

**EINFÜHRUNG  
GERMANISTIK**

Franziska Schöbler

# **Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama**

4. Auflage

**WBG**   
Wissen verbindet

# Einführungen Germanistik

Herausgegeben von

Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal

Franziska Schößler

# Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama

4. Auflage

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in  
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

4., überarbeitete und erweiterte Auflage  
© 2015 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt  
1. Auflage 2003  
2., durchgesehene Auflage 2008  
3., erneut durchgesehene Auflage 2011

Die Herausgabe des Werkes wurde durch  
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.  
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Bickenbach  
Satz: schreiberVIS, Bickenbach  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://www.wbg-wissenverbindet.de)

ISBN 978-3-534-26709-5

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:  
eBook (PDF): 978-3-534-74010-9  
eBook (epub): 978-3-534-74011-6

# Inhalt

I. Gattungsbegriff .....	7
II. Forschungsbericht .....	12
III. Methoden der Interpretation .....	16
1. Sozialgeschichtliche Ansätze .....	16
2. Kulturwissenschaftliche Ansätze .....	20
3. Gender Studies .....	24
IV. Gattungstheorien .....	29
1. Mitleidsdramaturgie und die Entdeckung des Individuums (Lessing) .....	29
2. Offene Formen und die Poetik der Determination (Lenz) .....	34
3. Das epische Theater und die Abschaffung des Individuums (Brecht) .....	38
V. Geschichte der Gattung .....	44
1. Genese und Varianten des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert .....	44
1.1 Die Dramen Lessings .....	47
1.2 Die Dramen des Sturm und Drang .....	52
2. Radikalisierungen im 19. Jahrhundert .....	63
2.1 Soziale Misere von Büchner bis Hauptmann .....	64
2.2 Das hohe Pathos der Kleinbürger bei Hebbel .....	72
3. Soziale Programme im 20. Jahrhundert .....	76
3.1 Sozialdramen der Zwischenkriegszeit .....	77
3.2 Arbeit und Familie nach 1945 .....	84
3.3 Soziale Dramen der 1990er Jahre .....	93
VI. Einzelanalysen repräsentativer Werke .....	96
1. Jakob Michael Reinhold Lenz: <i>Die Soldaten</i> .....	96
2. Gerhart Hauptmann: <i>Die Weber</i> .....	109
3. Marieluise Fleißer .....	123
3.1 <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i> .....	123
3.2 <i>Pioniere in Ingolstadt</i> .....	132
Kommentierte Bibliographie .....	139
Register .....	155

# I. Gattungsbegriff

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart lässt sich ein zentrales Anliegen in der deutschsprachigen Dramatik ausmachen, das mit unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen belegt wurde – das Anliegen, die durch gesellschaftliche Entwicklungen benachteiligten, von politischen wie wirtschaftlichen Ressourcen ausgeschlossenen Bevölkerungsschichten tragikfähig zu machen, d. h. als tragische Gestalten auf der Bühne zu präsentieren. Lässt sich das durch Diderot, Mercier und Lillo beeinflusste deutsche bürgerliche Trauerspiel als Versuch beschreiben, den Bürger zum Gegenstand des Mitleidens zu machen, so zeichnet sich das soziale Drama des 19. und 20. Jahrhunderts durch das Bestreben aus, dem gegen das Bürgertum scharf abgegrenzten vierten Stand, den Proletariern und Kleinbürgern, tragische Dignität zukommen zu lassen. *Tertium comparationis* von bürgerlichem Trauerspiel, dessen (quantitative) Marginalität (es werden hauptsächlich zwei Stücke Lessings, *Kabale und Liebe* von Schiller und Hebbels *Maria Magdalena* dazu gerechnet) vielfach betont wird (Rochow, 1999), und sozialem Drama, das bis in die Gegenwart hinein als aktuell gelten kann, ist der Versuch, gesellschaftlich eindeutig positionierte, genauer: unterprivilegierte Figuren in den Raum des tragischen Pathos zu überführen. Die auf ästhetischer Ebene gestellte Frage: „Wer ist tragikfähig?“ ist also immer zugleich auch eine gesellschaftliche, ist die Frage nach der ästhetischen Sichtbarkeit von Randgruppen, nach ihrer Partizipation am (hoch-)kulturellen Repräsentationssystem und seinen Pathosformeln, denen in besonderem Maße ästhetischer Ausdruckswert zugesprochen wird. In Hettners *Ästhetischen Untersuchungen* heißt es in Zusammenhang mit Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalena*: „Nur Könige oder bedeutende geschichtliche Helden sollten ein bedeutendes, weltbewegendes Schicksal haben? Und in der Enge häuslicher Kreise sollte kein großes, gigantisches Schicksal sein, sondern nur niedriger Jammer und prosaisches Elend? Unbegreifliche Kurzsichtigkeit! Durchzuckt ein großer Schmerz nicht alle Teile des Körpers gleichmäßig und oft den unscheinbarsten Nerv am allermächtigsten? Wo ist derjenige, der sich heut vor uns hinstellen könnte, ohne daß er stolz oder beschämt gestehen müßte, auch in seinem Inneren suche sich die furchtbare Tragödie der Gesellschaft ihr Opfer?“ (Hettner 1924, 75) Durch die Übernahme tragischer Ausdrucksformen, beispielsweise der Tragödie, wird mithin die bürgerliche Lebensform nobilitiert und mit Pathosformeln, mit Ausdrucksenergien, versehen; die neuere Forschung widmet sich entsprechend der Affekterzeugung und den Leidenschaften in diesem Genre (vgl. zu Lessing Lemke 2012; Tummuseit 2011; zu Wagner Dandoush 2004, 123–147; Alefeld 2007). Brecht hält über die ‚Veredelung‘ bürgerlichen Lebens im Trauerspiel fest: „Die Wirklichkeit betritt die Bühne, das heißt, die Klasse betritt sie, die anfängt, die Wirklichkeit zu bestimmen. Dabei tritt ein eigentümlicher Widerspruch auf. Einerseits wird die vornehme Bühne mit einem gewissen Behagen entweiht durch die ordinäre Redeweise der Plebs, aber zugleich erhält doch auch diese Plebs ihre Weihe, indem sie sich der bisher monopolisierten gehobenen Formen bedient. Sie entwickelt, das Zeremoniell der herrschenden Klasse verhöhnend, sofort ihr eigenes Pathos.“ (Brecht 1967, 362 f.) Zu berücksichtigen ist auch die Frage nach der Sichtbarkeit von Randgruppen.

Wer ist tragikfähig?

Die Sichtbarkeit von Randgruppen

Projektionsstrukturen sichtigen ist, dass es in aller Regel bürgerliche Autoren sind, die sich zum Sprachrohr von Minoritäten machen; damit werden die Unterprivilegierten zum Gegenstand projektiver Zuschreibungen (Bogdal 1978, 1991). Vor allem im Kontext der sozialen Dramen manifestiert sich neben dem Interesse der Autoren an Verfallserscheinungen, Abstiegs geschichten und plebejischem Milieu die Berührungsangst mit eben dieser Sphäre. Die Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas bleibt also im Wesentlichen eine des Bürgertums und seiner Ausdrucksformen.

Das Problem der Fallhöhe

Dieses Ringen um Pathos ließe sich umgekehrt auch als Suche nach bedeutungstiftenden Konfliktstoffen beschreiben, die der bürgerlichen Lebensform auf den ersten Blick nicht genuin zu sein scheinen. Bereits Herder weist auf das ästhetische Dilemma hin, „daß je geordneter die Menschen und die Staaten werden, der Zunder zur tragischen Flamme sich mindre.“ (Herder 1877/1913, 389) Ist die bürgerliche Kultur „und war stets vornehmlich Erwerbskultur“, wie sich mit Dosenheimer formulieren ließe (Dosenheimer 1949, 10), so lässt sich die pathetische Erhabenheit dieser Existenz durchaus in Frage stellen, wie beispielsweise Schopenhauer und Grillparzer anregen. „Schopenhauer will zwar das bürgerliche Trauerspiel keineswegs unbedingt verwerfen, auch sei das Objekt, wodurch menschliche Leidenschaften ins Spiel gesetzt werden, gleichgültig, ‘und Bauernhöfe leisten so viel wie Königreiche’. Trotzdem seien Personen von großer Macht und Ansehen eher für die Tragödie, ‘nicht weil der Rang dem Handelnden oder Leidenden mehr Würde gibt’, sondern weil ‘von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe’.“ (Dosenheimer 1949, 13) Es ist also das Gesetz der Fallhöhe, das gegen eine bürgerliche Tragödienproduktion Einspruch erhebt. Die ‘bürgerliche Tragödie’ steht unter dem Legitimationsdruck, das tragische Konfliktpotenzial bürgerlicher Existenz plausibel zu machen. Entsprechend wird über die Jahrhunderte hinweg wiederholt die Debatte aufflackern, woher das bürgerliche Drama seinen Konfliktstoff beziehe – aus äußeren Determinanten oder aber aus immanenten Strukturen; letzteres erhebt Hebbel zum Maßstab eines gelungenen bürgerlichen Trauerspiels.

Aufgrund der andersartigen Konfliktstruktur grenzt der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann die Tragödie vom bürgerlichen Trauerspiel ab, das aus einer durchkalkulierten Folge unglücklicher Umstände entsteht. In der Zeit des bürgerlichen Trauerspiels habe man zwar die Potenziale tragischer Kunst genau gekannt, sich jedoch aufgrund sehr bewusster ästhetischer und ideologischer Optionen gegen sie entschieden und melodramatische bürgerliche Familienszenen entworfen. Ein Beispiel dafür sei Lessings Stück *Emilia Galotti*, das „nach allgemeinem Urteil mehr einer ausgerechneten Unglücksmaschine als einer tragischen Dichtung gleich“ (Lehmann 2013, 64).

Die Familie als Sujet

Das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama lassen sich noch in anderer Hinsicht, in Hinsicht auf ihr Sujet – die Familie –, verbinden. Bereits Szondi hält in seiner Vorlesung *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* fest, dass Diderots *Père de famille* am Anfang einer Tradition stehe, „welche die Geschichte des neueren Dramas wesentlich mitbestimmt hat: der Tradition des Familiendramas, man denke an

Hebbels *Maria Magdalena*, an Strindbergs *Vater*, Tschechows *Drei Schwestern* [...] – einer Tradition, in der das, was Diderot als höchstes Gut gilt, als der einzige Ort, an dem der Mensch glücklich sein kann [gemeint ist die Familie; Anm. v. Verf.], allmählich zur Hölle pervertiert.“ (Szondi 1973, 126) Jenseits des gemeinsamen Themas Familie führt eine weitere Linie von der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels zum sozialen Drama: „Moderne Dramatiker, die sich von bloß privaten Themen abwenden wollten und dezidiert politische Wirkungen anstrebten [wie z. B. Brecht, Hacks, Kipperhard, Bruckner, die Adaptionen von Lenz' und Wagners Stücken vornehmen; Anm. v. Verf.], konnten an diese Texte anknüpfen“ (Jacobs 1983, 297) – gemeint sind die bürgerlichen Trauerspiele des 18. Jahrhunderts. Die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels vermag also auch zum sozialen Drama mit politischer Zielrichtung transformiert zu werden. Das Trauerspiel, wird es nicht streng an „normgebenden Mustern orientiert“ (Jacobs 1983, 294), entfaltet eine ganze Genealogie an dramatischen Varianten, die ihren Fokus im (tragischen) Familialen wie in der gesellschaftlichen Depravation finden. Mit McInnes, der ebenfalls eine Linie vom Sturm und Drang zu den Dramen des Jungen Deutschland und Hauptmann zieht, ist jedoch festzuhalten: „It is not possible, however, to see this as a clear, unbroken development. Looking at the period as a whole, the concern with social drama, critical and creative, appears indeed as rather fitful and fragmented.“ (McInnes 1976, 1)

Die Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas kann dabei aus zweifacher Perspektive präsentiert werden. Zum einen lassen sich diese Gattungen auf Verschiebungen und Umschichtungen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zurückführen, zumindest indirekt. So können die Stücke des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts als Indikatoren der krisenhaften Formation des Bürgertums gelesen werden, das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts als (wirtschafts-)liberalistisches zu etablieren beginnt; die gesellschaftliche Hierarchie verschiebt sich vom Stand zur Klasse und wird durch neue Ordnungsfunktionen wie z. B. das naturalisierte Geschlechtermodell organisiert. Stehen in den bürgerlichen Trauerspielen wie *Emilia Galotti* die Standesgegensätze auf dem Prüfstand und spielen diese auch noch in Lenzens Drama *Der Hofmeister* eine Rolle, so tritt die ökonomische Misere als Movers der dramatischen Entwicklung zunehmend in den Vordergrund. In Büchners *Woyzeck*, einem Drama, dem „die Entdeckung des *Geringen*“ gelingt, wie Elias Canetti betont (Canetti 1975, 220f.), ist die Ökonomie zum Schicksal, zum Fatum, geworden. „Die Armut steht im *Woyzeck* logisch an dem Ort, an dem in der attischen Tragödie das 'Schicksal' steht: sie ist die Prämisse des tragischen Syllogismus.“ (Glück 1984, 194) Das bürgerliche Trauerspiel wie das soziale Drama gewähren also Einsicht in die 'Anatomie' der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft, das heißt auch in ihre disziplinierenden wie normalisierenden Mechanismen, um mit Foucault zu sprechen. Die Tatsache, dass das bürgerliche Trauerspiel zum Ende des 18. Jahrhunderts nahezu verschwindet und das soziale Drama im Verlauf des 19. Jahrhunderts an dessen Stelle tritt, lässt sich dabei auf die 'Konsolidierung' bürgerlicher Werte und die Zementierung ökonomisch sanktionierter Grenzziehungen zurückführen. Nicht mehr der dritte Stand muss sich um die

Gesellschaftliche  
Umstrukturierungen

Ökonomie  
als dramatisches  
Subjekt

Partizipation an ästhetischen Pathosformeln bemühen, sondern die Repräsentanz des vierten 'Standes', genauer: der Bauern, Arbeiter, Kleinbürger und Angestellten, wird zum Einspruch gegen etablierte Ausdruckssysteme. Dem sozialen Anliegen dieser Dramenformen (vgl. zu einer Definition des Sozialen Elm 2004, 11–20) entspricht, dass sich Autoren und Autorinnen immer wieder, und zwar bis ins 20. Jahrhundert hinein, mit dem Mitleidsethos Lessings auseinandersetzen und den Schwund dieser Haltung diagnostizieren, die die 'bürgerliche Monadologie', die Abtrennung der Individuen voneinander, kompensieren sollte. Oder aber das Mitleidsethos Lessingscher Provenienz wird als affirmative Ideologie eines bürgerlichen Illusionstheaters entlarvt, das mit den gesellschaftlich-sozialen Realitäten (trotz entgegengesetzter Behauptung) nichts gemein hat – so verdeutlicht die immanente Poetik in Büchners *Woyzeck* ebenso wie die theoretischen Überlegungen Brechts.

Innerästhetische  
Revisionen

Darüber hinaus lässt sich die Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas auch als die Suche nach neuen Ausdrucksformen beschreiben, als eine Folge von innerästhetischen Revisionen und Überschreitungen: Die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels fußt auf einem Verstoß gegen die klassizistische Regelpoetik, die die niederen Stände eindeutig der Komödie zuordnet; Lessings Trauerspiel lässt sich als Transformation der klassischen Tragödie lesen, auf die es bezogen bleibt. Zu berücksichtigen wäre also, in welcher Weise die Stücke auf Vorgänger und Traditionen rekurrieren. Dieser Blickwinkel bietet sich auch im Kontext des 20. Jahrhunderts an, da es wiederholt zu kommentierenden Gattungszitaten, ja Persiflagen des bürgerlichen Trauerspiels kommt wie beispielsweise bei Kroetz und Fassbinder. Zugleich bieten die beiden Gattungen einen Einblick in diverse dramentechnische Strategien, in spezifische Bauformen des Dramas, die, z. T. jedenfalls, als Verstoß gegen etablierte Gattungsnormen zu beschreiben sind. Insgesamt reichen die dramatischen Formen von der Guckkastenbühne, also einem Illusionismus, wie ihn Diderot zur Propagierung bürgerlicher Werte entwickelt, bis zu offenen Bühnenarrangements, die sich an Jahrmarktsspektakeln orientieren (*Woyzeck*), Liedeinlagen integrieren oder auch Kurzszenen montieren (Lenz). Die niedrige soziale Stellung der *dramatis personae*, ihre Sprachhoheit, ihre Determiniertheit, bringt vor allem im sozialen Drama offene Formen mit sich. Steht ein handlungs- und sprachunfähiges Objekt den abstrakten Verhältnissen gegenüber, geht es also eigentlich nicht um die Tragik-, sondern die „Quälfertigkeit“ der Figur, wie es Hugo Aust nennt (Aust, Haida, Hein 1989, 286), so tendiert das soziale Drama grundsätzlich zu epischen Formen, wie sie Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* beschrieben hat; es weist offene wie analytische Strukturen auf und zeichnet sich durch eine innovative Sprachpraxis aus, die beispielsweise im Naturalismus als phonographischer Stil bezeichnet wird. Entwickelt wird in den sozialen Dramen also eine Poetik aus dem Geist der Determiniertheit.

Dramenformen

Das neue Volksstück

Das soziale Drama weist nicht nur eine gewisse Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel auf (Elm 2004), sondern lässt sich auch vom neueren, kritischen Volksstück, dem ebenfalls an sozialen Themen gelegen ist, nicht eindeutig abgrenzen. Den Autoren und Autorinnen der 1920er und 1930er Jahre z. B. gilt das Volksstück als „unbeschönigende, entlarvende Darstel-

lung der alltäglichen, modernen, geschlossenen Gesellschaft (unter besonderer Berücksichtigung ihrer schwachen Exponenten) auf ästhetisch hohem Niveau“ (Aust, Haida, Hein 1989, 283). Damit ist diese Gattung für eine Geschichte der sozialen Dramatik gleichermaßen relevant, zumal das Volksstück ähnlich wie das soziale Drama – Hauptmanns *Rose Bernd* z. B. – zuweilen ausdrücklich an die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels anknüpft. Im Folgenden werden also auch diejenigen Stücke berücksichtigt, die gemeinhin dem neuen Volksstück zugeordnet werden, die Dramen von Horváth, Fleißer, Kroetz und Fassbinder.

Wird in der vorliegenden Untersuchung insgesamt an dem relativ standardisierten Kanon von bürgerlichem Trauerspiel und sozialem Drama festgehalten, obgleich die Forschung immer wieder auf das Problem der Auswahl hingewiesen hat, so deshalb, weil damit die komplexesten Dramen erfasst sind, die zwar einerseits die Gattung etablieren, andererseits aber das damit verbundene Ethos einer Kritik unterziehen. Anders als die grassierende Trivialdramatik zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, die das Tugend-Laster-Schema ungebrochen reproduziert, formulieren die Dramen der Höhenkammliteratur, obgleich sie die kulturelle Identität des Bürgertums sichern, eine Kritik an eben dieser gesellschaftlichen Ordnung.

## II. Forschungsbericht

Die Forschung zum bürgerlichen Trauerspiel ist umfangreich, beschränkt sich jedoch, der üblichen Gattungsdefinition entsprechend, auf das 18. Jahrhundert; im letzten Kapitel der Darlegung von Christian Rochow, der ökonomische Aspekte sowie die disziplinatorischen Effekte dieser Gattung berücksichtigt (Rochow 1999, u. a. 11), wird der Niedergang der Gattung im ausgehenden 18. Jahrhundert thematisiert. Insgesamt sind es im Wesentlichen drei Kontroversen, die im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Trauerspiel ausgetragen werden. In der zweiten Hälfte der 1860er Jahre steht vornehmlich das Verhältnis von bürgerlichem Drama und Empfindsamkeit zur Debatte. Einschlägig ist die Studie von Lothar Pikulik, der den Klassenbezug des bürgerlichen Trauerspiels in Abrede stellt und die Empfindsamkeit für „eine im Kern unbürgerliche Erscheinung“ hält (Pikulik 1966, 170), die klassenungebundene, allgemeinemenschliche Werte propagiert. Er hält fest, dass die Ursache des Trauerspiels „nicht, wie es der Name der neuen Gattung dem Leser des 19. und 20. Jahrhunderts irreführender Weise nahe legt, eine Erstarkung des bürgerlichen Selbstbewußtseins“ (Pikulik 1966, 170) sei. Sauder hingegen betont die enge Verbindung von ‚erstarkendem Bürgertum‘ und Empfindsamkeit (Sauder 1980). Diskutiert wird in der Forschung also, wie das Verhältnis von literarischer Produktion und gesellschaftlicher Realität zu beschreiben sei, ob es sich bei dem bürgerlichen Trauerspiel um einen Spiegel gesellschaftlicher Wirklichkeit handle oder um eine innerästhetische Innovation. Vornehmlich in den zahlreichen sozialgeschichtlichen, literatursoziologischen wie marxistisch ausgerichteten Studien wird der enge Bezug zu gesellschaftlichen Entwicklungen betont, so in den Untersuchungen von Georg Lukács (1961), Arnold Hauser (1953, 87f.), Peter Szondi (1973), Wolfgang Schaer (1963) und Peter Weber (1970) – die in der DDR entstandene Arbeit Webers knüpft an die von Franz Mehring begründete sozialistische Lessing-Forschung an und betont die gesellschaftspolitische Orientierung des bürgerlichen Trauerspiels. Allerdings wird das Verhältnis von Gesellschaft und Literatur in diesen Arbeiten unterschiedlich bewertet. Nimmt Lukács z. B. an, dass das bürgerliche Trauerspiel das erste Drama sei, „welches aus bewußtem Klassengegensatz erwachsen ist; das erste, dessen Ziel es war, der Gefühls- und Denkweise einer um Freiheit und Macht kämpfenden Klasse, ihrer Beziehung zu den andern Klassen, Ausdruck zu geben“ (Lukács 1961, 277), so vertritt Szondi die Auffassung, dass dieser Klassengegensatz nicht unmittelbar in den Dramen ausgetragen wird, sondern in poetologische Innovationen übersetzt wird; „zwischen dem historisch-sozialen Prozeß, dem Aufstieg des Bürgertums, und seinem Ausdruck im Drama [bestehe] ein sehr viel weniger direktes Verhältnis“, als Lukács postuliere (Szondi 1973, 19). Diese Grundannahme einer eher indirekten, ästhetisch vermittelten Verbindung von Drama und gesellschaftlicher Wirklichkeit gilt auch für diejenigen Studien, die die in den Dramen entwickelte und problematisierte Familienkonzeption in den Blick nehmen (Saße 1988); Jürgen Jacobs z. B. konzentriert sich auf die Figur des Vaters als moralisches, emotionales und

Auswahlkriterien  
Trauerspiel  
und  
Empfindsamkeit

Literatursoziologi-  
sche Ansätze

Patriarchale Fami-  
lienkonstellationen

rechtliches Zentrum und beschreibt seine paradoxe Stellung zwischen Emotionalität und Autorität (Jacobs 1984). Sörensen liest die Trauerspielproduktionen als Reflexionen auf eine problematische patriarchale Familiengeschichte: Wenn das „organische Gebilde“ der patriarchalen Familie an einer Stelle gestört wird, „wird man nach Chr. Wolff sehen, ‘wie das eine unordentliche immer mehr unordentliches nach sich zieht, nicht allein bey der Person, die es thut, sondern auch bey den übrigen’ (§ 202). Die bürgerlichen Trauerspiele und die Familiendramen des 18. Jahrhunderts muten wie Exemplifizierungen dieser Worte an, denn fast immer nimmt hier der Konflikt seinen Ausgangspunkt in einer Störung der familialen Ordnung.“ (Sörensen 1984, 17) Neuerdings wird diese Familienkonstellation unter *gender*-Aspekten behandelt. Die Untersuchung von Susanne Komfort-Hein beispielsweise legt ihren Fokus auf die Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern, die sich in den Dramen abzeichnen und die Ständegrenzen zu substituieren beginnen (1995).

Die Gegenposition zu dieser Forschungstradition geht von der Frage aus, ob die Gattung nicht jenseits von sozial-gesellschaftlichen Prozessen als literaturimmanente Innovation zu beschreiben sei. Richard Daunicht (1963) z. B. dementiert den zentralen Einfluss gesellschaftlicher Verhältnisse; Horst Steinmetz betont den engen Zusammenhang von bürgerlichem Trauerspiel und heroischer Tragödie (1987, u. a. 71) und führt das partielle ästhetische Misslingen der neuen Gattung auf diesen Bezug zur heroischen Tragödie zurück. „So ist es eben der tragische Duktus, der das bürgerliche Trauerspiel als Kunstwerk ins Zwielficht geraten läßt.“ (Steinmetz 1987, 72) Rosmarie Zeller rekonstruiert vor dem Hintergrund eines semiotischen Ansatzes die innerliterarischen Veränderungen gattungs-ästhetischer Normen (1988), und Gisbert Ter-Nedden fokussiert die Übernahme klassischer Tragödienmuster in Lessings psychologisierenden Dramen (1986).

Zudem wird wiederholt darüber diskutiert, welche Dramen dieser Gattung zuzurechnen seien (Alt 1994, 13). In seinem einschlägigen und überaus instruktiven Einführungsband erstellt Karl S. Guthke eine Typologie derjenigen Motive und Personen, die insbesondere in den ‘trivialen’ Versionen der Gattung zu finden sind. Geschildert wird gemeinhin ein Familienkreis; der versuchte Eintritt in die galante, große Welt löst meist die Tragödie aus. Im Zentrum steht nicht selten ein junges Mädchen, dessen Liebhaber in der Regel empfindsam und tugendhaft ist; breit ausgemalte Sterbeszenen sind beliebt, ebenso tableauartige Schlusssauftritte (Guthke 1994, 62 f.). Seiner Typologie schließt Guthke eine Liste der im 18. Jahrhundert als bürgerliche Trauerspiele bezeichneten Dramen an (1994, 66 f.). Guthke weist darauf hin, dass die Konzentration auf eine geringe Anzahl an Höhenkammdramen problematisch sei, hält jedoch apogetisch fest: „So unreflektiert dieser traditionelle Konsensus ist – eine als Handbuch gedachte Darstellung hat keine Wahl, als sich ihm prinzipiell, wenn auch nicht unkritisch, anzuschließen.“ (Guthke 1994, 3) Gleiches gilt für die vorliegende Untersuchung. Die Konzentration auf einige wenige Kanondramen, wie sie in der Forschung vielfach herrscht, kritisiert Cornelia Mönch mit Nachdruck. Sie stellt eine Liste derjenigen Autoren und Autorinnen zusammen, die die Gattung weiter fassen und damit für ihre Studie vorbildlich sind (1993, 52);

Revision der literarischen Tradition

Trivialdramen

Höhenkammdramen

zu diesen zählt Mönch z.B. Karl Eibl (1984). Mönch betont die Diversität der rezeptionsästhetischen Modelle, die die bürgerlichen Trauerspiele umsetzen; J. G. B. Pfeils *Lucie Woodvil*, ein Drama, das Lessings Erstling *Miß Sara Sampson* in vielem gleicht, ist beispielsweise nach dem moraldidaktischen Muster der poetischen Gerechtigkeit konstruiert, nach dem das Laster bestraft, die Tugend belohnt wird. Lessing hingegen folgt in *Miß Sara Sampson* einer Mitleidsdramaturgie, die den Nexus von Unglück und Verdienst/Tugend verlangt (Mönch 1993, 44). Mönch analysiert eine 225 Titel umfassende Dramenliste, die Christian Heinrich Schmid 1798 zusammengestellt hat. Aus diesen zum Großteil vergessenen Stücken extrapoliert Mönch eine Typologie, die sie gegen die kanonisierten Texte des bürgerlichen Trauerspiels abgrenzt. Die Untersuchung von Brenner zu Lessing, die vor allem bislang eher vernachlässigte literaturkritische und religionspolemische Schriften des Autors untersucht, schließt sich Mönchs Kritik an, stellt entsprechend Lessings Vorreiterrolle im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels in Frage und verweist auf die zahlreichen trivialdramatischen Produktionen (Brenner 2000, 222; zu Lessings Verständnis von 'Religion' vgl. Feil 2013).

Soziales Drama und  
neues Volksstück

Auch die Forschung zum sozialen Drama, das teilweise mit dem Gattungsbegriff des neuen Volksstücks zusammenfällt, ist umfangreich, wie die Metzler-Einführung von Thomas Schmitz dokumentiert (Schmitz 1990). Zum Kanon dieser Untersuchungen gehören meist die Stücke von Fleißer, Brecht, Horváth, Kroetz, Turrini, Sperr etc., Autoren, die in der instruktiven Studie über das Volksstück von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein ebenso behandelt werden (Aust, Haida, Hein 1989, 282f.) wie in der Untersuchung von Eva Kormann (1990); diese Dissertation leistet eine Bestandsaufnahme der Autoren und Autorinnen der 1970er Jahre und ist vor dem Hintergrund des Informationsvergabemodells von Pfister angelegt. Zu nennen wären zudem die Arbeiten von Peter Schaarschmidt (1973), Walter Dimter (1973) und Herbert Herzmann (1997). Herzmann beschäftigt sich vor allem mit dem Altwiener Volksstück, dessen Tradition er bis zu Dramen wie z.B. Jelineks *Burgtheater. Eine Posse mit Gesang* fortgesetzt sieht. Ursula Hassel (2001) verfolgt ebenfalls die Linie, die vom bürgerlichen Trauerspiel zum Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück führt, wie auch ihre Aufsatzsammlung, die sie zusammen mit Herbert Herzmann herausgegeben hat (1992). Torsten Bügner behandelt Kroetz, Sperr, Fassbinder sowie Wolfgang Bauer und betont den Einfluss des Fernseh-Volksstücks auf das Drama von Kroetz und Sperr (1986, 63f.); Hajo Kurzenberger legt eine Studie zum Volksstück vor, in der er Horváth im Kontext von Handke behandelt (Kurzenberger 1974, 70f.). In diesen Studien wird also vielfach die Gattungslinie vom Altwiener Volksstück zum neuen der 1920/1930er Jahre und der 1970/1980er Jahre verfolgt, wie beispielsweise auch in der Aufsatzsammlung von Jürgen Hein (1973). In der vorliegenden Untersuchung werden vor allem diejenigen Dramen des neueren Volksstückes vorgestellt, die in einem engen Bezug zur Tradition des bürgerlichen Trauerspiels stehen, also Kroetz' Hebbel-Adaption *Maria Magdalena* sowie Fassbinders Drama *Bremer Freiheit*, das mit „bürgerliches Trauerspiel“ untertitelt ist.

Soziales Drama  
und bürgerliche  
Lebensform

Die Darstellung von Elise Dosenheimer, die das soziale Drama zum Thema hat und einen Bogen von Lessing zu Sternheim spannt, kann in gewissem Sinne als vorbildlich für die vorliegende Einführung gelten. Denn

auch Dosenheimer versteht die diversen dramatischen Gattungen – das bürgerliche Trauerspiel, das soziale Drama des Jungen Deutschland, das naturalistische und expressionistische soziale Drama – als Ausdrucksformen eines gemeinsamen sozialen Anliegens sowie einer genuin bürgerlichen Lebensform. In einem eröffnenden Kapitel beschreibt sie das Leistungsethos des Bürgertums sowie seine rationalistisch-puritanischen Überzeugungen als Bedingungen, die die bürgerliche Tragödie ermöglichen: „Es handelt sich also bei der Geburt einer bürgerlichen Tragödie um zwei Erfordernisse: nicht nur um ein Bürgertum, das einen Gehalt für sie bieten konnte, sondern auch um eine Theorie, die ihm das Recht auf tragische Symbolisierung zusprach, die es tragisch 'hoffähig' machte.“ (Dosenheimer 1949, 15) Allerdings können die Interpretationen, die Dosenheimer vorlegt, als veraltet gelten.

Die vorliegende Einführung versucht also aus einer Perspektive, die Literatur als kulturellen Ausdruck bürgerlicher (Macht-)Verhältnisse deutet, die traditionellen Gattungsgrenzen durchlässiger zu machen. Wird die Frage gestellt: „Wer ist tauglich, zu leiden?“, „Wer ist tragikfähig?“, so lassen sich bürgerliches Trauerspiel und soziales Drama als verwandte Spielarten behandeln; es lässt sich eine gemeinsame Geschichte der Deklassierung und des Ringens um (ästhetischen) Ausdruck, um kulturelle Repräsentanz, rekonstruieren.

Das Ringen um  
kulturelle Repräsen-  
tanz

### III. Methoden der Interpretation

Von der  
Sozialgeschichte zur  
Kulturwissenschaft

Wie der Überblick über die zentralen Forschungsdebatten zeigt, wird im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels und des sozialen Dramas vor allem ein Methodenstreit ausgetragen: Die Interpreten und Interpretinnen führen die Entstehung der Gattung entweder auf immanente ästhetische Prozesse zurück, behandeln die Werke mithin als autonome, von gesellschaftlichen Vorgängen abgelöste Produkte. Oder aber die Dramen werden als komplexe Aushandlungsorte gesellschaftlicher Interessen verstanden. Dieser letztere Ansatz, die sozialgeschichtliche Methode, die sich seit den 1970er Jahren als innovatives Verfahren der Analyse durchgesetzt hat, soll im Folgenden vorgestellt werden, ebenso die aktuellen 'Versionen' dieses Ansatzes; gemeint sind die kulturwissenschaftlichen Positionen, die seit Ende der 1990er Jahre intensiv diskutiert werden, an sozialgeschichtliche Tendenzen durchaus anschließen, allerdings von anderen Prämissen ausgehen: An die Stelle des homogenen Systems Gesellschaft und eines kontinuierlich sowie textunabhängig gedachten Geschichtsprozesses tritt ein plurales Feld von Texten, das das literarische Produkt als heterogene Landschaft umgibt und zu diesem in einem Verhältnis des Austausches steht. Die kulturwissenschaftlichen Positionen nehmen also gleichfalls eine Kontextualisierung des literarischen Produktes vor, allerdings ist sowohl das Text- wie das Gesellschafts- und Geschichtsmodell ein anderes (Huber/Lauer 2000). Als eine Variante dieser kulturwissenschaftlichen Positionen werden in einem dritten Abschnitt zentrale Konzepte der Gender Studies skizziert, die sich für die Analyse von bürgerlichen Trauerspielen und sozialen Dramen deshalb anbieten, weil diese Gattungen im Namen von Minoritäten entwickelt werden, und dazu gehört auch Weiblichkeit.

#### 1. Sozialgeschichtliche Ansätze

Wechselwirkungen

Grundlegend für diese Konzepte ist „die Annahme von Wechselwirkungen zwischen Literatur und Geschichte, zwischen (literarischem) Text und (sozialem) Kontext“ (Wechsel 1996, 447). Allerdings gibt diese Vorstellung einer „Wechselwirkung“ zwischen Kunst und Gesellschaft in theoretischer Hinsicht einige Probleme auf; zu entscheiden ist beispielsweise, welcher Begriff von Gesellschaft zugrunde gelegt wird. Meist wird Gesellschaft als institutionell verfasstes System definiert; zentral für die sozialgeschichtliche Literaturinterpretation ist die Berücksichtigung von institutionellen Bedingungen der Literatur, wie sie beispielsweise auch die empirische Literatursoziologie untersucht. Sozialgeschichtlich ausgerichtete Literaturgeschichten behandeln also immer auch die Produktions- und Distributionsbedingungen von literarischen Texten, weil diesen Faktoren eine grundlegende Funktion innerhalb des ästhetischen Prozesses zugeschrieben wird: Nicht zuletzt das Publikum, die Verlage sowie die Herstellungsbedingungen entscheiden darüber, was und wie geschrieben wird. Grimingers mehrbändige Sozialgeschichte ist entsprechend zweiteilig angelegt: „Einleitende Teile behandeln politische, ökonomische und gesell-

Distributions-  
und Produktions-  
bedingungen

schaftliche Verhältnisse, soziale Mentalität und literarische Kultur einer Epoche in ihrem Zusammenhang. Die Institutionen der Öffentlichkeit – so der literarische Markt, die Bildungsinstitutionen und Medien – spielen dabei eine besondere Rolle. Sie sind der Literatur nicht äußerlich, sondern prägen ihre Qualität und ihren Umfang sowie die Art ihrer Rezeption in jeder Epoche entscheidend.“ (Grimminger 1980, 8; zu Toller und den neuen Medien vgl. Landgren 2013) Erst im Anschluss an diese Informationen folgen Aufsätze zu einzelnen Gattungen und Autoren. So geht den Ausführungen über das bürgerliche Trauerspiel ein Kapitel über die Geschichte der Institution Theater voraus, das den Wandel von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater beschreibt (Meyer 1980), d. h. die Aufwertung des Theaters zu einer regelmäßigen Schaubühne mit didaktischem Anspruch. Diese Nobilitierung des (bürgerlichen) Theaters, seine Funktion als Erziehungsinstanz sowie die Errichtung fester Bühnen stehen in engem Zusammenhang mit der Genese des bürgerlichen Dramas. Das Theater, ein ‘öffentliches’ Ritual, wird als eine Art Gegenöffentlichkeit zum höfischen Milieu verstanden und muss deshalb aufgewertet werden. Die Bühne fungiert als „Öffentlichkeitsersatz“, wie u. a. in dem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe deutlich wird (Habermas 1962, 27). Die Institution Theater stellt also eine wesentliche Rahmenbedingung für die dramatische Produktion dar. Wird Literatur als institutionell verankerte Ausdrucksform betrachtet, so können im übertragenen Sinne auch Gattungen als „literarisch-soziale Institutionen“ gelten, die sich zwischen Institutionalisierung und Entinstitutionalisierung bewegen (Voßkamp 1977, 30). Literarische Gattungen regeln diejenigen Selektionsstrukturen, die Text- und Lesererwartungen in entscheidendem Maße prägen; auch die Rezeption von Texten wird institutionell geleitet. Grimminger hält im Vorwort seiner Sozialgeschichte fest: „Gattungen sind keine ‘Naturformen’ der Literatur, sondern sozialgeschichtlich labile Konventionen literarischer Verständigung über eine problematische Lebenswirklichkeit, motiviert durch geregelte Erwartungen des Publikums an literarische Verständigungsakte und durch das Selbstbewußtsein der Autoren.“ (Grimminger 1980, 11)

Die Institution  
Theater

Die Institution  
Gattung

Berücksichtigt die Sozialgeschichte vornehmlich die institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst, so liegt diesem Fokus eine zentrale Prämisse zugrunde: Es wird davon ausgegangen, dass gesellschaftliche Prozesse in ganz fundamentaler Weise von ökonomischen Interessen dominiert werden; der sozialgeschichtliche Ansatz geht den komplexen Interferenzen zwischen „Marktentwicklung und Ideologieggeschichte“ nach (Schulte-Sasse 1980, 465). So wird das bürgerliche Gleichheitspostulat als ideologisches Pendant des kapitalistischen Tauschaktes verstanden, und das intime bürgerliche Leben, das sich von Marktverhältnissen unabhängig dünkt, als „tief in den Bedürfnissen des Marktes verstrickt“ (Habermas 1962, 74). Die sozialgeschichtlichen Untersuchungen zum Drama und spezifischer zum bürgerlichen Trauerspiel profilieren entsprechend die ökonomischen Aspekte dieser bürgerlichen Ausdrucksformen sowie des Begriffes „bürgerlich“ überhaupt. Schulte-Sasse liest diesen Terminus in seinen Ausführungen über die Frühaufklärung nicht nur als Bezeichnung für den dritten Stand, sondern der Begriff verweise „auf ein wirtschaftliches Interesse an der Entwicklung von Handel und Manufakturwesen“ (Schulte-Sasse 1980,

Ökonomie  
als Fundament