

KARL EIBL

Bürgerliches Trauerspiel

„In Tragoedia Reges, Principes, ex urbibus, arcibus, castris“.¹ So hatte Julius Caesar Scaliger 1561 jene Tragödienregel formuliert, die dann als ‚Ständeklausel‘ durch die Poetiken zweier Jahrhunderte weitergetragen und von den Dichtern fast ausnahmslos respektiert wurde: Nur das Schicksal von Fürsten und Majestäten sei dem Trauerspiel gemäß; Angehörige des niederen Adels, Bürger oder gar Bauern gehörten in die Komödie oder ins Schäferspiel. Wenn dann um 1755 erstmals Angehörige des niederen Adels und auch Bürger zu Helden der Tragödie wurden, und wenn darüber hinaus diese neuen Tragödien sich selbst im Untertitel als „Bürgerliche Trauerspiele“ annoncierten – wer wollte da leugnen, daß sich darin die Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert ausdrückte?

I. Bürgerlichkeit

Es lohnt, Selbstverständliches in Frage zu stellen. In den 60er Jahren erschienen mehrere Arbeiten, die den Zusammenhang zwischen bürgerlicher Emanzipation und bürgerlichem Trauerspiel in Frage stellten, ja schlichtweg leugneten. Das Bürgerliche Trauerspiel sei ein Produkt der Empfindsamkeit, die Empfindsamkeit aber sei durchaus nicht bürgerlich, Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit seien sogar „Gegenbegriffe“.² Die Herausforderung, die in dieser These steckt, ist nie so ganz angenommen worden – unter anderem deshalb, weil sie überhaupt nicht ins germanistische Milieu der späten 60er Jahre paßte, das seine eben erst entdeckten sozialgeschichtlichen ‚Bezüge‘ nicht gleich wieder durcheinanderbringen lassen wollte. Vor allem seit der Veröffentlichung von Peter Szondis Vorlesungsmanuskript über die „Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert“ gehört es fast zum Ritual einschlägiger Publikationen, sich in einer Anmerkung entrüstet wenigstens gegen Lothar Pikulik, den profiliertesten Vertreter dieser Position, zu wenden.

Es ist kurios genug: Beide, Pikulik wie Szondi, gehen in diesem Punkt ihrer Argumentationen unter ihr Niveau: auf's vulgärmarxistische. Pikulik will zeigen, „daß die *dargestellten* Gesinnungen geradezu der bürgerlichen Moral widersprechen“³ – als ob damit schon erwiesen wäre, daß diese Kunst, als Kunst, nichts mit dem Bürgertum zu tun hätte. Und Szondi will mit Pikuliks These ‚aufräumen‘ – so sagt er –, indem er aus-

fürhlich Max Webers Überlegungen zur innerweltlichen Askese des Bürgertums zitiert und fordert: „eine Analyse der ‚Miss Sara Sampson‘ hätte zum Beispiel zu zeigen, inwiefern der Vater der Titelheldin, Sir William Sampson, Züge aufweist und Ansichten vertritt, die ihn dem bürgerlichen Sozialcharakter zuordnen“. ⁴ Mitnichten. Widerspiegeleien der einen wie der anderen Art fragen nur, ob der ‚Sozialcharakter‘ adäquat dargestellt sei und beurteilen danach die soziale Funktion des Werkes. Diese Funktion aber besteht nicht in einer bloßen Wiederholung der Wirklichkeit. Sie besteht vielmehr darin, daß das poetische Werk eine spezifische Problemlösungsaktivität ist, ein Versuch, reale, doch noch nicht bewältigte oder durchschaute Probleme mittels poetischer Argumentationsmuster zu formulieren und vielleicht auch, poetisch, zu lösen. Gerade in dem, was nicht Widerspiegelung im trivialen Sinne ist, verweist das Werk am intensivsten auf Realität – auf deren ungelöste Probleme. Dazu später mehr.

Es gibt bei unserem engeren Thema, dem Bürgerlichen Trauerspiel, eine ganze Reihe von Tatsachen, über die durchaus Konsens herrscht. Das Bürgerliche Trauerspiel ist nicht ‚regelmäßig‘, d. h. es verstößt häufig gegen ‚Regeln‘, die von den Theoretikern der französischen Klassik (vorgelassen im Anschluß an Aristoteles) aufgestellt und von Gottsched der deutschen Tragödie verschrieben wurden. – Die Probleme und Gegenstände sind nicht öffentlich-politisch, d. h. es geht nicht um politische Herrschaft, Staatsgeschäfte, Revolutionen, sondern um Probleme des häuslich-privaten Bereichs. – Das Personal besteht nicht aus Fürsten und historischen Gestalten, sondern aus Angehörigen des niederen Adels und des Bürgertums – oder, wie mir wichtiger zu sagen scheint: Die Figuren sind nicht bereits vor ihrem Auftreten aus dem Geschichtsbuch oder der rhetorischen Exempla-Sammlung bekannt, sondern sie sind ‚frei erfunden‘. – Der Schauplatz ist nicht der Hof, sondern die nichthöfische Welt. – Die Figuren sprechen nicht in Alexandrinern, sondern in Prosa.

Das sind ‚aufgeraffte‘ Merkmale, aber eines ist ihnen gemeinsam: sie sind nur präzise in dem, was sie *negativ* aussagen (keine Fürsten, kein Alexandriner usw.). Die positiven Bestimmungen sind jedoch relativ vage. Das mag einer der Gründe für den Versuch sein, dem Begriff ‚bürgerlich‘ auf direktem Wege einen genaueren Sinn abzugewinnen. Aber da ergeben sich neue Probleme. Wir haben zwar einen einigermaßen kompakten Begriff von Bürgerlichkeit und Bürgertum im 19. Jahrhundert – wenngleich auch da genaues Hinsehen manche Differenzierung nötig macht –, selbst für die 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts kann man in gewissem Umfang generalisierende Aussagen treffen. Aber die 40er und 50er Jahre, die für eine Beurteilung der ‚Bürgerlichkeit‘ des

Bürgerlichen Trauerspiels besonders wichtig wären, ergeben nur ein schemenhaftes Bild. Gewiß, es gibt einige begünstigte Orte, an denen Handel und Geldwirtschaft im ökonomischen Sinn von ‚Bürgerlichkeit‘ ein nennenswertes Ausmaß erreicht haben, Hamburg etwa, Frankfurt, Leipzig. Aber schon diese drei Ortsnamen signalisieren beträchtliche Unterschiede. Das ‚Bürgertum‘ des Überseehafens, der alten freien Reichsstadt und der aufstrebenden Messestadt im fürstlichen Territorium bildet kaum eine Einheit. Zudem machen ein paar Handelsherren und Patrizier mit ihren ‚Häusern‘ noch kein Literaturpublikum aus. ‚Bürgertum‘ im Sinne einer literaturtragenden Schicht muß weiter gefaßt werden. Zahlenmäßig fallen vor allem die Staatsdiener ins Gewicht. Der absolutistische Dirigismus produziert hier einen neuen ‚Stand‘, der in der Verwaltung, aber auch im Bildungswesen und im kirchlichen Bereich tätig ist. Und dann gibt es noch eine zumindest zeitweise sozial ‚freischwebende‘ Intelligenz, Studenten, Hofmeister, Kandidaten, Journalisten. Sie alle zusammen bilden die literaturtragende Schicht: Es sind die ‚Gebildeten‘, die sich aus einem bemerkenswert breiten Reservoir rekrutieren: Der adelige Offizier kann ebenso zu ihnen gehören wie der Kaufmanns- oder Handwerkersohn, theoretisch zumindest auch der völlig Herkunftslose, und andererseits sogar der Fürst, dem es gefällt, in der ‚respublica literaria‘ Lorbeer zu ernten.

Es giebt einen gewissen Mittelstand zwischen dem Pöbel und den Großen. Der Kaufmann, der Gelehrte, der Adel, kurz, Jedweder, der Gelegenheit gehabt hat, sein Herz zu bessern, oder seinen Verstand aufzuklären, gehöret zu demselben.⁵

Das ist Johann Gottlob Benjamin Pfeils Bestimmung des Personenkreises, aus dem die Figuren stammen, und es ist auch eine Bestimmung des Publikums: Maßgeblich ist nicht die Herkunft, sondern die Bildung.

Frühere staatsrechtliche Definitionen verlieren damit ihre Geltung, ohne daß dafür schon spätere, nur ökonomisch bestimmte, eintreten könnten. Diese Unsicherheit des Begriffs ist eine genaue Abbildung der Unklarheit der Sache in einer Übergangszeit. So vereinigen sich mehrere Traditionsstränge zur Vorstellung vom ‚Bürgerlichen‘.⁶ ‚Bürger‘ ist für Aristoteles, wer einen Hausstand beherrscht, deshalb frei ist von eigener Arbeit und an öffentlichen Ämtern und Würden teilhat, ähnliches gilt für das Rom der klassischen Zeit, ähnliches für den mittelalterlichen Stadtbürger. Das Moment von Freiheit und Gleichheit ist immer vorhanden, wenngleich es Freiheit und Gleichheit eines privilegierten Standes sind. Die Intellektuellenschicht des 18. Jahrhunderts kennt solche Freiheit und Gleichheit aber noch in einem anderen Zusammenhang, nämlich aus den ‚septem artes liberales‘, jenen Künsten also, die in der Antike eines freien Mannes würdig waren, und die den Grundstock des Universitätswesens

ausmachen. ‚Frei‘ und ‚gleich‘ waren die Bürger der Universität, Angehörige eines gewiß in sich stark hierarchisierten, gleichwohl aber privilegierten Gemeinwesens innerhalb des absolutistischen Staates, der Idee nach auf Wahrheit verpflichtet. ‚Freiheit‘ ist im absolutistischen Staat jedoch immer Freiheit des Untertanen. Real wird sie deshalb immer als Enklave erfahren, als relativ autonomes Einsprengsel innerhalb der staatlichen Schutz- und Herrschaftsanstalt. Das wiederum führt zu einem hohen Rollenbewußtsein: man tut und denkt dies *als* Untertan, jenes *als* Bürger, und es bedarf einiger Equilibristik, um diese Rollen kompatibel zu halten. Noch in Kants Schrift *Was ist Aufklärung?* wird säuberlich zwischen privatem und öffentlichem Vernunftgebrauch unterschieden (wenn auch wieder in einer Verwendung der Wörter, die von der heutigen sich unterscheidet). Die Enklaven – Familie, Gelehrtenrepublik, Geheimgesellschaften, Kaffeehaus . . . – als Stätten von ‚Bürgerlichkeit‘ im skizzierten Sinne werden als jene Stätten gedeutet, an denen der Mensch dem Naturzustand vor aller Vergesellschaftung am nächsten ist, wo also ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ die alleinige Richtschnur des Denkens und Handelns abgeben.

Begriffe wie ‚menschlich‘,⁷ ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ sind aber höchst unbestimmte Begriffe, von denen, wenn überhaupt, nur mühselig Wege zum Konkreten gebahnt werden können. ‚Vernunft‘ kommt, als Richtschnur des Handelns, nicht ohne den Gedanken der prästabilierten Harmonie aus; ‚Natur‘ läßt sich nur in der Opposition durch konkret vorfindbare ‚Unnatur‘ definieren; das „Menschliche“ oder ‚allgemein Menschliche‘ bezieht seine Bestimmungen aus der Opposition zum konkret vorfindbaren partikular Menschlichen. Zugespitzt gesagt: Vernunft ist ‚Nicht-Unvernunft‘, Natur ist ‚Nicht-Unnatur‘, das ‚Allgemeinmenschliche‘ ist das ‚Nicht-Partikularmenschliche‘. Und das ‚Bürgerliche‘ ist das ‚Nicht-Unbürgerliche‘. Es sind dies alles privative Begriffe für Letztinstanzen. Sie sind Leerformeln, haben keine präzise Bedeutung, wohl aber eine beschreibbare Funktion: Sie formulieren die Gegnerschaft zu einer defizienten Wirklichkeit, aus der man sich, um seine ‚Menschlichkeit‘ zu bewahren, in die Enklaven zurückzieht. So entsteht im Schoße der alten Kultur eine neue, noch ohne revolutionären Anspruch, auf gutes Einvernehmen mit den faktisch Mächtigen bedacht und unter hohem Legitimationsdruck.

Dieser Legitimationsdruck wird allzuoft übersehen. Er resultiert aus der Ohnmacht der neuen Gegenkultur und aus ihrer Traditionslosigkeit. Der Ohnmächtige steht unter Begründungszwang, denn er muß bessere Gründe finden als der, für den schon die Macht spricht. Und traditionslos ist das neue ‚Bürgertum‘ sogar aus doppelter Ursache: Es rekrutiert sich aus verschiedenen Traditionen; und traditionale Legitimation ist ja

bereits durch die alten Mächte besetzt. So sind die Instanzen von ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ zunächst nicht so sehr Offensiv-Parolen, sondern sie sind in mindestens ebendem Maße der Schopf, an dem Münchhausen sich aus dem Sumpf zu ziehen versucht. Allzusehr ist unser Bild des Bürgerlichen Trauerspiels von den Spätlingen *Emilia Galotti* und *Kabale und Liebe* geprägt, und allzu schnell wittern wir deshalb schon im frühen Bürgerlichen Trauerspiel die ‚antifeudalen‘ oder ‚antiabsolutistischen‘ Spitzen. Daß sie gelegentlich zu finden sind, ist nicht zu leugnen. Aber primär ist die Problemsituation, die das frühe Bürgerliche Trauerspiel zu formulieren versucht, eine *binnenbürgerliche* Problemsituation: Es arbeitet sich ab an den Folgen des überhöhten Legitimationsdrucks.

II. Bedingungen

Das ‚Bürgerliche‘ Trauerspiel ist also das ‚andere‘ Trauerspiel: das ‚neue‘, das ‚bessere‘, das ‚relevantere‘, das ‚allgemeinere‘, das ‚realistischere‘, das ‚modernere‘. So weit ist ‚bürgerlich‘ eine literaturpolitische Propagandaparole, wie man sie auch an anderen Stellen der Literaturgeschichte immer wieder findet. Aber darin erschöpft sich die Intention des Namens nicht. Denn damit diese Parole überhaupt zünden konnte, mußte ein Bedürfnis nach dem ‚anderen‘ da sein. Und aus dem bisher Gesagten können wir sogar vermuten, worin dieses Bedürfnis gründete. In Christian Wolffs diversen „Vernünftigen Gedanken“ und, weit populärer, in Gottscheds ‚Weltweisheit‘ waren die Regeln eines gedeihlichen, Glückseligkeit gewährenden menschlichen Zusammenlebens aus den Letztinstanzen ‚Vernunft‘ und ‚Natur‘ deduziert worden. Wenn man sich so verhielt, wie es dort aufgeführt worden war, dann konnten Zufriedenheit und Gelassenheit, die Tugenden des ‚Weisen‘ nicht ausbleiben. War man nicht zufrieden, war man ein Hypochonder oder Melancholikus, dann lag ein intellektueller Defekt vor. Die Konstruktion der menschlichen Welt aus ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ trägt ausgesprochen repressive Züge. Sie kann Abweichungen nicht dulden, weil sie ‚unvernünftig‘ sind. Ein ganzer Dramentypus stand im Dienste der Züchtigung der ‚Unvernunft‘: die Sächsische Typen- oder Verlachkomödie der 30er Jahre, in der – auf älteren Traditionen basierend – die ‚Laster‘ der Abweichler der Lächerlichkeit preisgegeben wurden: der Geiz, die Verschwendung, Vertrauenslosigkeit und Mißtrauen, Bigotterie und Freigeisterei, Grobianismus und Mode-Geckerei usw. Zwar konnte sich die verachtete Schaubühne durch eine solche Hatz auf Abweichler eine gewisse Reputation erringen; aber so weit sie nicht nebenher, zumindest bei den Dienern, ältere Formen der Komik herüberrettete, drohte ihr Öde. Denn alles drehte sich um die

‚unvernünftige‘ Mittelpunktsfigur, sie wurde in immer neuen Episoden vorgeführt, durch Intrigen übertölpelt und bloßgestellt. Aber die ‚vernünftigen‘ Mitspieler waren so solide und normal, so sehr dem goldenen Mittelmaß verpflichtet, daß Vernunft und Tugend kaum Konturen gewannen.

Anders in einem zweiten Dramentypus, der im Laufe der 40er Jahre entsteht, der ‚rührenden‘ Komödie. Komik wird, wie etwa in Gellerts *Die zärtlichen Schwestern* (1747), ganz abgedrängt auf die Nebenfiguren, der ‚Lasterhafte‘ ist nicht mehr so sehr lächerlich, schon eher ein Bösewicht; die Tugendhaften aber zeichnen sich nicht nur durch ‚Vernünftigkeit‘ aus, sondern auch durch Qualitäten des ‚Herzens‘. Die vormals als unheilträchtig eingeschätzten ‚unteren‘ Seelenkräfte gewinnen also eine eigene Dignität. Vernunft und Empfindung sollen miteinander in Einklang stehen. Ein solcher ‚empfindsamer‘ Harmonieentwurf mutet uns heute sympathischer an als die rationalistische Einseitigkeit des Moral-Deduktionismus.

Typenkomödie wie rührende Komödie stehen im Dienst der sozialen Kontrolle, und die scheinbar mildere, ‚empfindsame‘ Rührkomödie übt diese Kontrolle noch rigoroser, indem sie den Abweichler nicht nur verlacht, sondern liquidiert. Beide sind Produkte des Bestrebens, menschliches Zusammenleben auf der Basis von ‚Vernunft‘ und ‚Natur‘ neu zu begründen und in diesen Letztinstanzen zu verankern. Die innere Logik eines solchen Fundamentalismus fordert, daß er rigoroser ist als Ordnungen, die sich bloß auf Herkommen gründen. Traditionelle Ordnungen enthalten genug an kollektiver Erfahrung, um auch die menschlichen Unzulänglichkeiten in Rechnung zu stellen, sie können sozusagen etwas schlampig gehandhabt werden. Eine neue, allein auf Wahrheit gegründete Ordnung aber kann Kompromisse nicht vorsehen. Das jedoch führt zu einer höchst gespannten Situation. Denn die Neubegründung der Moral war ja gerade deshalb notwendig geworden, weil die alten Maßstäbe bei diesem zusammengewürfelten ‚Bürgertum‘ ihre Verbindlichkeit verloren hatten; es konnte nicht hinreichend auf kulturelle Selbstverständlichkeiten zurückgreifen und mußte deshalb alles begründen. Wir dürfen vermuten, daß es eine extreme Spannung zwischen offizieller und tatsächlicher Moral gab, die uns nur deshalb bloß schattenhaft greifbar wird, weil die meisten Zeugnisse der tatsächlichen Moral durch den Filter der offiziellen gingen und uns nur in dieser gefilterten Form vorliegen.

Das Bürgerliche Trauerspiel der 50er Jahre jedoch wird zur Stätte, an der diese Spannung formuliert werden darf. Erstmals in dieser Entwicklung erhält Poesie komplementäre Funktion. Sie unterstützt nicht nur die außerliterarischen Problemlösungsangebote, sondern widmet sich auch und gerade jenen Problemen, welche von diesen vernachlässigt oder so-

gar geschaffen wurden. Sie ist dazu, als ‚Bürgerliches Trauerspiel‘, in der Lage, weil sie trotz aller Veränderung gegenüber dem vorangegangenen ‚heroischen‘ Trauerspiel doch den zentralen Punkt der Trauerspiel-Matrix beibehält: den Konflikt, an dem Menschen halb schuldig und halb unschuldig zugrunde gehen. Das bedeutet, daß der Untergang nie bloß subjektive, sondern immer auch objektive Ursachen hat. Damit steht das Trauerspiel apriori quer zur offiziellen Doktrin von der ‚besten aller Welten‘, und es wird deshalb zum Asyl all jener Probleme, die sich mit der Theodizee nicht recht vertragen wollen. Woher kommt das Böse, das Leiden, die Schuld? Immer wieder werden diese Fragen von den Trauerspielen der 50er Jahre gestellt, weit radikaler als von der Philosophie; denn das Trauerspiel kann sich solche Radikalität des Fragens leisten, weil es im Gegensatz zur Schulphilosophie keine rundum befriedigenden Antworten zu geben braucht.

III. Paradigma 1: Lillos *Der Kaufmann von London*

Das erste bürgerliche Trauerspiel auf der deutschen Bühne ist George Lillos Drama *Der Kaufmann von London*,⁸ 1731 entstanden, 1754 erstmals in deutscher Übersetzung aufgeführt. Es ist nicht die Theorie, es ist dieses erste Paradigma,⁹ das schließlich die deutsche Schaubühne entfesselt.

Zentraler Schauplatz ist das ‚Haus‘ des Kaufmanns und Hausvaters Thorowgood. ‚Bürgerlichkeit‘ bedeutet hier zunächst ganz eindeutig die Welt der Kaufleute, stolzer Kaufleute, die um ihre Bedeutung für das Wohl des ganzen Staates wissen. Hat doch die Königin, als der spanische König eine Flotte rüsten wollte, ihre treuen Kaufleute beratschlagen lassen, was zu tun sei; da haben die Londoner Kaufleute die Bank von Genua, welche die spanische Flotte hätte finanzieren sollen, vor die Wahl gestellt, ob sie mit ihnen oder dem König von Spanien, Ost- und Westindien Geschäfte machen wolle, und die Wahl sei natürlich auf die Kaufleute gefallen! Überhaupt ist der Handel eine „Wissenschaft“, die „in der Vernunft und Natur gegründet“ ist und demzufolge nur Wohlstand, Frieden und Gesittung stiftet (S. 49).

Aber das ist nur der Hintergrund. In diese von „Vernunft und Natur“ regierte Welt bricht das Unheil ein in Gestalt einer „leichtsinnigen Frauensperson“, der Milwood, welche den Kaufmannsdiener Barnwell zum Ungehorsam, zur Unsittlichkeit, zum Diebstahl und schließlich zum Mord verführt. Was diese Milwood zur Deutung ihrer eigenen Position anführt, ist nun geeignet, die prästabilisierte Harmonie der Kaufmannswelt in Frage zu stellen. Denn Lillo kann es nicht dabei belassen,

sie als ‚böse‘ erscheinen zu lassen. Er muß, wie es sich für ein ordentliches Drama, zumal im 18. Jahrhundert, gehört, auch ihr Handeln motivieren. Und da geschieht, was fast immer in den Dramen dieser Zeit geschieht, wenn Bösewichter nicht bloß Irrläufer sein sollen: Die Motivierung ihres Handelns reißt plötzlich Löcher in die ordentliche Oberfläche, öffnet Durchblicke auf Fundamente der Gesellschaft, die mit „Vernunft und Natur“ kaum mehr in Übereinstimmung zu bringen sind.

Milwood wurde ihrer Schönheit wegen von den Männern verfolgt und verführt und, als Verführte, verachtet:

da ich aber sahe, daß die Reichtümer, auf welche Art dieselben auch erlanget werden, die Gottlosesten unter euch [...] in Sicherheit stellten, so habe ich auch reich werden wollen [...]. Ihr bestraft das an andern, was ihr doch selbst nicht anders macht oder wenigstens getan haben würdet, wenn ihr euch in gleichen Umständen befunden hättet. Ihr verurteilt einen Armen, der gestohlen hat, und würdet selbst Diebe geworden sein, wenn ihr auch arm gewesen wäret. Also als beständige Betrüger und doch allezeit betrogen, quälet ihr euch untereinander selbst und befördert einer des andern Unglück. (S. 72 f.).

Als sie schließlich mit dem reuigen Barnwell zum Richtplatz schreitet, da hadert sie mit dem Himmel:

Himmel, du hast das Äußerste angewandt, mich zu verderben. Oder hast du noch eine Qual, die ich noch nicht versucht habe – etwas, das schrecklicher ist als Schande, Verzweiflung und Tod – unbedauerter Tod, vorgesetzte Verzweiflung und seelenverwirrende Schande; – etwas, das Menschen und Engel nicht zu beschreiben vermögen, und nur Verworfne, die es empfinden, gedenken können [...]. (S. 87).

Schließlich: „Ehe die Welt war, war ich bestimmt zu ewiger Qual und du zu ewigen Freuden“ (S. 88). Es ist die schon von Augustinus vertretene, in der Reformation erneut diskutierte Lehre von der Prädestination, die hier zur (Selbst-)Deutung des Bösen herangezogen wird und in dem Wunsch gipfelt, nicht zu sein: „Ich mag nicht leben – nicht sterben – Oh, könnte ich aufhören zu sein – oder wäre niemals gewesen.“ Das sind Milwoods letzte Worte; auch Büchners Danton hätte sie sprechen können.

Töne einer solch abgrundtiefen Verzweiflung waren auf der gereinigten Schaubühne unerhört: Sie konnten durch die Tugendreden des alten Thorowgood nur schwer wieder aufgefangen und aufs aufklärerische Maß gebracht werden. Zudem reicht der Zweifel an der Theodizee weit ins übrige Handlungsgefüge hinein. Selbst die tugendhafte Maria hat Anlaß zur Überlegung:

„Ich habe den Himmel durch keine lasterhafte Tat zum Zorne gereizet, und doch scheint es, daß er mich dazu ausersehen hat, mich unglücklich zu machen.“ „Es muß demnach billig sein, daß die Unschuld leide, denn der Himmel ist in allen seinen Fügungen gerecht“ (S. 62).

Credo quia absurdum? Jedenfalls eine Abdankung der autonomen Vernunft, die nicht mehr aus der Ordnung der Welt das Walten des obersten Willens erkennt, sondern angesichts der Unordnung der Welt nur noch in ein solches Walten vertrauen kann.

Schließlich Barnwell:

Ist eine tugendhafte Handlung der andern entgegen? Oder sind Tugend und Laster nichts weiter als bloße Namen; hängen sie vielleicht von gewissen Begebenheiten ab, die wir ebensowenig verursachen als hintertreiben können, die uns aber doch notwendig bestimmen? Ist dem also, wie könnte ich denn begehren, nach Vernunft zu handeln? (S. 49).

„Der Fall eines Tugendhaften“, so weiß er selbst, „ist eine Züchtigung für die Welt und macht folglich eine Unordnung im Ganzen“ (S. 58). Und schrecklich ist der lakonische Schlußsatz der Mordszene: „[...] die Ursache unsers Falles ist uns unbekannt, allein die Regeln des Zukünftigen bleiben unveränderlich“ (S. 61).

Gewiß sind auch solche Aussagen, wie die der Milwood, dadurch relativiert, daß der Sprechende sich auf abschüssiger Bahn, in den Krallen des Lasters befindet. Aber die fatale Zwanghaftigkeit seines Weges, die unentrinnbare Lasterklamax vom Ungehorsam über sexuelle Verfehlung und Diebstahl bis zum Mord ist gleichwohl ein Skandal der Vernunft. Zudem sind der Milwood Worte: „Also beständige Betrüger und doch allezeit betrogen, quälet ihr einander selbst und befördert einer des andern Unglück“ nicht ohne Stütze im objektiven Geschehen. Thorowgood etwa ahnt, daß sein Diener sich eine Verfehlung hat zuschulden kommen lassen. Barnwell will ihm den Griff in die Ladenkasse gestehen, aber Thorowgood in seiner Großzügigkeit läßt ihn nicht zu Worte kommen, glaubt, es handle sich um die sexuelle Verfehlung: „Eure Reue machet Euch mir itzo viel angenehmer, als Ihr mir vor Begehung Eures Verbrechens waret“ (S. 41). Damit aber kann Barnwell nicht geholfen werden. Maria und der treue Freund Trueman wollen ihm helfen, und zwar indem sie den fehlenden Geldbetrag aus Marias Erspartem ersetzen. Aber das muß heimlich geschehen. Um Barnwells willen: „Aber die wenigsten Leute erlangen ihren ehrlichen Namen wieder, wenn sie ihn einmal verloren haben. Bei einem Kaufmann besonders ist dieser Verlust unersetzlich“ (S. 52). Und um Marias willen: „Ihr wisset aber, daß der geringste Argwohn [...] dem ehrlichen Namen eines jungen Frauenzimmers sehr

nachteilig sein kann“ (S. 53). So erfährt auch Barnwell nichts von dieser Chance zur Umkehr und schreitet zum Mord. Zwar weiß man um die „Schwachheiten“ des Menschen, und darum, „daß die Ausschweifungen seiner Jugend mehr Mitleiden als Verwunderung“ (S. 41) verdienen. Aber man hat keine Mittel, dieses Wissen in Handlungen umzusetzen.

Zwei Tendenzen liegen in Lillos *Kaufmann*, im Bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts überhaupt miteinander im Widerstreit: Der Rigorismus einer moralpädagogischen Intention, die soziale Normen einüben will – und die Einsicht in die Fallibilität der Menschen. Immer wieder tauchen Figuren wie Barnwell auf, die zu schwach sind, den moralischen Forderungen zu genügen, aber doch nicht böse. Sie eignen sich vorzüglich zur Affirmation einer moralischen Ordnung, denn gerade sie haben Gelegenheit zu intensivster Reue, und nichts bejaht das Recht mehr als die Reue des Rechtsbrechers. Aber die Einsicht in die Fallibilität stellt auch immer wieder vor die Frage, woher denn eigentlich die Schuld dieser nicht Bösen, sondern bloß Schwachen rührt. Wenn von der kleinsten Abweichung ein Automatismus zum todeswürdigen Verbrechen führt, dann kann das zu Zweifeln an der Ordnung der Welt führen, und es kann geschehen, daß vor lauter Moralpaukerei die moralische Ökonomie selbst ins Wanken gerät.

Aber wenn die Menschen gleich nur nach den äußerlichen Handlungen richten können, so ist doch ein Richter im Himmel, der das Herz sieht, und der eine vorsätzliche Ruchlosigkeit ganz anders als Vergehungen, die aus Übereilung entstanden, strafen wird (S. 69).

So löst Thorowgood das Dilemma auf. Das Diesseits ist ein Torso, der durch das Jenseitige ergänzt werden muß. Nur dann klappt die Theodizee, nur dann erhält Barnwells Schicksal einen Sinn: Es wird zum von Gott gesandten Exempel, Opfer, das nur schuldig ist, weil es Mensch ist, und das durch sein Beispiel die Welt erlöst – Christus-Figuration. So deutet Thorowgood das Geschehen: „Sein Fall müsse uns vielmehr dazu dienen, daß wir [...] bei allen unsern Handlungen Vorsichtigkeit gebrauchen und uns selbst nicht gar zuviel zutrauen“ (S. 75). Und so deutet es auch Barnwell selbst:

Auf diese Weise läßt die Gerechtigkeit des Himmels einen Unglückseligen umkommen, um durch ein so erschreckliches Exempel ein ganzes Volk dem Verderben zu entreißen. Die Gerechtigkeit und Güte sind zwar in dem höchsten Wesen gleich vollkommene Eigenschaften. Sein strenges Verfahren gegen mich ist ein Kennzeichen seiner Liebe für andere Menschen (S. 85).

IV. Paradigma 2: Lessings *Miss Sara Sampson*

Miss Sara Sampson,¹⁰ das erste deutsche Bürgerliche Original-Trauerspiel, kann im Kontrast zum *Kaufmann* die ganze Spannweite verdeutlichen, derer die neue Gattung fähig ist. Sara repräsentiert, verkürzt gesprochen, die spiritualisierte, abstraktere, ‚empfindsame‘ Variante, deren Eigenart sich gerade wegen der Nähe der beiden Dramen im Vergleich erschließt.

Der dominierende Unterschied: Moral ist (scheinbar) keine gesellschaftliche Forderung mehr; sie ist völlig verinnerlicht (‚internalisiert‘) zur Forderung des Gewissens. Programmatisch versichert Sara schon bei ihrem ersten Auftreten, daß sie die Eheschließung mit dem Verführer ausschließlich ihres Gewissens wegen wünscht:

Ich will mit ihnen nicht um der Welt willen, ich will mit ihnen um meiner selbst willen verbunden sein. [...] Sie sollen unsere Verbindung so geheim halten, als sie es für gut befinden; und ich will derselben ewig unwert sein, wenn ich mir in den Sinn kommen lasse, einen andern Vorteil als die Beruhigung meines Gewissens daraus zu ziehen (S. 121).

Nur Marwood, die Bösewichtin, denkt noch an ihre äußere Reputation. Für die Titelheldin aber sind die Urteile der ‚Welt‘, ist der ‚gute Name‘ keine handlungsleitende Kategorie mehr. Moral wird dadurch radikalisiert. Denn die objektiven Forderungen sind nur noch Forderungen der Person an sich selbst, Konflikte zwischen Subjektivität und Objektivem spielen sich ausschließlich in ihrem Inneren ab. Für die Polizei, für die weltliche Gerichtsbarkeit ist da nichts mehr zu tun. Selbst das Beweisstück gegen die Mörderin wird am Ende von Sara zerrissen, denn Marwood „wird ihrem Schicksale nicht entgehen“ (S. 188) – einem Schicksal, das der strafenden Hand der weltlichen Macht nicht mehr bedarf.

Nur die Figur des Vaters ist eine äußere Instanz, deren Urteil zählt. Aber dieser Vater ist kein Hausvater, sondern, scheinbar höchst modern, ein Kleinstfamilien-Vater. Ohne erkennbare Profession, ausgestattet nur mit einem Diener, erschöpft sich seine Aufgabe darin, Saras Vater zu sein. Aber gerade diese Konzentration auf eine einzige Funktion trägt mit dazu bei, daß das Drama zu einer Art Exempelspiel wird – zum Exempelspiel der um Harmonie ringenden Innerlichkeit. Denn dieser pure Vater ist Stellvertreter des himmlischen Vaters, versehen mit der Kraft zu binden und zu lösen, Inkarnation von Saras Über-Ich. Wenigstens zweieinhalb Akte lang.

Weshalb stirbt Sara, welches moralische, welches dramaturgische Kalkül macht Saras Tod notwendig? Jeder Interpretation wird diese Frage zum Ärgernis. Sara hat sich von Mellefont verführen lassen, ist mit ihm

aus dem Hause des Vaters geflohen. Marwood, die verlassene Geliebte Mellefont, setzt den Vater auf die Spur; sie kann sich nur vorstellen, daß der dazwischenfährt und daß Mellefont auf diese Weise wieder der Ihre wird. Aber die Bösewichtin, die nichts von der Güte der Väter, der irdischen wie des himmlischen, weiß, verrechnet sich. Der Vater kommt, um zu verzeihen und den Leichtfuß als Schwiegersohn zu akzeptieren. Da stünde dann dem happy ending nichts mehr im Wege. Die Bösewichtin ist beschämt, der Leichtfuß bekehrt, die Theodizee gerade durch das Eingreifen der göttlich-väterlichen Gnade bewährt. Daß Mellefont bei dieser Prozedur immer noch gewisse Vorbehalte zu haben scheint, daß es noch einmal zu einer Konfrontation zwischen Marwood und Sara kommt, daß Marwood schließlich Sara vergiftet und diese dann einen ganzen Akt lang dahinsiecht: Was hat das für einen Grund? Soll man hier Lessings Spott in der *Hamburgischen Dramaturgie*, manche Tragödienhelden stürben nur am fünften Akt, auf sein eigenes Werk beziehen? Oder soll man eine ‚Schuld‘ Saras im IV. Akt aufsuchen, wo sie nach heutigem Empfinden tatsächlich etwas selbstgerecht wirken mag?

Derlei nimmt dem Drama die argumentative Schärfe. Sara ist von Anfang an zum Tode verurteilt. Schon aus Gründen des Zeitgeschmacks, für den Richardsons Romane (aus denen sich Lessing reichlich bediente) repräsentativ sein mögen: Pamela entzieht sich den Nachstellungen des Libertins so lange, bis dieser bekehrt ist und sie heiratet; Clarissa hingegen, die vom Lüstling mit einem Betäubungstrank gefügig gemacht wird, siecht auf's rührendste dahin. Eine gar freiwillige Hingabe der Unschuld konnte da – literarisch – nicht geheilt werden, ohne daß der Autor sich den Vorwurf der Frivolität zugezogen hätte. Das hätte ja fast der zynischen – wenn auch wohl realistischen – Einschätzung der bösen Marwood entsprochen, daß eine „kurze Verschwindung mit einem Liebhaber“ ein „Fleck“ sei, „den die Zeit ausbleicht“ (S. 174), zumal wenn genug Geld da ist! Allenfalls Produkte im ‚galanten‘ oder auch burlesken Stil könnten eine solche Lösung anbieten, aber nicht ein ernstes Drama auf der gereinigten Schaubühne.

Mit Heuchelei hat das nichts zu tun, eher schon mit dem literarisch-religiösen Symbolgehalt der sexuellen Verfehlung, die seit den Tagen des Paulus für menschliche Fehlbarkeit schlechthin steht. Der Fehltritt eines jungen Mädchens stiftet ja – im Gegensatz zu anderen ‚Verbrechen‘ wie Diebstahl und Mord – keinerlei unmittelbaren Schaden. Umso mehr ist er geeignet, das Problem von Moral und Fehlbarkeit als Problem der Identität der Person einer exemplarischen Behandlung zugänglich zu machen.

Ein Blick auf die Bauform des Dramas erleichtert es, in sein Zentrum vorzustößen, denn es zeigt sich eine bemerkenswerte Symmetrie: Domi-

nante der Akte I und V ist das Verhältnis Saras zum Vater, die Versöhnungshandlung. Dominante der Akte II und IV ist die Intrige der Marwood. Der dritte Akte führt beide Handlungen zusammen. Er ist wiederum symmetrisch gebaut, und zwar so, daß die Dominanz der Versöhnungshandlung gewahrt bleibt. Der erste und der siebente Auftritt zeigen Sampson und den Diener Waitwell im ‚Saal‘, Aussendung und Rückkunft des Boten. Der zweite und der sechste Auftritt bringen – im ‚Zimmer‘ Saras – Ankündigung und Abkündigung der Marwood. Der dritte und der fünfte Auftritt, ebenfalls im Zimmer, erhalten ihre Eigenart vor dem Hintergrund der Dramentradition: Der Mittelakt, und hier häufig die Mittelszene, bringen in der Regel die große Konfrontation der Gegenspieler, verbunden mit der Peripetie. Hier nun gibt es sogar zwei solcher Konfrontationen, doch in charakteristischer Veränderung. Im dritten Auftritt nämlich überbringt Waitwell den Verzeihungsbrief des Vaters, und Sara setzt sich mit dem abwesenden Vater auseinander; und im fünften Auftritt kommt die Gegenspielerin Marwood, unter falschem Namen von Mellefont eingeführt. Beide großen Konfrontationen also sind sozusagen gekappt.

Damit aber wird die Symmetrieachse des Aufzuges, des ganzen Dramas, der kurze vierte Auftritt, in seiner Bedeutung hervorgehoben. Es ist ein Monolog Saras, die den Antwort-Brief schreiben will – es ist die große Konfrontation Saras mit sich selbst, und das heißt zugleich: die ‚innere‘ Peripetie des Dramas. Sara versucht, die richtigen Worte für ihren neuen Zustand zu finden, und das gelingt ihr nicht. Wortreich, für unseren Geschmack allzu wortreich, hatte sie sich als Verworfenen, als Verbrecherin gedeutet. Aber nun, da sie Verzeihung erlangt hat, versagt ihr die Sprache. Vor der Verführung durch Mellefont, so dürfen wir vermuten, war sie ein Mensch mit intakter, unangefochtener, naiver Identität. Subjektivität und Objektives waren in eins gefallen. Aber auch nach der Verführung hatte sie ein Selbstdeutungsschema parat, das ihr Identität verlieh, die Identität der Verworfenen. Auch sie war eindeutig, und es bedurfte regelrechter Winkelzüge Waitwells, Sara von ihr abzubringen. Nun aber steht sie vor der Aufgabe, im Bewußtsein ihrer Fehlbarkeit „tugendhaft“ zu sein, Subjektivität und Objektives – und das heißt auch: Gefühl und Sprache – von neuem in Einklang zu bringen. Wie weit ihr das gelingt, läßt die Szene offen, denn sie wird durch Marwoods Auftritt unterbrochen. Aber daß hier ein neues Problem sich auftut, ist deutlich genug.

Saras Weg ist der Weg der Menschheit, ihre Geschichte ist die Heilsgeschichte vom Sündenfall über die Verzeihung durch die Gnade des Vaters zur Verklärung. Durch den Sündenfall ist auch der Tod in die Welt gekommen, und deshalb muß Sara sterben. Dieser Tod ist Sündenfolge

und Erlösung zugleich, denn er stellt Saras Identität wieder her. Auch *Miss Sara Sampson* mündet im Bereich des religiösen Exempels, in der Nachfolge Christi. Aber es wäre falsch, hier eine Fortsetzung der Märtyrerdramatik in der Tradition von Gryphius' *Catharina von Georgien* oder Corneilles *Polyeucte* zu sehen. Der barock-klassizistische Märtyrer wirkt aktiv am göttlichen Heilsplan mit, seine triumphale Zeugenschaft setzt ein ‚Zeichen‘ in diese Welt. Saras Ende jedoch – und hierin nähert sich die Grundfigur wieder dem *Kaufmann von London* – ist ein Ausgang aus den Widersprüchen der Wirklichkeit, die nur aufgehoben werden können, wenn man ein Jenseits hinzudenkt.

V. Die Folgen

In der Literaturgeschichte pflegt die Theorie auf die Praxis zu folgen, nicht umgekehrt. Selbst Gottsched hatte sein Regelwerk auf die „Regeln und Exempel“ der Alten gestützt. Die Exempel, die ‚Musterbeispiele‘, die ‚Paradigmen‘ waren nun da, und man konnte darüber nachdenken, was ihre Legitimität, was ihren Erfolg denn begründe.¹¹ Johann Gottlob Benjamin Pfeil ließ 1755, vermutlich noch ohne Kenntnis der *Sara*, wohl aber mit der des *Kaufmanns* seine Abhandlung *Vom Bürgerlichen Trauerspiele* erscheinen,¹² in der er die Auffassung vertritt, der moralische Endzweck der Tragödie sei eher durch Helden zu erreichen, die unserem Stande näher sind. Er ahnt jedoch auch schon die Probleme, die sich das Bürgerliche Trauerspiel aufhalst¹³ – etwa daß das heroische Drama immer die Geschichte, das bürgerliche „die Erdichtung allein zum Grunde“ (S. 178) habe, daß die bürgerlichen Helden des ‚aptums‘ wegen Prosa sprechen und damit auf die „Harmonie der Poesie“ (S. 182) verzichten müssen. Dies aber wiege wenig gegenüber dem Umstande, „daß das bürgerliche Trauerspiel erstlich unser Herz weit stärker rührt und hernach auch weit eher zu bessern fähig ist, als alle übrigen Gattungen der Schaubühne“ (S. 183).

‚Rührung‘ (oder ‚Mitleiden‘) und ‚Besserung‘, das sind fortan die zentralen Kategorien. „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste“.¹⁴ So schreibt Lessing im November 1756 an Nicolai in einem Brief, der zum Auftakt eines ausführlichen Briefwechsels über das Trauerspiel und insbesondere über die Kategorie des Mitleidens wird. Und kurz davor hatte er, in einer Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen, geschrieben: „Tränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben“ (S. 163).

Auch die Bedeutung des Wortes ‚Mitleiden‘ muß gleichsam archäologisch ermittelt werden. Die Gefühlsteine, die ihm beigelegt sind, sind zwar nicht fehl am Platze, ruhen aber auf einer nicht bloß emotionalen Basis auf. Wenn Lessing ergänzend und präzisierend von der „sich fühlenden Menschlichkeit“ spricht, weist er auf diese Basis. Es geht um einen allen Menschen gemeinsamen überindividuellen Kern, eben die ‚Menschlichkeit‘, die in den Momenten des Mitleidens ‚sich‘ fühlt, also zur *Erfahrung* gebracht wird. Es wird hier deutlich, daß hinter dem Begriff des ‚Mitleidens‘ eine ähnlich fundamentalistische Intention steckt wie hinter Begriffen wie ‚Natur‘ oder ‚Vernunft‘: Gesellschaft soll aufgebaut werden auf einer Letztinstanz, nämlich der ‚Menschlichkeit‘, und im Dienste einer solchen Begründung der Intersubjektivität auf einer Letztinstanz steht auch das Trauerspiel. Es soll jenseits aller Partikularität der Stände und Lebensbedingungen ein Allgemeines sichtbar oder ‚fühlbar‘ machen.

Von dieser Position aus werden auch andere Bestimmungen des ‚Mitleidens‘ verständlich. Gegen Mendelssohn, der die alte Zentralkategorie der ‚Bewunderung‘ retten möchte, wendet Lessing ein, die Bewunderung bessere „vermittelt der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, welcher nachgeeifert wird, voraus. [...] Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; [...] bessert den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf“ (S. 175). Die „Bewunderung einer schönen Handlung“ könne nur „zur Nacheiferung eben derselben Handlung, unter eben denselben Umständen, und nicht zu allen schönen Handlungen antreiben“ (S. 189). Das Mitleiden hingegen befähige in jeder Situation zu gutem Handeln. Deshalb soll das Trauerspiel „das Mitleiden nur überhaupt üben und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen“ (S. 189). Das ist der springende Punkt der Argumentation, und da sie oft mißverstanden wird, sei es erlaubt, sie durch Paraphrasen zu verdeutlichen: Übung des Mitleidens ist eine Art Konditionstraining in sozialer Kompetenz, eine Übung der Voraussetzungen von Kommunikation, eine Übung in Diskursfähigkeit, – die Einübung einer ‚Meta-Tugend‘.

Damit wird deutlich, wie sehr die Mitleidstheorie mit dem Problemzusammenhang einer Umbruchzeit verbunden ist. Die Einübung dieser oder jener Tugend reicht nicht aus, weil diese oder jene Tugend nicht mehr fraglos verbürgt ist. Das traditionelle Wertsystem ist fragwürdig geworden, die Handlungsschienen sind nicht mehr verlässlich, verstricken gar in Widersprüche. Barnwell vermag nicht mehr „nach Vernunft zu handeln“, Sara, obwohl wieder aufgenommen in die Welt der Tugendhaften, findet keine Worte, andererseits sind die Argumentationen der Bösewichter (auch Marwoods und Mellefont, die hier nicht näher behandelt

wurden) nicht ohne Plausibilität; die Welt hat Abgründe, von denen sich die Schulphilosophie nichts träumen läßt. Selbst die Väter geraten zuweilen ins Zwielficht: In Pfeils *Lucie Woodvil* kommt es zur Katastrophe, weil der Vater einen früheren Fehltritt nicht eingestehen und trotzdem Gehorsam verlangen will. Wenn Orientierung so erschwert ist, muß man nach neuen, hinter den unzuverlässig gewordenen liegenden Fundamenten suchen. Neben die Instanz der Natur tritt als soziales Seitenstück die ‚Menschlichkeit‘, neben das Erkenntnisvermögen der ‚Vernunft‘ das des ‚Mitleidens‘.

Die Musterbeispiele Lillos und Lessings leiten eine Diskursphase der Dramengeschichte ein. Sie beweisen, daß das Tasten nach Alternativen belohnt werden kann, daß es möglich ist, andere als heroische Trauerspiele zu schreiben, und diese Signalwirkung ruft nicht nur weitere nach demselben Rezept geschneiderte Bürgerliche Trauerspiele hervor, sondern reizt auch, nach weiteren neuen Rezepten zu suchen. Unser Bild der Literaturgeschichte ist etwas schief, weil wir auch im Bereich der Literaturgeschichte eine Geschichtsschreibung der Sieger betreiben, d. h. eine Geschichtsschreibung der erfolgreichen Paradigmata. Der Pate auch der Literaturgeschichtsschreibung ist Darwin. Aber es lohnt, gelegentlich auch einen Blick auf die Seitenpfade und Sackgassen zu werfen, und sei es auch nur, um den Schein von Zielstrebigkeit der Geschichte etwas zu mildern. Wie anders sähe unser Bild der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts aus, wenn nicht fast zwei Jahrzehnte später Lessing *Emilia Galotti*, wenn nicht fast drei Jahrzehnte später Schiller *Kabale und Liebe* geschrieben hätte!

Die Dramatiker wurden von einer regelrechten Experimentierwut ergriffen, deren Ergebnisse freilich fast alle wieder vergessen wurden. Cronegk etwa errang mit seinem *Codrus* den Siegerlorbeer im Dramen-Preisausschreiben der „Bibliothek der Schönen Wissenschaften“: Ein solches Preisausschreiben ist schon bemerkenswert genug, und der *Codrus* selbst ist keineswegs der Spätling aus der Tradition der heroischen Alexandrinertragödie, als der er in den Literaturgeschichten geführt wird: Das Selbstopfer des Königs fürs Vaterland rückt das neue Motiv des Patriotismus vor das Märtyrerschema, und die Nebenhandlung um Medon huldigt der Empfindsamkeit. Breithaupt fertigt mit dem *Renegaten* eine Art Mellefont-Drama in Versform und mit orientalischem Schauplatz. Ewald von Kleist schreibt seine dramatische Prosa-Skizze *Seneka*, Klopstock seinen *Tod Adams*, den Mendelssohn tastend als „Schäfertrauerspiel“ bezeichnet, Wieland versucht in *Lady Johanna Gray* und *Clementina von Porretta* Heroismus und Richardsonsche Sentimentalität zusammenzubringen: immer neue Mischungen also. Auch Lessing experimentiert weiter, mit dem *Philotas*, mit Versuchen einer

„bürgerlichen Virginia“, aus der später *Emilia Galotti* wird, einer *Lucretia*, eines Kleonnis-Dramas, einer *Fatime* (in Blankversen!), er ringt mit dem als ‚pöbelhaft‘ verschrienen Fauststoff. All das gehört in die Zeit von 1755 bis 1760. Das Jahrfünft, das von Lillos *Kaufmann* und Lessings *Sara* eingeläutet wird, ist also in mehr als einer Hinsicht ein Jahrfünft des Diskurses. Nicht nur die in der Tragödie dargestellte Wertwelt wird brüchig und bedarf neuer Fundierung. Auch die Dramentheorie sucht neue Fundamente, auch die Dramenpraxis zerlegt die Tradition in Elemente und sucht nach neuen Möglichkeiten des Zusammenfügens. Wie weit solche Veränderungen auch in anderen Lebensbereichen beobachtbar sind, in der Philosophie oder der Politik, kann hier nicht ausgeführt werden; es genüge der Hinweis auf das Erdbeben von Lissabon 1755 (50 000 Tote), dessen Erschütterungen bald auch Symbolwert erhielten.

„Bürgerliche Trauerspiele“, die diese Bezeichnung auch im Untertitel führten, erschienen fortan in größerer Zahl – Werke, die im Familienkreis sich abspielen und ihre Probleme aus diesem Kreis beziehen. Es hat den Anschein, als ob dieser Dramentyp fast notwendig verflacht und trivialisiert werden muß: Am Ende steht das ‚Familiengemälde‘, die ‚Hausvaterdramatik‘, in der die Tragik dem guten Ausgang, die Dialektik der Werte der bürgerlichen Wertpropaganda geopfert wird. Familienserien und ‚realistische Problemstücke‘ des Fernsehens sind direkte Nachfahren dieser Entwicklung. Sarkastisch meinte Friedrich Hebbel:

[...] sobald man sich mit einem: H ä t t e er [...] oder einem: W ä r e sie [...] helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tag mit größerer Bereitwilligkeit, wie sonst, ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln [...].¹⁵

Doch abgesehen davon, daß auch eine solche Wirkung nicht ganz verächtlich ist: Das Bürgerliche Trauerspiel und seine Nachfahren haben einen Unterstrom trivialer Dramatik bereitgestellt, der zumindest als Basis für Verfremdungen unentbehrlich wurde und aus der Literaturgeschichte nicht zuletzt deshalb nicht wegzudenken ist. Weder die Dramen von Lenz oder Wagner noch manches Drama Goethes – *Clavigo*, *Stella*, Teile des *Götz*, der *Natürlichen Tochter*, ja des *Faust* –, Büchners *Woyzeck* oder die Dramen Horváths wären denkbar ohne die Grundsuppe dieser Tradition.

Noch im Zeitalter der Aufklärung selbst wurde demonstriert, wie der bereits abgebrauchte Schematismus durch kleine Veränderungen ein ganz neues Gesicht erhalten kann: In Lessings *Emilia Galotti*. Die Ähnlichkeiten mit *Miss Sara Sampson* sind offenkundig, und es sind Ähnlichkeiten überdies mit manchem anderen Bürgerlichen Trauerspiel der Zeit. Da ist

die Gefährdung der autarken Familie durch das ‚Fremde‘, die Funktionen Marwoods treten auseinander in die der ‚rasenden‘ Orsina und des Intriganten Marinelli, der heiratsscheue Halb-Bösewicht Mellefont präfiguriert den Prinzen, für die verschiedenen Interpretationen ist die Frage: „Warum stirbt Emilia?“ nicht minder wichtig als die Frage „Warum stirbt Sara?“, und in beiden Fällen hat die Antwort irgend etwas mit der Verführbarkeit der Titelfigur zu tun. Doch hat *Emilia Galotti* (und *Kabale und Liebe*) unser Bild vom Bürgerlichen Trauerspiel so sehr geprägt, daß der entscheidende Kunstgriff uns auf den ersten Blick gar nicht mehr auffällt: Das Geschehen wird von der Bürgerstube wieder in die Residenz verlegt, die Wertwelt, aus der die Gefährdung kommt, und die bislang nur sehr ungenau irgendwo ‚draußen‘ angesiedelt war, ist die Wertwelt des Hofes.

Es kann an dieser Stelle keine ausführliche Interpretation angestellt werden, einige Abkürzungen müssen genügen. Eine voreilig ‚politische‘ Interpretation jedenfalls, die sich damit begnügt, den Fürsten als ‚Wollüstling‘ zu beschimpfen, dürfte heute kaum mehr genügen. Denn es hat sich die Auffassung durchgesetzt, daß das Drama auf eine weit subtilere Weise ‚politisch‘ ist. Der Prinz etwa, dem der ganze erste Aufzug gehört, wird erstaunlich differenziert exponiert: als aufgeklärter Monarch, der seine Amtsgeschäfte nach bestem Wissen zu verwalten versucht, aber sogleich versagt, wenn er sich Gefühle erlaubt. Der Fürst des aufgeklärten Absolutismus, idealiter eine rundum rationale Herrschaftsmaschine, darf sich keine empfindsamen Anwandlungen leisten, die doch bei ‚bürgerlichen‘ Personen höchste Werte darstellen. Leistet er sie sich doch, werden sie sogleich pervertiert. Der Prinz wird handlungsunfähig und muß das Handeln dem Intriganten Marinelli überlassen.

Der Hausvater Odoardo Galotti wiederum kann seine Schutzfunktion nur ausüben, solange sein Herrschaftsbereich autark ist und nicht mit der überlegenen Macht am Hof in Konflikt gerät. Berühren sich beide Machtbereiche – wie hier durch Emilias Erziehung am Hofe, das Liebäugeln der Mutter mit höfischen Sitten –, dann wird seine Autorität gebrochen, und es bleibt ein ohnmächtiger Polterer, der am Ende nur die eigene Tochter töten kann.

Lessing gibt in seinem Drama ein Exempel der Probleme interkulturellen Kontakts – eines Kontakts, der in dieser Zeit durch das Nebeneinander von höfischer und bürgerlicher Lebenswelt auf deutschem Boden für fast jedermann erfahrbar war. Er formuliert das Problem für zwei Bereiche: den des planvollen Handelns und den der persönlichen Integrität und Identität.

Planvolles Handeln ist in diesem Drama nicht mehr möglich, und damit auch keine Alleinschuld mehr. Das Drama präsentiert sich als eine

Kette von einander zur Katastrophe ergänzenden Fehlberechnungen aller Beteiligten. Der alte Galotti hat recht, aber indem er autoritär die Kommunikation abschneidet, begibt er sich der Möglichkeit, verhütend einzugreifen. Claudia schätzt ihn richtig ein, aber sie begreift nicht, wie ernst seine Befürchtungen zu nehmen sind. Der Prinz verschätzt sich in der Moral des nichthöfischen Mädchens, das ihn doch gerade ihres nichthöfischen Naturells wegen reizt. Selbst Marinelli verschätzt sich, wenn er meint, die Mütter recht zu kennen, welche die Tochter ganz gern als Mätresse des Fürsten sehen, denn im entscheidenden Moment wird Claudia zur „Löwin, der man das Junge geraubet“.¹⁶ Und auch Orsina gibt Odoardo den Dolch, damit er den Prinzen, nicht etwa die eigene Tochter töte. Sie auch spricht den Kommentar: „Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“¹⁷

Ins Zentrum des Dramas setzt Lessing einen Menschen, dessen wichtigste Tugenden „Frömmigkeit“ und „Gehorsam“¹⁸ sind. So kann er am reinsten zeigen, welche Folgen der interkulturelle Kontakt für die Identität von Menschen hat, die in den Interferenzbereich geraten. Man hat, mehr noch als bei Sara, nach Emilias ‚Schuld‘ gesucht. Solche Suche ist vergeblich. Sie ist Opfer der Annäherungsversuche des Prinzen in der Kirche, gehorsames Opfer des Verheimlichungsversuches, Opfer des Überfalls, schließlich Opfer des väterlichen Mörders. In ihr kreuzen sich die Fehlhandlungen der anderen. Dies freilich hat auch Folgen für ihre eigene Weltorientierung: Sie entdeckt ihre Verführbarkeit. Diese späte Entdeckung der eigenen Verführbarkeit ist immer wieder umrätselt worden. Sie ergibt sich aber schlüssig aus der Gesamtkomposition. In einer Extremsituation, in der die gesellschaftlich vermittelten Verhaltensmuster zerbrechen, wird gerade der ‚fromme und gehorsame‘ Mensch am tiefsten in die Krise gestürzt und seiner Identität beraubt, weil es keine Autorität mehr gibt, die solche Identität gewährleisten könnte. Daß Emilia ihre Verführbarkeit entdeckt, ist die eigentliche, ‚innere‘ Katastrophe des Dramas, und Odoardos Tat bedeutet nur noch die Ratifizierung.

Auch hier geht es um das Zerbrechen überkommener Werthorizonte in einer Zeit des Umbruchs, zugespitzt zur Frage: Was geschieht, wenn Gesellschaft zerbricht und der Mensch auf den ‚Natur‘-Zustand zurückgeworfen wird? Und es wird, im Zeitalter Rousseaus und der Stürmer und Dränger, eine sehr pessimistische Antwort gegeben: Im ‚Natur‘-Zustand erscheint nicht etwa ein neues, tiefer liegendes Fundament der Sittlichkeit; im ‚Natur‘-Zustand, ‚nackt‘, ist menschenwürdiges Dasein nicht möglich, ist der Tod die einzige Möglichkeit der Selbstbewahrung. Der Fundamentalismus geht ins Leere.

Lessings letztes Wort ist das nicht. In *Nathan der Weise*¹⁹ wird er von

ganz ähnlichen Voraussetzungen ausgehen, sie sogar noch radikalisieren, denn hier prallen sogar drei Kulturen aufeinander. Doch die Wandlungs- und Lernbereitschaft der Figuren und vor allem das therapeutische Gespräch, in das Nathan sie alle verwickelt, führt zu einer Fundierung nicht in Prinzipien, sondern in eben diese Bereitschaft, jeweils neu Konsens zu erarbeiten und so Ordnung und Wandel auszubalancieren: die Realisierung der ‚Mitleids‘-Konzeption. *Nathan* ist kein Bürgerliches Trauerspiel. Aber es ist, gewiß überhöht, die Dichtung der heraufdämmernden ‚bürgerlichen Gesellschaft‘. An dieser ihrer Verkündigung ist sie zu messen.

Anmerkungen

- 1 Julii Caesari Scaligeri poetices libri septem. Nachdr. der Ausg. Lyon 1561. Stuttgart 1964. I, 6.
- 2 Pikulik, S. 101. Diese – von Richard Alewyn inspirierte – Position vertritt auch Wierlacher sowie Heinz Birk: Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1967. Wierlacher wird in der Diskussion zu wenig berücksichtigt.
- 3 Pikulik, S. 2 [Hervorhebung K. E.].
- 4 Szondi, S. 68. – Bezeichnend für den Stand der ‚Diskussion‘: Guthke: Trauerspiel, S. 35, sagt hinsichtlich des Zusammenhangs von Bürgertum und Empfindsamkeit, hier müsse es „vorerst bei einer empirisch nicht verifizierbaren Hypothese bleiben“; dem entgegnet Gerhard Sauder (Empfindsamkeit. Bd. 1. Stuttgart 1974), Guthke liefere „keine neuen Argumente, die gegen die Verbindung bürgerlichen Selbstbewußtseins mit der Empfindsamkeit sprächen“ (S. XIII). Wer trägt nun die Beweislast?
- 5 Zit. nach dem Abdruck in Eibl: Sara, S. 173–189; hier S. 187.
- 6 Zur schnellen und gründlichen Information vgl. Artikel ‚Bürger‘ von Manfred Riedel in: Geschichtliche Grundbegriffe. Hrsg. v. O. Brunner, W. Conze u. R. Kosellek. Bd. 1. Stuttgart 1972.
- 7 Wierlacher: Begriffe, hat gezeigt, daß der Begriff ‚bürgerlich‘ bei Lessing weitgehend deckungsgleich mit ‚menschlich‘ ist. Weimar hingegen hat gezeigt, daß ‚bürgerlich‘ ein Gegenbegriff zu ‚natürlich‘ ist. Beide Befunde schließen einander nicht aus. Bei einem so vieldeutigen Begriff ist die jeweilige Bedeutung nur aus dem Kontext, d. h. aus den jeweiligen Oppositionsbegriffen zu ermitteln. So ist ‚bürgerlich‘ als Oppositionsbegriff zu ‚natürlich‘ etwa in Lessings religionsphilosophischen Arbeiten und in „Ernst und Falk“ aufzufinden. Im Zusammenhang mit dem ‚Bürgerlichen Trauerspiel‘ ist die Opposition das konventionelle Trauerspiel, Abweichungen von der Konvention sind ‚bürgerlich‘; und in wieder anderen Zusammenhängen, in Opposition zu ‚öffentlich‘ oder ‚staatlich‘, kann es ‚privat‘, ‚häuslich‘, ‚menschlich‘ bedeuten.

- 8 Im folgenden zitiert nach dem Abdruck von Fritz Brüggemann: Die Anfänge des Bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Leipzig 1934 (= Deutsche Literatur [...] in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung. Bd. 8), S. 21–89.
- 9 Der Begriff ‚Paradigma‘ wird im Sinne von Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt 1973, verwendet. Leider ist der ohnedies schon mehrdeutige Begriff inzwischen dem üblichen germanistischen Verschleiß ausgesetzt worden. Kuhn hat jedoch – von Germanisten unbemerkt – „Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigmas“ angestellt (deutsch in: T. S. Kuhn: Die Entstehung des Neuen. Frankfurt 1978, S. 389–420). Hier unterscheidet er zwischen ‚disciplinary matrix‘ und ‚exemplar‘ (dt. ‚Musterbeispiel‘). Ich verwende hier ‚Paradigma‘ im Sinne von ‚exemplar‘. Vgl. auch Karl Eibl: Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. München 1976, bes. S. 101.
- 10 Zitate ebenfalls nach Brüggemann.
- 11 Da nicht verfolgt die Geschichte der Theorie vor 1755 und zeichnet die „Abweichung“ (S. 206) des alten Regelkanons nach.
- 12 Abdruck bei Eibl: Sara, S. 173–189.
- 13 Über den politisch-sozialgeschichtlichen Gehaltsfragen werden – auch im vorliegenden Beitrag – die *ästhetischen* Probleme des Bürgerlichen Trauerspiels noch viel zu wenig beachtet. Unter ästhetischem Aspekt hat z. B. die ‚Ständeklausel‘ eine ganz andere Funktion als unter politisch-sozialgeschichtlichem: Nur die historisch beglaubigte Figur ist unmittelbar *exempelfähig*. Diese Figuren gehören zum Bildungshaushalt, und zwar nicht nur als historische, sondern als ‚bedeutende‘: Cato etwa ‚bedeutet‘ die Problematik der Standhaftigkeit und des Freitodes, Codrus ‚bedeutet‘ das Selbstopfer des Herrschers (und hängt auf diese Weise sogar ‚figural‘ mit der Heilsgeschichte zusammen). Miss Sara Sampson hingegen ‚bedeutet‘ zunächst einmal überhaupt nichts, muß erst in mühseliger Expositionsarbeit im Drama selbst ‚bedeutend‘ gemacht werden. Wenn das Drama nie ganz von den historischen Stoffen ließ, sie später sogar wieder bevorzugte, liegt der Grund keineswegs an der reaktionären Gesinnung der Dramatiker, sondern an der besonderen Exempelfähigkeit bereits, wenn auch noch so vage, bekannter Figuren – sei’s nun Wallenstein, Agnes Bernauer, Galilei oder Pius XII. Neben der Exempelfähigkeit bietet in der Moderne die historische Figur den Vorteil, daß man sie nicht aus Stereotypen zusammenkleistern muß (bei Autoren wie Kroetz wird dann aus dem Klischee eine Tugend gemacht), sondern daß man sogleich mit Differenzierungen und Verfremdungen beginnen kann (Caligula, Don Juan, Johanna usw.).
- 14 Zitate nach Lessing: Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973, S. 155–227; hier S. 163.
- 15 Säkular-Ausgabe. Bd. 11, S. 62.
- 16 Lessing: Werke. Hrsg. v. H. G. Göpfert. Bd. 2. München 1971, S. 173.
- 17 Werke. Bd. 2, S. 187.
- 18 Werke. Bd. 2, S. 706; Brief an Karl Lessing vom 10. 2. 1772.
- 19 Vgl. hierzu nun Karl Eibl: G. E. Lessing: Nathan der Weise. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): Deutsche Dramen. Bd. 1, Königstein 1981, S. 3–30.

Zu einigen Abkürzungen findet sich in meinen im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten die nähere Begründung.

Literaturverzeichnis

- Eloesser, Arthur: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1898.
- Brüggemann, Fritz: Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: DVjS 3 (1925), S. 94–127.
- Daunicht, Richard: Die Entstehung des Bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1965 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. NF 8).
- Pikulik, Lothar: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit [1966]. Köln/Graz 1981 (= Literatur und Leben 9).
- Wierlacher, Alois: Zum Gebrauch der Begriffe „Bürger“ und „bürgerlich“ bei Lessing. In: Neophilologus 51 (1967), S. 147–156.
- Wierlacher, Alois: Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968.
- Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. Stuttgart 1969 (= Texte Metzler 9).
- Eibl, Karl: G. E. Lessing. Miss Sara Sampson. Frankfurt 1971 (= Commentatio 2).
- Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1972 (= Sammlung Metzler 116).
- Müller, Klaus-Detlef: Das Erbe der Komödie im Bürgerlichen Trauerspiel. Lessings „Emilia Galotti“ und die commedia dell' arte. In: DVjS 46 (1972), S. 28–60.
- Szondi, Peter: Die Theorie des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt 1973 (= Studienausgabe der Vorlesungen 1).
- Eibl, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Jb. der dt. Schillerges. 21 (1977), S. 138–191.
- Weimar, Klaus: „Bürgerliches Trauerspiel“ – Eine Begriffserklärung im Hinblick auf Lessing. In: DVjS 51 (1977), S. 208–221.
- Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Drama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. von W. Hinck. Düsseldorf 1980. S. 76–92.
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.