

V Literaturgeschichtliche Einordnung

Absolutismus und Aufklärung

In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, also zur Zeit der Veröffentlichung der *Emilia Galotti*, wirkte Deutschland noch fast mittelalterlich: Dem jahrhundertealten, lockeren Zusammenschluss der deutschen Territorien im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation stand, wie schon seit vielen Generationen, das österreichische Herrscherhaus Habsburg vor. Derzeit regierte die Kaiserin Maria Theresia (1717-1780). Doch Österreich war in Preußen unter seinem König Friedrich II. (1712-1786) ein gefährlicher Rivale erwachsen. In einem erbitterten Ringen stritten sich die österreichische Kaiserin und der preußische König im Siebenjährigen Krieg (1756-1763) um den Besitz Schlesiens und die Vormachtstellung in Deutschland.

Neben diesen beiden Staaten, die auch auf europäischer Bühne agierten, fanden sich hunderte von souveränen Gebieten, die unter weltlicher oder geistlicher Herrschaft standen. Während sich die Amerikaner anschickten, die Vorherrschaft der Engländer abzuschütteln, und ihren Bürgern „Freiheit, Leben und Streben nach Glück“ versprachen, galten für die Deutschen die Bedingungen des absolutistischen Obrigkeitsstaates. Eine Verfassung mit garantierten Grundrechten gab es nicht, der Monarch regierte von Gottes Gnaden und „legibus absolutus“, d.h. unabhängig von rechtsstaatlichen Bindungen und nur seinem christlichen Gewissen verpflichtet. Immerhin empfand sich Friedrich II. als aufgeklärter Monarch nicht mehr als Herrscher mit einem Absolutheitsanspruch wie der Sonnenkönig Ludwig XIV. („Der Staat bin ich“), sondern bezeichnete sich als „ersten Diener des Staates“. Außerdem gewährte er seinen Untertanen Religionsfreiheit und unabhängige Gerichte; der preußische Beamte galt als stur, doch zugleich als ein Inbegriff der Pflichterfüllung.

Die Landesherren finanzierten ihre Schlossbauten und ihre aufwändige Hofhaltung mit dem Schweiß der Untertanen. Und wenn die Mittel einmal nicht reichten, so verkaufte mancher Herrscher - wie auch Lessings Landesherr zu Braunschweig - Landeskinder als Soldaten an England, damit sie in den Kolonien gegen die rebellischen Amerikaner kämpften. „Ab nach Kassel!“, so lautete in Hessen der Schreckensruf.

Überall in Deutschland regierte die Aristokratie. Allenfalls als Minister oder Sekretäre durften Bürgerliche ihre Qualitäten am Hofe beweisen. Im Handwerk herrschte noch die genossenschaftliche Zunftordnung des Mittelalters, über deren Einhaltung die Innungen mit Argusaugen wachten, und auf dem Lande waren die Bauern, Jahrzehnte vor ihrer Befreiung, schollenpflichtig, d.h. an ihr Stück Land und damit an den örtlichen Grundherren gebunden. Nicht so sehr die Leistung, sondern der ererbte Besitz und die Vorschrift der Zunft zählten.

Das Bürgertum in den großen Städten war durch Bildung und Fleiß, Handel und Gewerbe zu bescheidenem Wohlstand gelangt. Etliche Händler und Grundbesitzer hatten es gar zu Reichtum gebracht und Geschäftsbeziehungen in ganz Europa und bis nach Übersee angeknüpft. Einige suchten nach englischem und französischem Vorbild Manufakturen, Frühformen der Fabrik, zu errichten. Doch die ständische Ordnung bremste den unternehmerischen Eifer. Noch galt ein verarmter Freiherr mehr als ein wohlhabender Bürger. Aber das sollte sich bald ändern, denn mit der im 19. Jahrhundert erfolgenden Industrialisierung wurde das durch Bildung und Besitz zu Wohlstand gelangte Bürgertum zur mächtigsten Produktivkraft und verlangte Teilhabe am Staat.

Vor allem das Bildungsbürgertum war erfüllt vom Geist der Aufklärung, der mächtigsten geistig-politischen Bewegung seit der Renaissance, die sich gegen Willkürherrschaft, religiöse Bevormundung und Unwissenheit wandte. Vernunft, Mut zur Kritik, geistige Freiheit und Toleranz sollten erstarrte Traditionen überwinden helfen, das Unrecht in Staat und Kirche anprangern und zu einem humanen Miteinander führen. Lessing, als Bibliothekar in Diensten des Landesherrn zu Braunschweig, war ein Vorkämpfer des neuen Zeitgeistes.

In seinem Drama *Emilia Galotti* spiegeln Prinz Hettore und der Zwergstaat von Guastalla, auch wenn er im fernen Italien angesiedelt war, durchaus die Herrschaftsverhältnisse in einem deutschen absolutistischen Territorialstaat wider und fordern zu kritischer Auseinandersetzung mit der dargestellten Wirklichkeit auf. Als Regent produziert der Prinz Hettore - in Anlehnung an die barocke Tradition – mit seinen schwankenden Launen eine Schicksalswelt, die aber nun nicht mehr metaphysisch verfasst, sondern als historisch und politisch bedingt anzusehen ist. Der im Barock signifikante Gegensatz von Transzendenz und Immanenz wird im Zeitalter der Aufklärung in die Welt geholt und findet sich als Zweiteilung von öffentlicher und privater Sphäre wieder. Damit aber scheinen die Verhältnisse änderbar und gestaltbar. Der Mensch muss nicht wie im Barock den Schicksalsschlägen standhalten, sondern er kann sie kritisieren und – wie im Drama gezeigt – eine innerweltliche Gegenposition einnehmen. Graf Appiani und Odoardo Galotti sind solche Menschen, die bewusst den politisch öffentlichen Bereich verlassen und sich aufs Land zurückziehen. Der Einfluss von Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) Naturphilosophie, mit der Lessing gut vertraut war und welche die aufklärerische Glücksvorstellung vom tugendhaften Leben auf dem Lande prägte, wird hier spürbar. In der Abwendung von der sittenlosen höfischen Welt werden die unberührten Täler und Berge zum Sinnbild für Unschuld und idyllisches Glück.

Am Vorbild der unverfälschten Natur bildet sich die Ideologie der bürgerlichen Selbstbestimmung und moralischen Wertsetzungen heraus.

Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels

Dass solche Anschauungen ab Mitte des 18. Jahrhunderts Eingang in die Bühnenwelt des deutschen Theaters fanden, ging mit weitgreifenden Veränderungen in der Konzeption des bisher am französischen Klassizismus orientierten Dramas einher. Noch im Barock war die Tragödie ausschließlich für den außerordentlichen Menschen denkbar und folgte damit dem Prinzip der Ständeklausel, nach der nur den Schicksalen von Fürsten, Königen und anderen hohen Standespersonen eine wirklich tragische Dimension vorbehalten war. Denn nur, so war die Regelauslegung, wer eine gewisse Größe und soziale Bedeutung innehatte, brachte eine genügend große Fallhöhe auf, um das Scheitern auch wirklich tragisch erscheinen zu lassen. Entsprechend dem hohen Anspruch war die Sprache zumeist in Versen gehalten. Im Gegensatz zu diesen heroischen und sprachlich artifiziellen Haupt- und Staatsaktionen hatte die Komödie, deren Personal den unteren Ständen entstammte, die oft derbe und in Prosa gestaltete Verspottung allgemeiner menschlicher Schwächen und Berufsstände zum Ziel. Diese ästhetische Zweiklassengesellschaft einer normativen Regelpoetik hatte zur Folge, dass bis ins 18. Jahrhundert hinein dem Bürger das Recht auf Tragik und der Komödie das Potential zum ernst zu nehmenden Niveau abgesprochen wurde. Das Problem wird beim Theaterreformer Johann Christoph Gottsched deutlich, der in der Frühzeit der Aufklärung Schwierigkeiten hatte, das neue Genre eines bürgerlichen Trauerspiels zu klassifizieren, und es aufgrund seines nicht-adeligen Personals in den Hauptrollen letztlich als Ableger des rührenden Lustspiels (*comédie larmoyante*) einordnete. Tränen des Mitleids, die der Theaterzuschauer angesichts des dargestellten Schicksals eines Bürgerlichen vergoss, waren vielleicht rührselig, aber nicht von wahrer Tragik.

Solche dogmatische Setzungen verloren freilich vor der Vielfalt an neuen dramaturgischen Einflüssen aus den damals fortschrittlichen Ländern Europas an Kraft. Mitte der 50er Jahre wird George Lillo's Drama *The London Merchant* (1731) durch eine Übersetzung aus dem Englischen auch in Deutschland schlagartig bekannt, der Kaufmannsstand wird auf dem Kontinent tragödienwürdig. Dahinter äußert sich natürlich das Bedürfnis des aufstrebenden bürgerlichen Theaterpublikums, Vorbilder der moralischen Selbstbestimmung aus ihrer eigenen gesellschaftlichen Situation und Wertewelt dargestellt zu finden. Nahrung findet dieses Bedürfnis zudem in dem neuen bürgerlichen Schauspieltypus des *genre sérieux* aus Frankreich, dessen bekannter Autor und Aufklärer Denis Diderot in seinen Stücken *Le Fils*

naturel und *Le Père de famille* dem Konfliktpotential in der Familie einen dramaturgisch noch ungewohnten neuen Stellenwert verschafft.

Lessing stand diesen literarischen Einflüssen aus England und Frankreich überaus positiv gegenüber, ja er war es, der Diderots Dramen ins Deutsche übertrug („Der natürliche Sohn“, 1757, Der „Familienvater“, 1758) und sich begeistert über die Identifikationsmöglichkeiten äußerte, die die häuslichen Themen boten. Zudem schärfte sich Lessings Wirkungspoetik an der britischen *Moral-sense*-Philosophie, welche die Regungen des Mitleids doppelt reflektierte, einmal als Affekt und einmal als ethischen Wert (vgl. Alt, S.213). Aus dieser das Zeitalter der Empfindsamkeit prägenden Auffassung entwickelte Lessing seine Theorie vom Trauerspiel, das dazu da sei, nicht nur ein momentanes Gefühl des Mitleids zu erregen, sondern das Mitleid als moralische Disposition „zu allen Zeiten“ in die Dauer zu überführen, wie er 1756 in einem Brief an Nicolai schrieb.

TEXTKASTEN

„Wenn es also wahr ist, dass die ganze Kunst des tragischen Dichtens auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsere 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, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses [...] (Lessing, Brief an Friedrich Nicolai, November 1756)

Ein Jahr zuvor veröffentlichte Lessing das Stück „Miss Sara Sampson“, Deutschlands erstes bürgerliche Trauerspiel, das bereits im Titel und im Ort der Handlung den englischen Einfluss verrät. Ähnlich wie in „Emilia Galotti“ entstammen auch hier die empfindsamen Figuren der adeligen Schicht, allerdings ist der Prozess der Verführung schon weiter vorangeschritten. Der Lebemann Mellefont hat die Titelheldin, die tugendsame Tochter von Sir William Sampson, aus dem väterlichen Hause entführt, um mit ihr nach Frankreich zu fliehen und sie dort zu heiraten. In einem englischen Gasthof wird die Flucht unterbrochen, was zur Folge hat, dass nicht nur Sir Sampson, sondern auch Mellefonts ehemalige Geliebte Marwood, mit der er eine gemeinsame Tochter hat, die beiden aufspüren. Der Vater ist bereit, der Tochter zu verzeihen, doch Sara fühlt sich zu schuldig, als dass sie die Vergebung annehmen könnte. Als am Ende die Marwood ihre Rivalin tödlich vergiftet, söhnt sich die sterbende Titelheldin mit ihrem Vater aus und vergibt auch ihrer Mörderin, während sich Mellefont in seiner Verzweiflung selbst richtet.

In „Miss Sara Sampson“ wird der „bürgerliche“ Anspruch auf Selbstverwirklichung dramatisiert, Handlungs- und Entscheidungsgrundlage für das Selbst sind seine Empfindungen und deren Ort ist das Gewissen. Und so wundert es nicht, dass die Figuren ständig von ihren Emotionen reden, Empfindungen des Mitleids und Schuldgefühle hegen und von ihren Tränen überaus reichlich Gebrauch machen. Die eigentliche Tragödie vollzieht sich auf der inneren Bühne seelischen Erlebens im Spannungsfeld von Leidenschaft und empfindsamer Liebe.

Das bürgerliche Trauerspiel hatte seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18.

Jahrhundert: Gilt *Miss Sara Sampson* (1755) als Drama der Empfindsamkeit, so repräsentiert *Emilia Galotti* (1772) grundsätzlich die Epoche der Aufklärung. Aus Friedrich Schillers bürgerlichem Trauerspiel *Kabale und Liebe* (1784) spricht dann mit dem adeligen Protagonisten Ferdinand der Pathos des Sturm und Drang, seine Geliebte Luise Miller entstammt mit ihren Eltern nun erstmals wirklich der Schicht des Zunftbürgertums. Als offiziell letztes deutsches bürgerliches Trauerspiel wird Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* (1843) bezeichnet, ein Drama, in dem kleinbürgerliche Enge herrscht und die Gegenwart des Adels ganz verschwunden ist.