BEMERKUNGEN ZU LESSINGS
"Freigeist" und "Miss Sara Sampson"

von

Gerhard Fricke

I

Mit seiner Komödie "Der Freigeist" setzt sich Lessings Drama, das in seinen frühen Ansätzen die Tradition der klassizistischen "sächsischen" Komödie noch nicht überschritten hatte, gleichsam in Bewegung. In Berlin, dem Mittelpunkt der preußischen Aufklärung, geschrieben und von der zuversichtlichen, wachen und fragenden moralischen Vernunft, die das "Klima" dieser Stadt bestimmte, geprägt, ist es der erste, bedeutsamerweise nicht theoretische sondern praktische Schritt auf das neu zu gewinnende Drama, enthält es in Idee und Durchführung den ersten unverkennbar Lessingschen Ton.

die Verächter Ihres Standes machte? Ich weiss gewiss, Sie würden vieles von Ihrer Schärfe fahren lassen.”

Ein “Freigeist” in diesem Sinne war ein Mann, der unter den denkenden Gebildeten zumal der preussischen Hauptstadt zu der wachsenden Zahl derer gehörte, die mit dem überkommenen positiven Kirchen glauben, dessen dogmatische Lehren sich auf historisch überlieferte Wunder und göttliche Eingriffe in den natürlich-verunftigen Gang der Welt gründeten, nichts mehr anzufangen vermochten, die einen universalen deistischen Vernunftgläuben anstelle der auf Treu und Glauben für wahr zu nehmenden und mit der sich immer ausschliesslicher und siegreicher bewährenden Vernunft widerstreitenden Wunder-und Offenbarungsüberlieferungen der Kirche setzten. Ein denkender und doch auf richtiger Vertreter des Kirchenglaubens - das war für einen überzeugten Freigeist eine so unvollziehbare Vollstellung, dass er die beruflichen Vertreter dieser Lehre nur als habituelle Heuchler verstehen konnte, die aus Gewinn - oder Machtwegen ihr Wahrheitsgewissen konsequent unterdrücken. Wie andererseits dem Theologen die freigeisterische Leugnung der christlichen Grundüberzeugungen von Sünde und Gericht, Erlösung und Gnade unvermeidlich zum offenen oder verkappten theoretischen und praktischen Libertinismus zu führen schien.

Im Personenverzeichnis des ersten Entwurfs fügte Lessing zum Namen seines Freigeists, Adrast, die ausdrückliche Charakteristik hinzu: “Ohne Religion, aber von tugendhafter Gesinnung”. Mit dieser dem Theologenverstand schwer eingängigen Paradoxe nahm er bereits im Personenregister die eine, verstecktere, aber ihm höchst wichtige Behauptung vorweg, die er freilich, nicht nur für den Kamenzer Vater, sondern für die überzeugten Frommen überhaupt, erst beweisen musste. So steht das Stück bereits in einer von nun an für Lessing charakteristischen doppelten Front: es will den Theologen beibringen, dass man als Freigeist, den Freigeistern, dass man als Theologe dennoch “tugendhaft” sein kann. Der Verdacht steigt auf, dass damit für Lessing sowohl der Kirchenglaube als auch die Freigeister zu theoretischen “Meinungen” absinken, die, an sich gleichgültig; allein nach ihren Früchten, der “tugendhaften Gesinnung” bewertet werden dürfen. Immerhin wird man bereits hier gespannt, wie diese Komödie aussehen wird, wenn sie, Lessings Programm entsprechend, gerade die Theologen befriedigen soll. Denn solche Befriedigung wäre ja streng genommen nur zu erreichen, wenn der Vernunftsthumst des Freigeists in seiner sittlichen Unzulänglichkeit enthüllt würde. Hier aber erkennt der Verfasser dem Freigeist von vornherein ein Prädikat zu, auf dass es ihm offenbar mehr ankommt als auf die theoretische Überzeugung, den “Glauben”, und von dem die Theologen gerade behaupten, dass man es in Wahrheit ohne den Glauben
nicht besitzen kann. So liegt, sehr bezeichnend, in dieser Registerbemer-
kung, noch bevor das Stück anhebt, die eigentlich revolutionäre und sehr
antitheologische These versteckt.

Was das Stück offen ersträbt, ist die Beschämung des freigeistigen
Komödienhelden, bei dem sich, wie sich zeigen wird, ein bestimmtes
"Laster" rundum als lächerlich entlarvt. Was es tatsächlich, die bisherige
reine Komödienstruktur sprengend, erweist, ist, dass jenseits dieses über-
windbaren und nicht notwendig zur Freigeisterei gehörenden Fehlers dem
Freigeist ein bleibender sittlicher Charakter innenwohnt. Er vermag jene
fehlerhafte Schwäche abzulegen, wird nun erst wahrhaft tugendhaft
gesinnt und - bleibt Freigeist.

Damit also ist zugleich die bisher auf eine (ehlerhafte) Eigen-
schaft festgelegte Struktur der klassizistischen Komödienfigur über-
wunden. Der Freigeist ist nicht mehr einfach identisch mit seinem
Lustspiellaster. Er kann es ablegen und bleibt oder wird vielmehr erst
recht, was er ist. Denn wesentlich ist er bestimmmt durch die "tugendhafte
Gesinnung". Diese aber ist zur Erzeugung lustspielhafter Wirkung im
gültigen klassizistischen Sinne nicht geeignet. Das heisst, dass der
"Freigeist" den Rahmen der bisherigen Komödie in Richtung auf eine
neue Art des Dramas überschreitett, für die es in Deutschland bisher
weder Beispiel noch Begriff noch Regel gab. Der Freigeist setzt anstelle
des einzelnen sich erschöpfend blosstellenden Fehlers den gemischten
Charakter, mit dem sich eine Entwicklung vollzieht, innerhalb derer er
seinen "Fehler" überwindet und seine sittlichpositive Grundart reinigt
und bewährt.

Da die innere Thematik des Stücks für die dramatische und vollends
die komödienhafte Handlungsführung kaum ergiebig ist, hat Lessing sie
unbedenklich mit einem konventionellen Lustspielmotiv verknüpft: der
Überkreuzliebe zweier verlobter Paare. Freigeist Adrast ist mit der ihm
in lebhaftem Temperament, muterem Witz und gewandter Zunge ähn-
lichen Henriette verlobt, Theologe Theophan mit deren ihm wesensver-
wandter Schwester, der sanften und stillen Juliane. Nach dem landläufigen
Gesetz der sich anziehenden Gegensätze sympathisirt jeder der Vier,
offener oder verborgener, mit dem ihm verwehrten Partner. Während bei
den beiden Mädchen der bewährte Typ der intrigensfreien spitzzüngigen
Kammerzofe (Lisette) um den heiteren Fortgang der Handlung besorgt
ist, stellen die beiden Diener ihrer Herren in eindeutiger Drastik gerade
das dar, was ihre Herren zwar eben nicht sind, was sich aber der gemeine
Haufe der Freigeister unter einem heuchlerischen und beschränkten
Dummkopf von Theologen, der gemeine Haufe der Theologen unter einem
moralisch hemmungslosen Zyniker von Freigeist vorstellt.

So erscheint es auch nicht verwunderlich, dass Theophan im Streitgespräch mit Aderast dem rein theoretischen Verstand, dem „Witz“, immer wieder das „Herz“, auf das im Grunde alles ankomme, entgegengestellt. Theophan wirbt um Aderasts Freundschaft. Dass die Freundschaft für Lessing in Dichtung und Wahrheit ein höchster menschlicher Wert war, ist bekannt. Schon unser frühes Drama lässt sehr deutlich erkennen, welcher Art diese Lessingsche Freundschaftserfahrung war und worauf sie sich gründete. Gleich eingangs bietet Theophan dem voreingenom-


Der Gegensatz ist in voller Schärfe entwickelt. Überbrücken kann ihn nicht die Theorie, sondern allein die (dem dramatischen Geschehen vorbehaltene) Erfahrung. Der Schluss der bedeutsamen Szene aber wendet sich nun unter höchst aufschlussreicher Umkehrung der bisherigen

Hier also scheinen die bisherigen Fronten insofern plötzlich ver-tauscht, als jetzt Adrast, der Vernünftler, für die Freundschaft als Produkt der natürlichen Empfindung und des Herzens eintritt, während Theophasin sie der Übereinstimmung in Ideen und einem freien Vernunft-entschluss unterwirft. Tatsächlich aber - und hier liegt der Grund, weshalb wir verhältnismässig ausführlich an dieser Stelle verweilten - bleibt Theophasin-Lessing der anfänglichen Haltung völlig getreu. Denn wenn er zu Beginn seines Gesprächs mit Adrast an das "Herz" gegenüber dem Verstand und dem "Witz" appellierte, so meinte er ja auch dort nicht das rein subjektive und individuelle Organ der natürlichen Empfindung, sondern was er mit dem Herzen meinte, war die dem isolierten Wissen und Denken, dem "Vernünfteln" entgegengesetzte unmittelbare und selbstverständliche innere Neigung und Nötigung zum Guten und die daraus folgende Richtung des Willens auf die handelnde Verwirklichung des Guten, auf die selbstloser Güte entspringende Tat. "Herz" - das setzte also wohl der leeren Syllogistik, dem eitlen Verstandesdünkel die menschlich-realen Kräfte der Empfindung, der Gesinnung, des Willens entgegen, aber einer Empfindung und eines Willens, die bestimmt, beinhaltet sind allein von den gültigen Werten und Forderungen der moralischen Welt, nicht von der natur- und zufallsbedingten Befindlichkeit der konkreten Subjektivität und Individualität. Weil die Inhalte und Forderungen der moralischen Welt nicht so sehr "gedacht" als empfunden, getan, gelebt werden sollen, darum kam es Theophasin auf das "Herz" an. Weil die Herrnhuter nicht an Dogmen klügelten, sondern Religion empfanden und lebten, deshalb pries Lessing sie. Herz, Gesinnung, Wille - das sind also gleichsam nur die menschlichen Organe, seine höhere Bestimmung zu ergreifen und zu verwirklichen, während der Verstand als solcher zu dieser allein wichtigen Realisierung nichts beiträgt.

Wenn aber die von Herz und Willen ergriffene "Sache" der objektiven idealen und sittlichen Welt angehört, dann ist es nicht widersprüchlich,


Die sogenannte sächsische Komödie der beiden Gottsched und ihrer Schule war, entsprechend dem klassischen französischen Lustspiel, eine Enthüllungskomödie. Was sich hier, nicht so sehr in Form einer linear vorwärtsstrebenden Handlungslinie, sondern eher in der Form einer den konstanten Mittelpunkt erschöpfend umwandernden Kreislinie enthüllt, was hier bis ins Letzte blossgestellt und entlarvt wird, ist eine bestimmte, den personalen Träger ausschliesslich charakterisierende Eigenschaft. Und zwar eine fehlerhafte Eigenschaft, ein Defekt sei es der Vernunft oder der Moral, im Stil der Zeit ein "Laster". Aufgabe des Dramatikers war es, die Handlung so zu ersinnen, die Fabel so einzurichten, den Dialog so zuzuspitzen, dass der "Fehler" mit einem Höchstaufwand witzigen Scharfsinns sich auf eine komische Weise ohne Rest ad absurdum führt. Indem die Komödie die Torheit einer bestimmten einzelnen Untugend so witzig und gründlich wie möglich vor dem vernünftigen Zuschauer blamierte und lächerlich machte, arbeitete sie natürlich indirekt der "Tugend" in die Hand, die sich zugleich als das allein Verständige erwies. Die eigentliche Wirkung aber lag zweifellos nicht auf moralischem Ge-
bietet. Sie lag in dem Genuss, der dem Zuschauer dadurch bereitet wurde, dass hier ein geistreicher, gleichsam turnerisch durchtrainierter Verstand mit virtuosem Geschick, mit witzigen Einfällen, mit eleganten Pointen, mit der spielend gehandhabten blitzenden Klinge des Wortes im Duell des Dialogs eine vorgegebene Kunstaufgabe mit einem Höchstmaß an Geist, Witz und Grazie zu lösen wusste.


Im "Freigefest" ist die schon im "Damon" sich ankündigende Entwicklung so weit fortgeschritten, dass dem eigentlichen und ernsten Problem, das, so wie es gestellt ist und wie es gelöst wird, nichts Komisches mehr enthält, eine beliebige und geläufige Lustspielfabel (die Überkreuzliebe zweier verlobter Paare verbunden mit der bei Lessing fast unvermeidlichen finanziellen Verschuldung des einen und der selbstlosen pekuniären Grosszügigkeit des anderen Partners) aufgepropft wird. Dadurch tritt etwas ein, was für die Struktur gerade des deutschen Ideen- und Problemstückes charakteristisch bleibt bis zu Schiller und bis zum "Bruderzwist" Grillparzers: Ideenvorgang und dramatische Handlung verschmelzen nicht wirklich, sondern laufen weithin selbständig neben einander her oder lösen einander ab. Die äussere Handlung gerät in Gefahr, ein mehr zufälliges, auch durch ein anderes ersetzbares Gerüst für die Idee zu werden. Indirekt spiegelt sich das in der literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise insofern, als der Ideengehalt durch die Herauslösung einiger weniger Szenen, die ihrerseits oft mehr lyrisch als dramatisch geartet sind, nahezu erschöpfend interpretiert werden kann, während dramatische Stil- und Strukturuntersuchungen ihrerseits in Gefahr geraten, die Formelemente zu isolieren und an den Gehaltsproblemen vorbeizugehen. Im "Freigefest" bedrängen Komik und Ernst sich bereits gegenseitig und es gibt nur wenige, meist künstliche Verklammerungen des ernsten Themas mit der heiteren Handlung, die ihrerseits durchaus
selbständig, ohne die Belastung mit dem “Grundproblem” bestehen könnte.


Aber wenn die witzige Entlarvung des “Lasters” den Verstand belustigte,- welche Wirkung rief dann der im “Freigeist” offenbar werdende positive Erweis dessen, was sittliche Empfindung in Tun und Leiden zu leisten vermöge, hervor?

prozess hineinzuziehen, der sich auf der Bühne abspielt. Wenn es aber solcherart "ernst" wird mit der Tugend, hört auch das Laster auf, komisch zu sein und geht in den (negativen) Ernst des Bösen über. Damit verlässt das Stück endgültig den Bereich der Komödie. Es entfällt der Zwittercharakter, der dem "Freigeist" das Geprüge gab. Eine neue, in sich einheitliche Gattung des ernsten Dramas tritt auf den Plan, das, wie in "Miss Sara Sampson" jetzt als Trauerspiel erscheinen kann, aber auch, wie in "Minna von Barnhelm" heiter getönt sein und versöhnlich schliessen kann, dem es nicht so sehr auf den heiteren oder traurigen Ausgang ankommt, sondern das sein Gattungsmerkmal in der übereinstimmenden Wirkung besitzt, die es hervorruft und in den Mitteln, mit denen es diese Wirkung, die Rührung nämlich, erreicht. Schon im "Freigeist" taucht an entscheidender Stelle, als sich Adrast im V. Akt endlich von Theopans Güte und Lauterküte innerlich überwunden geben muss, dieser entscheidende Begriff auf: Lessing, mit derlei Anmerkungen sonst sparsam, setzt in diesem Augenblick der beschämten und beglickten Bekehrung des Freigeists, hinter seinen Namen in Klammern "gerührt". Doch bevor wir durch einen Blick auf "Miss Sara Sampson" zu klären suchen, was es mit dieser Rührung für eine Bewandtnis hat, noch einige Bemerkungen zum inneren Resultat des "Freigeist".


II

Wenn wir im folgenden im Hinblick auf "Miss Sara Sampson" die Linie der zum "Freigeist" angestellten Bemerkungen und Erwägungen weiterführen, so muss in diesem Rahmen von vornherein darauf verzichtet werden, das vielverzweigte Gewebe der Anregungen und Einflüsse englischer Familienroman, Lilos Moritatenstück "Georges Barnwell", französische comédie larmoyante, Gellerts Wandlung der Komödie in das sittlich positive, tugendverklärende "weinerliche" Lustspiel - blosszulegen. Nur ein ganz ins Einzelne gehender Vergleich mit dem weiten angedeuteten literarischen Bereich könnte mit Bestimmtheit scheiden, was Lessing vorfand und verarbeitete und was er an Neuem und Eigenem hinzutat. Erst eine solche Untersuchung, die freilich bei Textparallelen, Motiv- und Stoffanalogen u.dgl. nicht stehenbleiben dürfte, würde die

Der Stoff der "Sara": Entführung eines Mädchens aus gutem bürgerlichen Hause, Abneigung des Verführers, sein Eheversprechen zu halten, quälerisches Hinhalten des ganz in leidende Passivität gedrängten Mädchens, das schliesslich seiner Tugend nachstirbt, erinnert auch ohne die der "Clarissa Harlowe" entnommenen Namen deutlich genug an Richardsons zweiten grossen Roman. Auch bei Clarissa dreht sich alles um die Frage der Legalisierung. Sie ist aller Quälereien und Erniedrigungen ungeachtet augenblicklich bereit, allen Widerstand fahren zu lassen, wenn ihr Bedränger sich entschliesst, ihr Ehemann zu werden. Die rührende Standhaftigkeit der Clarissa wird in einer so endlosen Folge sich steigernder physischer und seelischer Quälereien vorgeführt, dass der Ver- dacht naheliegt, als empfunden Verfasser und Leser ein geheimes Vergnügen an der Reinigung der Heldin. Was jedoch die Zeitgenossen tatsächlich interessierte, war nicht das individuelle Seelenleben und Geschick der Heldin, sondern die sich in ihr vollständig und immer von neuem bewährende Tugend. Insofern steht der Roman strukturell der Märtyrertragödie noch sehr nahe, wenn er auch nicht mehr direkt auf die Religion, sondern, rationalisierter, säkularisierter, auf die Tugend bezogen ist. Dementsprechend ist die bereits erstaunlich nuanced und subtile Psychologie, soweit sie Clarissa betrifft, eine Psychologie der von der Tugend bestimmten Empfindung und des die Tugend bewährenden Willens. Bei


Vergegenwärtigen wir uns den Stoff der „Sara“! Wir befinden uns in einem (zum mübelosen raumeinheitlichen Zusammenbringen der Personen so geeigneten und beliebten) Gasthaus einer englischen Kleinstadt. Seit zwei Monaten haust Sara hier mit ihrem Entführer und (im Unterschied zur „Clarissa“) Verführer Mellefont, seelisch und körperlich heftig leidend und auf nichts als die Heirat dringend. Dem Mellefont ist seine frühere, nun verlassene Geliebte Marwood nachgereist. Sie muss in einiger
mane Ideal sich in der Haltung und Gesinnung des Helden verwirklicht und offenbart. Das kann jedoch nicht auf dem Wege der Aktion, sondern nur auf dem der Kontemplation und der Konfession, das heisst im wesentlich lyrisch nicht dramatisch gehaltenen Gespräch und Selbstgespräch geschehen.


In "Miss Sara Sampson" finden wir die erste gültige Erscheinung dieser in Empfinden und Bewusstheit bereits aufs höchste (und, wie noch zu zeigen ist, bis ins völlig Abstrakte) verfeinerten und sublimierten Innerlichkeit, die, nach aussen völlig passiv und in ihrer rein privaten Sphäre verharrend, das Handeln den Gewissenlosen überlässt. Noch Schiller,

Marwood fügt sich zunächst noch völlig diesem beherrschenden Formgesetzen. Lessing glaubt, ihr nichts geben zu können, was er nicht seiner Heldin dadurch nähme. So behält sie, die Buhlerin, die doch offenbar zehn Jahre lang leidlich mit Melfont und ihrem gemeinsamen Kinde zusammenlebte, nichts. Nicht einmal Liebe zu dem sie Verlassenden kann ihr zugebilligt werden. Ihr Verhältnis zu Melfont ist ausschliesslich auf Berechnung aufgebaut. Sie erscheint in jedem Moment in der Rolle, von der sie sich am ehesten verspricht, zu ihrem Zweck zu gelangen. Sie selber wird nur für den Moment sichtbar, in dem sie mit einem kurzen "Beiseite" die Maske wechselt. Und diese ihr von Lessing etwas allzu routiniert und geflissentlich aufgesetzten Masken stehen in keinem rechten Verhältnis, zu dem, was wir glaubhaft über ihre tatsächliche Vergangenheit erfahren. Hier scheinen die Tatsachen mindestens so gegen Melfont wie gegen sie zu sprechen, und der Dichter muss sich eine fast übertriebene Mühe geben, sie wenigstens als die "wollüstige, eigennützige, schändliche Buhlerin" auftreten zu lassen, die sie ihrer Natur und Geschicke nach offenbar gar nicht ist. Als Ersatz für den Verlust aller human-moralischen Tugenden und Sympathien aber beginnt Lessing bereits der Marwood etwas zuzugestehen, was dann in reichem und eindeutigerem Grade ihren Nachfolgerinnen, der Orsina aus der "Emilia", der Adelheid von Walldorf aus dem "Götz", der Julia Imperiali aus dem "Fiesko" zuteilwurde und was der Sara und ihren Schwestern versagt war: Vitalität, Energie, Naturkraft, Leidenschaft. Für ein Zeitalter, das den transzendent bestimmten religiös-christlichen Dualismus, der noch das Barock weithin geprägt hatte, in den nicht weniger ausschliesslichen, aber immanenten von Vernunft und Sinnlichkeit, natürlicher und moral-
scher Welt säkularisiert hatte, musste ein seiner leidenschaftlichen und kraftvollen Natur sich überlassender Mensch zwangsläufig zum amoralischen Raubtier werden. (Der Sturm und Drang, vor allem der junge Klinger, hielt an dieser Anthropologie zum Teil fest, nur vertauschte er einfach die Wertvorzeichen und verherrlichte, was bisher Gegenstand des Abscheus gewesen war.) Dementsprechend vertritt Marwood in der dualistischen moralischen Struktur des Stückes eindeutig den bösen Gegenpol. Wobei ihre berechnende Überbewusstheit und ihr leidenschaftlich-kraftvolles Temperament noch nicht, wie bei Adelheid im "Götz", in der personalen Tiefe einer nach Daseins- und Machtgenuss strebenden Vollnatur vereinigt und ausgeglichen sind. Dennoch scheint schon bei Lessing der Blick nicht ganz ohne eine leise Bewunderung auf der kraftvollen Leidenschaftlichkeit von Naturen wie Marwood und Orsina zu ruhen, und hintergründig kündigt sich die Frage an, die in der Gegenüberstellung Adelheid-Maria im "Götz" vernehmlich wiederkehrt, ob lasterhafte Lebenskraft und vorwurfswürdig ist gegenüber tugendhafter Lebensschwäche. In der Tat ist Lessing sichtlich bemüht, Marwood nicht einfach als ruchlose Komödiantin und als teuflische Rechenmaschine erscheinen zu lassen. Nur mit einem spürbaren Kraftaufwand vermag sie ihrem Temperament immer wieder ihre Rollen abzuringen und sowohl Mellefont wie Sara gegenüber verlässlich sie auf Augenblicke die mühsame Selbstbeherrschung und ihre leidenschaftliche Natur bricht sich ohne alle Berechnung der Folgen Bahn (etwa II, 7, als sie den Dolch gegen Mellefont zieht oder IV, 8, als sie sich den Triumph, sich der die vermeintliche Gräfin Solms füssländig anfehrenden Sara gegenüber als die geschmähte Marwood zu entdecken, nicht zu versagen vermöge, ob sie auch damit alle wohlberechneten Chancen ihres letzten Besuchs und Versuchs zunichte macht.)

Vor allem aber wird Lessings psychologische Sorgfalt in der Art erkennbar, wie er den Giftmord zustande kommen lässt. Er ist offensichtlich darauf bedacht, dass selbst diese abscheuliche Tat Marwood nicht zu eindeutig als teuflische Verbrecherin stempelt. Was sie zunächst mit ihrem Besuch bezweckt, ist lediglich, nun, da sie das Feld vorerst räumen muss, durch teils wahre, teils erfundene Enthüllungen über Mellefont, sowie durch unbestimmte Drohungen einen "Stachel" in Saras Gemüt zurückzulassen. Als diese sich jedoch weder an Mellefont ernstlich irren machen lässt, noch durch das rührende, aus Wahrheit und Dichtung gemischte Gemälde, das die Lady von Marwoods Wesen und Geschick entwirft, in ihrem Urteil über die "verhärterte Buhlerin" sich beeinflussen lässt, als sie vollends entrüstet jeden Vergleich ihres eigenen "Irrtums" mit dem bewusst bejahten "Laster" der anderen zurückweist, da ist es erneut um Marwoods Selbstbeherrschung geschehen. Sie vergisst im Af-
fekt alle Klugheit und kann es sich nicht versagen, wenigstens einen augenblicklichen Triumph zu geniessen, indem sie der alle Anschläge mit der Überlegenheit der Unschuld zunichtemachenden Sara zuruft, wer es ist, vor der sie hier fliehend im Staube liegt. Die Wirkung dieser unerwarteten Enthüllung auf Saras zartes und angegriffenes Gemüt ist fürchterlich. Von tödlicher Angst ergriffen, um Hilfe vor der vermeintlichen Mörderin rufend, stürzt sie davon und sinkt im Nebenraum in eine tiefe Ohnmacht. Dort, hinter der Bühne, gibt Marwood ihr, scheinbar um sie bemüht, statt der Arznei das Gift. Aber zuvor lässt Lessing in einem längeren Monolog - nicht den Entschluss dazu - nur die Voraussetzungen zu diesem Entschluss in ihr wachsen. Denn sie, die uns vom ersten Augenblick an nur als berechnende, ihrer Zwecke und Mittel kalt bewusste Komödiantin vorgeführt wurde, hatte bei dieser letzten, Mellefont abgerungenenen Begegnung mit Sara nichts weniger vor als ihre Ermordung. Ja, dieser Gedanke, so hat Lessing es fast überdeutlich gemacht, wird ihr von der fliehenden Sara selber geradezu und ausdrücklich suggeriert ("... nun erkenn ich sie, die mörderische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum preisgab... Jetzt dringt sie mit tödender Faust auf mich ein...") Marwood aber wiederholt hinter der ausser sich Davonstürzenden halb verächtlich, halb bedauernd, doch noch ohne sie wirklich ernst zu nehmen, noch ohne sie in ihr Inneres einzulassen, ihre letzten Worte: "Was will die Schwärmerin?-O, dass sie wahr redete und ich mit tödender Faust auf sie eindränge! Bis hierher hätte ich den Stahl sparen sollen, ich Törichte! Welche Wollust, eine Nebenbuhlerin in der freiwilligen Erniedrigung zu unserm Füssen durchbohren zu können!"
werden beginnt, Zwischenfarben erhält und gleichsam in Bewegung gerät.

In ungleich stärkerer Weise scheint in Mellefont diese durch das moralische Oberlicht bestimmte Schwarz-Weiss-Zeichnung einer rein immanenten Psychologie, einem durchaus gemischten und interessanten Charakter gewichen zu sein. Mellefont der, zwischen beiden scharf beleuchten Frauen eine zwielichtige, unschlüssige Gestalt, durch seine Unfähigkeit zu handeln und sich zu entscheiden, es erst möglich macht, dass das von Trieb und Berechnung bestimmte lasterhafte Tätortum der Marwood zu der tugendbemusterten passiven Innerlichkeit der Sara überhaupt in Beziehung tritt.

ich mich halten? Für einen Toren? oder für einen Bösewicht? - oder für beides? - Herz, was für ein Schalk bist du!" Mellefont will Sara nicht nur besitzen. Er hat sich ihrer nicht von vornherein für ein kurzfristiges Abenteuer bemächtigt. Er empfindet ihren besonderen Wert. Im Augenblick, wo er sie sich vorstellt, wo er aus ihrer Nähe kommt, wo er sich ernstlich prüft, ist er ehrlich überzeugt, dass er sie liebt. "Ich liebe den Engel, so ein Teufel ich auch sein mag. Ich lieb ihn? Ja, gewiss, ich lieb ihn." Er liebt sie in solchem Augenblick sogar so enthusiastisch und bedingungslos, dass er sich, wiederum subjektiv völlig ehrlich, begeistert bereit erklärt, "täusend Leben für sie aufzuopfern, für sie, die mir ihre Tugend aufgeopfert hat! ich will es, jetzt gleich ohne Anstand will ich es." Kein Zweifel, dass er meint, was er sagt. Er tut es ja auch am Ende. Aber nicht zu überhören ist der Zusatz "jetzt gleich"! Denn Mellefont lebt aus dem Augenblick, aus dem Charme, der Wahrheit, aber auch der Flüchtigkeit des Unmittelbaren. Er ist ein früher Fall des ästhetischen Liebhabers, den einige Generationen später Kierkegaard nicht müde wurde zu analysieren. "Miss Sara Sampson, meine Geliebte, welche Seligkeiten liegen in diesen Worten! Miss Sara Sampson, meine Ehegattin! Die Hälfte dieser Seligkeiten ist verschwunden - und die andere Hälfte wird verschwinden," - das ist die wohlbekannte Melodie, die diesen kleinen Don Juan mit seinem größeren Nachfolger verbindet, von dessen Dämonie er freilich noch unberührt ist. Und so ist es dementsprechend der "melancholische Gedanke, auf zeitlebens gefesselt zu sein", sich entscheiden, sich binden, sich festlegen zu müssen, Freiheit und Unmittelbarkeit der ästhetischen Existenz aus dem Augenblick aufopfern zu müssen, "Liebe" zur "Pflicht" werden zu lassen, was ihn ängstigt. Hier fühlt er sich im Kern seiner Existenz bedroht, hier wäre auch seine Liebe zu raschem Welken verurteilt, hier warnt ihn ein Instinkt, der stärker ist als alle anderen Regungen. Lieber nahm er noch die Qualen und Vorwürfe Saras auf sich, obwohl sie ihm schmerzlich genug waren, denn er liebt sie ja wirklich und er fehlt ihm nicht an Empfindung. Mit der exakten Formel, die übrigens nahezu wörtlich bei Kierkegaard wiederkehrt, hat ihn die Marwood charakterisiert: "Er hat einen gewissen Punkt, über welchen er sich nicht bringen lässt, und sobald er diesen schwart ins Gesicht bekommt, springt er ab." (Wobei übrigens das sowohl der Marwood wie der Sara gegenüber eintönig wiederholte Argument, die Klauseln, an die ein zu erwartendes bedeutendes Erbe verknüpft seien, verhinderten vorerst eine Eheschliessung, von keiner sonderlich üppigen Erfindungsgabe zeugt.)

Solch modernisierender Interpretation gegenüber, für die Mellefont freilichdie Umrisse und zuweilen sogar gewisse Ansätze bietet, muss daran festgehalten werden, dass Lessings Absicht und Urteil mit der

Doch dabei handelt es sich um Ansätze, weit entfernt, die idealistische Struktur des Dramas zu bedrohen. Es lisse sich leicht zeigen, wie jede seiner funktional von „oben“, von der Idee bestimmten Figuren im Grunde ohne sich zu wandeln, ohne die geringste Entwicklung in ihrem eigenen Kreise beharrt, wie es auch kein Miteinander, sondern nur ein isoliertes Nebeneinander der einzelnen Personen gibt. Der Dialog, so gespannt und spannend er ist, gewinnt seinen eigentlichen Antrieb nicht daraus, dass dieses konkrete Ich in dieser einmaligen Situation mit diesem Du in eine handelnde Beziehung tritt, sondern er lebt überall wesentlich von einer aus der typischen Konstellation der Handlung wie der Charaktere erwachsenden objektiven, d.h. von der moralischen “Sache” her bestimmten Dialektik. Deshalb ist, trotz einer gegenüber dem “Freigeist” verstärkten Motivierung, nicht begründet und glaubhaft gemacht, was diese Marwood zehn Jahre lang an diesen Mellefont band, wie die Liebe dieser Sara zu diesem Manne (und umgekehrt) zustandekam und fortdauert, eben weil der die innere Handlung weithin absorbierende Dialog die existentiell - persönliche Beziehung alsbald in die moralisch-sachliche verwandelt. Aber es geht Lessing gar nicht um die individuellen Charaktere, nicht um ihre konkrete Geschichte mit einander, nicht um die “Liebe” als tragische Schicksalsmacht. Diese bleibt vielmehr untergeordnete stoffliche Voraussetzung, die lediglich das eigentliche Ziel des Stückes ermöglichen soll: die menschliche Verwirklichung der “Tugend” als die vor unseren Augen sich immer reiner entfaltende, immer ergreifendere Bewährung eines von der Liebe zum Guten bestimmten Herzens. Denn wenn die Charaktere unbeweglich bleiben, so entwickelt sich doch der Grad der sittlichen Leistung und Vervollkommnung, deren das menschliche Herz fähig, zu der es berufen ist. Denn nicht ein fertiges und starres Idealbild stellt der Verfasser des “Laokoon” auf die Bühne, sondern ein “gefallenes” bürgerliches Mädchen, das angesichts der Situationen, vor die sie sich gestellt sieht, ihr trauriges Gesick in eine fortschreitende Aristie selbstvergessener Demut und Liebe verwandelt. Damit sind wir zu der eigenen Heldin unseres Stückes geführt.

Lessing nennt sein Stück, wie auch die “Emilia” ein “Trauerspiel”, Zweifelos nicht, weil er es von der Tragödie abgrenzen will, sondern weil er sich des seit dem 17. Jahrhunderts gebräuchlichen Ausdrucks dafür bedient. Tatsächlich endet die “Sara” nicht tragisch, sondern traurig, oder höchstens tragisch im Sinne des trivialisierenden Zeitungsstils, der dieses Attribut vorzugsweise dann verwendet, wenn ein endlich erreichter Glückszustand jäh und katastrophal in Unglück umschlägt oder auf andere Art das Missverhältnis und die Gegensätzlichkeit der Zustände vor und nach dem “tragischen” Ereignis besonders grell hervortritt. Denn auch für Sara ist alles im Begriff, sich zum Guten zu wenden: der Vater
ist zu grenzenlosem Vergehen bereit, Marwoods Versuche sind gescheitert und ihr bleibt nur noch übrig, das Feld zu räumen, selbst Mellefont macht ernstliche Anstrengungen, in seinem "Freiheits" - Bedürfnis nur eine "Grille" zu erblicken und sich mit der kaum mehr zu vermeidenden Ehe abzufinden. Da führen einige zufällige, d.h. in keiner Weise aus der Notwendigkeit des inneren und äußeren Ganges erwachsene Wendungen den jähn und überraschenden Umschlag in die Katastrophe herbei, die selbst bei der die Katastrophe verursachenden Marwood keinem Plan und keiner Berechnung, sondern momentanen, halb unbewussten und durch den Zufall von aussen geschürten Eingebungen entspringt. Tatsächlich geht es Lessing gar nicht um die tragische, sondern um die moralische Erschütterung. Wenn er Sara sterben lässt, dann aus einem Grunde, wie er ähnlich noch bei Schiller, wenn auch nicht ausschliesslich und in einer spürbaren Spannung zu dem ebenfalls beteiligten eigentlich tragischen Moment, wirksam ist: weil sich erst angesichts des Todes Güte und Schönheit des menschlichen Herzens unwidersprechlich und am höchsten bewähren. So muss die Bosheit (der Marwood) durch die Schwäche (Mellefonta) begünstigt, die Güte (der Sara) zugrundgerichtet, damit sie sterbend sich doppelt rührend als Güte erweise. Lessing braucht diese äusserste Grenzsituation, um aus ihr und in ihr den letzten und höchsten inneren Ertrag zu entfalten. Denn die Güte, die sich uns durch die Art, wie sie in Sara Gesinnung und Tat wird, offenbart, entwickelt sich ja nicht. Sie tritt nur, durch die Kette geeigneter Situationen gleichsam zum Erscheinen genötigt, immer reiner, immer vollständiger hervor, bis sie am Ende in vollkommenem Glanze erschöpft.

Diese allgemeine Feststellung möge noch durch die genauere Betrachtung einer besonders charakteristischen Szene verdeutlicht werden, die zugleich die eigentliche Absicht des Dramatikers Lessing und die eintümlich abstrakt-konstruktive Technik, deren er sich bedient, um die erstrebte Wirkung zu erreichen, im einzelnen sichtbar werden lässt.

Es handelt sich um die erste grosse Szene der Sara (III, 3). Nachdem die kürzere im ersten Akt überwiegend expositionellen Zwecken diente, hat diese Szene, die an Umfang nur noch von der Sara-Marwood-Szene übertrifft wird, die innere Entfaltung von Saras "Moralität" zum einzigen Ziel. Zur Handlung trägt sie nahezu nichts bei. Denn dass der alte Sir Williams zu bedingungssloser Vergebung bereit ist, erfahren wir ja gleich zu Beginn des Stücks. Diese bedeutende Szene hat also für das äussere Geschehen überhaupt keine Bedeutung. Sie stellt lediglich wieder die "Situation" her, die zur fortschreitenden Enthüllung, zur Herausarbeitung der tugendhaften, sittlich-schönen Gesinnung als besonders geeignet erscheint. Diese Situation erschöpft sich darin, dass der Diener Waitwell der Sara einen Brief ihres Vaters überbringt, den dieser zu
schreiben sich entschlossen hatte, weil er die Tochter durch sein unvermutetes leibhaftes Erscheinen nicht unnötig erschrecken wollte. Die Länge der Szene, die Zeitdauer, die für diesen schlichten Botenvorgang benötigt wird, kommt dadurch zustande, dass Sara sich immer von neuem weigert, den Brief anzunehmen, bzw. ihn zu lesen und dass Waitwell all seine Überredungskunst und Einbildungskraft bis hin zur wohlgemeinten Notlage aufbieten muss, um sie zur Lektüre des väterlichen Schreibens zu bewegen.

Diese Anlage der Szene ist kennzeichnend für die Struktur schon der klassischen Tragödie und Komödie Frankreichs. Die vorwärtsdrängende Handlung, die Zeit als strukturierendes Moment ist gerade ausgeschaltet. Das äussere Geschehen steht still. In zehn Minuten ereignet sich nicht mehr als dass ein Brief übergeben und endlich angenommen und gelesen wird, ein Brief, der für Sara wichtig, für den äusseren Hauptvorgang des Dramas aber nicht bedeutsam ist. Aber das Hin und Her der Annahme oder Nichtannahme des Briefs eröffnet dem Dichter die erwünschte und benötigte Gelegenheit, die Gesinnung seiner Heldin sich entfalten zu lassen, ihr „Herz“ zu entühlen. Die Handlung liegt ja ganz in den Händen des antidealen Gegenspiels. Was die (ideale) Heldin bedarf, das ist der geeignete Anlass, um ihre Eigenschaften und Gesinnungen sei es lyrisch-monologisch, sei es dialektisch-dialogisch an den Tag zu legen. Dieser Anlass kann äusserlich, handlungsmässig gesehen, ein reines Nichts sein. Der Vergleich zur Oper legt sich nahe, wo eine gegebene Situation, eine wichtige Nachricht oder dergleichen, lediglich als Basis oder Ausgangspunkt für eine ausgedehnte Arie dient, die nun vom Herzen, von Empfindung und Gesinnung aus dieser Situation „heraushält“, was irgend sie hergibt. Oder anders ausgedrückt: die bestimmte frohe, traurige oder in einen Konflikt führende Situation eröffnet dem Helden die Gelegenheit, (während Zeit und Handlung stehen bleiben) sein Inneres auf eine vollständige Weise zu enthüllen, indem er gleichsam den ganzen Umkreis der durch diese konkrete Gelegenheit gegebenen Reaktionsmöglichkeiten erschöpft. Dann mag das Gegenspiel die Handlung weitertreiben, bis sie, innehaltend, erneut dem Helden eine Gelegenheit eröffnet, uns sein Inneres zu enthüllen. Auf welche andere Weise sollte auch der Dichter, nicht eigentlich des Ideen-, sondern des Gesinnungsdramas (bis zu Schiller und Grillparzer) sein Ziel erreichen? Auch die französische und sächsische Eigenschafts- und Typentromödie verfuhr ja ähnlich: auch hier hatte die Handlung vor allem die Aufgabe, diejenigen szenenbildenden Situationen bereitzustellen, die nun, während die Handlung völlig stillsteht, erschöpfend und rundum dazu dienen, die betreffende Eigenschaft sich allseitig, für unsere gewandelten Ansprüche an Form und Ziel des Dramas ermuidend, sich entfalten zu lassen (was sich beispielsweise
an Holberg besonders schlagend exemplifizieren liess). Was Lessings Verfahren in der "Sara" von dem der vorangehenden Komödie (auch der eigenen) unterscheidet, ist, dass hier die ideale Gesinnung nicht einfach als Figur personifiziert von vornherein da ist, sondern dass sie als eine an der gegebenen Gelegenheit sich verwirklichende erscheint. Der Schild des Achill wird nicht fertig gezeigt, wir sind Zeugen seines Entstehens. Sara wird, was sie ist.

Gehen wir etwas ins Einzelne! Als Waitwell auftaucht, vermutet Sara, beständig vom Gefühl der Schuld und vom schlechten Gewissen gepeinigt, alsbald, er bringe die Nachricht vom Tode ihres Vaters. Zumal ein anderer Grund seines Erscheinens ganz ausserhalb ihrer Einbildungs-
kraft liegt, die ganz erfüllt ist von dem furchtbaren Unrecht, das sie ihrem liebevollen Vater angetan hat. Waitwell hat gar keine Möglichkeit, sie zu berichten, so überhäuft sie ihn mit Fragen, ob der Gedanke an sie seinen Tod nicht verdüstert habe, ob er sie - wie hoffte sie es! - nicht vielleicht vergessen und sich ihrer "nicht einmal in seinem letzten Gebete" erinnert habe. Erst nachdem die vermeintliche Todesnachricht der selbsterjagten Saraie Gelegenheit gewährt hat, sich fast über Natur und Wahrscheinlichkeit hinaus zu offenbaren, kann Waitwell ihr versichern, dass er am Leben sei. Ihre Antwort: "O, dass ihm Gott die Hälfte meiner Jahre zulegen wolle! Die Hälfte? - Ich Undankbare, wenn ich nicht mit allen, so viel mir deren bestimmt sind, auch nur einige Augenblicke zu erkaufen bereit bin!" Nun aber liegt ihr vor allem daran, zu erfahren, was der geliebte, so tief von ihr gekränkte Vater ihr gegenüber empfindet. Sie hofft nicht die - natürliche und selbstsüchtige - Hoffnung, dass er sie noch liebe. Das würde ja in sich schliessen, dass er sich über ihre Tat und ihr Verschwinden grämt. So hofft sie, "dass es ihm leicht geworden ist, eine Tochter aufzugeben, die ihre Tugend so leicht aufgeben konnte". Sie hofft, die zärtliche, unglückliche und liebebeugürftige Sara, dass ihr geliebter Vater sie "verwünscht, aber nicht bedauert." Und nun gibt Waitwells eilige Versicherung der unverändernten zärtlichen Gemüts-
art des Vaters Gelegenheit zu einer neuen Arie (dieser Begriff im rein formalen, keineswegs im wertenden Sinne angewandt): statt der natür-
gungen des Bluts für mich gefühlt... Zu Tränen hat er es nicht kommen lassen. Nicht wahr, Waitwell, zu Tränen hat er es nicht kommen lassen?" Waitwell (indem er sich die Augen wischt): "Nein, Miss, dazu hat er es nicht kommen lassen." - Schon dieser Szeneneingang zeigt, wie Situation
und Gesinnungsenthüllung an der Situation hier in einander greifen, wie
der gegebene und dafür hergestellte Anlass gleichsam bis aufs äußerste
ausgenutzt wird, das Maximum an "tugendhafter" Empfindung daran
herauszuarbeiten. Und es zeigt sich weiter bereits an diesem Eingang,
wie hier die sittliche Gesinnung als bald zu solcher Höhe, zu solcher sich
selber übertreffenden Vollkommenheit hinaufgesteigert wird, dass sie den
realen Bezug zur Wirklichkeit und zum Anderen (in diesem Falle der
Tochter zum Vater) zu verlieren droht und zu einer selbständigen,
selbstzwecklichen Bravourleistung einer schönen Seele wird. Das wird
nun vollends in der jetzt einsetzenden eigentlichen Szene deutlich, in der
Waitwell zunächst versucht, den Brief loszuwerden, dann aber Sara zu
bewegen, ihn auch zu lesen.

Saras erste Regung ist, den ihr ganz unerwartet von Waitwell präsentierte
Brief zu nehmen. Nicht etwa aus Freude, überhaupt einen Brief des Vaters zu erhalten oder aus selbstverständlichen kindlichen Respekt,
sondern weil sie gewiss ist, dass dieser Brief (gerechterweise) ihre Ver-
dammung und die endgültige Verstossung durch den Vater enthält. Doch
sie zieht die schon ausgestreckte Hand wieder zurück, um sich erst voll-
ends zu versichern, dass er wirklich jenen schmerzlichsten Inhalt ent-
hält, den als bittere und gerechte Sühne für das dem Vater zugefügte
Leid anzunehmen, sie willig bereit wäre. Auf ihre vorsichtige Frage nach
dem ungefähren Inhalt beilt sich Waitwell, ihr zu versichern, dass sie
nur Liebe, Vergebung, vielleicht sogar Bedauern über zu viel väterliche
Härte darin finden würde. Nun aber weigert sie sich entschieden einen
derartig "grausamen" Brief anzunehmen. Waitwell, aus seinem natür-
lischen Empfinden heraus, sucht sie zu beruhigen: es stünden keinerlei
grausame Forderungen darin, im Gegenteil, ihr Vater sei bereit, alle ihre
Entscheidungen zu billigen. Das nötigt sie, dem Diener (und den Zu-
schauern) klarzumachen, dass eben dieser Inhalt für ein zartempfinden-
des, schuldbewusstes und sühnewilliges kindliches Herz das Grausamste
sei: "Einen Vater wie ihn zu betrüben, dazu habe ich noch den Mut gehabt.
Allein ihn durch eben diese Betrübnis, ihn durch seine Liebe, der ich
entsagt, daheim gebracht zu sehen, dass er sich alles gefallen lässt, wozu
mich eine ungünstliche Leidschaft verleitet, das, Waitwell, das würde
ich nicht ausstehen." Und nun entwickelt sie auf jener Ebene, in der die
moralische Psychologie des Zeitalters ihre höchste und verfeinerteste Kul-
tur entfaltet, die Gründe für ihr befremdliches und fast unnatürliches
Verhalten: Zorn und Verdammmung hätte sie hinnehmen, ja vielleicht den
zornigen Vater "durch einen Schatten von Verteidigung" noch zorniger
machen können. "Meine Beruhigung wäre aladann diese, dass bei einem
gewaltsamen Zorne kein wehmütiger Gram Raum haben könne, und dass
sich jener endlich glücklich in eine bittere Verachtung gegen mich ver-
wandeln werde. Wen man aber verachtet, um den bekümmert man sich nicht mehr. Mein Vater wäre wieder ruhig, und ich dürfte (=brauchte!) mir nicht vorwerfen, ihn auf immer unglücklich gemacht zu haben”.

sich selbst vielleicht seufze, kurz, dass er mich mit Entschuldigung seiner eigenen Glückseligkeit glücklich gemacht habe”. Diese Begründung ist in der Tat bereits so spitzfindig, dass bei näherer Analyse zweifelhaft wird, was hier überwieg: die selbstvergessene Sorge um das Wohl des Vaters oder das mangelnde Vertrauen in die Kraft seiner vergebenden Liebe und der Stolz, ihm nicht ein Glück danken zu müssen, dass er später bereuen könnte.


Sara beginnt also endlich, den Brief zu lesen, erkennt aber schon aus der Anrede die wahre Gemütsart des väterlichen Schreibers, ist erneut im Begriff, weil sie Liebe, statt des gewünschten Zornes darin findet, ihn zurückzugeben - und nun erst, als sie in einem alle Kantische Rigorosität weit übertreffenden Grade die allen natürlich-selbstischen Antrieben weit überlegene, nur von der reinsten sittlichen Maxime geleitete Gesinnung an den Tag gelegt hat, nun erst kann Waitwell sie aus der dünnen Höhenluft, in die sie sich gewissermassen verklettert hat, in die treuherzig-biederere Simplizität seines natürlichen Empfindens zurückholen. „Denn so recht natürlich” scheinen ihm ihre Gründe bei aller bis zu Tränen gehenden Rührung über die innere Schönheit des Herzens, das sie hervorbrachte, denn doch nicht. Lässt Sara sich aber nunmehr zur Annahme der väterlichen Vergebung bewegen, dann hat das Vorangehende jedem sittlich führenden Herzen der Zeit unwidersprechlich gewiss gemacht, dass kei-
nerlei eudämonistische Motive persönlichen Glücksverlangens dabei mit-
sprecchen.

Und so ist jetzt der Augenblick gekommen, wo der rechtschaffene,
in Claudius' Sinne einfältige Waitwell ihr klar machen kann, dass es hier
schliesslich nicht um die abstrakten und selbstzwecklichen moralischen
Virtuosenübungen einer "reinen Innerlichkeit" geht, sondern um das
menschlich reale und personale Verhältnis zwischen Vater und Tochter,
das ein ebenso personales und konkretes Miteinander und Füreinander
bei jeder sittlichen Entscheidung fordert. "Es ist, Miss, als ob Sie nur
immer an Ihren Fehler dächtten und glaubten, es wäre genug, wenn Sie
den in Ihrer Einbildungskraft vergrösserten, und sich selbst mit solchen
vergrösserten Vorstellungen marterten"... "Wie wollen Sie es denn
wieder gut machen, wenn Sie sich selbst alle Gelegenheit dazu bemach-
nen?"

Noch einmal enthält Sara die Schönheit ihrer sittlich ganz reinen
Gesinnung. In einer Weise, die wiederum beileibe nicht modern missver-
standen werden darf als Stolz, der sich nicht in die Rolle derer, die sich
alles vergeben lassen muss, zu finden vermag. Sondern sie, die allein
Schuldige, kann es "nicht aushalten, dass er den ersten Schritt tun muss",
er, dem dabei nur Undank und Unrecht geschehen muss. Ja, es bleibt nicht
beim ersten, er muss sie alle tun, Sara kann ihm keinen einzigen abneh-
men, er muss sie, so wie sie ist, mitsamt ihrem Mellefont, so, wie dieser
ist, mitsamt allem, was daraus folgen mag, akzeptieren. So steht sie, die
allein Schuldige, zugleich als die allein und alles Fordernde vor ihrem
Vater, dem sie sich doch nur nahen dürfte, wenn sie zugleich etwas von
dem, was sie ihm antat, sünnend und leidend wiedergutmachen machen
könnte. Darum hatte sie so hartnäckig an jener ihr Gewissen einiger-
massen beruhigenden abstrakten "Idee Lösung" festgehalten, nach der
einen Minimum des Leidens bei dem unerschöpflichen und sie
aus dem Gedächtnis streichenden Vater einem Maximum eigenen schuldbes-
wussten und sünnbereiten Leidens an der Verwaistheit, am Verlust al-
ler väterlichen Liebe entsprochen hätte.

Wieder stellt Waitwell dieser abstrakten Rigorosität die personalen,
menschlichen Bezüge des Ich und Du gegenüber und vergleicht sie, seiner
schlichten Frömmigkeit entsprechend, mit dem personalen Bezug des
menschlichen Ich zum göttlichen Du. Hier aber hört das Vergehen auf,
eine Zumutung, eine Forderung oder Leistung zu sein. Hier, im menschlich-
personalen Miteinander, wird die Vergebung etwas Beglückendes und
Reinigendes, von dem schwer zu sagen ist, wem es mehr zugutekommt,
dem der es ausübt oder dem, dem es zuteil wird. Ja, Waitwell wagt hier
das kühne Wort von der "grossen überschwenglichen Seligkeit Gottes",
"dessen ganze Erhaltung der elenden Menschen ein immerwährendes Ver-
geben ist". Und nun vermag Waitwell die entscheidende Frage so zu stel-

Es mag deutlich geworden sein, dass es, um genau zu erkennen, was in dieser für Lessings Absicht und Verfahren aufschlussreichsten Szene vorgeht, unerlässlich war, ihr ins Einzelne zu folgen.-

Weshalb stirbt Sara, obwohl doch die äusseren und inneren Voreingungen für einen "glücklichen" Ausgang nahezu vollständig beisammen sind? Es fehlt jede innere, ja sogar jede äussere Notwendigkeit, sie stirbt nicht einmal als Opfer einer Intrige, sondern auf Grund des zufälligen Zusammentreffens ungünstlicher Umstände. Aber Lessing er strebte auch gar nicht die tragische Erschütterung. Mitleid und Rührung waren es, was sein Trauerspiel bewirken sollte. So bedurfte es, um die bereits erreichte Wirkung zu steigern und auf ihren nicht mehr überbietbaren Höhepunkt zu führen, des nahezu aktfüllenden Sterbens der Sara. Denn nirgend vermochte sie die moralische Schönheit ihrer Seele überzeugender und endgültiger zu enthüllen als angesichts des gewissen Todes. Herbeizuführen, dass Sara starb, - dazu glaubte Lessing nur weniger primitiver Handgriffe zu bedürfen. (Hier verwandte er, wie errörtert, nur der Marwood gegenüber einige Sorgfalt.) Wie Sara starb, darauf kam ihm alles an. Es mag bereits deutlich geworden sein, dass die "Rührung" trotz der zeitgemässen empfindsamen "Lust der Tränen" nicht als gefühlige, sentimentale Gemütserweichung missverstanden
ist es auch die *Menschheit*, deren Leiden er in denen des tragischen Helden mitempfundet und die er, gerade je weniger nur Individuelles, je mehr Menschheitliches ihn beseelt, auch auf “sich” bezieht. Im Mitleid wie in der Rührung also empfindet die “Menschlichkeit” in ihrem wahren und gültigen Sinne sich selbst. Beide Empfindungen heben das Individuum über sein einmaliges, zufälliges und begrenztes Dasein hinaus, indem sie es des unbeschreiblichen, erhebenden und reinigenden Erlebnisses wahrer, eigentlicher Menschlichkeit zuteil werden lassen. So bestätigt sich, dass Rührung und Mitleid für Lessing subjektiv sind lediglich im Hinblick auf die Form des Erlebens, nämlich die persönliche Ergriffenheit des Herzens, objektiv aber im Hinblick auf die Sache und den Gehalt, nämlich die Erfahrung “reiner Menschlichkeit”.

Diese Ausgangssituation und diese Zielsetzung bestimmen die Struktur des Lessingschen Dramas. Sie bedingen auch die beiden befremdenden Momente der Abstraktheit und der rationalen Bewusstheit, denen wir immer wieder begegneten. Gerade weil es nicht auf das zufällige Individuum und seine konkreten Schicksalbezüge ankommt (Sara gewinnt weder nach Persönlichkeit noch nach Schicksal die Dichte einer unverwechselbaren, bestimmten Individualität, sie, wie noch die idealen Helden Schillers, am wenigsten, denn ihre Aufgabe ist es ja gerade, vorzumachen, was zartestes sittliches Gefühl jedes Menschen in solchem Falle empfinden sollte und könnte), kann die einzelne Szene, wie erörtert, fast bis ins Un-Natürliche und Un-Menschliche isoliert und losgelöst (verabsolutiert) werden, um in sich und für sich die reinsten (und rührendste) sittliche Leistung herauszufiltern. Die Überreichung des väterlichen Briefes wird so gewissermassen zum Turnergerät, an dem eine Art moralischen Schauturnens mit immer neu sich selber überbietenden Leistungen vorgeführt wird. Übrigens war Lessing als Mensch wie als Dichter gross genug, die hier liegende Gefahr zu erkennen. Es ist die Gefahr, in die die Tugend, in die eigene Innerlichkeit isoliert und eingesperrt, gerade durch ihre Reinheit und Unbedingtheit gerät: die Gefahr, durch den Verlust des Zusammenhangs mit der Wirklichkeit des Du und des eigenen Schicksals u t o p i s c h zu werden und sich selbst und das Du, dem sie sich scheinbar opfert, zu zerstören. Sara ist ihrem Vater gegenüber dieser Gefahr sehr nahe, noch stärker später Pilotos und vor allem Tellheim der Minna gegenüber. (Noch in Max Piccolominis Tod liegt etwas von dieser rein innerlichen, bezugslosen und utopischen Tugend.) Aber in gewissem Sinne vermag schon Waitwell, noch weit schöner und überzeugender dann Minna den zerstörerischen Utopismus dieser in der reinen Innerlichkeit gefangenen (Goethe würde sagen: “hypochondrischen”) Tugend dadurch zu überwinden, dass die unsichtbaren Wände des “reinen” moralischen Ich zerbrochen werden
und das Ich in seine Existenzbezüge zurückkehrt und wieder "menschlich" wird.

Noch eine letzte Frage muss hier wenigstens gestreift werden. Wenn es Lessing, der die Wahrhaftigkeit als aktive Gesinnung der Wahrheit als theoretischem Besitz vorzog, in unserer Dichtung nicht auf einen ethischen Lehrrats, eine moralische Idee oder Einsicht ankam, sondern auf Entschließung und Verwirklichung eines vom Guten ergriffenen, das Gute ergreifenden Gemüts, wenn dementsprechend die Wirkung des Stückes nicht auf auf ein einzelnes menschliches Vermögen, etwa seine theoretische Einsicht, zielt, sondern als "Mitleid" und "Rührung" das "Herz", die innere Ganzheit des Zuschauers bewegen, verwandeln und läuten will, - wie vereinigt sich dann damit die durchgängige Reflektiertheit und Rationalität des Stils, die alle inneren Vorgänge in die schattenlose, geheimnislose Helle des Bewusstseins, ja, wie uns scheinen will, der Überbewusstheit hebt? Einige Beispiele: Sir William ruht nicht, bis er sein liebevolles und vergebens bereites Herz rechtfertigt, indem er das Verhalten seiner Tochter auf folgende allgemeingültige Formel bringt: "Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung der Reue. Solche Vergehen sind besser als erzwungene Tugenden." (Übrigens lockt es, diese Haltung mit der eines Vaters in ähnlicher Lage, Meister Antons in Hebbels hundert Jahre später geschriebenem bürgerlichen Trauerspiel zu vergleichen.) Als Mellefont Saras quälende Träume und Ahnungen zu Einbildungen einer vom Schöpfer zu üppig ausgestatteten Phantasie bagatellisieren will, widerlegt Sara ihn, indem sie ihren Fall zum gültigen Lehrrats erhebt: "Klagen Sie den Himmel nicht an! Er hat die Einbildungen in unserer Gewalt gelassen. Sie richten sich nach unseren Taten, und wenn diese unseren Pflichten gemäss sind, so dienen die sie begleitenden Einbildungen zur Vermehrung unserer Ruhe und unseres Vergnügens. "Sir Williams präzise und erschöpfende Formulierung der Gründe, die ihn bestimmen, sich zunächst brieftlich an seine Tochter zu wenden, statt sich direkt zu ihr zu begeben, lauten: "Ich werde ihrer Gesinnungen dadurch gewiss, und mache ihr Gelegenheit, alles, was ihr die Reue Klägliches und Erträchtiges eingeben könnte, schon ausgeschüttet zu haben, ehe sie mündlich mit mir spricht. Es wird ihr in einem Briefe weniger Verwirrung und mir vielleicht weniger Tränen kosten." Eben den Umstand aber, dass er bei diesem Verfahren, das ihn erst so spät, zu spät, zu Sara geführt hat, auch noch an sich selbst statt nur liebend und bedingungslos vergebend an die Tochter gedacht hat, macht er sich dann am Sterbelager zum bitteren Vorwurf. Auch hier so, dass er ihn zum Verstoss gegen ein allgemeines sittliches Gesetz erhebt: "... was zwang mich, erst eine Antwort von dir zu erwarten?.. Ein heimlicher Unwille musste in einer der verborgensten Fal-

Zwar war es gewiss nicht Lessings, so wenig wie des deutschen Idealismus, Meinung, dass Einsicht und Erkenntnis des Rechten das Tun des Rechten zur notwendigen Folge habe. Die Gestalt des Mellefont zeigt das deutlich genug. Doch deutlicher die Wendung, die Lessing dem Drama überhaupt gibt: nicht durch einen Lehrsatz auf den Verstand, sondern durch einen Menschen auf das Herz des Zuschauers verwandelnd und erziehend zu wirken. Aber wenn er auch Ohnmacht und Gefahr des blos sen Vernunftstuns erkannte, blieb die Vernunft ihm doch eine höchste, Gültiges erhellende humane Kraft. Vernunft und Tugend aber - um bei seinem Sprachgebrauch zu bleiben - sind zwar keineswegs mehr identisch, aber sie fordern sich gegenseitig. Denn nicht durch den Instinkt oder den dumpfen Trieb wird das Gewissen geleitet und das Handeln bestimmt. Erst das die Gesinnung und die Motive des "Herzens" kontrollierende,