

Die Literatur des 18. Jahrhunderts

V. Bürgerliches Trauerspiel I

I. Distanzierung von Gottsched

Gotthold Ephraim Lessings (*1729 Kamenz, †1781 Braunschweig) Werke und Schriften bilden das **Zentrum der deutschen Hochaufklärung**, da sich dort die Tendenzen am deutlichsten ablesen lassen. Lessing entwickelt sich von einem ›orthodoxen Gottschedianer‹ in seinen frühen Lustspielen und Tragödien-Versuchen nach 1750 weg von der frühaufklärerischen Regelpoetik. Diese Distanzierung markiert der 17. ›Literaturbrief‹ (16. Februar 1759, vgl. auch Vorlesung vom 6.11.06), in dem Lessing Gottsched die angebliche Orientierung am französischen Klassizismus vorwirft:

Als die *Neuberin* blühte, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster. Unsre *Staats- und Helden-Aktionen* waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre *Lustspiele* bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbnis einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr *Gottsched* nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen. [...] er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht.¹

Dieser Angriff markiert eine Wende: Lessing spielt das englische Theater gegen den französischen Klassizismus aus, zieht William Shakespeare (1564 – 1616) also Pierre Corneille (1606-1684) oder Jean Racine (1639-1699) vor:

[Gottsched] hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung etc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben.²

Wenn man die Meisterstücke des *Shakespear*, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem *Corneille* und *Racine* so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.³

Die dezidierte Ablehnung des Stoizismus wird hier deutlich. Daneben vertritt Lessing die optimistische Anthropologie: der Mensch ist von Natur aus gut (Monismus). Poetologisch

¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 17. Brief, S. 35-39. In G. E. Lessing *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Hg. Albert Meier, Stuttgart 2006, hier S. 35f.

² Lessing, 17. Brief, S. 36.

³ Lessing, 17. Brief, S. 36f.

impliziert das die Genie-Ästhetik und eine ›Dramaturgie der Nähe‹, die auf Identifikation der Zuschauer mit den Protagonisten abzielt und einen Kontrapunkt zur rationalistischen Dramaturgie der Distanz bildet:

Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.⁴

Nach wie vor steht die Nützlichkeit von Literatur bzw. Theater im Vordergrund. Diese Wirkung wird jetzt aber nicht mehr von Lehrsätzen erwartet, sondern von einer Kultivierung der natürlichen Empfindungen (›moral sense‹). Diese Innovation ist am deutlichsten in der neuen ›Gattung‹ des ›Bürgerlichen Trauerspiels‹ zu beobachten.

II. Bürgerliches Trauerspiel – Begriff und Entstehung

Von zentraler Bedeutung ist die Opposition der Begriffe **bürgerlich vs. höfisch**, die den Kern der neuen Dramen trifft: ›Bürgerlich‹ meint zuallererst ›nicht-höfisch‹ und daher ›familiär‹/›privat‹. Das Personal verschiebt sich vom Fürsten mit Hofstaat zur ›Mittelschicht‹, die weder zum Hof noch zum gemeinen Volk gehört (**gehobenes Bürgertum** und niederer =**nichthöfischer Adel** (Landadel)). Ebenso verlagert sich damit der Themenschwerpunkt: Im Gegensatz zu heroischen Stoffen von welthistorischer Bedeutung (z. B. Catos Selbstmord in der Niederlage gegen Caesar) sind nun **rein innerfamiliäre und daher fiktionale Stoffe** Thema der Stücke, was eine gesteigerte Popularität dieses Theater zur Folge hat.

Das Bürgerliche Trauerspiel à la Lessing hat **keine Vorbilder** im engeren Sinn. Folgende ausländische Einflüsse sind jedoch zu vermerken:

a) **England**: George Lillo (1693-1739) *The London Merchant* (1731), in Deutschland erst 1752 als Übersetzung aus dem Französischen verbreitet

- rein bürgerliches Milieu: Kaufleute
- männliche Hauptfigur: Kaufmannslehrling George Barnwell wird durch Lady Millwood verführt
- episodenhaft: aus einem Fehltritt aufgrund von Versuchung erwachsen immer schlimmere Verbrechen (moritatenartig)
- keine individuelle Psychologie: typenhafter Entwicklungsgang ins Laster (Abschreckung!)

⁴ Lessing, 17. Brief, S. 37.

b) **Frankreich:** Denis Diderot (1713-1784) *Le fils naturel / Le père de famille* (1757/1758) – hat allerdings noch keine Bedeutung für *Miß Sara Sampson*

- Lessing hat Dramen und theoretische Reflexionen Diderots übersetzt
- entscheidender Begriff: ›genre sérieux‹ (›ernsthafte‹ Gattung)
- Diderot gilt als Dramatiker des ›moral sense‹ (vgl. Vorlesung vom 13.11.06), der entscheidend von Shaftesbury beeinflusst wurde

Wichtiger war jedoch die Einwirkung empfindsamer Romane aus England, v. a. zweier Briefromane von Samuel Richardson (1689-1761), die als Ideenquelle für Lessing gelten müssen:

a) *Pamela, or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to Her Parents* (1740).

b) *Clarissa; or the History of a Young Lady. Comprehending the Most Important Concerns of Private Life. And Particularly Shewing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage. Published by the Editor of Pamela.* (Sieben Bände. 1748).

III. Lessings Mitleidsästhetik

Miß Sara Sampson (Uraufführung 10.7.1755 in Frankfurt/Oder)

Im Untertitel des Erstdrucks ist das Drama als ›bürgerliches Trauerspiel‹ ausgewiesen, im Zweitdruck 1772 fehlt das Epitheton ›bürgerlich‹, da Lessing in seiner Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot* (1760) zwischen ›Tragödie‹ und ›Trauerspiel‹ unterscheidet:

- ›tragédie‹ → a) **Tragödie:** »das Unglück der Großen und die Unfälle ganzer Staaten«
- b) **Trauerspiel:** »unser häusliches Unglück«

Handlung und Merkmale:

Die Geschichte spielt an zwei englischen Gasthöfen während eines Tages in der Gegenwart (also keine echte ›Einheit des Orts‹). Das Personal sind englische Landadelige (nichthöfischer Adel → Mittelschicht, entspricht dem Personal der empfindsamen Briefromane). Der **Konflikt** liegt hier darin, dass Sara ihren Vater, Sir William, verlassen hat, um dem Geliebten Mellefont zu folgen. Dies entspricht dem **schlimmstmöglichen Regelverstoß** einer Tochter aus gutem Haus. In untypischer Weise will der Vater seiner Tochter jedoch verzeihen. Dadurch gerät der Plan der abgelegten Geliebten Lady Marwood⁵, die Liebenden durch Saras

⁵ An der Namensgebung ist die Inspiration durch George Lillo erkennbar, sowie durch Samuel Richardson (Lady Marwood gibt sich als Lady Solmes aus).

Vater trennen zu lassen, in Gefahr. Sie greift zum Gift und ermordet Sara, um Mellefont, den Vater ihrer Tochter Arabella, zurückzuerobern. Daraufhin begeht Mellefont Selbstmord, Marwood nimmt Arabella als Geisel und Sir William bleibt zuletzt allein in der Hoffnung, Arabella retten zu können.

Das Stück zeichnet sich durch **rührende** Motive aus. Der Mord an Sara ist zwar nicht zu rechtfertigen, doch wird begreiflich, warum es dazu gekommen ist (hier ist die psychologische Argumentation legitim, da die Figuren als individuelle Charaktere gezeichnet sind, deren Handeln durch eine Vorgeschichte motiviert ist und durch Einfühlung verstanden werden kann). Marwoods Giftmord an Sara reagiert auf eine Provokation durch Sara, die sich unberechtigterweise für moralisch überlegen hält:

SARA: [...] Wenn ich der Marwood Erfahrung gehabt hätte, so würde ich den Fehltritt gewiß nicht getan haben, der mich mit ihr in eine so erniedrigende Parallel setzt. Hätte ich ihn aber doch getan, so würde ich wenigstens nicht zehn Jahr darin verharret sein. Es ist ganz etwas anders, aus Unwissenheit auf das Laster treffen; und ganz etwas anders, es kennen und dem ungeachtet mit ihm vertraulich werden.⁶

Alle Figuren sind ›mittlere Charaktere‹: nicht mehr Figuren, sondern psychologisch differenziert, niemand ist nur ›lasterhaft‹, sondern sittlich schwach. Hier wirkt der **anthropologische Optimismus**: Gott kann keine lasterhaften Menschen geschaffen haben, das Laster muss also eine Deformation ursprünglich ›guter‹ Anlagen sein. Die Wirkungsstrategie ist, die Zuschauer im Theater in Mitleid einzuüben.

SIR WILLIAM: Hier meine Tochter? Hier in diesem elenden Wirtshause?
WAITWELL: Ohne Zweifel hat Mellefont mit Fleiß das allerelendeste im ganzen Städtchen zu seinem Aufenthalte gewählt. Böse Leute suchen immer das Dunkle, weil sie böse Leute sind. Aber was hilft es ihnen, wenn sie sich auch vor der ganzen Welt verbergen könnten? Das Gewissen ist doch mehr, als eine ganze uns verklagende Welt. - Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir! - Sir!
SIR WILLIAM: Laß mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?
WAITWELL: Ach! sie verdient sie, und wenn es blutige Tränen wären.
SIR WILLIAM: Nun so laß mich.⁷

Lessings Ziel ist, das Publikum durch Mitleid zu ›verbessern‹:

Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. [...] *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. **Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter**⁸.

⁶ Gotthold Ephraim Lessing *Miß Sara Sampson*. Ein bürgerliches Trauerspiel. Hg. Karl Eibl, Athenäum, Frankfurt am Main, 1971. S. 9-95. Hier IV, 8, Z. 31-37. S. 74f.

⁷ Lessing *Miß Sara Sampson*, I, 1, Z. 1-18, S. 9.

⁸ Gotthold Ephraim Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel. An [Friedrich] Nicolai* (November 1756), S. 23-26. In: G. E. Lessing *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Hg. Albert Meier, Stuttgart 2006, hier S. 24f.

An dieser Stelle zeigt sich das neue ethische System, das den stoischen Kontrast von Tugend und Laster nicht mehr kennt:

SIR WILLIAM: [...] Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. **Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens**, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden - Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. **Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.**⁹

Lessing setzt sich hier dezidiert vom Tugend/Laster-Antagonismus à la Gottsched ab, deutet aber auch die Katharsis-Idee aus der Poetik des Aristoteles um.

Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden. [...] Das Schrecken in der *Tragödie* ist weiter nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleids [...].¹⁰

Nun zur Bewunderung! Die Bewunderung! O in der *Tragödie* [...] ist das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, [...] daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt. [...] Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids.¹¹

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben.¹²

Merkmale des Bürgerliches Trauerspiel nach Lessing:

- fiktiver Stoff
- privater Stoff (Tugend der Tochter)
- mittlerer Stand
- tragisches Ende
- Prosa
- vermischte Charaktere
- Illusion
- Einfühlung

IV. Poetologische Relevanz und Entstehung

Das Entstehen des Bürgerlichen Trauerspiels wird meist mit einer **sozialgeschichtlichen** Kausalität erklärt: Weil die gesellschaftliche Bedeutung des Bürgertums zugenommen hat, soll die Dichtung reagiert haben. Eine sozialgeschichtliche Argumentation dieser Art setzt

⁹ Lessing *Miß Sara Sampson*, I, 1, Z. 12-19, S. 10.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. An [Friedrich] Nicolai (November 1756), S. 23-26. In: G. E. Lessing *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Hg. Albert Meier, Stuttgart 2006, hier S. 23.

¹¹ Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*. An [Friedrich] Nicolai (November 1756), S. 24.

¹² Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*. An [Friedrich] Nicolai (November 1756), S. 25.

jedoch ein Widerspiegelungskonzept in der Traditionslinie Hegel → Marx → Stalin → Lukács voraus (Realität als ›Basis‹ → Kunst als ›Überbau‹). Die sozialgeschichtliche Kausalthese kann jedoch weder die stoffliche Dominanz des Landadels (Personal der Stücke) noch die dramaturgische Zentralposition der ›Tochter‹ erklären.

Gegenthese: Der literarischen Entwicklung vom Heroischen zum Bürgerlichen Trauerspiel liegt eine **innerpoetische = autonome Logik** zugrunde: *Miß Sara Sampson* ist als extremer **Kontrapunkt zur Heroischen Tragödie** konzipiert → die ›Tochter‹ in einer familieninternen Konfliktsituation stellt den maximalen Kontrapunkt zur traditionellen Rolle des Fürsten dar.

Literaturhinweise:

- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart – Weimar 2000.
- Rochow, Christian Erich: *Das Bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1999.
- Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung der modernen Dramatik aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart 1986.