Land und Arbeitskräfte und lebte als Encomendero weiterhin auf Kuba. Ein Umdenken in Bezug auf die ‚indianischen‘ Zwangsarbeiter setzte bei Las Casas erst ein, als ihm eines Tages von einem Dominikaner die Abnahme der Beichte verweigert wurde.

Die dominikanischen Missionare auf Kuba standen dem Encomienda-System kritisch gegenüber und kritisierten die Behandlung der ‚Indianer‘ durch die Spanier. Las Casas selbst hält die Ereignisse des Advent 1511 in seiner *Historia de las Indias* fest.

In dieser Zeit hatten sich die Dominikanermönche schon mit dem traurigen Leben und der äußerst harten Knechtschaft befaßt, unter denen die Eingeborenen dieser Insel litten, und sie hatten auch in Erwägung gezogen, wie sie zugrunde gingen, ohne daß sich die Spanier um sie kümmerten, denn sie beherrschten diese Menschen unumschränkter, als wenn sie unnütze Tiere gewesen wären, und es tat ihnen erst leid, daß sie ihnen wegstarben, nachdem sie schon tot waren, weil sie ihnen dann in den Goldgruben und bei den anderen Erwerbstätigkeiten fehlten.²⁷⁶

Die Dominikaner beschlossen, gegen die Missstände zu predigen und wählten als ihren besten Prediger den Fray Antón Montesino. Zum Gottesdienst am vierten Advent luden sie persönlich alle Honorationen der Stadt ein mit der Begründung, sie hätten ihnen etwas wichtiges mitzuteilen. Las Casas zitiert Teile der Predigt, deren Kernaussage war, dass die Spanier in Todsünde leben würden, weil sie die ‚Indianer‘ als Zwangsarbeiter einsetzten:

[Montesino verkündet, dass die Stimme Gottes den Versammelten kundtue], daß ihr alle der Grausamkeit und Tyrannei wegen, die ihr gegen diese unschuldigen Menschen gebraucht, in Todsünde seid und in ihr lebt und sterbt. Sagt, mit welchem Recht und mit welcher Gerechtigkeit haltet ihr diese Indios in solch grausamer und entsetzlicher Knechtschaft? Mit welcher Machtbefugnis habt ihr solch verabscheuungswürdige Kriege gegen diese Menschen geführt, die ruhig und friedlich in ihren Ländern lebten, in denen ihr so unendlich viele von ihnen getötet und mit unerhörten Verheerungen ausgerottet habt? [...] Sind sie etwa keine Menschen? Haben sie keine vernunftbegabten Seelen? Seid ihr nicht verpflichtet, sie wie euch selbst zu lieben? Versteht ihr das nicht? Fühlt ihr das nicht?²⁷⁷

²⁷⁵ Vgl.: Prien, Hans-Jürgen: *Das Christentum in Lateinamerika*, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen; 4/6, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007, S. 95.

²⁷⁶ Las Casas, Bartolomé de: *Werkauswahl*, hrsg. von Mariano Delgado, Bd. 2: Historische und ethnographische Schriften, Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh, 1995 (Las Casas, Bartolomé de: *Historia de las Indias. Biblioteca de autores españoles*, Madrid: Atlas, 1957), S. 222. Im spanischen Original: „En este tiempo, ya los religiosos de Sancto Domingo habían considerado la triste vida y aspérrimo captiverio que la gente natural desta isla padecía, y cómo se consumían, sin hacer caso dellos los españoles que los poseían más que si fueran unos animales sin provecho, después de muertos solamente pesándoles de que se les muriesen, por la falta que en las minas del oro y en las otras granjerías les hacían.“ Las Casas: *Historia de las Indias*, S. 174.

²⁷⁷ Las Casas: *Werkauswahl*, S. 226. Im spanischen Original: „Esta voz, dijo él, que todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios? ¿Con qué auctoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas dellas, con muerte y estragos nunca oídos, habéis consumido? [...] ¿Estos, no son

Die Dominikaner wurden von den Einwohnern der Stadt gedrängt, diese Position zu widerrufen, doch eine Woche später bekräftigte Montesino das Gesagte und versicherte der versammelten Gemeinde, dass man keinem Encomendero die Beichte abnehmen werde. Damit wurde auch Las Casas konfrontiert, und die Verweigerung der Beichte wurde für ihn zu einem Schlüsselerlebnis. Er überdachte seine Position, vollzog einen Sinneswandel und gab schliesslich seine Encomienda zurück.²⁷⁸ Fortan gehörte er zu den schärfsten Kritikern der kolonialen Praxis in Mittel- und Südamerika.

In Spanien reagierte die Krone mit den Gesetzen von Burgos (Leyes de Burgos) von 1512 auf die entstandene Verunsicherung in den Kolonien.²⁷⁹ Darin war festgehalten, dass die ‚Indianer‘ zur Arbeit herangezogen werden dürften, dass aber auch sichergestellt werden müsse, dass sie zum christlichen Glauben bekehrt werden. Die Gesetze waren ein Versuch der Krone, die bestehende Praxis und die Interessen der Kolonialpolitik mit dem Standpunkt der Kirche zu versöhnen, für welche die Bekehrung der ‚Indianer‘ im Vordergrund stand.

Trotz dieser Gesetze war die Lage der ‚Indianer‘ nach wie vor schwierig und Las Casas setzte sich in Spanien und später dann auch wieder in der ‚Neuen Welt‘ weiterhin für ihre Rechte ein. Er war unter anderem Prokurator der Indios, Beigeordneter des Indienrates und Bischof von Chiapas. In all diesen Ämtern setzte er sich für die Rechte der ‚Indianer‘ ein und versuchte, ihre Vernichtung und Versklavung zu beenden. Er publizierte mehrere Denkschriften sowie theologische, historische und ethnographische Werke. Hervorzuheben ist seine Schrift *Brevissima Relación de la destrucción de las Indias* (1552) oder zu deutsch *Kurzgefaßter Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder*, in der er ausführlich die Gräueltaten der spanischen Eroberungsarmee an den ‚Indianern‘ schilderte.

Unter anderem auch dank Las Casas' Einsatz bekamen die Missionare Unterstützung vom Heiligen Vater. 1537 erliess Papst Paul III. die Bulle *Sublimis Deus*, in welcher er die Versklavung der ‚Indianer‘ und aller anderen Völker verbot. Die Argumentation der Bulle geht davon aus, dass Jesus den Jüngern den Auftrag gab, allen Völkern (omnes gentes)

hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amarlos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis? ¿Esto no sentís?"" Las Casas: *Historia de las Indias*, S. 176.

²⁷⁸ Vgl.: Las Casas: *Werkauswahl*, S. 263ff.

²⁷⁹ Vgl.: Prien: *Das Christentum in Lateinamerika*, S. 139.

das Evangelium zu verkünden. Um aber das Evangelium annehmen zu können, müssen die Menschen mit vernunftbegabten Seelen ausgestattet sein.

Da nun, nach dem Zeugnis der Hl. Schrift, der Mensch für das ewige Leben und die Glückseligkeit bestimmt ist, dieses ewige Leben und die Seligkeit aber nur durch den Glauben an unsern Herrn Jesus Christus erlangt werden können, muss man dem Menschen eine derartige Beschaffenheit und Natur zuerkennen, dass er diesen Glauben an Christus zu empfangen imstande sei und dass, wer immer die menschliche Natur sich zu eigen nennt, auch die Fähigkeit zu glauben besitze.²⁸⁰

Deshalb sei davon auszugehen, dass alle Menschen vernunftbegabte Seelen haben und missioniert werden können, auch die ‚Indianer‘ und alle Völker, die noch entdeckt werden.

Wir wissen wohl, dass die Indianer als wirkliche Menschen nicht allein die Fähigkeit zum christlichen Glauben besitzen, sondern zu ihm in allergrösster Bereitschaft herbeieilen, wie man es uns wissen liess. Aus dem Verlangen, in diese Angelegenheit Ordnung zu bringen, bestimmen und erklären wir mit diesem Schreiben und kraft unserer apostolischen Autorität, ungeachtet all dessen, was früher in Geltung stand und etwa noch entgegensteht, dass die Indianer und alle andern Völker, die künftig mit den Christen bekannt werden, auch wenn sie den Glauben noch nicht angenommen haben, ihrer Freiheit und ihres Besitzes nicht beraubt werden dürfen; vielmehr sollen sie ungehindert und erlaubterweise das Recht auf Besitz und Freiheit ausüben und sich dessen erfreuen können. Auch ist es nicht erlaubt, sie in den Sklavenstand zu versetzen. Alles was diesen Bestimmungen zuwiderläuft, sei null und nichtig. Die Indios aber und die andern Nationen mögen durch die Verkündigung des Wortes Gottes und das Beispiel eines guten Lebens zum Glauben an Christus eingeladen werden.²⁸¹

Damit wird den ‚Indianern‘ eine Seele, Vernunft und somit Menschlichkeit zugesprochen und die Bulle bestätigt so ausdrücklich den Status der ‚Indianer‘ als Menschen.

Diese Schlussfolgerung ist umso wichtiger, da die Menschlichkeit der ‚Indianer‘ zu dieser Zeit keineswegs für alle selbstverständlich war. Dies zeigt sich unter anderem auch in den Gesetzen von Burgos, in welchen ausdrücklich verboten wird, die ‚Indianer‘ als ‚perro indio‘ (Indiohund) zu bezeichnen, was ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass genau

²⁸⁰ Deutsche Übersetzung von: Baumgartner, Jakob: *Mission und Liturgie in Mexiko. Bd. 1: Der Gottesdienst in der jungen Kirche Neuspaniens*, Schöneck/Beckenried: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1971, S. 122. Im lateinischen Original: „Et cum homo ad vitam et beatitudinem eternam obeundam etiam Sacrarum Scripturam testimonio creatus sit, et hanc vitam et beatitudinem eternam nemo consequi valeat, nisi per fidem Domini nostri Iesu Christi, fateri necesse est hominem talis condicionis et naturae esse, ut fidem Christi recipere possit et quemcumque, qui naturam hominis sortitus est, ad ipsam fidem recipendam habilem esse.“ Zitiert nach: Las Casas, Bartolomé de: *De unico vocationis modo*, hrsg. von Paulino Castañeda Delgado und Antonio García del Moral, Madrid: Alianza, 1990, S. 352.

²⁸¹ Baumgartner: *Mission und Liturgie in Mexiko*, S. 123. Im lateinischen Original: „[...] attendentes Indos ipsos, utpote veros homines, non solum Christianae fidei capaces existere sed, ut nobis innotuit, ad fidem ipsam promptissime currere, ac volentes super his congruis remediis providere, praedictos Indos et omnes alias gentes ad notitiam Christianorum in posterum deventuras, licet extra fidem Christi existant, sua tamen libertate ac rerum suarum dominio privatos seu privandos non esse, immo libertate et dominio huiusmodi uti, potiri et gaudere libere et licite posse nec in servitutem redigi debere ac quicquid secus fieri contigerit irritum et inane nulliusque roboris vel momenti ipsosque Indos et alias gentes verbi Dei praedicatione et exemplo bonae vitae ad dictam fidem Christi invitandos fore.“ Zitiert nach: Las Casas: *De unico vocationis modo*, S. 352, 354.

dies gängige Praxis war.²⁸² Die Gesetze hatten aber nicht den gewünschten Effekt, denn 1542 wurden die Gesetze von Burgos in den ebenfalls von Las Casas mitgeprägten Neuen Gesetzen (Leyes Nuevas) wiederholt und bestätigt.²⁸³ Dass diese Gesetze mit ihren Verboten und die Bulle nötig waren, zeigt, wie prekär der Status der ‚Indianer‘ als Menschen während der Conquista war.

Las Casas kämpfte bis zu seinem Lebensende für die Freiheit der ‚Indianer‘. Ein später Höhepunkt dieser Anstrengungen war die Disputation von Valladolid im Jahr 1555, in welcher Las Casas und der Weltpriester Juan Ginés de Sepúlveda öffentlich über die Frage stritten, ob die Versklavung der ‚Indianer‘ gerechtfertigt sei. Die Frage blieb ungeklärt und die ‚Indianer‘ wurden weiterhin unterdrückt.

Die Figur des Las Casas ist in der Forschung trotz seines Einsatzes für die ‚Indianer‘ moralisch umstritten, da seine Schriften mitunter politisch instrumentalisiert oder abgetan wurden. Dazu kommt die Tatsache, dass die Missionare bei aller humanistischen Kritik selbst ein entscheidender Teil der Eroberungsmaschinerie waren und die Unterdrückung der ‚Indianer‘ mittrugen. Der Vorwand, die Seelen der ‚Indianer‘ zu retten, überdeckte so manche Sünde der Kirche, und die Diskrepanz zwischen wohlmeinender Predigt und tatsächlicher Kolonisierung durch die Ordensmitglieder und Priester ist heute offensichtlich. Dennoch ist Las Casas eine aussergewöhnliche Figur, die sich gut für literarische Bearbeitungen eignet: Der Kaufmann beginnt seine Geschichte als Kolonisator, der bei der Eroberung und „Befriedung“ der neuentdeckten Gebiete mithilft, wendet sich nach einem Schlüsselerlebnis aber gegen die Unmenschlichkeit der Eroberer und nimmt den Kampf für die Freiheit der ‚Indianer‘ auf. Dabei hält er an der Ansicht fest, dass die ‚Indianer‘ zu ihrem eigenen Wohl zum christlichen Glauben bekehrt werden sollen, womit er trotz all seiner Kritik Teil der Kolonisierung bleibt. Er ist nicht Gegner der Kolonisierung, sondern kritisiert die Mittel und vertritt so die idealisierte, bessere Version eines Kolonisators, der mit sanften Mitteln und zum Wohl der ‚Indianer‘ erobert.

Kotzebue nutzt die Figur des Las Casas, um einige der angesprochenen moralischen Fragen aufzuwerfen. Die Anwesenheit Las Casas‘ in Peru ist dabei eine Erfindung Kotzebues, denn im Roman von Marmontel kommt Las Casas zwar vor, er ist jedoch genauso wenig

²⁸² Vgl.: Prien: *Das Christentum in Lateinamerika*, S. 115.

²⁸³ Vgl. ebd.: S. 144f.

in Peru wie der historische Las Casas, der Peru nie betreten hat.²⁸⁴ Seine Figur ruft die Gräueltaten der Eroberung in Erinnerung und macht deutlich, dass die vermeintlich überlegene spanische Armee zumindest moralisch klar gegen die im Stück friedlich dargestellte Kultur der Ynca abfällt. Die Diskussion über Menschlichkeit und moralisch richtiges Verhalten zeigt so deutlich auf, dass die Haltung anderen Menschen gegenüber ein guter Indikator für die eigene moralische Verfassung ist und die Einteilung in „zivilisiert“ und „barbarisch“ nicht immer eindeutig sein muss.

4.1.4 Versuchsanordnungen – Exotische Experimente als Zivilisationskritik

Fremde Orte werden oft zur Kritik an der eigenen Gesellschaft genutzt, wobei exotische Orte durch ihre vermeintliche oder reale Naturverbundenheit besonders zur Zivilisationskritik geeignet sind. Die Mängel der eigenen Gesellschaft werden als Nachteile der Zivilisation gedeutet und die weit entfernten Orte ohne Regeln, mit den ‚Wilden‘ und der unberührten Natur, werden als Idealbild imaginiert. Im vorliegenden Fall nutzt Kotzebue seine exotischen Schauplätze, um Fremdes und Ungewohntes auf die Bühne zu bringen, das ansonsten tabuisiert ist, denn dadurch, dass der exotische Ort grundlegend anders ist als die Heimat, herrschen andere Diskursbedingungen, und es können Menschen, Ereignisse und Handlungen dargestellt werden, die im heimatlichen Bezugsrahmen unvorstellbar sind.

Was an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Umständen sagbar und vorstellbar ist und was nicht, ist von den Diskursbedingungen geregelt. Diese Diskursregeln sind unter anderem ortsgebunden und können mit einem Ortswechsel verändert werden, denn was für einen Ort ein Tabu ist, ist an einem anderen Ort öffentlich möglich. Um diese anderen Orte zu beschreiben, bietet sich der Begriff der „Heterotopie“ an, den Michel Foucault in seinem Aufsatz *Andere Räume* entwickelt. Dabei geht es nicht darum, Utopien, also unwirkliche Welten, zu erschaffen, sondern reale Gegenwelten, die Heterotopien. Beide Welten sind Gegenwelten, die sich vom wirklichen Raum, in dem sich eine Gesellschaft bewegt, abgrenzen:

Aber was mich interessiert, das sind unter allen diesen Plazierungen diejenigen, die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Plazierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Plazierungen widersprechen, gehören zwei großen Typen an.

²⁸⁴ Vgl.: Löhndorf: *Marmontel als intermediale Quelle*, S. 26, A. 73.

Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionisierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume.

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirkliche Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.²⁸⁵

Für diese Arbeit besonders interessant ist, dass auch das Theater nach Foucault eine Heterotopie ist:

Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. So läßt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.²⁸⁶

Im Theater werden also fremde Räume zu einem Ganzen verschmolzen und in Verbindung zur Wirklichkeit gesetzt. Diese Heterotopien sind laut Foucault eine gesellschaftliche Konstante, wobei sie unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen haben können. Foucault unterscheidet zwischen „Illusionsheterotopien“ und „Kompensationstheterotopien“: Die Illusionsheterotopien haben die Funktion, die reale Welt als illusorisch zu denunzieren, indem sie einen Illusionsraum schaffen, welcher der realen Welt entgegen-

²⁸⁵ Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Aisthesis, 1992, S. 34–46 (Foucault, Michel: „Des espaces autres“, in: Ders.: *Dits et écrits*, Bd. 4, Paris: Gallimard, 1994, S. 752–762), hier: S. 38f. Im französischen Original: „Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types.

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.“ Foucault: *Des espaces autres*, S. 755f.

²⁸⁶ Foucault: *Andere Räume*, S. 42. Im französischen Original: „L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions.“ Foucault: *Des espaces autres*, S. 758.

steht, wie es zum Beispiel das Theater tut. Die Kompensationsheterotopien dagegen schaffen einen realen Raum, in welchem die Unordnung der eigenen Welt geordnet wird. Als Beispiel dafür führt Foucault die real existierenden Kolonien an:

[...] und ich frage mich, ob nicht Kolonien ein bißchen so funktioniert haben. In einigen Fällen haben sie für die Gesamtorganisation des Erdenraums die Rolle der Heterotopie gespielt. Ich denke etwa an die erste Kolonisationswelle im 17. Jahrhundert, an die puritanischen Gesellschaften, die die Engländer in Amerika gründeten und die absolut vollkommen andere Orte waren. Ich denke auch an die außerordentlichen Jesuitenkolonien, die in Südamerika gegründet worden sind: vortreffliche, absolut geregelte Kolonien, in denen die menschliche Vollkommenheit tatsächlich erreicht war.²⁸⁷

Die Kolonie ist also ein Ort, wo eine neue Ordnung etabliert werden kann, welche die tatsächlichen oder vermeintlichen Fehler und Schwächen des heimatlichen Systems vermeiden soll. Sowohl das Theater als auch die Kolonien sind demnach spezielle Räume, die mit der Wirklichkeit einer Gesellschaft verbunden sind und sich dennoch von ihr abgrenzen.

Auf Kotzebue angewendet, können diese Ausführungen sehr fruchtbar gemacht werden. Das Medium des Theaters macht jeden Schauplatz zu einer Heterotopie, und im Falle der hier untersuchten Stücke sind es dazu nicht nur einander fremde Orte, sondern exotische Orte, die auf die Bühne gebracht werden. Sowohl im Theater als auch in der Kolonie herrschen andere Diskursregeln als in der heimatlichen Wirklichkeit, und bringt man nun die Kolonie auf die Theaterbühne, potenziert sich diese Andersheit des Diskurses. Die Südseeinsel auf der Theaterbühne ist sozusagen eine doppelte Heterotopie.

Kotzebue nutzt diese doppelten Heterotopien in seinen Stücken für gesellschaftliche und soziale Gedankenexperimente. Sowohl Kotzebues persönliche Einstellung als Monarchist und politisch Konservativer als auch das gesellschaftliche Klima und die Zensur seiner Zeit verunmöglichten es ihm, auf der Bühne etwa Kritik an den damaligen Monarchien zu äussern. Die Überschreitung solcher Regeln konnte bittere Konsequenzen haben, wie Kotzebue selbst erfuhr, als er im Jahre 1800 bei der Einreise nach Russland verhaftet

²⁸⁷ Foucault: *Andere Räume*, S. 45. Im französischen Original: „[...] et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.

Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVIIe siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits.

Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du Sud: colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie.“ Foucault: *Des espaces autres*, S. 761.

und nach Sibirien gebracht wurde. Er selbst vermutet die Ursache für seine Verbannung in seinem monarchiekritischen Stück *Graf Benjowsky, oder: die Verschwörung auf Kamtschatka* (1794), in welchem einem verbannten Revolutionär die Flucht aus russischer Gefangenschaft gelingt.²⁸⁸ Ob diese Vermutung tatsächlich zutrifft, ist historisch nicht geklärt, es ist aber durchaus plausibel, dass sich der labile Zar Paul I. von diesem Stück angegriffen fühlte. Das Stück war eine Grenzüberschreitung, die Kotzebue selbst – zumindest im Nachhinein – einsah. Hätte das Stück einen peruanischen Aufständischen zum Helden gehabt oder in der Südsee gespielt, wäre wahrscheinlich nichts passiert, da der fremde Ort die Kritik am Regierungsoberhaupt entschärft hätte.

Während die Experimente mit Staatsmodellen den Schutz der doppelten Heterotopie des Theaters und des fremden Ortes benötigen, können sozialkritische Inhalte auch in Stücken geäußert werden, die in Europa spielen. Für sie reicht offenbar der Illusionsraum der Bühne als Rahmen. So nutzt Kotzebue zum Beispiel in *Menschenhaß und Reue* (1788) die Heterotopie des Theaters für die tränenreiche Versöhnung der Ehebrecherin Eulalia mit ihrem betrogenen Ehemann Baron Meinau. Für Kotzebue mit seiner sozial progressiven Einstellung war diese Versöhnung keineswegs anstößig, und dass auch das Publikum sich von der Andersheit des Theaters zu moralischer Grosszügigkeit hinreissen liess, zeigt sich nicht nur in dem grossen Erfolg des Stückes, sondern auch in der sich daraus entwickelnden Mode der sogenannten Eulalia-Hauben: Plötzlich wollte jede Dame dieselbe Kopfbedeckung tragen wie die Ehebrecherin.²⁸⁹ Eigentlich für damaliges Feingefühl ein ungeheuerlicher Vorgang, der nur durch die grosse Rührung möglich wird, welche das Schlusstableau mit den Kindern des Paares erzeugt.

In seinen Stücken mit exotischem Schauplatz geht Kotzebue – geschützt von der doppelten Heterotopie – einen Schritt weiter als in seinen in der Heimat situierten Stücken und führt nicht nur soziale, sondern auch politische Gedankenexperimente durch. Er befasst sich mit Fragen wie: Wie funktioniert das Leben auf einer Insel ohne Gesetz? Was geschieht mit einer Gesellschaft, wenn die geltenden Regeln aufgehoben werden? Was geschieht, wenn Werte einer fremden Gesellschaft in eine bestehende Gesellschaft integriert werden? Und schliesslich: Kann man den Regeln einer Gesellschaft entfliehen? Diese Fragen führen zu literarischen Experimenten, und sind im Umkehrschluss auch

²⁸⁸ Vgl.: Kotzebue, August von: *Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*, hrsg. von Hans Schumann, Zürich: Manesse-Verlag, 1989, S. 150.

²⁸⁹ Vgl.: Kotzebue: *Schauspiele*, S. 540 (Kommentar von Jürg Mathes).

Kritik an der Heimat. Sie sind Ausdruck eines Bedürfnisses, die bestehende Ordnung in Frage zu stellen und aus ihr auszubrechen, wenn auch nur für die Dauer eines Theaterstückes.

Zum Teil findet das Exotische bereits in die in Deutschland spielenden Stücke Eingang, in denen soziale Grenzen gedehnt werden. Nicht von Ungefähr sind die Männer, welche die sozialen Normen brechen, auch diejenigen, die vom Auswandern träumen. Sowohl Baron Meinau aus dem oben erwähnten *Menschenhaß und Reue* als auch Moritz Eldingen aus *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln*, der sich mit einer Frau mit unehelichem Kind verlobt, sind mit den herrschenden sozialen Normen nicht glücklich und stellen sich ein unbeschwertes Leben in der Südsee vor.²⁹⁰ Zudem träumen auch die Verbannten in Kamtschatka im *Graf Benjowsky* von fernen Inseln: der Hettmann von den Aleuten und Benjowskys Gefährte Crustiew von den Marianen.²⁹¹ In diesen Stücken bleibt es aber bei Träumen und Vorhaben, und die Kritik am Staat hat enge Grenzen. Die kontroversen politischen Experimente dagegen, die das Grundgesetz und den Staat an sich in Frage stellen, können nur in Übersee inszeniert werden, wo die Diskursregeln weiter gesetzt sind als in der Heimat.

4.2 Kotzebues Gesellschaften

In diesem Kapitel werden Kotzebues exotische Versuchsanordnungen genauer betrachtet. Dabei wird sich zeigen, dass je nach Raum und Stand der Kolonisierung bestimmte gesellschaftliche Fragen aufgeworfen und die Antworten darauf in den Stücken versuchsshalber durchgespielt werden. Eskapismusphantasien und der Vergleich verschiedener Kulturen stehen dabei im Zentrum der Untersuchung.

Das erste Stück, *Bruder Moritz*, spielt ausnahmsweise nicht im exotischen Ausland, sondern in Deutschland, endet aber mit dem Vorsatz, eine Kolonie im Pazifik zu gründen. Es zeigt auf, welche Sorte Mensch den Plan fasst, auf eine Südseeinsel auszuwandern, und dass der Reiz einer solchen Auswanderung darin liegt, den Sitten, Gebräuchen und Re-

²⁹⁰ Vgl.: Kotzebue, August von: „Menschenhaß und Reue“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 1, S. 79–186, hier: IV/3, S.153f; Kotzebue: *Bruder Moritz*, III/15, S. 184.

²⁹¹ Vgl.: Kotzebue, August von: „Graf Benjowsky, oder: die Verschwörung auf Kamtschatka“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 4, S. 73–204, hier: II/1, 99f. und III/6, S. 130.

geln, die in Deutschland herrschen, zu entkommen. Die Südseeinsel, auf der diese Auswanderung ihr Ziel finden soll, leitet über zum Schauplatz von *La Peyrouse*. Dieses Stück spielt auf einer bislang unbewohnten Insel ohne Gesetz, die einen rechtsfreien Raum darstellt. La Peyrouse und Malvina können nach ihren eigenen Regeln leben, allerdings nur bis die Franzosen auf der Insel landen. Dann scheidet das alternative Lebensmodell an den europäischen Konventionen. In der *Sonnenjungfrau* und in *Die Spanier in Peru* gibt es ein Rechtssystem, das durch das Grundgesetz und die Staatsreligion erhalten wird. Als das Grundgesetz aufgehoben wird, destabilisiert dies den Ynca-Staat. Im Vergleich mit der Kultur der Spanier stellt sich zudem die Frage, ob das eine System dem anderen überlegen ist und wer der moralische Sieger des Kolonialkrieges ist. *Die Indianer in England* schliesslich thematisiert die Integration von Fremden in eine dekadente europäische Gesellschaft. Auch hier spielt die Frage mit, wer die moralische Überlegenheit für sich beanspruchen kann. Interessant ist zudem der Blick zurück aus der Sicht der Inder auf die englische Gesellschaft, der nicht zum Vorteil der Engländer ausfällt.

Während in *Bruder Moritz* die Auswanderung noch als Lösung erscheint, um der Enge der europäischen Zivilisation zu entkommen, so zeigt sich in *La Peyrouse*, dass das Leben vor dem Gesetz am Kontakt mit der Zivilisation scheitert. Auch der Ynca-Staat zerbricht unter dem Druck der Kolonisierung, und der Missionar erweist sich am Ende als der erfolgreichere Kolonisator als der Feldherr. Was übrig bleibt, ist die Satire, die nicht mehr versucht, der Zivilisation zu entfliehen, sondern sich darüber lustig macht, und der Blick zurück auf die Zivilisation, der zu dem Schluss führt, dass derjenige am glücklichsten ist, der sowohl die fremde als auch die eigene Kulturen kritisch betrachten und daran wachsen kann. Am Anfang jedoch steht der Traum vom Paradies.

4.2.1 Deutschland: Aufbruch ins Paradies

Europa als „moralisches Lazareth“

Bevor die Stücke betrachtet werden, die in der Südsee spielen, soll an dieser Stelle die *Idee* von der Auswanderung auf eine Südseeinsel genauer untersucht werden. Es gibt in denjenigen von Kotzebues Stücken, die in Deutschland spielen, Figuren, die darüber nachdenken, auszuwandern. Das Motiv, Deutschland zu verlassen, ist dabei meist eine Unzufriedenheit mit den aktuellen Gegebenheiten und die Hoffnung, dass es woanders besser ist. Ein Plan für eine Auswanderung enthält somit immer ein gewisses Mass an

Zivilisationskritik. Ein konkretes Beispiel kann dies verdeutlichen: Baron Meinau in *Menschenhaß und Reue* beispielsweise denkt laut darüber nach, Europa zu verlassen, weil ihm seine „Ruhe“ abhanden gekommen ist:

Unbekannter [= Baron Meinau]: Ihr friedlichen Insulaner der Südsee! zu euch will ich; ihr seid noch unverdorben. Eure einzige Schwachheit ist Stehlen. – Immerhin! ich bringe keine Schätze mit. Das köstlichste Kleinod, das ich hatte, *meine Ruhe*, hat man mir in Europa gestohlen. – Oder zu euch, ihr wackern Bewohner von Bisnapore; zu euch, deren verführerisches Gemälde Raynal mit unnachahmlichem Pinsel uns darstellt – oder – nun ja, wohin Gott will! Fort! fort aus diesem cultivirten, moralischen Lazareth! – Hörst du, Franz? morgen mit dem Frühesten.²⁹²

Meinaus Reiseziel ist eher vage, wichtiger scheint ihm zu sein, dass er nicht mehr in Europa leben möchte. Die moralischen Regeln der Gesellschaft, in der er lebt, haben ihn gezwungen, seine ehebrüchige Frau zu verstossen, die er immer noch sehr liebt. Er fühlt sich daher von den moralischen Regeln in seiner Gesellschaft zu einem Handeln gezwungen, das er selbst nicht gutheisst, und sieht daher wenig Verlockendes darin, in Europa zu bleiben. Als sich die verzwickte Situation mit seiner Ehefrau Eulalia in einem rührenden Schlusstableau zum Guten auflöst, ist allerdings auch der Plan von der Auswanderung vergessen. Meinau ist damit ein typischer Fall von Eskapismus: Er imaginiert den Versuch, aus einer unbequemen Situation zu entfliehen – wohin, ist dabei zweitrangig.

Etwas anders verhält es sich bei Moritz Eldingen, dem Titelheld von Kotzebues Stück *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln*. Auch Eldingen möchte gerne den steifen Regeln Deutschlands entfliehen, doch bleibt es nicht nur bei der flüchtigen Idee, sondern dieses Stück endet mit dem handfesten Plan fast aller Figuren, in die Südsee auf die Palauinseln auszuwandern. Die Triebfeder für dieses Unternehmen ist Moritz Eldingen, der wenig auf gesellschaftliche Konventionen gibt und ein „Sonderling“ ist. Da die Auswanderung in diesem Stück in einem konkreten Plan endet, soll es nun genauer betrachtet werden. Gleichzeitig wird in *Bruder Moritz* noch ein zweites Thema verhandelt, das einer genaueren Betrachtung wert ist, nämlich der Vergleich verschiedener Kulturen miteinander. Der Araber Omar stellt wiederholt Vergleiche an zwischen seiner Heimat und Deutschland, und auch Moritz Eldingen selbst wurde durch seine Reisen dazu verleitet, seine eigene Kultur mit anderen Augen zu sehen. Dem soll nun genauer nachgegangen werden, indem zunächst Eldingen und Omar sowie ihr Ver-

²⁹² Kotzebue: *Menschenhaß und Reue*, IV/3, S.153f.

hältnis zueinander vorgestellt werden, bevor schliesslich auf den Plan, in die Südsee zu reisen, eingegangen wird.

Deutsch versus arabisch

Das Stück *Bruder Moritz, der Sonderling* spielt in einer deutschen Seestadt, was dem Schauplatz einen Hauch von Fremde verleiht. Moritz Eldingen, der Titelheld, ist selbst viel gereist und hat sich dabei seine eigene Meinung gebildet. Er hält nichts von Dingen wie Standesunterschieden, Blutsbanden oder weiblicher Tugend, die er als „Vorurteile“ bezeichnet.²⁹³ Er bevorzugt den Glauben an die Menschlichkeit, an aufklärerische Ideen und die Ideale der Französischen Revolution. Daraus ergibt sich auch seine Eigenheit, grundsätzlich alle zu duzen und Bedienstete wie Grafen gleich zu behandeln, wobei er auch seinen eigenen Grafentitel ignoriert.²⁹⁴ Aus materieller Not Kaufmann geworden, hat er sich ein stattliches Vermögen erworben. Seine Reisen sind in erster Linie geschäftlich motiviert, doch hat er auch eine Neugier auf das Fremde und ist schnell fasziniert.

Von seinen Reisen hat Eldingen seinen Freund Omar mitgebracht, den Sohn eines arabischen Scheichs. Omar wirkt sehr kultiviert und zieht ein arabisches Zelt einem deutschen „Treibhaus“ vor, wie er das Haus der Familie nennt.²⁹⁵ Er findet also im Vergleich der beiden Kulturen durchaus Vorteile der arabischen Kultur, beklagt aber auch, dass er nun, da er durch Eldingen die Grenzen seines Verstandes kennengelernt habe, unglücklich sei. Als Araber sei er mit so wenig zufrieden gewesen, nun sehe er nur, was er nicht erreichen könne.²⁹⁶ Als äusserliche Arttribute wird ihm ein Krauskopf zugeschrieben und Eldingens Schwester Nettchen nennt ihn den „schwarzen Buben“.²⁹⁷ Er ist aus eigenem Willen Eldingens Bediensteter; Eldingen selbst sieht ihn mehr als einen Freund und Bruder und zieht ihn gar seinen eigenen Schwestern vor.

Kennengelernt haben sich die beiden, als Omars Vater, der Scheich, Eldingen gefangen nahm. Eldingen gewann daraufhin Omars Freundschaft durch sein angenehmes Verhalten. Er lehrte ihn die europäische Kultur und machte es „hell“ in Omars Kopf. Er versuch-

²⁹³ Vgl.: Kotzebue: *Bruder Moritz*, z.B. I/13, S. 102; II/5, S. 154; II/13f., S. 140; III/5, S. 158.

²⁹⁴ Vgl. ebd.: z.B. II/5, S. 153; II/6, S. 121.

²⁹⁵ Vgl. ebd.: I/2, S. 76.

²⁹⁶ Vgl. ebd.: I/15, S. 105f.

²⁹⁷ Vgl. ebd.: z.B. I/9, S. 92; I/9, S. 90; I/10, S. 94; II/10, 134.

te, die „Wildheit dieser rohen Menschen“ durch „fassliche Sittenlehren zu mildern“. Später auf ihren gemeinsamen Reisen rettet Omar ihm zweimal das Leben, was ihm nicht nur die Zuneigung Eldingens, sondern auch diejenige seiner Schwestern einbringt.²⁹⁸

Im Vergleich der beiden Kulturen ist die deutsche Kultur fortschrittlicher als die arabisch: Eldingen gibt das „Licht der Aufklärung“ an die Araber weiter. Äusserungen, wie die von Eldingen, dass bei den Horden des Scheichs die freien Künste noch in der Wiege lägen, beschreiben die kulturelle Rückständigkeit der Araber.²⁹⁹ Andererseits ist Omar ein sehr edler Mensch, der sehr kultiviert wirkt und das Klischee des primitiven Arabers widerlegt. Dies zeigt sich besonders im Kontrast zum Schriftsteller Karg, der den Arabern kollektiv die Ehre abspricht, im gleichen Atemzug aber davon spricht, ein Buch über Ägypten zu schreiben, obwohl er nie dort gewesen ist. Dies wiederum ist in Omars Augen nicht sehr ehrenhaft.³⁰⁰ Im Gegensatz zum sympathischen, bescheidenen Omar wirkt Karg sehr unsympathisch und berechnend.

Der Vergleich der Kulturen fällt also in *Bruder Moritz* keineswegs eindeutig aus. Die Überlegenheit der deutschen Kultur in den Wissenschaften und Künsten wird klar etabliert, und auch der Araber erklärt, dass die Deutschen einen weiteren geistigen Horizont haben. Gleichzeitig sind die Araber auf einer praktischen Ebene keineswegs unterlegen – Omar findet das Beduinenzelt eine angebrachtere Behausung als ein Steinhaus – und auf gefährlichen Reisen ist Omar der Lebensretter, weil er besser mit den Elementen zurechtkommt und lebensstüchtiger ist. Schliesslich aber ist die Frage, welche Kultur moralisch überlegen ist, nicht klar beantwortet: Omar scheint jedenfalls in moralischen Fragen wesentlich gefestigter zu sein als Karg.

Aufbruch ins Paradies

In der im Stück folgenden Liebeswerbung verdeutlicht sich die Annahme, dass Ehre nichts mit der kulturellen Herkunft zu tun hat. Der Plot des Stückes besteht aus drei Verlobungen, wobei die kulturellen Unterschiede hinter die romantische Handlung zurücktreten. Es werden sogar romantische Universalien postuliert. Omar behauptet: „Die Mädchen und die Pfaffen gleichen sich überall“, und Eldingen lamentiert, die weibliche

²⁹⁸ Vgl.: Kotzebue: *Bruder Moritz*, I/10, S. 93f.

²⁹⁹ Vgl. ebd.: II/4, 118.

³⁰⁰ Vgl. ebd.: I/2, S. 77–80.

Tugend sei ein Vorurteil, das überall gleich verteidigt werde, und dass man nirgends auf der Welt vor den Weibern in Sicherheit sei.³⁰¹ Im Angesicht der Liebe spielt die Herkunft keine Rolle mehr: Nettchen ist diejenige, die Omar als „Krauskopf“ und „schwarzen Buben“ bezeichnet, doch sie verliebt sich dennoch in ihn.

Eine deutliche Aussage Eldingens und des Stückes ist: Nicht, wo einer herkommt, sondern, wie er sich verhält, ist wichtig. Tugend und Ehre sind dabei die Kernbegriffe: Eldingen verhält sich ehrenhaft, als er Mariens unehelichen Sohn Karl ohne zu zögern als seinen Sohn annimmt und Marie trotz ihres früheren „Fehlverhaltens“ heiraten will. Marie macht ihren damaligen Fehltritt moralisch gut, indem sie auf eine Heirat mit Moritz zunächst verzichten will. Wilhelm von Moll will Julchen nicht aus materiellen Gründen heiraten und sein Bruder Dietrich ist bereit, des Bruders Ehre im Duell zu verteidigen. Julchen und Nettchen verhalten sich beide tugendhaft und der edle Charakter Omars wurde bereits erwähnt. Graf von Stierenbock dagegen verweigert Dietrich von Moll die Satisfaktion, versucht über Julchen an Eldingens Vermögen zu kommen und ist, als dieser Versuch scheitert, gar so dreist, Eldingen um ein Darlehen anzugehen. Karg unterstützt Stierenbock bei seinen Intrigen und nimmt dafür Geld an, verhält sich also ebenfalls unehrenhaft. Ehre zu haben, hat also nichts mit einem Grafentitel oder mit der Nationalität zu tun.

Stierenbock und Karg verhalten sich beide nicht tugendhaft und sind so sinnigerweise am Ende die beiden einzigen Personen im Stück, die nicht der Auswanderergruppe zu den Pelew-Inseln angehören. Nachdem alle Verlobungen geschlossen sind, äussert Eldingen nämlich auf der letzten Seite spontan den Wunsch, mit allen zusammen auf die Pelew-Inseln mitten im Pazifik auszuwandern, und alle willigen bereitwillig und mit Begeisterung in den Plan ein. Sie wollen eine einzige Familie sein und mit eigenen Händen das Land bebauen, ohne übergeordneten Herrscher, ganz im Sinne von *Candides* Ausspruch: „Cultivons notre Champ!“³⁰² War es bisher noch nicht klar, so zeigen sich hier nochmals mehr als deutlich die Werte, die das Stück bestimmen: Was zählt, ist die Menschlichkeit. Zurück zur Natur. Weg von konventionellen Regeln, die das Leben verkomplizieren. Das Südseeparadies wird zum Ziel der von der europäischen Aufklärung geprägten Grossfamilie.

³⁰¹ Vgl.: Kotzebue: *Bruder Moritz*, I/4, S. 84; II/14, S. 141.

³⁰² Vgl. ebd.: III/15, S. 184f.

Bei diesem Plan wird Omar völlig in die Gruppe integriert. Er wird Teil der Grossfamilie und verliert seinen Status als Fremder. Dafür sind Graf Stierenbock und Karg ausgeschlossen. Sie vertreten die Kehrseite der überlegenen deutschen Kultur: Standesdünkel, Habsucht und Falschheit. Zivilisation hat eben ihre Auswüchse. Dies ist auch der Grund, weshalb man nicht zu den Arabern auswandern kann: Selbst Araber haben einen gewissen Grad an Zivilisiertheit und sind Teil einer Kultur. Um den negativen Auswirkungen der Zivilisation zu entfliehen, muss man in die Natur auswandern, an einen Ort ohne Zivilisation und gesellschaftliche Zwänge. Der eigentliche Gegensatz ist nicht derjenige zwischen Arabien und Deutschland, sondern der zwischen Kultur und Natur, und so betrachtet steht Omar auf derselben Seite wie die Deutschen im Stück, nämlich auf der Seite der Kultur.

Natürlich ist dieses Ende des Stückes eine zutiefst europäische Phantasie: Die Mängel der eigenen Kultur werden deutlich und die Lösung ist, ihr zu entfliehen. Interessant ist dabei, dass das Stück nur abstrakt die Ideale der Französischen Revolution vertritt, indem Eldingen alle duzt und immer dasselbe einfache Gewand trägt. Die Konsequenz der Französischen Revolution für Eldingen ist jedoch nicht, diese Ideale nun auch in Deutschland umzusetzen, sondern er entschliesst sich dazu, auszuwandern und die Strukturen zu Hause so zu belassen, wie sie sind. Die Kritik an den versteinerten Verhältnissen wird zwar leise angebracht, gleichzeitig wird aber auch das Ventil für den Unmut empfohlen, nämlich die Phantasie von der unschuldigen Südseeinsel.

Dabei wird die Idee nicht zu Ende gedacht, denn was in der Südsee nur schwer zu finden sein wird, ist Unschuld. Während die Auswanderer davon schwärmen, auf den Pelew-Inseln friedlich von ihrer eigenen Hände Arbeit zu leben und Felder zu bestellen, verschwenden sie keinen Gedanken an die dort lebenden „guten, unverdorbenen Geschöpfe“³⁰³, welche diese Pläne leicht durchkreuzen könnten und direkt davon betroffen sein werden. Der Konfrontation mit der Wirklichkeit wird auch in der Südsee nicht leicht zu entkommen sein.

³⁰³ Kotzebue: *Bruder Moritz*, III/15, S. 184.

4.2.2 Südsee: Leben vor dem Gesetz

Vor dem Gesetz

Was in *Bruder Moritz* am Ende des Stückes geplant ist, nämlich auf einer Südseeinsel zu leben, ist für La Peyrouse im gleichnamigen Stück eingetroffen. Er verbringt nach seinem Schiffbruch etwa acht Jahre auf einer ansonsten unbewohnten Insel. Von Europa ist La Peyrouse abgeschnitten, sein einziger Kontakt sind seine Geliebte Malvina und ihr gemeinsames Kind Karl/Tomai. In diesem Stück wird durchgespielt, was geschieht, wenn man die europäische Zivilisation hinter sich lässt und auf einer Insel in der Südsee nach seinen eigenen Regeln lebt.

Durch ihre Abgeschlossenheit von jeglicher Form von menschlicher Gesellschaft ist die Südseeinsel eine soziale Tabula Rasa. Sie ist ein abgeschiedener Raum, in dem alles möglich scheint und damit der ideale Ort für eine alternative Wirklichkeitsgestaltung. Sie ist ein Raum ohne Gesetz, vor dem Gesetz und ausserhalb des Gesetzes. In der Literatur wird das Motiv der utopischen Insel häufig genutzt, die *Insel Felsenburg* (1731–1743) von Johann Gottfried Schnabel ist dafür nur ein prominentes Beispiel. Die Insel, auf der La Peyrouse Schiffbruch erleidet, ist jedoch kein beliebiger utopischer Ort, sondern ein realer Ort am Rande der Wirklichkeit. Kotzebues Südseeinsel wird als denkbare, tatsächlich mögliche Alternative zur europäischen Wirklichkeit inszeniert und ist daher eine Heterotopie im foucaultschen Sinne (vgl. Kapitel 4.1.4). Die Geschichte des Theaterstückes ist eine erfundene, aber mögliche Geschichte – ein „was wäre, wenn“.

Eigene Gesetze versus Zivilisation

Da es auf Kotzebues Südseeinsel zum Zeitpunkt von La Peyrouse' Schiffbruch keine gesellschaftlichen Normen und Regeln gibt, können La Peyrouse und Malvina ihre eigenen Regeln des Zusammenlebens aufstellen. Diese entstehen vor allem durch Gewohnheiten und Notwendigkeiten: La Peyrouse lehrt Malvina seine Sprache und Religion, und Malvina zeigt La Peyrouse, wie man auf einer Südseeinsel überlebt. Malvina und La Peyrouse schliessen hier einen Miniatur-Gesellschaftsvertrag. Sie haben sich auf ihre Regeln des Zusammenlebens geeinigt, wahrscheinlich eher stillschweigend als explizit, aber dennoch leben sie danach. Sie haben sich dabei das Beste aus ihren beiden Lebenswelten

herausgesucht. Malvina als ‚edle Wilde‘ setzt durch ihr Wesen einen aus europäischer Sicht idealen moralischen Massstab, während La Peyrouse aus seiner Heimat für ihn wichtige Werte wie Sprache, Religion und Kunst übernimmt. Gleichzeitig können beide Elemente aus ihrer Herkunftsgesellschaft ablehnen und aus ihrem Inselleben ausschließen. Malvina tut dies, indem sie sich gegen den Beschluss ihrer Familie wendet, La Peyrouse zu töten. Sie trennt sich völlig von ihrer Familie und gibt die Verbindung zu ihrer angestammten Kultur auf, um mit La Peyrouse zusammen zu leben. La Peyrouse seinerseits verwirft den heimischen moralischen Anspruch, den eine Eheschließung mit sich bringt, und ignoriert die Tatsache, dass er bereits verheiratet ist. Die Entscheidung, mit Malvina zusammen zu leben, ist eine Entscheidung gegen die christliche Moral. Die Abgelegenheit der Südseeinsel ermöglicht den beiden dieses Verhalten.

Malvina selbst ist mit ihrem Leben auf der Insel zufrieden. Sie findet es ausreichend und ist glücklich, mit dem, was sie hat. Sie will keinen Kontakt zur europäischen Zivilisation und fühlt sich auf der Insel mit den von ihr und La Peyrouse geschaffenen Regeln wohl.

Malvina (allein): Ein Schiff? was kümmert mich das? was kann ein Schiff mir bringen? ich habe Alles, und ich liebe meinen Freund. [...] – ich weiß auch gar nicht, was das Schiff hier will? wir brauchen ja das Schiff nicht. – Aber mein guter Freund schien sich so zu freuen, da muß ich mich wohl auch freuen; es hat sich noch keines von uns *allein* gefreut.³⁰⁴

Sie richtet sich nach La Peyrouse: Wenn er sich freut, freut sie sich auch. Ob es auch umgekehrt funktioniert, ist nicht ganz klar. Es wird im Text weder bestätigt noch ausgeschlossen. Malvina und La Peyrouse sind sich aber gegenseitig moralischer und gesetzlicher Massstab.

Mit dem Schiff, das eines Tages auf der Insel ankommt, ändert sich das. Bislang konnten sich beide von ihrer angestammten Kultur abgrenzen. Adelaide bringt bei ihrer Ankunft auf der Insel die europäischen Normen mit sich, mit denen sie aufgewachsen ist. Nun ist das Gleichgewicht zwischen La Peyrouse und Malvina gestört, da sich La Peyrouse mit den moralischen und rechtlichen Ansprüchen seiner europäischen Ehefrau auseinandersetzen muss. Adelaide erwartet von ihm, dass er die europäischen Regeln respektiert, von welchen er sich zwischenzeitlich frei gemacht hatte. Dieser Anspruch zwingt La Peyrouse, sich zu positionieren und zerstört die Paarbeziehung zwischen La Peyrouse und Malvina. Im Text wird dies deutlich, als La Peyrouse versucht, Malvina zu erklären, dass er bereits verheiratet ist.

³⁰⁴ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, 1/2, S. 7. Hervorhebung im Original.

La Peyrouse: Malwine, wirst du mir verzeihen, daß ich dir bis jetzt verheimlichte, was in dieser Einöde zu entdecken mir unnütz schien?

Malwine: Ich habe dir noch nie etwas verziehen, aber es muß angenehm sein, dir zu verzeihen. Rede.

La Peyrouse: Ich habe schon ein Weib in meinem Vaterlande.

Malwine: Du scherzest. Ich bin ja dein Weib.³⁰⁵

Bislang gab es für La Peyrouse keinen Grund, Malvina zu sagen, dass er verheiratet ist und was dies für ihre Beziehung bedeutet. Es schien ihm „unnütz“, weil es für ihren Alltag keine Konsequenzen hatte, solange sie allein waren. Jetzt, wo Adelaide und Clairville Teil der Inselgesellschaft werden, fällt La Peyrouse in seine europäische Rolle zurück und wird wieder zu Adelaides Ehemann.

Ein entscheidender Faktor dabei ist, dass die europäischen Regeln durch die Verbindung zum Heimatland nun plötzlich wieder durchsetzbar sind. Die europäische Gerichtsbarkeit, im rechtlichen wie im moralischen Sinne, erstreckt sich bis in die Südsee und droht mit Konsequenzen. Ausgeführt werden könnte diese moralische Gerichtsbarkeit zum Beispiel durch Adelaides Bruder Clairville, der durch eine Duellforderung jederzeit die Ehre seiner Schwester verteidigen könnte. Malvina und La Peyrouse sind nicht nur mit den europäischen Regeln konfrontiert, sondern auch mit den Konsequenzen einer Übertretung.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Malvina bereits zu Beginn des Stückes anfängt, ihre Gewohnheiten und Regeln zu betonen und zu verbalisieren: Sie spricht davon, wie sich noch keiner von beiden allein gefreut hat, und dass La Peyrouse sie nie lange alleine lasse. Diese Aussagen, die mit den Wörtern „nie“ und „immer“ verallgemeinert werden, beschreiben die Regeln des Zusammenlebens auf der Insel. Malvina sieht sich veranlasst, sich diese Regeln zu vergegenwärtigen, was den Schluss zulässt, dass sie ihr Zusammenleben und ihre Regel-Gesellschaft mit La Peyrouse durch die angekommenen Franzosen bedroht sieht.

Malvina kann jedoch nicht verhindern, dass die europäische Zivilisation über die beiden hereinbricht und ihr Zusammenleben nach eigenen Regeln zerstört. Das Experiment der eigenen Regeln scheitert, sobald die Insel nicht mehr isoliert ist. La Peyrouse ist sich dessen auch sehr bewusst:

³⁰⁵ Kotzebue: *La Peyrouse (II)*, I/8, S. 46.

La Peyrouse: Dich täuschen wäre Niederträchtigkeit, du kannst in Europa mein Weib nicht sein.

Malvina: Nicht? Warum nicht?

La Peyrouse: Unsere Gesetze –

Malvina: Wer gab sie deinem und meinem Herzen, als Gott und die Liebe? – Ich *darf* in Europa dein Weib nicht sein? Was würde ich denn sein? deine Magd? deines Weibes Magd?

Adelaide: Meine Freundin –

Malvina: Du wolltest eine Freundin um dich seh'n, deren Glück du zertrümmertest? du wolltest am Tage meine Thränen seh'n, und des Nachts mein Schluchzen hören? – Lieber bleib' bei uns; hier ist die Natur Gesetzgeber; hier dürfen wir beide ihn unsern Freund nennen; hier will ich gern für dich arbeiten, und nicht scheel sehn, wenn du indessen in seinen Armen ruh'st.³⁰⁶

Malvina versucht nach wie vor, nach den Gesetzen der Natur, also den Regeln, die ihr selbst natürlich vorkommen, zu leben. Sie schlägt eine Ehe zu dritt vor, mit der sie sich arrangieren würde. Für sie wäre dies ein gangbarer Kompromiss, doch für die Europäer ist dieses Modell nicht annehmbar. Sie können nicht in einer *Ménage à trois* leben, da ihre Werte und moralischen Vorstellungen ihnen das verbieten. Das Stück vermeidet diesen Schluss, so dass es nicht zu einer deutlichen Kritik der christlichen Sexualmoral kommt, denn eine Ehe zu dritt ist Ende des 18. Jahrhunderts nicht umsetzbar, weder im Theater noch im richtigen Leben.

Malvina teilt diese moralischen Werte nicht und wird so aus der neuen Inselgesellschaft ausgeschlossen. In die Zweiergesellschaft mit La Peyrouse konnte sie sich sehr gut integrieren, doch in die neue französische Kolonie kann sie sich nicht einfinden und wird zu einem Fremdkörper. Es gibt daher kein positives Ende mehr für Malvinas Wünsche. In der ersten Version des Stückes entscheiden sich die Europäer für einen platonischen Familienverbund, mit dem sich auch Malvina einverstanden erklärt, doch es bleibt eine europäische Lösung, die nicht ihren Vorstellungen von Glück entspricht. In der Überarbeitung sieht Malwine gar keinen Platz mehr für sich und nimmt sich das Leben. Die Europäer haben das Inselparadies übernommen und setzen ihre Regeln durch, Malvina muss sich daran anpassen oder zugrunde gehen.

Das Scheitern des sorgenfreien Lebens

Der Einbruch der Zivilisation erfolgt nicht erst durch Adelaide und Clairville, sondern bereits durch La Peyrouse. Er bringt schon europäische Werte mit sich und belehrt Mal-

³⁰⁶ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/2, S. 31. Hervorhebung im Original.

vina damit. Diese zivilisatorischen Einstreuungen haben aber keine weiteren Konsequenzen, solange La Peyrouse von seiner Heimat abgeschnitten ist. Die europäischen Normen existieren nur virtuell, da sie weder in einen Kontext gesetzt noch durchgesetzt werden können. La Peyrouse kann selbst entscheiden, welche Werte er Malvina vermittelt, und beide zusammen können entscheiden, wie sie ihr Leben gestalten wollen.

Mit dem Kontakt zum Mutterland, der durch die Ankunft der Schiffe wieder hergestellt ist, wird diese Freiheit zerstört. Die Europäer, die in die Südsee reisen, schwärmen zwar vom rechtsfreien Raum und den Vorzügen der unverdorbenen ‚Wilden‘ (vgl. Kapitel 4.2.1 zu *Bruder Moritz*), doch genau diese Unverdorbenheit zerstören sie allein durch ihre Anwesenheit in einer Art Beobachterparadoxon. Da die Europäer ihre Werte und Normen mitbringen und auf der Insel durchsetzen, müssen sich schliesslich auch die ‚Wilden‘ nach diesen Normen richten und die Regeln der Europäer anerkennen. So begreift Malvina erst, als Adelaide auf der Insel ankommt, dass ihr Leben offenbar eine Sünde ist. Davor wäre ihr so eine Idee nicht gekommen:

Malvina: Ach Gott! was machst du aus mir! noch nie empfand ich diese Angst, diese Beklemmung – hab’ ich denn wirklich ein Verbrechen begangen, daß ich so innerlich gemartert werde? – Dorthin floh mein Freund in Verzweiflung, hier härmt sich ein armes Weib zu Tode – ist das Alles ein Werk meiner Liebe? einer strafbaren Liebe vielleicht? – Ist es wahr, daß der Fluch auf unserm Bunde ruht? der Fluch meines alten Vaters? – ich zitt’re – ein kalter Schweiß bedeckt meine Stirn – ist so dem Sünder zu Muthe? – Vergib mir, Gott! ich wußte nicht, was Sünde war. – Wer tröstet mich? wer sagt mir armen Mädchen, was ich thun muß? – Ich will beten – Gott hilft in der Noth, so hat mich mein Freund gelehrt. Ich will beten geh’n.³⁰⁷

Der fremde Gott hat aus Malvina eine Sünderin gemacht, da sie sich selbst nun an den Normen der Europäer misst. So ruiniert der christliche Gott Malvinas Unschuld, und so ruinieren die Europäer – abstrakt gesprochen – die Unschuld der Wildnis, nach der sie streben.

La Peyrouse kann nicht dauerhaft „verwildern“ und der Europäer kann nicht dauerhaft zum ‚edlen Wilden‘ ehrenhalber werden, denn der Zivilisierte ist immer unter dem Einfluss der Zivilisationsgesetze, ob er sich danach richtet oder nicht. In der Isolation sind diese nicht durchsetzbar, so dass er sich ihnen zeitweise entziehen kann. Sobald die Gesetze aber wieder durchsetzbar werden, wird die Einhaltung der europäischen Normen wieder erwartet und die Freiheiten, die in der Einsamkeit zeitweilig möglich waren, werden durch die Zivilisation wieder eingeschränkt.

³⁰⁷ Kotzebue: *La Peyrouse (I)*, II/4, S. 39f.

Die Idee, dass man ohne Regeln auch keine Sorgen hat, ist bis heute eine häufige Motivation für Auswanderer. Dieser Traum zerplatzt aber oft sehr schnell, denn am Ende kann das Leben ohne fremde Regeln nur funktionieren, solange man von der Aussenwelt isoliert ist. Die Insel als abgeschlossener, utopischer Ort begünstigt das Leben nach eigenen Regeln, dies ist aber in den seltensten Fällen durchsetzbar und bleibt fast immer eine abstrakte Idee. Meistens ist die Insel eher eine Heterotopie, also ein Ort mit Anschluss an die Wirklichkeit, und der Kontakt mit der Aussenwelt wird früher oder später wieder hergestellt. Dieser Kontakt aber bringt das Experiment zum Scheitern, denn die etablierten Regeln setzen sich gegen die eigenen, neuen Regeln durch, und die sozialen Zwänge, denen man entfliehen wollte, brechen wieder über einen herein.

4.2.3 Peru: Auflösung eines Staatsapparats³⁰⁸

Das Grundgesetz

Im Gegensatz zur einsamen Südseeinsel in *La Peyrouse* ist das Peru in der *Sonnenjungfrau* ein Land mit einer staatlichen Organisation. Die Peruaner haben ein Grundgesetz, eine Staatsreligion, einen Regenten, Priester und feste Regeln, welche Kompetenzen diese Führungspersonen jeweils haben. Die Frage ist allerdings, wie zivilisiert und fortschrittlich dieser Staat ist und auf welchen Voraussetzungen er aufgebaut ist. Dies wird nun genauer betrachtet.

Der Schauplatz der *Sonnenjungfrau* ist deutlich exotisch konstruiert. Vor allem in der Exposition im ersten Akt wird der Rahmen abgesteckt, der dieses Peru als exotischen, nicht-europäischen Staat markiert: Die Rede ist von Erdbeben und Vulkanen und von Palmen,³⁰⁹ der „Amazonen-Fluss“ und die „Cordilleras“ finden Erwähnung,³¹⁰ es gibt viel Gebüsch, Hügel und Höhlen, was eine ursprüngliche Natur suggeriert (mehrfach ist die Rede von „Wildnis“),³¹¹ und die Stadt wird vom Tempel des Sonnengottes dominiert, der eine schimmernde Kuppel hat – ein nicht-christliches, aber eindeutig religiöses Bauwerk.³¹² Gleichzeitig ist der peruanische Staat sehr organisiert und klar aufgebaut. Der Ynca ist das Staatsoberhaupt und gleichzeitig oberster Feldherr, Hohepriester und ober-

³⁰⁸ Dieses Kapitel baut auf bereits veröffentlichtem Material auf. Vgl.: Klemm: „*Bete an und dulde.*“; Klemm: *Indianer und Türken in Schauspielen August von Kotzebues*.

³⁰⁹ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/1, S. 6 und I/6, S. 22.

³¹⁰ Vgl. ebd.: I/1, S. 13 und IV/4, S. 84.

³¹¹ Vgl. ebd.: I/1, S. 5 und I/1, S. 13.

³¹² Vgl. ebd.: I/1, S. 10.

ter Richter. Er ist die absolute Autoritätsfigur und der symbolische Vater seines Volkes.³¹³ Dem Ynca unterstellt sind die Führer der Priesterschaft und der Sonnenjungfrauen, also der Oberpriester bzw. die Oberpriesterin. Der Oberpriester ist Teil des Rats der Priester, wobei er aber nur eine Stimme hat und daher die Entscheidung der Priesterschaft nicht dominieren kann.³¹⁴ Das Heer wird von den Feldherren geführt. Sämtliche Autoritätspersonen sind an Regeln und Gesetze gebunden und können nicht willkürlich Entscheidungen treffen, ohne das Gesetz zu übertreten und die Regeln des Staates zu verletzen. Auch der Ynca ist dem Gesetz unterworfen – er kann es aufheben, aber nicht brechen oder beugen.³¹⁵

Das wichtigste Gesetz ist dasjenige, das die Grundlage des Staates bildet, und zwar juristisch wie ideologisch. Deswegen wird es hier als Grundgesetz bezeichnet, auch wenn diese Bezeichnung im Stück nicht genannt wird. Dieses Grundgesetz ist Teil eines Gründungsmythos, wie der Oberpriester am Ende der *Sonnenjungfrau* erzählt. Dabei wird ein klassischer Urzustand angenommen, der durch das Gesetz beendet wurde:

Oberpriester: Jene Zeiten, als dein [Atalibas] erlauchter Ahnherr den Dienst der Sonne stiftete, jene rohen Zeiten sind nicht mehr. Unbekleidet, gleich den Thieren des Waldes, wohnten einst die Menschen unter dem Dach des Himmels. Ihre Weiber behandelten sie wie die Frucht der Palme, die jeder brauchen durfte, und so lebte das wilde Volk immer nur den heutigen Tag, ohne Religion, ohne Eigenthum und Gesetz.³¹⁶

Dieser Urzustand ähnelt jenen Beschreibungen, die sich bei Philosophen wie Thomas Hobbes finden. Beschrieben wird der Zustand eines Volkes, bevor gesellschaftliche Regeln institutionalisiert werden. Religion, Eigentum und Gesetz sind dabei Zeichen für eine organisierte Gesellschaft. Davor gibt es keine Scham, keine Loyalität und keine Zukunftsplanung. Die Menschen unterscheiden sich nicht von den Tieren. Dies ändert sich erst mit der Gründung der Gesellschaft und der Einführung von Gesetzen.

Der Oberpriester erzählt, wie die peruanischen Gesetze entstehen:

Oberpriester: Da erschien Manco Capac, mit allen Gaben eines Göttersohnes ausgerüstet. Was er sagte, was er that, ist in uns're Herzen geschrieben. Er baute der Sonne einen Tempel, und weihte Jungfrauen ihrem Dienst. Er schuf das Gesetz der Keuschheit, denn damals, da nur noch Sinnlichkeit herrschte, und die Vernunft ein Kind war, wäre ohne dieses Gesetz der Tempel an festlichen Tagen ein Tummelplatz der Wollüste geworden. So zwang *ihn* die Noth, der Natur in ihr großes Rad zu greifen.³¹⁷

³¹³ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/3, S. 235.

³¹⁴ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, V/1, S. 96ff.

³¹⁵ Vgl. ebd.: V/4, S. 106.

³¹⁶ Ebd.: V/6, S. 116.

³¹⁷ Ebd.: V/6, 116f. Hervorhebung im Original.

Auch hier finden sich einige Stichworte eines typischen Gründungsmythos. Das Gesetz ist heilig, da es ein Göttersohn war, der die Religion und das Gesetz brachte, nämlich der Sohn der Sonne, der Ahnherr des jetzigen Ynca, der selbst von der Sonne abstammt. Er führte die Religion, den Tempel und die Priesterinnen ein und ordnete die Verhältnisse durch das Gesetz der Keuschheit. Die Religion bekommt einen gesellschaftsstiftenden Charakter. Dieses (religiöse) Gesetz wird von den Konzepten „Natur“ und „Vernunft“ abgegrenzt. Im Gegensatz zu *Bruder Moritz*, wo die Rückkehr zur Natur in der Nachfolge Rousseaus positiv besetzt ist, steht hier die Natur für das hemmungslose In-den-Tag-hinein-leben, also einen Naturzustand im Sinne von Hobbes und Locke, den es zu überwinden gilt. Hier war das Gesetz also ein notwendiger Entwicklungsschritt für die peruanische Gesellschaft, den Lauf der Natur aufzuhalten und in eine andere Richtung zu lenken. Dies war nur durch ein Gesetz möglich und nicht durch die Vernunft allein, welche ebenfalls einen Gegensatz zur Natur bildet. Die Vernunft war jedoch noch ein „Kind“, wie der Oberpriester sagt. Er suggeriert damit ein Weltbild, in welchem eine lineare Entwicklung der Vernunft vom Kind zu einem reiferen Wesen angenommen wird. Im Laufe der Zeit kann die Vernunft „wachsen“ und schliesslich die Natur alleine in Schach halten, doch bis es soweit ist, muss diese Aufgabe das Gesetz übernehmen.

Das Gesetz und die Vernunft haben im peruanischen Gründungsmythos also dasselbe Ziel, nämlich die Auswüchse der Natur einzudämmen. Der Unterschied zwischen beiden ist, dass das Gesetz in der Tradition festgeschrieben ist und die Vernunft in jeder neuen Situation eine neue Einschätzung erlaubt. Deswegen fährt der Oberpriester in seiner oben zitierten Rede auch fort mit dem Appell, das Gesetz nun aufzuheben:

Oberpriester: Aber eine lange, lange Reihe von Jahren hat das *Gesetz* des Schicklichen in das *Gefühl* des Schicklichen verwandelt. Wo dieses herrscht, ist jenes nicht mehr nöthig. D'rum, Ynca, stehe ich hier, im Namen der Götter, und rufe dich auf, dich Wohlthäter meines Volkes! kröne deine schöne That durch das Opfer, welches du der Vernunft, und *in ihr* der Gottheit bringst.³¹⁸

Das Gesetz soll aufgehoben werden im Namen der Vernunft und des Gefühls, das hier mit der Vernunft gleichgesetzt wird. Dies ist eine zutiefst aufklärerische Haltung, die davon ausgeht, dass Gefühl und Vernunft sich treffen, bzw. das Gefühl durch die Vernunft soweit geschult wird, dass es vernünftig wird. Es handelt sich also um einen abstrakten Begriff des Gefühls, sozusagen ein kollektives, gesellschaftliches Gefühl. Der Oberpriester leitet die Forderung nach der Aufhebung des Gesetzes folgerichtig aus dem Grün-

³¹⁸ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, V/6, S. 117. Hervorhebungen im Original.

dungsmythos ab, denn die ursprünglichen Gründe für die Einsetzung des Gesetzes existieren nach dieser Argumentation nicht mehr. Würde der Ynca aus diesem Grund das Gesetz aufheben, wäre das ein Sieg für das aufklärerische Weltbild und den linearen Entwicklungsgedanken, der ihm zugrunde liegt.

Die *Sonnenjungfrau* bleibt jedoch nicht bei dieser Argumentation stehen. Der Oberpriester fügt seinen Ausführungen einen emotionalen Appell an den Ynca an, der im Stück die entscheidende Wendung bringt.³¹⁹ Der Oberpriester greift als letztes Mittel zur emotionalen Erpressung, um den Ynca zum Einlenken zu bringen. Auch hier wird an das „Gefühl“ appelliert, jedoch an das persönliche Gefühl des Ynca, nicht an das vernünftige Gefühl der Gesellschaft. Diese beiden „Gefühle“ werden hier vermischt und tragen gemeinsam dazu bei, dass der Ynca schliesslich das Gesetz aufhebt.

Es gibt in der *Sonnenjungfrau* einerseits Figuren, die konservativ wirken, indem sie das Gesetz und die Staatsordnung erhalten wollen, andererseits aber auch Figuren, die eine Veränderung anstreben. Am Urteil über Cora und Alonzo zeigen sich diese zwei Lager deutlich. Der erste Ynca, Manco Capac, hatte die Gesetze eingesetzt und die Peruaner dadurch zu einer Gesellschaft gemacht, d.h. zivilisiert. Diesen Gesetzen gehorchend müsste der Ynca sowohl Alonzo als auch Cora zum Tode verurteilen. Am klarsten vertreten wird diese Ansicht von dem Priester Xaira, der beständig die Verurteilung und Hinrichtung des Liebespaares verlangt.³²⁰ Er vertritt kompromisslos die Position der Staatskirche, deren Aufgabe die Bewahrung der Gesetze und der Traditionen ist. Indem er das Gesetz stützt, übernimmt er eine stabilisierende Rolle. Auch die Oberpriesterin handelt in dieser Funktion, wenn sie Cora verhaften lässt. Darüber hinaus ist als eher konservative Figur Juan zu nennen, der Rolla von seinem Staatsstreich abhalten will. Diese Personen sind alle in der Lage, vernünftig ihre Position darzulegen und handeln nachvollziehbar und rational. Demgegenüber stehen die emotional handelnden Figuren des Stückes, nämlich Cora, Alonzo, Rolla, der Oberpriester und der Ynca. Sie alle wollen Cora und Alonzo retten und zwar aus emotionalen Gründen. Sie sind dafür auch bereit, ein Gesetz zu suspendieren, ohne die Folgen zu erwägen. Diese Figuren scheinen von

³¹⁹ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, V/6, S. 117.

³²⁰ Vgl. ebd.: V/1, S. 96ff. und V/4, S. 107.

dem vernünftigen Gefühl, das der Oberpriester in seiner Rede erwähnt, weit entfernt. Stattdessen dominieren die persönlichen Gefühle.

Das Grundgesetz ist die Grundlage des Ynca-Staates und hat die Aufgabe, seine Stabilität zu garantieren. In diesem Falle kommt hinzu, dass das in Frage stehende Gesetz eines ist, dessen Übertretung mit der Todesstrafe geahndet wird. Liest man dies mit den in Kapitel 3.1.2 genannten Theoretikern, so zeigt sich die Bedeutung dieses Sachverhalts, denn die Todesstrafe ist wie der Sündenbock ein Mittel der Gewaltsublimation und damit gesellschaftsstiftend und gesellschaftserhaltend. Ausserdem ist die Todesstrafe bei Walter Benjamin denjenigen Bereichen zugehörig, in denen die Grenze zwischen der rechtsetzenden und der rechtserhaltenden Gewalt verschwimmt. So ist – zur Erinnerung – die Todesstrafe nicht einfach nur eine rechtserhaltende Gewalt, die als Strafe verhindert, dass das Recht übertreten wird. Sie ist für Benjamin die Verkörperung der schicksalhaften Drohung, die das Recht garantiert. Greift man die Todesstrafe an, greift man auch das Rechtssystem in seinem Ursprung an, denn sie repräsentiert die Gewalt, die das Recht eingesetzt hat. Die Todesstrafe verweist damit auf den Ursprung des Rechtssystems und hat so auch eine rechtsetzende Funktion.

Der Ynca geht also ein grosses Risiko ein, wenn er das Grundgesetz und die Todesstrafe aufhebt. Er muss sich darauf verlassen, dass die Vernunft, welche bei der Staatsgründung noch ein „Kind“ war, nun tatsächlich stark genug ist, um die Gesellschaft auch ohne Gesetz zu stabilisieren. Vom Oberpriester wurde die Vernunft mit dem Gefühl gleichgesetzt, und es stellt sich die Frage, ob alle Figuren zwischen dem vernünftigen Gefühl, einer allgemeinen Feinfühligkeit also, und dem persönlichen Gefühl, der Zuneigung zu einzelnen Personen, unterscheiden können. Denn ob die Liebe zu einer einzelnen Person ein guter Massstab zur Lenkung eines Staates ist, mag bezweifelt werden.

Der Sündenbock

Was dem Staat nach der Aufhebung des Gesetzes als Struktur noch bleibt, ist die Staatsreligion mit ihrem Opferkult. Das Opfer übernimmt ja ebenfalls eine gewaltsublimierende Funktion. In der *Sonnenjungfrau* werden von den Spaniern verschiedene Meinungen

zur Religion der Peruaner geäußert. Dabei ist Diego, der Diener, derjenige mit den Vorurteilen und Juan, der Offizier, derjenige mit dem aufgeklärten Universalismus. Die Unterhaltung zwischen den beiden über den christlichen Gott auf heidnischem Boden ist diesbezüglich aufschlussreich:

Diego: Wär' ich an der Stelle des tapfern Ritters Don Juan Velasquez, so würde ich für's erste eine Predigt halten, ungefähr wie die Eurige, und wenn das nicht helfen wollte, so würde ich sprechen: Mein lieber Freund Alonzo, oder Don Alonzo, du wirst nicht begehren, daß ich deinetwegen mich lebendig braten lasse. Gehab' dich wohl! ich gehe nach Hause und nehme unsern lieben Diego mit; wir wollen einen Rosenkranz für dich beten.

Juan: Das können wir auch hier thun. –

Diego: Hier? auf heidnischem Grund und Boden? im Angesichte eines Heidentempels?

Juan: Dummkopf! *unser* Gott ist überall; aber durch heilige, brüderliche Freundschaft dient man ihm besser, als durch Rosenkränze; und darum *will* ich jetzt *keinen* Rosenkranz beten. Ich bin hier als der Wächter meines verirrtten Freundes.³²¹

Für Juan ist Gott für alle Menschen zuständig:

Juan: Wenn sie dann dort oben steht, vor dem, der den Peruaner wie den Spanier richten wird!³²²

Interessanterweise sieht die Peruanerin Cora dies genau gleich, nur umgekehrt:

Cora: O, mein Herz ist voll Dank und Freude! – Komm', knie neben mir nieder! Laß uns anbeten und danken.

Alonzo: Ich anbeten? – liebe Cora, die Sonne ist nicht *mein* Gott.

Cora: O ja! ja! sie ist auch *dein* Gott! sie scheint über uns alle! Sie gibt uns Nahrung und Licht und Wärme. – Ich bitte dich, knie nieder an meiner Seite!

Alonzo (sich sträubend): Liebe Cora! –

Cora: Undankbarer! wer gab dir Cora? – Soll ich im Angesichte meines Gottes mich deiner schämen? Guter Alonzo! wenn du mich liebst – (Sie kniet nieder und zieht ihn bei der Hand nach sich.)

Alonzo: Wer mag der süßen Schwärmerin widerstehen? (Er kniet neben sie.)

Cora: Stiller Dank! stilles Opfer unsrer Herzen!

Alonzo: Das bring' ich dir, Gott aller Götter! – (Beide in schweigender Anbetung versunken.)³²³

Die Idee eines Gottes, der über alle Völker wacht, wird auch im *Eremit von Formentera* durch den ‚Türken‘ Hassan formuliert.³²⁴ Religiöser Universalismus ist durchaus ein Konzept, das zur Spätaufklärung passt. In *Die Spanier in Peru* wird das Motiv des Opfers und die religiöse Thematik ebenfalls aufgegriffen und diskutiert, wobei der christlichen Position durch die Figur des Las Casas mehr Gewicht verliehen wird. Dort wird sich auch

³²¹ Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, I/5, S. 19f.

³²² Ebd.: I/4, S. 18.

³²³ Ebd.: II/2, S. 33f.

³²⁴ Vgl.: Klemm: *Indianer und Türken in Schauspielen August von Kotzebues*.

zeigen, ob die peruanische Religion genug Macht hat, die Stabilität des Staates zu garantieren.

In *Die Spanier in Peru* gerät die Staatsmacht des Ynca ins Wanken. Der spanische Feldherr Pizarro greift nämlich die Peruaner absichtlich genau dann an, als sie gerade ein Opfer durchführen. Dieses Opfer, bei dem Früchte und Kräuter geopfert werden, wird auf der Bühne dargestellt, wobei die Priester singen und der Ynca das Brandopfer vollzieht. Das Opferzeichen ist den Peruanern günstig und sie gewinnen schliesslich die Schlacht, deren Verlauf in einer Mauerschau für die Zuschauer nachvollziehbar ist, wobei jedoch der Ynca verwundet und Alonzo gefangen genommen wird. Der verwundete König verkündet daraufhin, ein Dankopfer vollziehen zu wollen, doch dieses findet abseits der Bühne statt. Inzwischen ist die Handlung des Stückes nämlich von Cora, Alonzo und Rolla vereinnahmt, und das offizielle Opfer des Ynca, das vermutlich ebenfalls aus Kräutern und Früchten besteht, wird von der Bühne verdrängt.

Indem das Opfer und der Ynca als Staatsoberhaupt und religiöser Führer in den Hintergrund gedrängt werden, wird die Präsenz des Staates weiter geschwächt. In der *Sonnenjungfrau* wurde den Liebenden das Gesetz geopfert, und nun wird auch noch das Opfer ihretwegen vernachlässigt. Es findet zwar statt, doch ohne grosse Beachtung der Zuschauer und der Figuren. Dazu kommt, dass Rolla seine Rolle als wichtigster Feldherr völlig vernachlässigt. Seine Selbstaufgabe und totale Unterordnung Alonzo gegenüber aus Liebe zu Cora führt dazu, dass er seine Pflichten dem Staat gegenüber vergisst.

Wie in der *Sonnenjungfrau* gerät auch hier die Liebe in einen Konflikt mit der Staats-treue. Am Anfang des Stückes geht es noch darum, wer die Schlacht gewinnt und welche politischen Konsequenzen das haben wird. Die Spanier wollen die Peruaner töten, und die Peruaner wollen die Spanier aus Peru vertreiben. Es wird öffentlich geopfert und gekämpft. Dies ändert sich im dritten Akt. Die Liebenden – Alonzo, Cora und Rolla – treten in den Vordergrund, und die Handlungen des Stückes geschehen nur noch aus Liebe und nicht aus politischem Kalkül wie zu Beginn, als es um Fragen der Staatsraison und der Kriegsführung ging. Auch Donna Elvira, die Geliebte des Pizarro, stellt all ihre politischen Pläne hintan und ist bereit, alles zu riskieren, um ihre persönliche Rache zu bekommen. Der Kampf und das Opfer werden zu einer privaten Angelegenheit. Ataliba bringt es auf den Punkt, wenn er über Alonzos Gefangenschaft sagt: „Die Götter wollten

ein Opfer. Der Freund ist verloren, das Vaterland gerettet!“³²⁵ Der Privatmann Ataliba muss auf seinen Freund verzichten, der Oberbefehlshaber den Verlust eines Feldherrn in Kauf nehmen, damit der König das höhere Gut, die Freiheit des Vaterlandes bewahren kann. Die Liebenden jedoch missachten durch ihre Rettungsaktionen nicht nur die Interessen des Staates, sondern sogar den vom Ynca erklärten Willen der Götter, die ein Opfer wollten.

Das Opfer, das die Götter fordern, bekommen sie aber dennoch: Am Ende opfert Rolla sein Leben anstelle von Alonzo. Die Peruaner sind durch die Ereignisse der beiden Stücke dazu zurückgekehrt, Menschen zu opfern, wenn auch nicht mehr im Rahmen der Staatsreligion, sondern im privaten Interesse des Kolonisators Alonzo. Die Folgen dieses Verhaltens, das private Interessen über die Staatsraison stellt, zeigen sich jeweils in der letzten Szene der beiden Stücke. Die *Sonnenjungfrau* endet mit der Suspendierung der Gesetze, die Manco Capac einst einsetzte, um die Zivilisierung der Gesellschaft gegen die Kräfte der Natur zu ermöglichen. Wahrscheinlich ist es auch ihm zu verdanken, dass dem Sonnengott keine Menschen, sondern Kräuter und Früchte geopfert werden. Der Ynca Ataliba sagt: „Vernichtet sei das Gesetz!“ und das Volk ruft: „Es lebe der Ynca!“³²⁶ Der Ynca hat das letzte Wort und bleibt die Autorität im Staat. Die Grundfesten dieses Staates – nämlich die Gesetze, auf die er sich gründet, und sein Gründungsmythos – sind jedoch verloren. Dies hat zur Folge, dass auch der Ynca seine Autorität verliert. Am Ende der *Spanier in Peru* zeigt sich das mehr als deutlich. Im fünften Akt hat der König kaum noch etwas zu sagen – er hat buchstäblich keinen Text im Stück. Cora und Rolla dominieren die Schlusszene mit ihrem Abschied voneinander, und die letzten Worte gehören den zu den Peruanern übergelaufenen Spaniern Alonzo und Las Casas.

Rolla: Für Cora – (Er stirbt.)

Cora (schmerzhaft auf die Leiche herabblickend): O! wer hat geliebt wie dieser Mann! – Knabe! du bist theuer erkauft!

Alonzo: Las Casas! hilf mir an Gott glauben.

Las Casas: Seine Wege sind dunkel! Bete an und dulde.

(Der Vorhang fällt.)³²⁷

Das letzte Wort hat nicht der Titelheld Rolla mit „Für Cora“, was ein rührender Schluss gewesen wäre, sondern die peruanerfreundlichen Spanier Alonzo und Las Casas; Alonzo,

³²⁵ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, II/8, S. 250.

³²⁶ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, V/6, S. 117f.

³²⁷ Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, V/9, S. 318.

der dem peruanischen Volk ein Lehrer sein wollte, und Las Casas, der die Gräueltaten der spanischen Truppen anprangerte. Ihre letzten Worte sind das koloniale Programm, das sie ihren peruanischen Freunden hinterlassen: An Gott glauben, beten und dulden. An die Stelle der peruanischen Staatsreligion ist der Gott der Kolonisatoren getreten.

Indem Rolla stellvertretend für Alonzo geopfert wird, erfüllt er zwei Funktionen: Er ist einerseits ein Opfer des Kolonisierungsprozesses, der den Tod des ‚Wilden‘ fordert, und andererseits ein klassischer Sündenbock, der sterben muss, um den labilen Staat der Ynca zu festigen und die Integration des Fremden in die peruanische Gesellschaft zu ermöglichen. Das Grundgesetz kann nämlich nicht straflos aufgehoben werden, und tut man es trotzdem, zerfällt der Staat und wird instabil. Die Zivilisation entwickelt sich zurück, und die Peruaner finden sich statt beim hoch zivilisierten Kräuteropfer abermals beim archaischen Sündenbock wieder. Während durch den Gründungsmythos die fortschrittsgläubige Haltung der Aufklärer transportiert wird, wird dies im kolonialen Verhältnis wieder zurückgenommen. Der Yncastaat ist doch noch nicht genug entwickelt, um überleben zu können. Im Konflikt mit den Spaniern hält er dem Druck nicht stand und weicht den Werten der vermeintlich freundlichen Kolonisatoren. Es ist daher naheliegend, als nächstes die beiden Kulturen miteinander zu vergleichen und die Rolle der „guten“ Kolonisatoren genauer zu beleuchten.

Der „bessere“ Kolonisator

Das Thema Opfer ist in *Die Spanier in Peru* auch als Motiv präsent. Gerade zu Beginn des Stückes wird das Opfern ausführlich verhandelt. Der Verlauf der Diskussion ist der folgende: Die Spanier erfahren durch einen Gefangenen, dass die Peruaner heute ihrem Gott opfern wollen; entgegen ersten Annahmen opfern die Peruaner der Sonne jedoch keine Menschen, sondern nur Früchte und wohlriechende Kräuter. Pizarro dagegen will die Gelegenheit nutzen und das Opfer der Peruaner „mit Menschenblut begießen“,³²⁸ indem er angreift. Während die Peruaner also zivilisiert genug sind, keine Menschenopfer darzubringen, sind die Spanier diejenigen, die im Ergebnis Menschen opfern wollen. Dabei ist der Status der Peruaner noch nicht abschliessend geklärt, denn Valverde, der Geheimschreiber, wendet ein, dass die Peruaner keine Menschen, sondern nur Affen sei-

³²⁸ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, I/3, S. 219.

en, worauf sich Las Casas auf die päpstliche Bulle beruft, die ausdrücklich festhält, dass die ‚Indianer‘ Menschen sind.³²⁹ Durch Pizarros Beschluss jedenfalls sind „die Opfernden [...] zu Opferthieren erkoren“.³³⁰ Las Casas ermahnt zur Mässigung und erinnert an die Millionen „Schlachtopfer“,³³¹ welche die spanischen Feldzüge bisher gefordert hätten, und an die vielen Missetaten, die von der spanischen Armee bereits begangen wurden. Pizarro jedoch bleibt von dieser Predigt ebenso unbeeindruckt wie von den Einwänden seiner Geliebten Donna Elvira und gibt den Befehl zum Angriff.

Während auf der Textebene diejenigen den Disput gewinnen, welche die Peruaner als Heiden und Barbaren darstellen, so ist die moralische Botschaft des Las Casas doch nicht zu überhören, dass nämlich die Peruaner diejenigen sind, die menschlich handeln, und die Spanier sich barbarisch aufführen. Gleichzeitig ist die Tiermetaphorik bei allen Beteiligten vorhanden und zeigt, wie prekär der Status der Peruaner als Menschen tatsächlich ist. Sie sind gleichzeitig die „besseren“ Menschen, die sich friedlich und menschlich verhalten, und sind doch von der Definitionsmacht der Europäer abhängig, sie überhaupt als Menschen anzuerkennen.

Im Vergleich von Pizarro und Las Casas wird deutlich, dass Las Casas den moralischen Vorteil hat. Er ist menschlich und christlich und prangert das Barbarentum der Spanier an. Seine letzten Worte im Stück, „Bete an und dulde“, zeugen von seiner christlichen Haltung. Möglicherweise liegt aber gerade in dieser Aussage Las Casas’ die tatsächliche koloniale Botschaft des Textes: Schon in der Exposition der *Spanier in Peru* wird deutlich etabliert, dass die Peruaner eigentlich die „besseren“ Menschen sind. Sie haben allerdings ein Manko, und zwar dasjenige, dass sie das vernünftige Gefühl nicht vom persönlichen Gefühl unterscheiden können. Sie lassen sich dazu verleiten, nach ihrem persönlichen Gefühl zu handeln, schaffen das Grundgesetz ab und verlieren einen wichtigen Feldherrn, eben weil sie das Handeln nach Gefühl für gut und natürlich halten. Dies führt nun noch nicht direkt zum Untergang des Yncareiches, aber doch immerhin zu einer massiven Schwächung der Staatsstrukturen. Hier zeigt sich in der Konsequenz des Textes, dass die Peruaner, trotz all ihrer Zivilisation und gewaltloser Opfer, im linearen Weltbild des Fortschritts doch immer noch ‚Wilde‘ sind, die sich von ihren Emotionen

³²⁹ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, I/4, S. 222.

³³⁰ Vgl. ebd.: I/3, S. 219.

³³¹ Vgl. ebd.: I/4, S. 221.

leiten lassen und offenbar nicht „reif“ genug sind, von der Vernunft geleitet zu werden. Im Konflikt mit einer zivilisierten, aber auch dekadenten und damit gefühlskalten und grausamen europäischen Eroberungsarmee sind diese ‚Wilden‘ nicht überlebensfähig. Sie sind zwar nicht durch die Zivilisation verdorben und können den Spaniern zivilisationskritisch als die „besseren“ Menschen vorgehalten werden, sie verlieren aber dennoch den Kampf der Kulturen.

Am Ende des Stückes haben die emotionalen ‚Wilden‘ dem „guten“ Kolonisator Alonzo und dem Menschenfreund Las Casas Platz gemacht. Xaira hatte vor Alonzo gewarnt, der sich als Freund der Peruaner positionierte. Nachdem er erst als Offizier der spanischen Armee zur Eroberung Perus beigetragen hatte, verliess er die Truppen Pizarros, weil er die Grausamkeiten der Eroberungsarmee verabscheute. Er wurde zum Lehrer des peruanischen Volkes, zum Freund des Ynka und zum Bruder der ‚Indianer‘. Dadurch entsagte er dem erobernden Auftrag des Imperialismus und wandte sich dem subtileren Teil der Kolonisierung zu: dem zivilisatorischen. Von nun an erzieht er das Volk, anstatt es zu erobern, und bringt ihm Zivilisation und Kultur. Er lehrt die Soldaten, in geschlossenen Reihen zu kämpfen und hilft so dem Ynka, den Krieg gegen Cuzco zu gewinnen. Diese Hilfe wird vom peruanischen Volk begrüsst und Alonzo ist im allgemeinen sehr beliebt. Der Priester Xaira steht dem fremden Spanier sehr misstrauisch gegenüber. Er äussert dieses Misstrauen in der *Sonnenjungfrau*, kurz bevor das Verhältnis zwischen Cora und Alonzo öffentlich wird. Xaira bezieht sich auf Don Alonzo und Don Juan, die soeben mit dem Gefolge des Ynca den Saal betreten haben, um dem Opfer zu Ehren der Sonne beizuwohnen:

Xaira (zum Oberpriester): Was wollen die Fremdlinge hier? –

Oberpriester: Vermuthlich den König begleiten, wenn er zu opfern geht.

Xaira: Verdammt! Es ist nicht recht, daß man Fremdlingen gestattet, Zuschauer unsrer heiligen Gebräuche zu sein, vielleicht gar unsers Götterdienstes zu spotten.

Oberpriester: Zu spotten? Das wäre Albernheit, und ich traue jenem braven Jünglinge keine Albernheit zu. Hast du vergessen, daß unser König ihm sein Leben verdankt? daß er die Völker von Quito zum Schrecken ihrer Feinde machte, indem er sie in geschlossenen Gliedern fechten lehrte? daß er uns auch in mancher nützlichen Kunst des Friedens unterwiesen hat? –

Xaira: Possen! er hat unsere Bedürfnisse vermehrt; wir waren glücklicher ohne ihn.³³²

In diesem Wortwechsel zeigt sich ein Grundkonflikt. Der Oberpriester vertraut dem Fremdling, der sich von seiner Armee losgesagt hat, um zum Lehrer des peruanischen

³³² Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, III/6, S. 64f.

Volkes zu werden. Er bringt Fortschritt und Frieden. Xaira misstraut diesem Fortschritt und sieht durch die Neuerungen das Glück seines Volkes gefährdet, das so in Abhängigkeit von dem Fremden gerät. Während Alonzo in beiden Stücken als positive Figur und als Freund der Peruaner dargestellt wird, so ist diese Stelle eine der wenigen, in denen dieses Bild brüchig wird und der Blick auf die kolonisierende Komponente des „Lehrens“ frei wird.

Las Casas dagegen vertritt ganz klar das Christentum: „Bete an“ ist seine Losung, und am Ende der *Spanier in Peru* hat das Christentum den heidnischen Staat übernommen. Alonzo und Las Casas sind „gute“ Spanier. Sie wollen das peruanische Volk erziehen, bilden und schützen. Ihnen stehen die „bösen“ Spanier gegenüber, Pizarro und Valverde. Während Pizarro rohe Gewalt verkörpert, teilt Valverde die kulturbewahrende Haltung des peruanischen Priesters Xaira in der *Sonnenjungfrau*: Wie auch Xaira ist er darum bemüht, die eigene Position möglichst klar zu halten, indem er das Fremde ablehnt. Er spricht den Peruanern ab, zivilisiert zu sein. Er bezeichnet sie wiederholt als Heiden und stellt sogar in Frage, dass sie wirklich Menschen sind. Sein Feldherr Pizarro macht sie zu Tieren, indem er sie zu Opfertieren erklärt. Las Casas dagegen ist den Fremden gegenüber offener. Er fühlt mit den Opfern der spanischen Eroberung und bewundert im sterbenden Caziken die Fähigkeit, nobel zu sterben. Der Cazike stirbt laut Elvira sogar genauso „schön“ wie ein „Christenmensch“³³³ und an anderer Stelle wird Rollas Handeln von Don Juan als christlich anerkannt.³³⁴

Die Peruaner sind die „besseren“ Menschen als die „bösen“ Spanier, welche sich durch ihre Gräueltaten und ihre Grausamkeit als „gute“ Menschen disqualifizieren. Die „guten“ Spanier, Alonzo und Las Casas jedoch, sind die „besseren Kolonisatoren“. Sie erobern nicht mit Waffen und Gewalt, sondern mit Kultur und Religion, und das ist am Ende wohl die effizientere Strategie. Die besten Kolonisatoren sind nämlich diejenigen, die erfolgreich sind. Sie sind somit im doppelten Sinne „besser“: Erstens sind sie moralisch besser, und zwar aus der Sicht der Theaterzuschauer und derjenigen Europäer, die nicht direkt an den Gewalttaten der Eroberung beteiligt waren. Sie entsprechen den „besseren Kolonialherren“, die Susanne Zantop als deutsche Phantasie beschrieben hat. Indem Las Casas die Spanier kritisiert, bietet er sich als Identifikationsfigur für die Deutschen an, die sich vorstellen, dass sie es einst besser machen werden. Zweitens sind die beiden die

³³³ Vgl.: Kotzebue: *Die Spanier in Peru*, I/5, S. 228.

³³⁴ Vgl.: Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*, II/3, S. 43.

besseren Kolonisatoren in dem Sinne, dass sie die Kolonisierung schneller vorantreiben als die Eroberungsarmee. Während Pizarro noch Krieg führt, genießen Alonzo und Las Casas längst das Vertrauen des Yncas und sind in die peruanische Gesellschaft integriert. Sie können die Peruaner von innen her assimilieren, indem sie ihnen europäische Lebensart beibringen – Alonzo die Kriegsführung und Las Casas die Religion. Die „besten“ Kolonisatoren sind diejenigen, die gar nicht mehr als solche erkannt und daher auch nicht bekämpft werden. In diesem Sinne endet die Geschichte von Cora und Alonzo mit einem Sieg für die Spanier.

4.2.4 England: Integration des Fremden

Zivilisationskritik durch Satire

In *Die Indianer in England* sind die ‚Wilden‘ sehr zivilisiert und die Unterschiede zwischen den Kulturen – abgesehen von den in Kapitel 2 und 3 aufgezeigten Aspekten – verschwindend gering. Dass die kulturellen Unterschiede so eine geringe Rolle spielen, liegt nicht primär daran, dass Kaberdar und Liddy selbst aus einer recht zivilisierten Heimat kommen, sondern ist vielmehr in der Anlage des Stückes begründet. Dieses fokussiert nämlich nicht auf der Andersheit der Figuren, sondern auf ihrem Verhalten, das je nachdem moralisch gut oder schlecht ist. Die Personen im Stück werden nicht in ‚Wilde‘ und Zivilisierte eingeteilt, sondern in geldgierige und anständige Menschen, wobei die Inder alle anständig sind und die Familie Smith sich in die beiden Lager teilt. Liddy und Robert sind die beiden Vertreter der Engländer, die nach den richtigen Werten handeln, während Mistreß Smith, Sir John und Samuel von Geiz und Standesdünkel geprägt sind. Durch Kaberdar und Gurli wird eindeutig Zivilisationskritik geübt, doch tragen Liddy und Robert durch ihr Verhalten genauso dazu bei, den Kontrast zum Rest ihrer Familie deutlich zu machen. Die Inder haben dabei den zusätzlichen Vorteil, dass sie von aussen in die Gesellschaft kommen. Sie können diese so besser und unvoreingenommener bewerten, brauchen dafür jedoch nicht ihren spezifischen kulturellen Hintergrund, sondern lediglich eine gewisse Andersheit. Gurli ist unverbildet und Kaberdar reflektiert – zwei Eigenschaften, die den Engländern im Stück nicht eigen sind.

In Kapitel 2.2.3 wurde bereits aufgezeigt, dass Gurli durch ihr Verhalten Kritik an der englischen Gesellschaft übt. Sie kleidet sich nicht angemessen, will nicht nach der Uhr frühstücken, findet Stricken langweilig und Siezen und Heiraten albern. Durch den sati-

rischen Ton dieser Szenen wird im Stück eine deutliche Zivilisationskritik im rousseau-schen Sinne geübt. Gurlis Verhalten führt die englischen Konventionen ad absurdum und setzt dem steifen Verhalten der Smith' ihre unzivilisierte Unbekümmertheit entgegen. Mistreß Smith, die grossen Wert auf Manieren legt, stört sich denn auch hauptsächlich an Gurlis Ungeschliffenheit und ihrer vermeintlich niedrigen Geburt als an der Tatsache, dass sie aus einem anderen Land stammt, wodurch sie ihren eigenen Standesdünkel offenbart. Sie will Gurli ihre Überlegenheit spüren lassen, was diese aber wenig beeindruckt. Das Resultat ist eine auf mehreren Ebenen komische Szene:

Mistreß Smith (Gurli erblickend): Ah, Miß Gurli! (Sie macht ihr eine tiefe Verbeugung.)

Gurli lacht ihr ins Gesicht.

Mistreß Smith: Nun, sur mon honneur! dergleichen impertinence ist mir noch nicht vorgekommen.

Gurli: Sei nicht böse, altes Mütterchen!

Mistreß Smith: Altes Mütterchen? immer besser!

Gurli: Gurli lacht gerne; du mußt das Gurli nicht übel nehmen.

Mistreß Smith: Immer *du* um das dritte Wort. Mein Gott! wie und wo mag diese pauvre créature ihre erste éducation erhalten haben?³³⁵

Mistreß Smith verhält sich Gurli gegenüber überkorrekt, so wie sie es bei einer Dame von hoher Geburt tun würde. Sie tut dies nicht aus Respekt für Gurli, sondern um ihre eigene Wohlerzogenheit zu demonstrieren. Gurli dagegen unterläuft ihre Bemühungen, indem sie die Regeln der Höflichkeit nicht beachtet, und zieht sich so den Unmut der Dame zu. Gleichzeitig wird diese durch ihre Verwendung französischer Vokabeln selbst als Karikatur einer Lady markiert und als Anhängerin des Standesdünkels offenbart, über den sich Kotzebue zum Beispiel auch in dem Stück *Die deutschen Kleinstädter* so gerne lustig macht. Endgültig zur lächerlichen Figur wird Mistreß Smith jedoch in der Fortsetzung der Szene, in der sie sich mehr als eine Blösse gibt:

Gurli: Kannst Sie auch das *Du* nicht leiden? nun ich will dich Sie nennen.

Mistreß Smith: Nennen Sie mich, wie Sie wollen! Eine Frau aus einem Stamm, wie der meinige, ist über jede Beleidigung erhaben.

Gurli: Aus welchem Stamme bist Sie denn?

Mistreß Smith: Aus dem Stamme von Quirliquitsch.

Gurli: Ei, den hat Gurli noch nie nennen hören; das muß ein ganz neuer Stamm sein.

Mistreß Smith (verächtlich): Neu? Meine gute Miß Gurli! durchlaufen Sie Jahrhunderte mit Ihren Gedanken, und Sie sind noch nicht an seiner Wurzel. Ich wüßte auch nicht, wo sie die Gelegenheit gehabt hätten, alte Familien kennen zu lernen.

Gurli: Ich? ich bin selbst aus einem der ältesten Stämme in der ganzen Welt entsprossen.

³³⁵ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/13, S. 223. Hervorhebung im Original.

Mistress Smith (verächtlich): Sie? Ha! ha! ha!

Gurli: Ja, ja, ich. Gurli ist aus dem Stamme der Rajas.

Mistress Smith (mit hochaufgeworfener Nase): Raja? Raja? ich will doch zum Scherz, sobald ich nach Hause komme, in Ruxners Turnier-Buche nachschlagen, ob die Herren von Raja jemals existiert haben? Die Familie ist mir ganz unbekannt.

Gurli: Der Stamm der Rajas ist viele tausend Jahre alt.

Mistress Smith: Viele tausend Jahre? Ha! ha! ha! mein gutes Kind! Sie haben vergessen, daß die Welt erst 1790 Jahre alt ist. Ha! ha! ha! Ich habe Sie immer für ein wenig albern gehalten, aber nun finde ich, daß sie völlig verrückt sind. (Sie macht ihr abermals eine tiefe, aber höhnische Verbeugung, und geht durch die Mittelthür ab.)³³⁶

Gurli macht sich daraufhin über Mistress Smith lustig, indem sie sie vor dem Spiegel imitiert. In diesem Abschnitt kommt viel zusammen: Zum einen stellt sich heraus, dass Gurli die Regeln des Sprechens gar nicht beherrscht. Selbst wenn sie wollte, könnte sie Mistress Smith nicht den von ihr erwarteten Respekt zollen. Die beiden Frauen gehen hier von sehr unterschiedlichen Standpunkten aus. Zweitens verwechselt Mistress Smith hier Erziehung mit Abstammung. Sie prahlt mit ihrem Stamm „Quirliquitsch“, ohne zu erkennen, dass dies ein sehr lächerlicher Name ist, und dass Gurli's Stamm viel älter ist. Wenn sie selbst das Alter des Stammes als Qualitätskriterium bestimmt, unterläuft sie sich selbst, da sie nicht weiß, wie die Abstammung und der Adel in Indien aufgebaut sind. Drittens geht Mistress Smith davon aus, dass „Ruxners Turnier-Buche“ das maßgebliche Werk zu Abstammungsfragen ist. Auch damit demonstriert sie selbst ihren begrenzten Horizont. Viertens und letztens gibt sich Mistress Smith eine Blöße, wenn sie das Alter der Welt mit der Jahreszahl gleichsetzt. Sie stellt damit ihre eigene Bildung in Frage.

Erziehung ist nicht dasselbe wie Abstammung, und Manieren sind nicht dasselbe wie Bildung. Gurli mag mit Manieren nicht viel anfangen können, aber sie weiß über ihre eigene Herkunft und Abstammung Bescheid, was sie als gebildeter erscheinen lässt als Mistress Smith, die offenbar nicht viel Wissen ausserhalb ihres unmittelbaren Erfahrungsbereichs vorzuweisen hat. Die Zivilisationskritik am Standesdünkel ist hier deutlich und funktioniert durch die Kontrastierung der unbedarften Gurli mit der verbildeten Mistress Smith. Dabei reden jedoch beide aneinander vorbei, weil keine von beiden reflektiert, dass sie aus verschiedenen Kulturen kommen. Beide messen die jeweils andere mit dem Maßstab der eigenen Kultur und Erziehung und befinden die andere für defizitär und albern.

³³⁶ Kotzebue: *Die Indianer in England*, I/13, S. 224f. Hervorhebung im Original.

Während Mistreß Smith und Gurli sich nicht verstehen und auch nicht verstehen wollen, vertreten Kaberdar und Liddy die gegenteilige Haltung. Sie unterhalten sich über kulturelle Unterschiede und versuchen, zu einer Verständigung über diese Unterschiede zu kommen. Als Kaberdar Liddy seinen Antrag macht, stellt sie ihm ein paar Fragen, die er sehr umsichtig beantwortet:

Liddy (schlägt die Augen nieder, nach einer Pause): Sie sind also kein Christ?

Kaberdar (stutzt, nach einer Pause): Es ist nur *ein* Weg zum Himmel, der Weg der Tugend.

Liddy: Dieser Weg führt durch die christliche Kirche.

Kaberdar: Unsere Braminen sagen: er führe durch die Pagoden; doch dem sei, wie ihm wolle, an Ihrer Hand werde ich mich nie davon entfernen. – Nun Miß, noch mehr Einwürfe; ich höre sie gern, und beantworte sie gern.³³⁷

Kaberdar ist sich der kulturellen Unterschiede zwischen Indien und England bewusst und hat sich seine Gedanken dazu gemacht. Seine Religionszugehörigkeit wird dabei nicht ganz klar. Ein Nabob ist meist ein muslimischer Herrscher, Kaberdar ruft aber mehrfach Hindu-Gottheiten an. Hier ist Kotzebue nicht ganz konsequent, doch in der Beschreibung von Kaberdars Verhalten werden eher hinduistische Bräuche angeführt. Während Kaberdar einige seiner alten Bräuche respektiert und pflegt, trauert er seinem ehemaligen Leben aber keinesfalls nach. Er ist sich bewusst, was er verloren und was er gewonnen hat, und hat sich darauf eingestellt, von nun an in England nach englischen Regeln zu leben (vgl. auch Kapitel 2.2.3).

Dazu gehört auch, dass er seinen Umgang mit Frauen deutlich verändert hat. Sein Verhalten Liddy gegenüber ist respektvoll und unterscheidet sich stark von dem, was in seiner Heimat üblich war, denn wie Kaberdar sagt: „Meine Weiber waren meine Sklavinnen, die ich verstoßen konnte, wenn mir die Lust dazu ankam.“³³⁸ Liddy dagegen will er nach englischen Regeln heiraten und behandeln. Er traut ihr ausserdem zu, genauso wie er die kulturellen Unterschiede zu reflektieren und über ihre eigenen Erfahrungen hinaus zu denken:

Kaberdar: Liebe Liddy! Messen Sie mich doch nicht mit dem Maßstabe der Europäer.³³⁹

³³⁷ Kotzebue: *Die Indianer in England*, II/3, S. 231f.

³³⁸ Ebd.: II/3, S. 232.

³³⁹ Ebd.

An seinem Umgang mit Frauen zeigt sich deutlich, dass Kaberdar die kulturellen Unterschiede zwischen Indien und England erkennt und respektiert, und dass er sich an die Gebräuche in seinem neuen Wohnland angepasst hat.

Der Geldgier Samuels begegnet er mit Gelassenheit. Als es um Gurlis Heiratsvertrag und den Punkt der Aussteuer geht, wird er sogar leicht ironisch.

Samuel: Kein Zweifel. Wäre es Ihnen nun gefällig, den Kontrakt vorlesen zu lassen?

Kaberdar: Mir gleichviel, denn mich kann er nur in einem Punkte betreffen; in dem Punkte der Aussteuer.

Mister Staff: Da haben wir Platz gelassen – (indem er ihm das Papier zeigt).

Kaberdar: Und zwar so viel, daß man den Titel eines großen Königreichs mit allen Provinzen, die es besitzt und nicht besitzt, hinein schreiben könnte. Haben Sie mich für so reich gehalten, Sir?

Samuel: Für sehr reich und sehr großmüthig.

Kaberdar: Wirklich! dann muß ich ein seltner Mensch sein, denn reich und großmüthig fand ich noch nie beisammen.³⁴⁰

Kaberdar lässt sich nicht von Samuels Schmeicheleien beeindrucken und handelt ruhig einen Betrag für die Aussteuer aus. Ausserdem zeigt er sich tolerant, was die religiöse Erziehung von Samuels und Gurlis zukünftigen Kindern angeht:

Kaberdar (ein wenig warm): Erziehen Sie sie zu ehrlichen Männern, übrigens machen Sie mit ihnen, was Sie wollen.³⁴¹

Durch sein korrektes und würdevolles Verhalten hält Kaberdar den Engländern den Spiegel vor. So sollte sich ein Christenmensch verhalten, und der Hindu beschämt die Engländer damit, dass er ein guter Mensch ist. Wie die Peruaner ist auch Kaberdar ein „besserer“ Mensch, doch ist hier noch viel deutlicher, dass dies auch an der Dekadenz der Europäer liegt, und nicht primär an der Qualität des Fremden. Dabei sind die Engländer nicht bereit, von Kaberdars Grossmut zu lernen. Die einen sind bereits gute Menschen und müssen auch nicht belehrt werden, und die anderen bleiben trotz seines Vorbildes geldgierig und dem Standesdünkel verhaftet. Der Anblick, der sich Kaberdar bietet, wenn er die englische Gesellschaft betrachtet, kann nicht positiv ausfallen. Es ist deutlich, welche Mängel die Zivilisation hier hat, und er ist erleichtert, als Gurli sich schliesslich für den bescheideneren Bruder Samuels entscheidet. Gleichzeitig gibt es auch positive englische Figuren in Liddy und Robert, was das Urteil über die englische Zivilisation etwas relativiert.

³⁴⁰ Kotzebue: *Die Indianer in England*, III/5, S. 267.

³⁴¹ Ebd.: III/5, S. 269.

In diesem Stück wird der Fremde in die Gesellschaft integriert, und zwar so gut, dass kaum noch auffällt, dass er ein Fremder ist. Er muss zuweilen selbst darauf hinweisen. Im Gegensatz zu Moritz Eldingen hadert Kaberdar auch nicht mit den englischen Regeln und sozialen Normen, sondern er passt sich im Gegenteil wunderbar an. Er ist den negativen Auswirkungen seiner Heimat entflohen und hat sich in England gut eingewöhnt. Er hat kein Motiv, wieder auszuwandern, und hat sozusagen den Eskapismus schon hinter sich. Die Zivilisationskritik im Stück führt nicht zu einem Lösungsansatz, wie der versuchten Auswanderung in *Bruder Moritz*, sondern zur Satire. Dieser Gesellschaft braucht man nicht zu entfliehen, weil man sie gar nicht ernst nehmen kann.

4.3 Das Scheitern des Eskapismus

Die sozialen Experimente Kotzebues werfen interessante Fragen auf, doch im Grunde scheitern sie alle. Eskapismus, das Leben vor dem Gesetz, die Abschaffung des Grundgesetzes und die Integration des Fremden in die bestehende Gesellschaft werden thematisiert, wobei Lösungsansätze für die jeweiligen Probleme angedeutet und wieder verworfen werden. Am Ende scheint die Satire die Alternative zum Eskapismus zu sein.

In *Bruder Moritz* versuchen die Figuren, den Regeln ihrer Gesellschaft, die sie als einschränkend und lästig empfinden, zu entfliehen. Vor allem Moritz Eldingen möchte sein Leben nicht von „Vorurteilen“ bestimmen lassen und fasst deshalb den Plan auszuwandern. Für ihn scheint klar zu sein, dass ein alternatives Leben in Deutschland auf Hindernisse stossen und er dabei nicht glücklich werden wird. Er strebt stattdessen den Urzustand auf einer fernen Südseeinsel an, ohne gesellschaftlichen Ballast, wo noch jeder seinen eigenen Acker bestellen kann und alle friedlich miteinander leben. Die Figuren mit reinem Charakter dürfen dabei mit ins Paradies, die Geldgierigen aber müssen zuhause bleiben. Hier kommt die Kritik an der materialistischen Ausrichtung der modernen Gesellschaft ins Spiel, der die Kolonisten entfliehen wollen. Die ‚Wilden‘ dagegen werden als reine, unverdorbene Geschöpfe und die Insel als „Paradies der Unschuld“ imaginiert. Dies ist eine Illusion, die in *La Peyrouse* dann zerstört wird.

In *La Peyrouse* ist denn auch die Frage nach dem Leben auf einer Insel ohne Gesetz zentral. In dieser Versuchsanordnung wird das Gedankenexperiment eines Naturzustandes,

eines Zustandes ohne Zivilisation und gesellschaftliche Regeln, durchgeführt. Dafür ist der gesetzesfreie Raum der unbewohnten Südseeinsel der ideale Ort: Sie ist ein Ort *vor* dem Gesetz im zeitlichen Sinne, bevor das bestehende Gesetz anderer Landstriche eingeführt wird, und im räumlichen Sinne, ausserhalb und fernab der geregelten, zivilisierten Welt gelegen. Wie gezeigt, scheitert dieses Experiment an den kolonialen Wirklichkeiten, denn sobald der Kontakt zur Heimat hergestellt und aus der kolonialen Erstbegegnung eine Kolonie wird, ist das selbstbestimmte Leben nicht mehr möglich.

Ein Leben gegen die Regeln einer Gesellschaft ist also genauso wenig möglich wie ein Leben nach eigenen Gesetzen. Der nächste Schritt wäre demnach der Versuch, die bestehenden Regeln in einer Gesellschaft aufzuheben. Dieses Experiment wird in der *Sonnenjungfrau* durchgeführt, indem der Ynca am Ende das Grundgesetz aufhebt. Die Folge dieses Aktes ist, dass der peruanische Staat instabil wird. Die Staatsreligion entwickelt sich von der hochsublimierten Opferung von Kräutern zurück zum Menschenopfer, doch auch der Tod des Sündenbocks kann nicht mehr verhindern, dass die Spanier und Christen in Gestalt von Alonzo und Las Casas die Bühne übernehmen. Dabei erweisen sich die zu den Peruanern übergelaufenen Spanier als die „besseren“ Kolonisatoren, denn sie sind den spanischen Truppen sowohl moralisch überlegen, als auch effizienter darin, die Peruaner zu assimilieren.

Als letztes Gesellschaftsexperiment widmet sich *Die Indianer in England* der Integration des Fremden und dem Blick zurück. Dabei wird die Kritik an der Geldgier und am Ständedünkel der Engländer überwiegend in Form der Satire geübt, indem sich einerseits Gurli über die Engländer lustig macht und sich andererseits Mistreß Smith und Samuel selbst lächerlich machen. Dieses Vorgehen hat Kotzebue auch in seinem Stück *Die deutschen Kleinstädter* erfolgreich angewandt, das die Eigenheiten der Provinzstädter durch Übertreibungen und satirische Darstellung ihres Ständedünkels der Lächerlichkeit preis gibt. Ergänzend dazu wird in *Die Indianer in England* die Fremdheit Kaberdars eingesetzt, um die Kritik an den lächerlichen Figuren zu unterstützen. Der Inder, der die beiden Kulturen und ihre Unterschiede reflektiert und sich bewusst nach den Regeln in seiner neuen Heimat richtet, wird dabei in Gegensatz zu den negativ gezeichneten Engländern gesetzt, die keine Anstalten machen, von Kaberdar und seinen Erfahrungen zu lernen und zu profitieren. Unterlaufen wird die klare Unterscheidung zwischen ‚Indianern‘ und Engländern durch Liddy und Robert, die frei sind vom zivilisatorischen Ballast, der dem Rest der Familie anhaftet. Die kulturellen Unterschiede treten in den Hinter-

grund und die Zivilisationskritik wird durch ‚Indianer‘ und Engländer gleichermaßen deutlich gemacht.

Nach einer gründlichen Lektüre der Stücke lässt sich die Eingangs dieses Kapitels vorgeschlagene Definition von „Zivilisation“ differenzieren. Wie bereits festgehalten, umfasst der Begriff „Zivilisation“ den Anspruch, anderen Gesellschaften überlegen zu sein, insbesondere in technischer, kultureller und moralischer Hinsicht. Die in den Stücken auftretenden Kulturen der Franzosen, Spanier, Engländer und Deutschen nehmen dies für sich in Anspruch, doch bestätigt sich diese Überlegenheit nur teilweise. In *Bruder Moritz* wird die technische und kulturelle Überlegenheit der Deutschen gegenüber den Arabern festgehalten, doch steht die moralische Überlegenheit der Europäer keineswegs fest. In *La Peyrouse* wird die kulturelle Überlegenheit der Franzosen von Malvina anerkannt, doch auch hier ist die moralische Überlegenheit fraglich, verkörpert doch Malvina die von Natur aus gute ‚Wilde‘, deren Verhalten die zivilisatorischen Auswüchse der Franzosen deutlich macht. Ein ähnliches Bild zeichnet sich in Peru ab, wo Alonzo und Las Casas in Kampftechnik und Religion als Lehrer auftreten, gleichzeitig die Spanier aber durch ihre Gräueltaten als die wahren ‚Barbaren‘ entlarvt werden. In England schliesslich ist sehr deutlich, dass Kaberdar die moralisch überlegene Person im Stück ist, während die Engländer in ihrer Geldgier und in ihrem Standesdünkel befangen bleiben. Die nicht-europäischen Gesellschaften sind den europäischen also technisch und kulturell teilweise unterlegen, doch eine moralische Überlegenheit können die Europäer nicht zurecht für sich in Anspruch nehmen.

Der Natur-Begriff wird in den Stücken nicht konsequent verwendet. Sowohl der positive Blick auf die unberührte Natur im Sinne Rousseaus wird vorgeführt, namentlich in *Bruder Moritz*, als auch der rohe Naturzustand von Hobbes und Locke, der durch die Einführung von Gesetzen beendet werden muss, wie in der *Sonnenjungfrau* geschehen. Dies zeigt, dass bei der Definition von Begriffen wie „Natur“ eine differenzierte Sicht nötig ist und pauschale Aussagen problematisch sind.

Die untersuchten Stücke unterscheiden sich in Thema, Gattung und Ausführung, doch kann man sie in einen Reigen der Versuchsanordnungen einsetzen. Dieser beginnt mit

der Unzufriedenheit mit der eigenen Gesellschaft, was zur Idee führt, auszuwandern, um ein Leben ohne Regeln und Gesetz zu führen. Es zeigt sich aber, dass dieses Leben nicht auf Dauer funktioniert, da die eigenen Regeln im Kontakt mit der Zivilisation nicht standhalten. Die Alternative dazu ist, die störenden Regeln und Gesetze einfach abzuschaffen, doch hat dies den Preis, dass die Gesellschaft dann instabil wird. So bleibt eigentlich nur die letzte Möglichkeit, nämlich die, sich über die störenden Auswüchse der Zivilisation lustig zu machen.

Diese verschiedenen Varianten, mit Missständen in der Gesellschaft umzugehen, sind unterschiedlich radikal, doch stellen sie alle die bestehende Gesellschaftsordnung in Frage. Diese Zivilisationskritik wird nicht zuletzt dadurch ermöglicht, dass die doppelte Heterotopie des exotischen Schauplatzes im Theater genutzt wird. Dass die alternativen Gesellschaftsmodelle scheitern, liegt auch an Kotzebues politischer Einstellung, die in staatspolitischen Fragen konservativ und monarchistisch ist, in sozialen Fragen aber deutlich fortschrittlicher und gesellschaftskritisch. Darüber hinaus spielt auch der koloniale Diskurs wieder mit hinein, der zwar erlaubt, dass zivilisationskritische Fragen aufgeworfen werden, gleichzeitig aber auch verhindert, dass die nicht-europäischen Lebensmodelle und Werte über die europäische Kultur und den Kolonialismus siegen. Die Europäer können zwar kritisiert werden, doch bleibt der Sieg der Kolonialmächte ausser Frage.

Bemerkt werden kann daher zusammenfassend zu den zivilisierten und unzivilisierten Gesellschaften Folgendes:

Das Leben auf einer Insel ohne Gesetz führt dazu, dass sich die dort Lebenden eigene Regeln aufstellen. Dies geht solange gut, wie sie isoliert von allen anderen leben. Im Kontakt und Konflikt mit der Kolonialmacht setzt sich immer die Kolonialmacht durch.

Das Gerichtswesen der Peruaner steht auf dem Boden des Grundgesetzes, das vom Sohn der Sonne, einer Gottheit, eingesetzt wurde und so durch die Transzendenz des Sonnengottes geschützt wird. Repräsentiert ist diese Transzendenz auch in der Todesstrafe, so dass die Aufhebung des entsprechenden Gesetzes das gesamte System in Frage stellt. Das Opfer als Gewaltsublimation wird wieder archaischer und selbst der Sündenbock

kann die Gesellschaft nicht stabilisieren. Eine Gesellschaft, deren bestehende Regeln aufgehoben werden, wird instabil und anfällig für eine Eroberung von aussen.

Die Art und Weise eines Opfers sagt etwas über die Stabilität und den Entwicklungsstand einer Gesellschaft aus, das heisst, der Grad der Zivilisiertheit einer Gesellschaft kann sozusagen an ihren Opferritualen abgelesen werden. Dazu kann an der Art und Weise, wie über Opferrituale diskutiert wird, und anhand der Frage, ob die ‚Indianer‘ als Menschen anerkannt werden oder nicht, Zivilisationskritik geübt werden.

Alonso als Lehrer des peruanischen Volkes und Las Casas als Missionar sind die „besseren“ Kolonisatoren, weil sie nicht mit Waffengewalt, sondern durch kulturelle Lehren kolonisieren. Sie stehen in Bezug zu Moritz Eldingen, der seinem arabischen Freund Omar die abendländische Kultur beibringt, und zu La Peyrouse, der seiner ‚wilden‘ Geliebten europäische Werte vermittelt.

Die Spanier in Peru und die Engländer werden als dekadent dargestellt. Diese Zivilisationskritik entsteht aus der Kontrastierung der Europäer mit den Peruanern bzw. den Indern, aber auch durch den Unterschied zwischen den „guten“ und den „bösen“ Spaniern bzw. Engländern.

In England werden relativ hoch entwickelte Fremde in eine dekadente westliche Gesellschaft integriert. Die grundlegende Frage ist dabei, wer die bessere Moral hat und warum. Kaberdar ist dabei der „bessere“ ‚Wilde‘ und gleichzeitig der „bessere“ Zivilisierte, da er sich mit beiden Kulturen kritisch auseinandersetzt, Negatives ablegt, Positives annimmt und beibehält und so zu einem moralisch überlegenen Menschen wird.

In allen Stücken sind die ‚wilden‘ Gesellschaften der europäischen Zivilisation moralisch überlegen, was vor allem an der Überzivilisiertheit und Dekadenz der europäischen Gesellschaften liegt. Dies ist die deutlichste Zivilisationskritik in den Stücken und motiviert den Versuch, diesen Zivilisationen zu entfliehen.

Die Kritik an der Dekadenz der zivilisierten Gesellschaften legt nahe, die unberührte Natur als positiven Gegensatz zur Zivilisation zu sehen, doch darf dabei nicht übersehen werden, dass in den Stücken auch der negative, überwindenswerte Naturzustand gegenwärtig ist.

Schliesslich ist nach Analyse aller Stücke klar, dass man den Regeln einer Gesellschaft nur sehr schlecht entfliehen kann. Es ist einfacher, sich über sie lustig zu machen und sich so von ihr zu distanzieren. Die Auswanderung muss scheitern, denn Misstände können nur vor Ort behoben werden.

5 Zusammenfassung und Ausblick

In dieser Arbeit wurden die Konfigurationen des Fremden und Exotischen in ausgewählten Stücken von August von Kotzebue herausgearbeitet und aufgezeigt, um zu einem besseren Verständnis der deutschen Unterhaltungsdramatik um 1800 beizutragen. Dazu wurden zunächst aus dem umfangreichen Werk des Dramatikers diejenigen Stücke ausgesucht, die in einem kolonialen Kontext stehen und in denen ‚Wilde‘ auftreten. Es sind dies *La Peyrouse* (1798 und 1818), *Die Sonnenjungfrau* (1791), *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod* (1796), *Die Indianer in England* (1790) und *Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln* (1791). Diese Stücke wurden in ihren kulturhistorischen Kontext eingeordnet und in Hinblick auf diejenigen Diskurse analysiert, die von kolonialen Bedingungen bestimmt sind. Dies führte zu folgenden Ergebnissen:

Nach einer Einleitung wurde in *Kapitel 2: Die Figur des ‚Wilden‘* der historische Kontext der Theatertexte aufgearbeitet und die Figur des ‚Wilden‘ genauer betrachtet. Dazu wurde zunächst nachgezeichnet, wie das Schreiben über fremde Menschen und Länder immer in der eigenen Perspektive befangen bleibt. Am Beispiel des Bordbuchs von Christopher Kolumbus und dem kritischen Text von Tzvetan Todorov über die *Eroberung Amerikas* wurde deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit dem Fremden meist vermieden und stattdessen eigene Vorstellungen, Urteile und Vorurteile auf die unbekanntesten und „neu entdeckten“ Menschen übertragen werden. Diese Projektionen bleiben mitunter lange unentdeckt, was auch damit zusammenhängt, dass die Geschichte und Kultur von Völkern ohne Schriftkultur für Europäer meist nur durch die Vermittlung und die Aufzeichnungen von anderen Europäern zugänglich sind, seien es Kaufleute, Mitglieder des Militärs oder Missionare. Am Beispiel von James Cooks mythenumranktem Tod und dem Topos des Kannibalismus lässt sich aus heutiger Sicht gut aufzeigen, wie schwierig eine Rekonstruktion der „wahren Ereignisse“ ist und wie sehr hier die Interpretationen der europäischen Berichterstatter das Bild der Völker in Übersee prägen. Dazu passt auch, dass es in der Reiseliteratur eine Kontinuität von Motiven gibt, die über Jahrhunderte erhalten bleibt. Gerade in den Berichten über den Südpazifik lässt sich das Motiv des Paradieses von den ersten Entdeckungsberichten bis zum modernen Urlaubsblog nachverfolgen. Trotz aller historischen Entwicklung gibt es eine erstaunliche Be-

ständigkeit darin, wie über die Südsee gesprochen wird und welche Erwartungen bei Lesenden und Schreibenden gleichermaßen vorhanden sind.

Die ‚Wilden‘ beider Amerikas und des Pazifik waren um 1800 in Europa in Mode. Eine Vielzahl von Erzählungen, Romanen und Theaterstücken widmete sich diesen Exoten und inszenierte sie als ‚edle Wilde‘ und ‚Kannibalen‘. Eine genauere Betrachtung dieses Figurentypus bei Kotzebue trägt also zum besseren Verständnis der Modeströmungen seiner Epoche genauso bei wie zur Erschließung seines Werkes. Dabei wurde herausgearbeitet, dass die ‚wilden‘ Figuren bei Kotzebue trotz ihrer stereotypen Eigenschaften als ‚Wilde‘ oder ‚edle Wilde‘ keineswegs oberflächlich sind, sondern ausgearbeitete Figuren mit einer Hintergrundgeschichte und einer charakterlichen Entwicklung im Handlungsverlauf. Sie sind frei von zivilisatorischen Vorurteilen und handeln nach ihrem eigenen moralischen Massstab, der jedoch aus unterschiedlichen Motiven und Quellen gespeist wird. Sie unterscheiden sich von den Europäern, indem sie furchtlos, mutig und tatkräftig sind, naiv, naturverbunden und leidenschaftlich, eine natürliche Unschuld haben und unverbildet sind. Untereinander unterscheiden sie sich hauptsächlich in Hinblick darauf, wie weit der Kolonisierungsprozess im jeweiligen Stück fortgeschritten ist. Der konkrete geographische Handlungsort ist dabei nicht von Bedeutung: Die südamerikanischen ‚Indianer‘, die polynesischen ‚Südseebewohner‘ und die Inder trennen keine grundsätzlichen Charakterzüge. Im Verlauf der Kolonisierung werden zunächst die Frauen „gezähmt“, und dann die Männer, da die Frauen für die Mittel der „Zähmung“, nämlich Bildung, Liebe oder Freundschaft, besser zugänglich sind. Wer sich nicht „zähmen“ lässt, findet den Tod.

In diesem Kapitel wurde deutlich, dass in den vermeintlich leichten Unterhaltungsstücken Kotzebues ein koloniales Programm enthalten ist. Dieses lautet: ‚Wilde‘ müssen sich im Kontakt mit den Europäern anpassen oder zugrunde gehen. Dies ist die Aussage von Texten, die in Europa von einem Europäer für Europäer über Nicht-Europäer geschrieben wurden. Sie reflektieren so eine gesellschaftliche Haltung, welche eine Überlegenheit der Europäer über die Menschen in Übersee annimmt, und dienen dazu, diese Haltung fest- und fortzuschreiben.

Das *Kapitel 3: Die Interkulturelle Familie* widmet sich dem literaturgeschichtlichen Kontext der Stücke und den Liebes- und Dreiecksgeschichten, welche jeweils die Haupthandlung bilden. Die deutsche Theaterlandschaft um 1800 bestand keineswegs nur aus der Weimarer Klassik und der Romantik, sondern auch Genres wie das Singspiel und das Unterhaltungstheater ohne Bildungsanspruch machten einen grossen Teil des Repertoires aus. Die Professionalisierung des Theaters führte gleichzeitig dazu, dass Autoren wie Kotzebue sich ungehindert entfalten und ein grosses Einkommen erzielen konnten. Die Darstellung der ‚Wilden‘ auf der Bühne ist eng verwandt mit den ‚Mohrenrollen‘, die allerdings zu Kotzebues Zeiten an Beliebtheit einbüssten und den ‚Amerikanern‘ und ‚Südseeinsulanern‘ wichen. Die Nachzeichnung der Stoffgeschichte zeigt dies deutlich auf, indem auf die Vielzahl von Nachdichtungen verwiesen wird, welche Geschichten wie die von Inkle und Yarico oder Cora und Alonzo auslösten. Die Entwicklung von der tragischen Liebesgeschichte hin zum Happy End und der erfolgreichen interkulturellen Familiengründung ist eng verbunden mit dem tatsächlichen Fortschritt der Kolonisierung und der Wahrnehmung der ‚Indianer‘ als zunehmend weniger bedrohlich. Der von Susanne Zantop herausgearbeitete Topos der „Kolonialromanze“ spiegelt dabei die Idee wider, dass die Eroberung fremder Völker kein gewaltsamer Akt ist, sondern eine Liebesgeschichte.

Wie seine Zeitgenossen auch verwendet Kotzebue verschiedene Genres, um seine interkulturellen Liebesgeschichten auf die Bühne zu bringen: das Schauspiel, das Trauerspiel und das Lustspiel. Typisch für Kotzebue ist dagegen, dass alle seine Liebesgeschichten zu Liebesdreiecken erweitert sind. Sie sind klar als Kolonialromanzen zu erkennen, stehen aber darüber hinaus auch in einer Tradition der Literatur- und Stoffgeschichte, in der interkulturelle Liebesgeschichten und Familiengründungen als beliebtes Unterhaltungselement verbreitet sind. Auch in Bezug auf die Familien in Kotzebues Stücken wird deutlich, dass das jeweilige Stadium der Kolonisierung in einem Stück einen grossen Einfluss auf die Handlung hat und dass die ‚Wilden‘ schrittweise „gezähmt“ werden. In der Südsee vor der Kolonisierung ist die ‚wilde‘ Frau noch zu ‚wild‘ und kann nicht in die neue Familie integriert werden. Sie muss zugunsten der platonischen Lebensgemeinschaft auf den Geliebten verzichten oder sich das Leben nehmen. Die interkulturelle Familiengründung gelingt hier nur zwischen den europäischen Erwachsenen und dem ‚wilden‘ Kind. Während der Kolonisierung in Peru wird der ‚wilde‘ Mann aus der familiären Gemeinschaft ausgeschlossen und stirbt, während die ‚wilde‘ Frau und ihr Kind in die interkul-

turelle Familie integriert werden. In England schliesslich ist der Kolonisierungsprozess abgeschlossen und die ‚Wilden‘ sind an die englische Gesellschaft angepasst. Sie können ohne Probleme eine interkulturelle Ehe eingehen.

Während die Stücke sich ohne Schwierigkeiten in die literaturgeschichtlichen Traditionen einordnen lassen, verleiht ihnen Kotzebue doch seinen eigenen Ton, indem er die dramaturgischen Konsequenzen aus seinen Liebesdreiecken geschickt nutzt, um Rührung oder Komik zu erzeugen. Die Rührstücke enden denn auch entweder mit einem Deus-ex-machina-Schluss oder mit dem tragischen Tod einer Hauptfigur. Das Lustspiel dagegen endet mit dem Happy End, das von dem Genre verlangt wird. Die jeweiligen Genrebedingungen und die Interpretation aus postkolonialer Sicht, dass ein Stück erst nach Abschluss der Kolonisierung glücklich enden kann, widersprechen sich dabei nicht, sondern ergänzen sich, wobei jedoch die kolonialen Diskursbedingungen das Genre vorgeben und nicht umgekehrt.

In *Kapitel 4: (Un)zivilisierte Gesellschaften* wurde den verschiedenen Gesellschaftsmodellen und dem Motiv des Eskapismus in Kotzebues Stücken nachgegangen. Philosophische und religionsgeschichtliche Texte komplettieren den kulturwissenschaftlichen Kontext für die Primärtexte und werfen eine Reihe von Fragen auf, die in Zusammenhang mit dem Vergleich von Kulturen interessant sind. Die Gesellschaftstheorien von Hobbes, Locke, Montesquieu und Rousseau zeigen, dass die Vorstellung von einer Gesellschaft ohne Gesetz je nach Position des Theoretikers mit einem positiven oder negativen Bild des „Ur-Menschen“ einhergeht. Daraus abgeleitet ergibt sich einerseits das Idealbild einer ursprünglichen Natur als Zielpunkt einer Flucht aus der Zivilisation, und andererseits die Notwendigkeit, aus der rohen Natur durch Zivilisation ein friedliches Zusammenleben zu entwickeln. Beide Positionen finden sich in Kotzebues Stücken wieder. Die Stabilität einer Gesellschaft hängt nach Girard und Benjamin davon ab, ob die rohe Gewalt und die Staatsgewalt, die in einer Gesellschaft herrschen, kontrolliert werden können. Girard betont die Notwendigkeit des Opfers eines Sündenbocks zur Sublimation der Rache und für Benjamin verkörpert unter anderem die Todesstrafe diejenige Macht, die das Gesetz durchsetzen und so die Gesellschaft erhalten kann. Beide Elemente, das Opfer und die Todesstrafe, spielen in den Südamerikadramen eine wichtige Rolle, während sich die Frage von der grundsätzlichen Durchsetzbarkeit der Gesetze auch auf der Südseeinsel

des La Peyrouse stellt. Ferner ist aus postkolonialer Sicht die Frage nach einer Ethik der Eroberung relevant, die am Beispiel des historischen und des fiktiven Dominikaners Las Casas abgehandelt wird. Der Status der ‚Indianer‘ als Menschen ist dabei ebenso prekär wie die Annahme, der Missionar sei ein besserer Mensch als die anderen Eroberer, deren Gräueltaten er kritisiert. Am Ende ist nämlich der „bessere Kolonisator“ nicht eindeutig moralisch besser, sondern vor allem effizienter, da er anstatt mit Waffengewalt mit Kultur und Religion erobert, was erheblich weniger Widerstand herausfordert. Schliesslich eignet sich das Theorem der Heterotopie von Foucault dazu, die Verschiebung der Diskursbedingungen in den exotischen Stücken Kotzebues, die eine Hauptthese dieser Arbeit ist, zu beschreiben. Das Theater und die Kolonie sind beides Heterotopien, also Orte am Rande der Wirklichkeit, die es ermöglichen, ansonsten Unsagbares sagbar zu machen. So kann begründet werden, warum in den exotischen Theaterstücken gesellschaftliche Experimente durchgeführt werden können, die in einem europäischen Setting nicht denkbar, sagbar oder machbar sind.

Diese gesellschaftlichen Experimente bilden einen Reigen, der von Deutschland über die Südsee und Südamerika zurück ins europäische England führt. Dabei wurde klar, dass den Regeln einer Gesellschaft zu entfliehen eine populäre Idee, die Ausführung aber problematisch ist. So kann das Leben nach eigenen Regeln auf einer Insel ohne Gesetz nur gelingen, solange kein Kontakt zu einem zivilisierten Land besteht. Ein bestehendes Gesetz aufzuheben ist ebenso schwierig, denn ohne die rechtserhaltenden Kräfte des Grundgesetzes und der Todesstrafe destabilisiert sich der Staat soweit, dass wieder ein Menschenopfer nötig wird, um die Gesellschaft zu erhalten. Dies ist ein zivilisatorischer Rückschritt, denn die Art und Weise eines Opfers verkörpert den Entwicklungsstand einer Gesellschaft. Umgekehrt zeigt die Gleichgültigkeit, mit der die Spanier die Peruaner zu Opfertieren erklären, die Dekadenz der Spanier, die von Las Casas verbalisiert wird. Die militärische und technische Überlegenheit der Spanier geht einher mit einer moralischen Verderbtheit, welche durch die unverbildeten ‚Indianer‘ kontrastiert wird. Auch in England werden die Auswüchse der Zivilisation kritisiert, doch ist hier das Mittel der Wahl die Satire. Kaberdar ist dabei gleichzeitig der „bessere“ ‚Wilde‘, der moralisch nicht durch die Zivilisation korrumpiert ist, und der „bessere“ Zivilisierte, der die rohen Sitten seines Heimatlandes abgelegt und die positiven Aspekte der englischen Kultur in sein Verhalten integriert hat.

Nach dem Durchspielen sämtlicher Möglichkeiten zeigt sich, dass sowohl das Leben ausserhalb der Regeln als auch das Aufheben der Regeln nicht zu einem glücklichen Ende führen. Der einzige dramaturgische Ausweg ist die Satire, die beim Publikum erfolgreich ist und deutliche Zivilisationskritik übt, doch bleibt hier vom Gegensatz der Kulturen nicht mehr viel übrig. Im Zusammentreffen der Zivilisationen bleiben die europäischen Völker Sieger aufgrund ihrer technischen Überlegenheit, während die nicht-europäischen Völker moralisch überlegen sind, am Ende aber dennoch kapitulieren müssen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die koloniale Situation alle untersuchten Stücke durchdringt. Figuren, Handlung und Ausgang der Stücke sind stark davon abhängig, unter welchen kolonialen Umständen sie spielen. Die koloniale Botschaft der Stücke ist dabei deutlich: a) Wer sich den europäischen Regeln und Gesetzen nicht unterordnet, stirbt. b) Die kolonialen Bedingungen sind stärker als die Anforderungen, die von literaturgeschichtlichen Traditionen an die Texte gestellt werden, und gehen diesen voraus. c) Die ‚Wilden‘ sollen sich letztlich dem Christentum anvertrauen, beten und dulden, was mit ihnen geschieht. d) Soziale Experimente sind für die Dauer eines Theaterstückes unterhaltsam, doch schliesslich ist die europäische Gesellschaft trotz aller Dekadenz das erfolgreichste Modell, über das man sich lustig machen darf, das aber nicht abgeschafft oder revolutioniert werden sollte.

Die Unterteilung in drei Lekturedurchgänge mit jeweils anderem Schwerpunkt hat gezeigt, dass der koloniale Diskurs in den Stücken nicht oberflächlich oder aufgesetzt ist, sondern auf mehreren Ebenen und bis in die Struktur der Stücke hinein präsent ist. Die schrittweise Aufbereitung des kulturgeschichtlichen Kontextes machte es möglich, ein breites Feld abzudecken und viele verschiedene Aspekte anzusprechen, die zusammen eine umfassende Einordnung von Kotzebues Texten in seine Zeit ermöglichen, ohne den Überblick zu verlieren. Mit diesem Vorgehen konnte der Aspekt des Fremden und Exotischen in Kotzebues Theaterstücken systematisch untersucht und der koloniale Diskurs deutlich herausgearbeitet werden.

Die ausgesuchten Texte haben sich als fruchtbar erwiesen. Die häufig verbreitete Annahme, dass Kotzebues Stücke seriell analysiert werden können, muss zumindest eingeschränkt werden. Die vorgestellten Stücke weisen alle eine Eigenständigkeit auf, die eine sorgfältige Lektüre und Einordnung jedes einzelnen Textes verlangt. Weitere Stücke mit einem Bezug zu Ländern in Übersee wie *Der Papagoy* (1792), *Der Westindier* (1815) oder *Die Negersklaven* (1796) wurden in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt, da in ihnen keine ‚Wilden‘ im Sinne dieser Arbeit auftreten. Eine Untersuchung dieser Stücke wäre in einem weiteren Schritt durchaus wünschenswert, die Eingrenzung auf die untersuchten Stücke hat jedoch eine runde Lektüre ermöglicht, deren Ergebnisse nun weiter erprobt werden können.

Es ist schwierig, aufgrund einer kleinen Textprobe allgemeine Aussagen zu Kotzebue zu machen – ein Problem mit dem alle Kotzebue-Forscher konfrontiert sind. Darin mögen auch die Widersprüche zu Kotzebue in der Sekundärliteratur begründet sein. Aufgrund der vorgelegten Lektüre ist der Dichter Kotzebue tatsächlich als europäischer Kosmopolit zu verstehen. Seine Stücke ziehen keine Diskursgrenzen zwischen den europäischen Ländern, sondern betonen die Gemeinsamkeiten Europas im Gegensatz zu den Ländern in Übersee.

Die einleitend vorgestellte Prämisse, dass die Beschäftigung mit kolonialen Themen auch bei deutschen Texten, die um 1800 entstanden, gerechtfertigt ist, wurde mit dieser Arbeit erneut bestätigt. Die Texte Kotzebues stehen ganz klar unter dem Einfluss des kolonialen Diskurses, der durchgehend aufgezeigt wurde. Die vorliegende Arbeit konnte viel Licht auf die Konfiguration des Fremden und Exotischen bei Kotzebue werfen, und die Beschäftigung mit Kotzebue unter postkolonialem Blickwinkel hat sich als sehr lohnend herausgestellt.

Zu Kotzebue zu arbeiten ist eine zwiespältige Angelegenheit. Einerseits ermöglicht es das umfangreiche Werk, viel Neues zu entdecken und literaturwissenschaftliche Pionierarbeit zu leisten. Andererseits birgt dies die Schwierigkeit, dass viele weiterführende Fragen offen bleiben, da dieser Autor und sein Werk nur sehr schlecht erschlossen sind. Hier gibt es noch viel zu tun: Dringend nötig wären eine kritische Gesamtausgabe der dramatischen Werke und die systematische Erschliessung von Rezensionen, Briefen

und autobiographischen Schriften im Hinblick auf die Entstehung und Rezeption der Stücke. Auch das Prosawerk birgt noch viele Schätze, deren Hebung ebenfalls mit einer kritischen Ausgabe der Texte beginnen müsste. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht wäre eine systematische Untersuchung der ‚Mohren‘ und ‚Türken‘ bei Kotzebue ebenso wünschenswert wie die weitere Untersuchung der Russlandstücke. Letztere weisen einen starken Bezug zu den Tagesereignissen der napoleonischen Zeit auf und ermöglichen Rückschlüsse auf die politische Geschichte Russlands, deren Erschliessung höchst wertvoll wäre. Immerhin hat Kotzebue unter einer Zarin und zwei Zaren politische Erfolge und Niederlagen erlebt und literarisch verarbeitet.

Über Kotzebues Charakter wird viel geschrieben, doch blühen hier Mythen, gespeist aus hetzerischen Schriften seiner Feinde und tendenziöser Selbstdarstellung in seinen stark literarisierten autobiographischen Schriften. Hier ist Vorsicht und genaues Quellenstudium geboten. Das turbulente Privatleben und die mitunter radikalen Auseinandersetzungen mit seinen Konkurrenten bieten viel Angriffsfläche und zeichnen ein negatives Bild von Kotzebue. Wahrscheinlich war es ein ausgeprägtes Geltungsbedürfnis, das ihn immer wieder dazu brachte, sich um Kopf und Kragen zu schreiben, doch andererseits trieb ihn dasselbe Geltungsbedürfnis dazu, über 230 Theaterstücke zu verfassen und das europäische Theater um 1800 massgeblich mitzuprägen. Die Frage nach Kotzebues politischer Haltung und dem literarischen Wert seiner Stücke ist noch nicht abschliessend geklärt, doch zumindest hat die Diskussion darüber in den Forschungsbeiträgen der letzten Jahre wieder neu begonnen.

Seinen literarischen Stellenwert sollte man nicht über- und nicht unterbewerten. Es gibt Stücke, die für den heutigen Leser kaum erträglich sind, und es gibt Stücke, die nach wie vor gut unterhalten. Was diese Untersuchung gezeigt hat, ist, dass zumindest die ausgewählten Stücke einer sorgfältigen literaturwissenschaftlichen Analyse durchaus standhalten und mehr zu bieten haben, als auf den ersten Blick vermutet werden mag. Eine vorurteilsfreie (Re-)Lektüre von Kotzebues Stücken ist auf jeden Fall lohnenswert.

Schliesslich steht als letzter Punkt dieser Dissertation ein Ausblick auf das 19. Jahrhundert, denn das Verhältnis von Kotzebues Texten zu den kolonialen Texten des 19. Jahrhunderts bietet viel Stoff für weiterführende Fragestellungen. Es hat sich gezeigt, dass

Kotzebue vor allem im Kontrast zu späteren Texten deutlich als ein Vertreter der Spätaufklärung hervortritt. Als wichtigster Aspekt dieses Vergleichs ist die noch nicht vorhandene Essentialisierung der ‚Wilden‘ bei Kotzebue zu nennen. Seine Stücke enthalten alle das spätaufklärerische Element, dass der Mensch über das Herz bestimmt ist, und nicht über die Herkunft. Das „Wahre“ ist die „Stimme des Herzens“. Der Mensch ist in der Spätaufklärung überall der gleiche, und erst in der Romantik wird das ‚Andere‘ zum ‚Anderen‘ und ist nicht mehr nur Spiegelung des ‚Eigenen‘ wie in der Aufklärung. Kotzebues Figuren sind denn auch alle menschlich, und die ‚wilden‘ Figuren können an der Gefühlswelt der Europäer teilnehmen und umgekehrt. Sie haben auch nicht eine eigene „Sprache der Wilden“, sondern alle unterhalten sich auf einer Augenhöhe miteinander. Kotzebue unterscheidet sich damit deutlich von späteren Texten und dem Rassendiskurs des späten 19. Jahrhunderts.

Aus diesem Grund ist es Kotzebue auch möglich, kulturelle Fremdheit in die theatrale Verhandlung mit einzubauen. Er schafft Situationen, in denen es geradezu zwingend wird, dass die gegnerischen Seiten sich aufeinander zubewegen und die kulturellen Unterschiede hinter die Familie zurückgestellt werden. Kotzebue setzt sich damit über die „Kulturklausel“ des Theaters genauso hinweg, wie er sich über die „Ständeklausel“ erhebt. Familie ist eine allgemein menschliche Angelegenheit und wichtiger als der Kampf der Kulturen. Auch gibt es bei Kotzebue noch keine koloniale Melancholie. Der Ausbruch aus der Zivilisation scheitert zwar, doch bleibt Kotzebue und seinen Zuschauern noch ein wirkungsvolles Mittel gegen die Dekadenz: die Satire. Statt Trauer setzt sich der Spott durch und die Entwicklung der Stücke geht hin zum Happy End. Ausserdem gibt es noch die Hoffnung auf eine „bessere“ Eroberung durch „bessere“ Kolonialherren, wie sie durch Alonzo und Las Casas verkörpert werden. Dies steht in deutlichem Kontrast zur Stimmung der Texte aus der späteren Kolonialzeit.

Möglicherweise ist der fehlende Essentialismus ein weiterer Grund dafür, dass Kotzebue ab Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr rezipiert wird. Er passt nicht mehr ins Weltbild der Deutschen, weil er die ‚Wilden‘ als Menschen behandelt und nicht als ‚Andere‘. Bei Kotzebue ist eine tatsächliche Begegnung zwischen den Kulturen möglich, und die Figuren können als Subjekte miteinander verhandeln. Im 19. Jahrhundert ist dies nicht mehr möglich, und Kotzebue wird aus dem Kanon ausgeschlossen, weil er zu aufgeklärt ist. Allerdings wäre hier zu fragen, inwiefern Kotzebue trotz mangelnder Rezeption seine Spuren in der deutschen Kolonialzeit hinterlassen hat. Alle diese Thesen müssten ge-

nauer untersucht und belegt werden, doch könnten hier weiterführende Untersuchungen die Lücke zwischen der Zeit um 1800 und der eigentlichen deutschen Kolonialzeit schliessen und zu einem besseren Verständnis beider Epochen beitragen.

Literaturverzeichnis

- Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft vom 18. April 1999 (Systematische Rechtssammlung 101).*
- Annales (Zeitschrift. Wechselnde Titel und Untertitel),* Paris: Armand Colin, 1929–.
- Albrecht, Monika: „Europa ist nicht die Welt“. *(Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit*, Bielefeld: Aisthesis, 2008.
- Baumgartner, Jakob: *Mission und Liturgie in Mexiko. Bd. 1: Der Gottesdienst in der jungen Kirche Neuspaniens*, Schöneck/Beckenried: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1971.
- Bender, Wolfgang F.; Bushuven, Siegfried; Huesmann, Michael; et al. (Hrsg.): *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, München: K. G. Saur, 1994–2005.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften, Band II, Teil I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 179–203.
- Betz, Astrid: *Die Inszenierung der Südsee. Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater*, München: Herbert Utz, 2003.
- Birgfeld, Johannes; Bohnengel, Julia; Košenina, Alexander (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011.
- Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D.: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*, Hannover: Wehrhahn, 2007.
- Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D.: „Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen“, in: Dies. (Hrsg.): *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*, Hannover: Wehrhahn, 2007, S. VII–XXIV.
- Bitterli, Urs: „Die exotische Insel“, in: Thomas Koebner, Gerhart Pickerodt (Hrsg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987, S. 11–30.
- Bitterli, Urs: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: Beck, 1976.
- Bloch, Marc; Braudel, Fernand; Febvre, Lucien: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart: J. B. Metzler, 1996.
- Chamisso, Adelbert von: *Sämtliche Werke. Zweiter Band: Reise um die Welt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Dunker, Axel: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 2008.
- Dunn, Oliver; Kelley, James E., Jr. (Hrsg.): *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492–1493. Abstracted by Fray Bartolomé de Las Casas. Transcribed and Translated into English*,

- with *Notes and a Concordance of the Spanish*, Norman und London: University of Oklahoma Press, 1989.
- Dürbeck, Gabriele: *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815–1914*, Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Elias, Otto-Heinrich: „August von Kotzebue als politischer Dichter“, in: Heinrich Bosse, Otto-Heinrich Elias, Thomas Taterka (Hrsg.): *Baltische Literaturen in der Goethezeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 255–289.
- Elias, Otto-Heinrich: „August von Kotzebue, baltischer Beamter und Dichter. Seine Revaler Theaterstücke als Texte der politischen Aufklärung“, in: Carola L. Gottzmann (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur im Baltikum und in Sankt Petersburg*, Berlin: Duncker & Humblot, 2010, S. 77–105.
- Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966 (Fanon, Frantz: *Les damnés de la terre*, Paris: Maspero, 1961).
- Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weisse Masken*, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980 (Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1952).
- Febel, Gisela: „Postkoloniale Literaturwissenschaft. Methodenpluralismus zwischen Rewriting, Writing back und hybridisierenden und kontrapunktischen Lektüren“, in: Julia Reuter, Alexandra Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 229–247.
- Fietz, Lothar: „Zur Genese des englischen Melodramas aus der Tradition der bürgerlichen Tragödie und des Rührstücks“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 65 (1991), S. 99–116.
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, München: Deutscher-Taschenbuch-Verlag, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein-Verlag, 1999.
- Forster, Georg: *Reise um die Welt*, hrsg. von Gerhard Steiner, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1983.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.): *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Aisthesis, 1992, S. 34–46 (Foucault, Michel: „Des espaces autres“, in: Ders.: *Dits et écrits*, Bd. 4, Paris: Gallimard, 1994, S. 752–762).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 (Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966).
- Frank, Michael C.: „Diskurs, Diskontinuität und historisches Apriori. Michel Foucaults ‚Die Ordnung der Dinge‘, ‚Archäologie des Wissens‘ und ‚Die Ordnung des Diskurses‘“, in: Julia Reuter, Alexandra Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 39–50.
- Gebhardt, Armin: *August von Kotzebue. Theatergenie zur Goethezeit*, Marburg: Tectum-Verlag, 2003.
- Gellert, Christian Fürchtegott: „Inkle und Yariko“, in: Ulrike Bardt, Bernd Witte (Hrsg.): *Christian Fürchtegott Gellert: Gesammelte Schriften, Bd. 1: Fabeln und Erzählungen*, Berlin: de Gruyter, 2000, S. 70–74.

- Gelzer, Florian: „Inkle und Yarico in Deutschland. Postkoloniale Theorie und Gattungsgeschichte im Konflikt“, in: *The German Quarterly*, Bd. 77 (2004), S. 125–144.
- Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München: Fink, 2013.
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich: Benziger, 1987 (Girard, René: *La violence et le sacré*, Paris: Bernard Grasset, 1972).
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug und Klaus Bochmann, Hamburg: Argument-Verlag, 1991 (Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, Turin: Einaudi, 1975).
- Greenblatt, Stephen J.: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker*, Berlin: Klaus Wagenbach, 1994 (Greenblatt, Stephen Jay: *Marvelous possessions. The wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991).
- Habermann, Friederike: „Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie. Karl Marx' ‚Kapital‘ und Antonio Gramscis ‚Gefängnishefte‘“, in: Julia Reuter, Alexandra Karentzos (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 17–26.
- Hall, Stuart: „Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht“, in: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften Bd. 2*, Hamburg: Argument-Verlag, 1994, S. 137–179 (Hall, Stuart: „The West and the Rest. Discourse and Power“, in: Bram Gieben, Stuart Hall (Hrsg.): *The Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction. Book 1*, Cambridge: Polity Press, Open University Press, 1992, S. 175–331).
- Heintze, Dieter: „Mit Georg Forster in der Südsee“, in: Johannes Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Bremen: Übersee-Museum, 2005, S. 35–56.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan, oder, Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates: Teil I und II*, übers. von Walter Euchner, hrsg. von Lothar R. Waas, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Hobbes, Thomas: *Leviathan or the matter, forme and power of a commonwealth ecclesiasticall and civil*, hrsg. von Michael Oakeshott, Oxford: Basil Blackwell, 1955).
- Honold, Alexander; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- <http://www.vera-rolf-hehnen.de/Weltreise/Tahiti/tahiti.html>, zuletzt eingesehen am: 29.08.2013.
- Kaeding, Peter: *August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben*, Berlin-Ost: Union-Verlag, 1985.
- Klemm, Martina: „‚Bete an und dulde.‘ Die Rolle des Opfers in August von Kotzebues Südamerikaschauspielen“, in: Alexander Honold, Anton Bierl, Valentina Luppi (Hrsg.): *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, München: Fink, 2012, S. 253–262.
- Klemm, Martina: „Indianer und Türken in Schauspielen August von Kotzebues“, in: Alexander Honold (Hrsg.): *Ost-Westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika*, Bielefeld: Aisthesis, 2011, S. 97–110.
- Klemm, Martina: „Die Sonnen-Jungfrau“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 198–199.
- Klemm, Martina: „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 201–202.
- Kolumbus, Christoph: *Bordbuch. Aufzeichnungen seiner ersten Entdeckungsfahrt nach Amerika 1492–1493*, hrsg. und übers. von Anton Zahorsky, Kreuzlingen und München: Hugendubel (Diederichs), 2006 (Colón, Cristóbal: *Diario de a bordo*, hrsg. von Luis Arranz, Madrid: Historia 16, 1991).

- Košenina, Alexander: „Das ‚eigentliche Theatertalent der Deutschen‘: August von Kotzebue (1761–1819) zum 250. Geburtstag“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 21 (2011), Nr. 3, S. 586–592.
- Kotzebue, August von: *Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*, hrsg. von Hans Schumann, Zürich: Manesse-Verlag, 1989.
- Kotzebue, August von: *Schauspiele*, hrsg. von Jürg Mathes, mit einer Einführung von Benno von Wiese, Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag, 1972.
- Kotzebue, August von: „Bruder Moritz, der Sonderling, oder: die Colonie für die Pelew-Inseln“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 3, S. 73–186.
- Kotzebue, August von: „Graf Benjowsky, oder: die Verschwörung auf Kamtschatka“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 4, S. 73–204.
- Kotzebue, August von: „Die Indianer in England“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 1, S. 187–295.
- Kotzebue, August von: „La Peyrouse (I)“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 7, S. 3–50.
- Kotzebue, August von: „La Peyrouse (II)“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 37, S. 29–62.
- Kotzebue, August von: „Menschenhaß und Reue“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 1, S. 79–186.
- Kotzebue, August von: „Die Sonnenjungfrau“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 2, S. 3–118.
- Kotzebue, August von: „Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod“, in: *Theater von August von Kotzebue*, Leipzig und Wien: Kummer und Klang, 1840/41, Bd. 4, S. 205–318.
- Küchler Williams, Christiane: *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein, 2004.
- Kunz, Isabel: *Inkle und Yariko. Der Edle Wilde auf den deutschsprachigen Bühnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2007.
- Las Casas, Bartolomé de: *Werkauswahl*, hrsg. von Mariano Delgado, Bd. 2: Historische und ethnographische Schriften, Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh, 1995 (Las Casas, Bartolomé de: *Historia de las Indias. Biblioteca de autores españoles*, Madrid: Atlas, 1957).
- Las Casas, Bartolomé de: *De unico vocationis modo*, hrsg. von Paulino Castañeda Delgado und Antonio García del Moral, Madrid: Alianza, 1990.
- Leese, Daniel: „Tod durch Missverständnis? James Cook und das Ritual der Wiederkehr“, in: Johannes Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Bremen: Übersee-Museum, 2005, S. 13–34.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Theatralische Bibliothek“, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M.: Deutscher-Klassiker-Verlag, 2003, Bd. 3: Werke 1754–1757, S. 259–318.
- Leuschner, Ulrike: „Bruder Moritz, der Sonderling oder die Colonie für die Pelew-Inseln“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 33–34.

- Liersch, Werner: „Ein Sohn Weimars. Zum 250. Geburtstag von August Friedrich Ferdinand Kotzebue“, in: *Palmbaum*, Bd. 19 (2011), Nr. 1, S. 141–146.
- Locke, John: *Zwei Abhandlungen über die Regierung*, hrsg. von Walter Euchner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977 (Locke, John: *Two Treatises of Government*, hrsg. von Peter Laslett, Cambridge: University Press, 1960).
- Löhndorf, Karl-Ludwig: *Marmontel als intermediale Quelle. Neues zur Rezeptionsgeschichte von Jean-Francois Marmontels „Bestsellerroman“ Les Incas, ou la destruction de l’empire du Pérou*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009.
- Martinec, Thomas: „Die Indianer in England“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 117–118.
- Mattern, Pierre: *„Kotzebue’s Allgewalt“: Literarische Fehde und politisches Attentat*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Maurer, Doris: *August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges – Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik*, Bonn: Bouvier, 1979.
- Meissner, Joachim: *Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms, 2006.
- Meyer, Jörg F.: *Verehrt – Verdammt – Vergessen. August von Kotzebue, Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005.
- Meyer, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen und Berlin: Niemeyer, De Gruyter, 1986ff.
- Montesquieu, Charles de Secondat baron de: *Vom Geist der Gesetze*, hrsg. von Ernst Forsthoff, Bd. 1, Tübingen: H. Laupp, 1951 (Montesquieu, Charles de Secondat baron de: *De l’Esprit des lois*, hrsg. von Laurent Versini, Paris: Gallimard, 1995).
- Oberndörfer, Dieter; Rosenzweig, Beate (Hrsg.): *Klassische Staatsphilosophie. Texte und Einführungen von Platon bis Rousseau*, München: Beck, 2000.
- Paulmann, Johannes: „Macht-Raum. Die Geschichte(n) von der Meuterei auf der Bounty“, in: Johannes Paulmann (Hrsg.): *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Bremen: Übersee-Museum, 2005, S. 57–78.
- Prien, Hans-Jürgen: *Das Christentum in Lateinamerika*, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen; 4/6, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007.
- Reuter, Julia; Karentzos, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS, 2012.
- Riesche, Barbara: *Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770–1814)*, Hannover: Wehrhahn, 2010.
- Röttger, Kati: „Aufklärung und Orientalismus. Das ‚andere‘ bürgerliche Theater des August von Kotzebue“, in: Christopher Balme (Hrsg.): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen: Francke, 2001, S. 95–120.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Diskurs über die Ungleichheit – Discours sur l’inégalité*, hrsg. von Heinrich Meier, Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh, 1993.
- Sadji, Uta: *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser, 1992.

- Sadji, Uta: *Der Negermythos am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Eine Analyse der Rezeption von Reiseliteratur über Schwarzafrika*, Frankfurt a. M., Bern und Las Vegas: Peter Lang, 1979.
- Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994 (Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*, London: Chatto and Windus, 1993).
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien: Ullstein, 1981 (Said, Edward W.: *Orientalism*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978).
- Sangmeister, Dirk: „La Peyrouse“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hrsg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 165–166.
- Schiller, Friedrich: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich Wirken? [Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.] [1784]“, in: Helmut Koopmann, Benno von Wiese (Hrsg.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, Bd. 20: Philosophische Schriften, S. 87–100.
- Schröter, Axel: *August von Kotzebue. Erfolgsautor zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2011.
- Schröter, Axel: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters*, Sinzig: Studio-Verlag, 2006.
- Schupp, Franz: *Geschichte der Philosophie im Überblick. Bd. 3: Neuzeit*, Hamburg: Meiner, 2003.
- Spivak, Gayatri C.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, übers. von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Wien: Turia & Kant, 2007 (Spivak, Gayatri C.: „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, S. 271–313).
- Stein, Gerd: *Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1984.
- Tautz, Birgit: „Traveling Ideas of (the British) Empire. Translating the Caribbean World for the Eighteenth-Century German Stage“, in: *Publications of the English Goethe Society*, Bd. 79 (2010), Nr. 2, S. 95–111.
- Theroux, Paul: *Die glücklichen Inseln Ozeaniens*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993 (Theroux, Paul: *The Happy Isles of Oceania. Paddling the Pacific*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1992).
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: du Seuil, 1982).
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986 (White, Hayden: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).
- Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Winko, Simone: „Negativkanonisierung. August von Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1998, S. 341–364.
- Zantop, Susanne: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*, Berlin: Erich Schmidt, 1999 (Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*, Durham, NC: Duke University Press, 1997).

Zinn, Howard: *Eine Geschichte des amerikanischen Volkes*, Berlin: Schwarzerfreitag, 2007 (Zinn, Howard: *A people's History of the United States*, London: Longman, 1980).