

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.

Lessing will in diesem Stück den Freigeist bekehren. Wozu? Nicht etwa zum christlichen Glauben, sondern lediglich zu der von einem überzeugten Freigeist für unmöglich gehaltenen Einsicht, dass es Geistliche, Theologen von untadelhafter Lauterkeit der Gesinnung und des Herzens geben kann. Nicht weniger wichtig aber ist dem Verfasser das zweite, verdecktere, den Theologen zur Lehre dienende Ziel: die Vorführung eines im Grunde seines Herzens sittlich lautereren Freigeistes. Er schreibt dem ob der literatenhaft-komödiantischen Entwicklung des begabten Sohnes tief besorgten pfarrerlichen Vater: "Den Beweis, warum ein Komödienschreiber kein guter Christ sein könne, kann ich nicht ergründen. Ein Komödienschreiber ist ein Mensch "(so definiert er getreu der französisch-sächsischen klassizistischen Tradition)" der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert". Und er fährt mit einem bereits echt Lessingschen geistreichen Sophismus fort: "Darf denn ein Christ über die Laster nicht lachen? Verdienen die Laster soviel Hochachtung? Und wenn ich Ihnen nun verspräche, eine Komödie zu machen, die nicht nur die Herren Thologen *lesen* sondern auch loben sollten? Halten Sie mein Versprechen für unmöglich? Wie, wenn ich eine auf die Freigeister und

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 Kirchenglauben, dessen dogmatische Lehren sich auf historisch überlieferte Wunder und göttliche Eingriffe in den natürlich-vernünftigen Gang der Welt gründeten, nichts mehr anzufangen vermochten, die einen universalen deistischen Vernunftglauben 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 aufrichtiger Vertreter des Kirchenglaubens - das war für einen überzeugten Freigeist eine so unvolziehbare Vollstellung, dass er die beruflichen Vertreter dieser Lehre nur als habituelle Heuchler verstehen konnte, die aus Gewinn - oder Machtzwecken 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 verkäpften 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 Paradoxie 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 Freigeisterei 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 Vernunfthochmut 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 Registerbemerkung, noch bevor das Stück anhebt, die eigentlich revolutionäre und sehr antitheologische These versteckt.

Was das Stück *offen* erstrebt, 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 überwindbaren und nicht notwendig zur Freigeisterei gehörenden Fehlers dem Freigeist ein *bleibender* sittlicher Charakter innewohnt. Er vermag jene fehlerhafte Schwäche abzulegen, wird nun erst wahrhaft tugendhaft gesinnt und - bleibt Freigeist.

Damit also ist zugleich die bisher auf *e i n e* (fehlerhafte) Eigenschaft festgelegte Struktur der klassizistischen Komödienfigur überwunden. 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 bestimmt 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 überschreitet, 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, munterem Witz und gewandter Zunge ähnlichen Henriette verlobt, Theologe Theophan mit deren ihm wesensverwandter Schwester, der sanften und stillen Juliane. Nach dem landläufigen Gesetz der sich anziehenden Gegensätze sympathisiert jeder der Vier, offener oder verborgener, mit dem ihm verwehrten Partner. Während bei den beiden Mädchen der bewährte Typ der intrigenfrohen 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.

Von Anfang an erscheint Theophan als der Überlegenere und Reifere. Er, der Theologe, ist der Vorurteilslose, denn er erkennt hinter dem jugendlichen Vernunftkult, der Adrast in jedem anders Denkenden nur einen Heuchler oder Dummkopf sehen lässt, die grundanständige Gesinnung. So wird dem Theologen von vornherein zugebilligt, was, wie Lessing wohl wusste und bis ans Ende seines Lebens erfuhr, für die Vertreter des geistlichen Standes alles andere als selbstverständlich war: die (Lessingsche) Fähigkeit, zwischen der letzthin irrelevanten theoretischen Überzeugung, der "Meinung" und der allein entscheidenden praktisch-sittlichen Gesinnung des Herzens zu scheiden. Dem Freigeist aber hat Lessing den sonst bei den Theologen heimischen Fehler der Intoleranz vindiziert: er hält sittliche Lauterkeit nur da für möglich, wo sie sich mit der von ihm vertretenen Überzeugung vom alleinigen Primat der Vernunft verbindet. Damit wird zum eigentlichen Ziel der inneren Handlung die Erziehung des Adrast durch Theophan: Adrast soll zu der Einsicht gebracht werden, dass auch Theologen sittlich lautere Gesinnung besitzen können, dass es mithin nicht auf die Theorie, sondern auf die Praxis, nicht auf die Lehre, sondern auf die Gesinnung und das Herz ankommt. Auf die Verpersönlichung, die Verwirklichung einer bereits ganz überwiegend "praktischen", d.h. sittlich-tathaften Vernunft kommt es an. Wie für Lessing die Wahrhaftigkeit als Gesinnung und personaler Akt (sich äussernd im unablenkbaren Bedürfnis, die Wahrheit zu suchen) von höherem humanem Wert war als jeder sachlich-statische "Besitz" bloss theoretisch bleibender Wahrheiten. Hier überall wird der einheitliche grosse Bogen sichtbar, der vom frühen Lessing des "Freigeist" und der Lobrede auf die Herrnhuter bis zum "Nathan" führt. Es wird gleichzeitig die Verwandlung des statischen, unpersönlichen oder überpersönlichen rationalistischen Vernunftbegriffs spürbar: wohl behält die Vernunft ihren schlechthin gültigen, allgemein menschlichen Charakter. Aber sie bewahrheitet und verwirklicht sich erst in der personalen Gesinnung und Tat, zu der das Herz, alle Herzen!, berufen sind. Diese allem Rationalismus entgegengesetzte ethisch-personalistisch - aktuose Umwandlung des westeuropäischen Vernunftbegriffs setzt bereits voll bei dem "Aufklärer" Lessing ein und wird von Kant, Schiller und Fichte dann nur weitergeführt.

So erscheint es auch nicht verwunderlich, dass Theophan im Streitgespräch mit Adrast dem rein theoretischen Verstand, dem "Witz", immer wieder das "Herz", auf das im Grunde alles ankomme, entgegenstellt. Theophan wirbt um Adrasts 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-

menen und abgeneigten Adrast mit bedrängender Direktheit seine Freundschaft an: "Ich habe von jeher einigen Wert auf meine Freundschaft gelegt, ich bin vorsichtig, ich bin karg damit gewesen. Sie sind der erste, dem ich sie angeboten habe, und Sie sind der einzige, dem ich sie aufdringen will." Es ist die gleiche innere Disposition, die uns noch in dem Ausruf Nathans, der dem Tempelherrn gegenüber ebenfalls der Reifere, innerlich Überlegene ist, wiederbegegnet: "Wir müssen, müssen Freunde werden!" (II, 5). Die Gewähr für solche Freundschaft aber liegt für Theophan nicht in *dem* Vermögen, das für Adrast den höchsten humanen Besitz darstellt, in seiner *Vernunft*, - sie liegt gerade in Adrasts "*Herz*" - "Ihr eigen Herz ist mir Bürge, Ihr eigen Herz, Adrast, welches unendlich besser ist als Ihr Witz", ruft ihm Thephan zu. Und gegenüber diesem eigentlichen und höheren Wert des "Herzens" ist der Verstand auf die geringere Stufe des blossen "Witzes" herabgesunken. Es ist bekannt, dass der "Witz" geradezu ein Schlüsselwort der deutschen Aufklärung bis hin zur frühen Romantik ist, die ihn in ästhetisierter und intellektualisierter Verfeinerung wieder aufnimmt (vgl. P. Böckmanns aufschlussreiche Untersuchung über "Das Formproblem des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung", Jahrb. d. Fr. dt. Hochstifts 1932/33). Verfolgt man den Weg, den dieser Begriff etwa von J. J. Schwabes "Belustigungen des Verstandes und des Witzes" über unsere "Freigeist"-Szene bis zu Schillers "Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen" nimmt, so wandelt er sich von einem eindeutigen Wert in einen eindeutigen Unwert und Lessing hält etwa gerade in der Mitte. Wenn Lessing den von Adrast als des Menschen allerhöchste Kraft verehrten Verstand hier zum blossen "Witz" degradiert, so erblickt er offenbar im blossen Verstand ein zwar funkelndes und geistreiches aber leeres, des eigentlich wertgebenden Gehaltes entbehrendes und bedürftendes Vermögen. Dem Aufklärer Adrast kommt es um der Wahrheit willen gerade auf möglichste Reinheit der Verstandesfunktion an. Er ist bemüht, alle trübende Einwirkung der Empfindung und des "Herzens" auf das Denkvermögen auszuschliessen. In harter Antithese - der Dialektiker Lessing dürfte sich hier zwischen und über den Fronten halten - denunziert der Theologe Theophan demgegenüber den leeren und bindingslosen Verstand als ein Instrument menschlicher Eitelkeit und Geltungssucht, dessen sophistischer Logismus, schon um des sensationellen Effektes willen dazu neige, die unantastbaren und eigentlichen menschlichen Werte in Frage zu stellen und das Gegenteil plausibel zu machen.

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

Fronten der Auffassung der "Freundschaft" selber zu, die bei beiden Gesprächspartnern offenbar ebenfalls sehr verschieden ist. Adrast weist spöttisch darauf hin, dass gerade die Bibel, der Theophan blindlings seine Überzeugungen entnehme, der Freundschaft einen auffallend geringen Platz einräume. Theophan repliziert mit etwas hastigem Logismus: das Neue Testament fordere auf jeder Seite die Liebe. Freundschaft sei eine Erscheinungsform der Liebe. Christus habe also, weit entfernt, die Freundschaft gering zu achten, von seinen Anhängern Freundschaft gegen jedermann, "gegen die ganze Welt" gefordert. Adrast versäumt es, seinen Partner auf den Widerspruch hinzuweisen, in den er sich zu dieser Forderung setzte, als er eingangs von seiner Freundschaft hervorhob, er sei vorsichtig und karg damit gewesen, Adrast sei der erste, dem er sie anbiete. Er begnügt sich, darauf hinzuweisen, dass Freundschaft mit aller Welt widersinnig sei und sich selbst aufhebe. Und nun entgegnet ihm Theophan überlegen: Freundschaft - das sei für Theophan wohl nur die persönliche Sympathie zweier zufällig mit einander harmonisierender Individuen, "jene Übereinstimmung der Temperamente, jene angeborene Harmonie der Gemüter, jener heimliche Zug gegeneinander, jene unsichtbare Kette, die zwei einerlei denkende, einerlei wollende Seelen verknüpft". Diese so zutreffende wie schöne Definition menschlicher Freundschaft wird in der Tat von Adrast vorbehaltlos als die seine anerkannt. Für Theophan aber und damit für Lessing verdient solch zufalls- und naturbedingte Übereinstimmung der Empfindungen und Temperamente den hohen Namen der Freundschaft nicht. Wahre Freundschaft ist nicht dieser ausschliessliche Selbstgenuss zweier sich für einander geschaffen fühlender Herzen, sie ist mehr als ein zufälliges Spiel der Natur und vermag "jenes blinden Hanges, den auch die unvernünftigen Tiere nicht missen", durchaus zu entraten. Worauf also gründet sie sich, wenn nicht auf die Natur der befreundeten Individuen? Die zunächst etwas abstrakt klingende Antwort Theophan-Lessings lautet: auf "erkannte Vollkommenheiten". Hier wird die scheinbare Umkehrung der Fronten deutlich: Für Adrast ist die Freundschaft offenbar reine "Herzensangelegenheit", für Theophan das unpersönlich-vernünftige Resultat "erkannter Vollkommenheiten". Was besagt diese Formel? Sie besagt, dass für Theophan-Lessing die Freundschaft erst dort humanen Wert und humane Würde erreicht, wo sie mehr ist als das (zufällige) natur- und schicksalgewobene Band, das zwei bestimmte Individuen inniger und wohlthätiger als andere mit einander verbindet. "Wahre" Freundschaft muss für Theophan-Lessing mehr sein als das zwangsläufige Produkt der Natur oder das zufällige der Geschichte. Nicht auf die unwillkürliche, sondern gerade auf die "willkürliche Übereinstimmung der Seelen" kommt es ihm ausdrücklich an. Diese aber meint den freien Entschluss des moralischen Subjekts, sich

auf Grund der erfahrenen Übereinstimmung in den höchsten Forderungen und Idealen der Menschheit mit einem gleichempfindenden Du zu verbinden. Diese Übereinstimmung in den gültigen Werten und Idealen macht die Freundschaft unabhängig von der Naturgrundlage und verleiht ihr dafür die beständige und unerschütterliche der geistigen und moralischen Welt. Aus Naturzwang oder Schicksalszufall wird sie in die höhere Sphäre der "Willkür", d. h. des freien sittlichen Entschlusses erhoben, einer Freiheit allerdings, welche zugleich die höhere, verpflichtende Notwendigkeit der sittlichen Idee in sich schliesst. Diese freie, weil der transnaturalen, moralischen Idee unbedingt verbundene Begründung der Freundschaft befähigt sie erst, "sich nicht von der Natur lenken" zu lassen, sondern "die Natur selbst" zu lenken.

Hier also scheinen die bisherigen Fronten insofern plötzlich vertauscht, als jetzt Adrast, der Vernünftler, für die Freundschaft als Produkt der natürlichen Empfindung und des Herzens eintritt, während Theophan sie der Übereinstimmung in Ideen und einem freien Vernunftentschluss unterwirft. Tatsächlich aber - und hier liegt der Grund, weshalb wir verhältnismässig ausführlich an dieser Stelle verweilen - bleibt Theophan-Lessing der anfänglichen Haltung völlig getreu. Denn wenn er zu Beginn seines Gesprächs mit Adrast an das "Herz" gegenüber dem Verstand und dem "Witz" apellierte, 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 Theophan 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,

sondern nur folgerecht, wenn Theophan auch die Freundschaft auf die gleichen höheren und überpersönlichen Werte gründet. Und der Schein eines Widerspruchs rührt nur daher, dass er sich im ersten Teil seines Gesprächs gegen den leeren Rationalismus, im zweiten gewissermassen gegen den blinden Naturalismus des Adrast zu wenden hatte. Unsere Einsicht in die idealisch-objektive Bestimmtheit des von Lessing so erstaunlich dem Verstande vorgezogenen "Herzens" wird für das weitere Verständnis der Entwicklung und Leistung seines Dramas von wesentlicher Bedeutung werden, wie sie grundsätzlich weit über Lessing hinausgreift und noch für den jungen Schiller, gerade auch für seine Auffassung und Erfahrung der Freundschaft, volle Gültigkeit besitzt.

Die Eingangsszene des "Freigeist" beschränkt sich auf die innere Exposition der beiden Hauptcharaktere. Auch ihre dramatische Spannung ist rein geistig: zwei Standpunkte kreuzen die Klängen, messen sich im dialektischen Wortgefecht und exponieren sich ebendadurch für den Zuschauer. Die äussere Handlung, die das Stück tragen und bewegen soll, kündigt sich noch nicht einmal ansatzweise an. Die innere Thematik zielt auf ein ernstes Problemstück. Noch kündigt nichts eine Lustspielhandlung an. Tatsächlich wies eine Dramatisierung des in der Eingangsszene entwickelten Grundproblems weit mehr auf ein ernstes Schauspiel, etwa im Stil des späteren "Nathan", als auf eine Komödie. Aber da es diese Gattung des ernststen Schauspiels noch nicht gab und da das Trauerspiel für Lessings Absicht von vornherein ausschied, bot sich nur noch die Form des Lustspiels an.

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 vorwärtstrebenden Handlungslinie, sondern eher in der Form einer den konstanten Mittelpunkt erschöpfend unwandernden 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-

biet. 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 Worts im Duell des Dialogs eine vorgegebene Kunstaufgabe mit einem Höchstmass an Geist, Witz und Grazie zu lösen wusste.

Aber schon in dem ganz frühen "Damon" hat Lessing sich an der witzigen Entlarvung des "Lasters" nicht genügen lassen, sondern ihm die korrespondierende "Tugend" zur Seite gestellt. Am Vehikel der Handlung und des Dialogs enthüllen sich fortschreitend beide, bis der falsche Freund in seiner ganzen Falschheit, der wahre in seiner ganzen Echtheit an den Tag kommen. Und zugleich schliesst bereits dieses sehr frühe Stück damit, dass der sittlich Schwächere, ergriffen und innerlich überwunden von der Erfahrung sittlicher Lauterkeit und Güte sich wandelt und bekehrt. Eine Bekehrung, schon hier nicht aus Vernunftgründen sondern aus der Erschütterung des Herzens über die erfahrene tathafte Verwirklichung wahrer sittlicher Gesinnung. Die noch völlig unzulängliche gestalterische Verwirklichung kann hier, da es auf Absicht und Anlage des Stücks allein ankommt, ausser Betracht bleiben.

Im "Freigeist" ist die schon im "Damon" sich ankündigende Entwicklung so weit fortgeschritten, dass dem eigentlichen und ernstesten 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 "Freigeist" bedrängen Komik und Ernst sich bereits gegenseitig und es gibt nur wenige, meist künstliche Verklammerungen des ernstesten Themas mit der heiteren Handlung, die ihrerseits durchaus

selbständig, ohne die Belastung mit dem "Grundproblem" bestehen könnte.

Betrachtet man die Anlage des Stückes im ganzen, so drängt sich in jeder einzelnen Wendung wie im Gesamt der überall bewusste, planende, kombinierende und konstruierende Verstand auf, der mit dem unerlässlichen Minimum von Personen eine gestraffte Handlung, die jeden geringsten Umstand als unentbehrliches Glied ihrer Kette benötigt, in die klassizistischen Einheiten von Ort und Zeit zusammendrängt. Eine Denkaufgabe, bei der in vollem Gegensatz zu allem Realismus, rücksichtslos ausgespart wird, was für das Ziel der äusseren und inneren Handlung nicht schlechthin unentbehrlich ist. Nichts von dem, was wenig später Herder bei Gelegenheit seiner Shakespearebetrachtung als Atmosphäre, Stimmung, Raum, Begebenheit, Ganzheit einer Welt am Drama pries und forderte. Dabei *geschieht* verhältnismässig wenig, und die Kunstleistung des Dramatikers gipfelt immer wieder im Dialog, der mit immer verfeinerter, scharfsinniger Psychologie noch nicht die Geheimnisse des Individuellen, wohl aber die das Zeitalter beglückenden und fesselnden Möglichkeiten im Raum der seelisch-sittlichen Leistung und Bestimmung des Menschen ausleuchtet und ans Licht zieht. Hier sucht und findet Lessing und seine Zeit ihr Eigentliches und Eigenstes. Und hierhin zielt der oft und gern wiederholte Satz: *the proper study of man is man.*

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 vermag, hervor?

Lessing fasst diese Wirkung im Begriff der "Rührung" zusammen. Nun wäre es zwar denkbar, dass sich Gelächter über das Laster und Rührung über die Tugend als Wirkung ein und desselben Stückes zusammenfänden. Tatsächlich aber schliessen sich beide Wirkungen aus und mit dem überwiegend rührenden Effekt wird der Lustspielcharakter des Stückes im bisherigen Sinne aufgehoben. Denn beide Wirkungen zielen nicht nur auf ganz verschiedene Vermögen (den Verstand und das sittliche Gefühl), sondern sie arbeiten auch mit einer ganz verschiedenen Distanz. Oder vielmehr: das auf die Belustigung des Verstandes gerichtete Lustspiel muss auf Herstellung und Wahrung der Distanz zwischen den Menschen und Vorgängen der Bühne und den sich an ihrer erheiternden Unverständigkeit ergötzenden vernünftigen Zuschauern bedacht sein. Das rührende Schauspiel dagegen ist bestrebt, diese Distanz aufzuheben, eine unmittelbare Empfindungs- und Erlebniseinheit des Zuschauers mit dem in Tun oder Leiden die Tugend immer reiner verwirklichenden Helden herbeizuführen und so den Betrachter in den Verklärungs und Bewährungs-

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 Gepräge gab. Eine neue, in sich einheitliche Gattung des ernstesten 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 Theophans Güte und Lauterkeit innerlich überwunden geben muss, dieser entscheidende Begriff auf: Lessing, mit derlei Anmerkungen sonst sparsam, setzt in diesem Augenblick der beschämten und beglückten 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 Bewandnis hat, noch einige Bemerkungen zum inneren Resultat des "Freigeist".

Über dem Zwiespältigen und Neuen darf nicht übersehen werden, wie stark das Stück der klassizistischen Komödientradition noch verpflichtet ist. Schon in der Einlinigkeit und Eindeutigkeit der Charaktere: dem unwahrscheinlich starren Misstrauen und Vorurteil des Adrast und der nicht minder unwahrscheinlichen Grossmut des Theophan, die den umworbenen Gegner bis zu seiner Kapitulation betrommelt. Dabei dient die Handlung immer wieder nur dazu, diejenigen Situationen herbeizuführen, die Stoff und Ausgangspunkt für den blitzenden Florettkampf des Dialogs zu sein vermögen. Hier, im Zuwerfen und blitzschnell parierenden Zurückwerfen der Argumente, im behend sich jeden Vorteil zunutze machenden Spiel mit Worten und Motiven, im Mattsetzen des Partners durch die treffsichere Pointe begegnen wir dem hellen, heiter anmutigen und souveränen Intellekt der zeitgenössischen Komödie im allgemeinen und Lessings im besonderen.

Der Ausgang freilich ist bei näherem Zusehen verwunderlich, wie bereits der Einsatz. Das vermeintliche Thema: Freigeisterei (und Religion) bleibt völlig ausserhalb des Stücks. An keiner Stelle entwickelt Adrast seine philosophischen, Theophan seine theologisch-christlichen Überzeugungen. So wie die Liebe in der Lustspielhandlung statuiert und einfach vorausgesetzt, nirgend aber entwickelt und realisiert wird, so werden Adrast und Theophan gleich von vornherein zum Freigeist und

zum Theologen ernannt, ohne dass ihr Sein, ihr Reden und Tun in irgend einem notwendigen Zusammenhang mit ihrer so eindeutig festgelegten Überzeugung steht. Es kommt nicht einmal beiläufig zu einer Auseinandersetzung zwischen Freigeisterei und Religion. Beide könnten durchaus ihre Haltungen wechseln, ohne deswegen ihre Überzeugungen wechseln zu müssen. Denn die Intoleranz und Voreingenommenheit, mit der Lessing den Freigeist ausstattet, dürfte auch nach seiner eigenen Meinung und Erfahrung nicht weniger häufig ein hervorstechender Zug der Theologen sein. Wie es andererseits gewiss nicht Lessings Meinung war, dass vorurteilslose und selbstlose Gesinnung, wie Theophan sie verkörpert, ein positives Religionsbekenntnis zur Voraussetzung hat. Dementsprechend glaubt Theophan von vornherein an das gute Herz des nichtchristlichen Adrast. Und wenn er ihn schliesslich "bekehrt", dann nicht zum Christentum, sondern lediglich zu der allgemeinen Einsicht, dass selbst Theologen aufrichtige, gute Menschen sein können, dass Theophan zumindest ein solcher ist. Man darf bezweifeln, ob Lessings Vater mit diesem mageren und zweideutigen Ergebnis der ihm so angepriesenen Komödie sonderlich zufrieden war. Und wie beide Hauptpersonen ihre Haupteigenschaften unabhängig von ihren Überzeugungen auswechseln könnten, so mag Lessing, dem Vater und der Welt zuliebe, diese Eigenschaften anders als man vermuten mochte und als es ihm vielleicht selber zumute war, verteilt haben. Er konnte so grosszügig verfahren, weil es ihm im Grunde weder um den Theologen noch um den Vernünftler ging, sondern um jenen einzigen unwiderleglichen Beweis des Geistes und der Kraft, den das von der Liebe zum Guten ergriffene Herz in Gesinnung und Tat vorlebt.

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, Lillos Moritätenstück "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 Stoffanalogien u.dgl. nicht stehenbleiben dürfte, würde die

originale Leistung Lessings in ihrem ganzen Umfang erweisen, die das stoffbefangene Urteil des Verfassers von "Lessings Plagiaten" ihm bestreiten zu müssen vermeinte. Deshalb muss hier ausdrücklich offen bleiben, ob und wie weit einzelne Verhalte bereits vor und ausserhalb von Lessings bürgerlichem Trauerspiel nachweisbar sind. 1754, also kurz vor Erscheinen der "Miss Sara Sampson", hatte Lessing in seiner kurzlebigen dramaturgischen Zeitschrift "Thatralische Bibliothek" Betrachtungen über die weinerlichen und rührenden Lustspiele angestellt, in denen es heisst: "Das Lustspiel hat man um einige Staffeln erhöht und das Trauerspiel um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, dass die Welt lange genug in den Lustspielen gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe. Man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal darin weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, dass nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten; man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst nur, um ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte. Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das rührende Lustspiel und seine Widersacher das weinerliche nennen. Aus der zweiten Veränderung entstand das bürgerliche Trauerspiel. Jene ist von den Franzosen und diese von den Engländern gemacht worden."

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 steigender physischer und seelischer Quälereien vorgeführt, dass der Verdacht naheliegt, als empfänden Verfasser und Leser ein geheimes Vergnügen an der Peinigung 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 Märtyrertagödie 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 nüancierte und subtile Psychologie, soweit sie Clarissa betrifft, eine Psychologie der von der Tugend bestimmten Empfindung und des die Tugend bewährenden Willens. Bei

dem Verführer Lovelace dagegen ist es der Psychologie erlaubt, den allein von der Tugend beherrschten Seelenraum zu verlassen und mit einem modern anmutenden Verständnis und Interesse für das komplizierte, ineinandergreifende Triebwerk der Seele, einer fast liebevollen Einfühlung in den moralisch indifferenten, geschmeidigen, zugleich fast unwiderstehlich liebenswürdigen und völlig skrupellosen Typus des Verführers - realistisch zu werden. Ein psychologischer Realismus, der im Unterschied zur Tugend-Psychologie in Clarissa, bereits immanent bestimmt ist, wenn er auch noch nicht bis zum Individuum vordringt, sondern beim Typus stehenbleibt. Diese Feststellungen sind für das Verständnis der Sara und Mellefont's bedeutsamer als alle nur stofflichen Parallelen, sie behalten ihre - weiterentwickelte - Gültigkeit noch für die idealistische und realistische Psychologie, wie sie sich in Schillers Drama auf die idealischen und die unidealischen Gestalten verteilt.

Richardsons zuweilen raffinierter Psychologie gegenüber überschreitet Lillos Stück mit seiner Mischung von greller Sensation, rührender Einlage und moralischer Warnung kaum das Holzschnittverfahren der Moritat und scheint für Lessing nur formal, eben als Versuch, das Trauerspiel in der bürgerlichen Realität anzusiedeln, von Bedeutung. Dennoch bekennt er noch 1756 in der Vorrede zu den von Chr. Fel. Weisse übersetzten Thomsonschen Trauerspielen, er wolle lieber den allerungestalteten *Menschen* als die schönste *Bildsäule* des Praxiteles gemacht haben, ebenso wolle er unendlich lieber der Urheber des "Kaufmann von London" sein als des "Sterbenden Cato" (Gottscheds). Warum? "Bei einer einzigen Vorstellung des Kaufmanns sind auch von dem Unempfindlichsten mehr Tränen vergossen worden als bei allen möglichen Vorstellungen des Cato auch von dem Empfindlichsten nicht können vergossen werden." Und der verstandesfrohe, vernunftgewisse Aufklärer Lessing fügt den zum Verständnis der "Sara Sampson" hinüberleitenden Satz hinzu: "Nur diese Tränen des Mitleids und der *sich fühlenden Menschlichkeit* sind die Absicht des Trauerspiels - oder es kann gar keine haben". Ein Satz, der zugleich zu erneutem Durchdenken der Sammelbegriffe "Rationalismus" und "Empfindsamkeit" und zur näheren Bestimmung ihrer oft sehr ungeklärt bleibenden Verbindung auffordert.

Vergegenwärtigen wir uns den Stoff der "Sara"! Wir befinden uns in einem (zum mühelosen 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

Entfernung von Sara gehalten werden und benötigt daher der Einheit des Raums zum Trotz einen zweiten Gasthof. Um Mellefont wiederzugewinnen, hat sie Saras Vater auf die Spur der Flüchtlinge gebracht. Der aber ist nur gekommen, um dem voreiligen Paar Vergebung und Segen zu überbringen. Mellefont vermag weder zu Marwood zurückzukehren, noch sich Sara gesetzlich zu verbinden. Marwood vergiftet Sara. Mellefont tötet sich an ihrer Leiche. - Ein noch nicht einmal selbst erfundener, primitiver Schauer-Stoff. Aber gerade auf Stoff und Handlung kommt es Lessing überhaupt nicht an. Die Handlung soll vielmehr nur die Situationen bereitstellen, die für den inneren Vorgang am ergiebigsten sind, weil sie das eigentliche Ziel des Dramas, nämlich "die Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit" am gewissesten erreichen. Die Handlung als solche tritt überhaupt tunlichst zurück. Entweder geht sie dem Einsatz des Stücks voraus (Entführung und Verführung der Sara, Weigerung Mellefonts die Ehe einzugehen, Aufspüren des Paares durch Marwood, Benachrichtigung des Vaters, Eintreffen beider), oder, soweit sie in das Stück selber eingeht, liegt sie gänzlich in den Händen des Gegenspiels (die vergeblichen Versuche Marwoods, Mellefont sich wiederzugewinnen, ihre Besuche bei Sara, der Giftmord). Völlig leidend verhält sich nur die Heldin, während Mellefont durch unentschlossenes Zulassen und Nachgeben die allein handelnde Marwood gewähren und damit dem Schicksal freien Lauf lässt. Es scheint zu den Eigentümlichkeiten des religiös-sittlich gerichteten deutschen Trauerspiels von seinen Anfängen im "Leo Armenius" des Gryphius bis zu Schillers "Demetrius" und Grillparzers "Bruderzwist" zu gehören, dass es (offenbar aus der Überzeugung, dass das Handeln fast zwangsläufig in Schuld verstrickt und damit sowohl die tragische Wirkung des Schicksals als auch die tragische Bewährung des Helden beeinträchtigt) seinen Helden passiv hält und den Gegenspieler mit dem dramatischen und psychologischen Vorteil, aber auch dem moralischen Nachteil des Handelns ausstattet. Damit hängt dann auch der bereits oben einmal gestreifte oft frappante Dualismus von innerer und äusserer Handlung zusammen. Dem der Bühne verschworenen *Dramatiker* werden dann, von Lessing bis Grillparzer, die Figuren und Handlungen des Gegenspiels am wirksamsten und bühnengerechtesten gelingen, wie auch dem modernen Schauspieler die Darstellung der Marwood und des problematischen Mellefont oder des König Philipp verlockender; weil reichere Möglichkeiten psychologischer Interpretation enthaltend, erscheint als die die unproblematische, psychologisch reizlose moralische Eindeutigkeit der Sara oder Max Piccolominis. Dem der humanen Idee zugewandten *Idealisten und Poeten* wiederum werden eben jene Partien vor allem am Herzen liegen, in denen der Held sich in seiner Idealität bewährt, besser noch: in denen das religiöse oder ethisch-hu-

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.

Goethe bereits hat in seinen freilich der Alterssicht entstammenden und entsprechend zu beurteilenden Bemerkungen über die Hintergründe des "Werther" in seinen Lebenserinnerungen auf Zusammenhänge aufmerksam gemacht, die zur Erklärung dieser auffallenden Zwiespältigkeit auch im ernstesten Drama der Zeit (nur bei Kleist findet sich charakteristischerweise keine Spur davon) beitragen können. Denn die Problematik des Werther und des Tasso wächst - nur in der Goetheschen Erlebnis- und Dichtungsform - aus ähnlicher Wurzel. Goethe geht hier aus von der allgemeinen Lage des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert, das, "von aussen zu bedeutenden Handlungen keineswegs angeregt," sich "in einem schleppenden, geistlosen bürgerlichen Leben hinhalten" musste, und er fasst zusammen: "Wir haben es hier (er denkt an Werther und die Krankheit seiner Zeit- und Altersgenossen) mit solchen zu tun, denen eigentlich aus Mangel von Taten, in dem friedlichsten Zustande von der Welt, durch übertriebene Forderungen an sich selbst das Leben verleidet". -In der Tat vereinigen sich hier politische, ständische, aber auch religiöse Faktoren (Weltmisstrauen und -abkehr schon des späten Mittelalters, Quietismus des nur auf das Heil der Seele bedachten Luthertums, Kämmerlein- und Konventikelfrömmigkeit des Pietismus), um das deutsche Bürgertum des 18. Jahrhunderts von der handelnden und verantwortlichen Berührung mit der Wirklichkeit abzudrängen und in jene Innerlichkeit des Denkens, des Empfindens, des Gewissens und schliesslich der Phantasie einzuschliessen, deren üppiger Reichtum, deren beängstigende Verfeinerung durch einen Ab-solutismus, eine Losgelöstheit und Beziehungslosigkeit zur Realität erkaufte wurde, die es nur immer tiefer in sich selbst hineintrieb. Das tritt literarisch zum ersten Mal in voller Deutlichkeit in der Sara Sampson hervor, keineswegs erst im Werther und im "Anton Reiser", es setzt sich fort in den zerrissenen Romanhelden der Romantik bis hin zum "Maler Nolten" und endet mit der Unheilbarkeit des Widerspruchs zwischen Poesie und Wirklichkeit bei den Büchner, Heine, Lenau und Grabbe.

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,

dieser Tat- und Willensdichter, wird weder philosophisch noch poetisch mit der bedenklichen Zweideutigkeit alles sich mit der Welt einlassenden Handelns wirklich fertig. Der Dramatiker Grillparzer endlich führt das Handeln grundsätzlich und als solches vom "Ottokar" bis zum "Bruderzwist" als in Schuld und Selbstverlust verführend ad absurdum. So steht im Drama dieses Zeitraums neben dem Realismus des "Lasters" beziehungslos der Utopismus einer auf die reine Innerlichkeit beschränkten Tugend- und Empfindungsunbedingtheit. Zwischen Marwood, der Buhlerin, die allein aus Lasterhaftigkeit und Berechnung sündigt und Sara, deren "Fehler" noch der "Übertreibung einer Tugend" entwuchs, gibt es nichts Gemeinsames und darf es nichts geben. Die Wirklichkeit und die Welt des Handelns aber wird Marwood anvertraut. Sie waltet darin mit Berechnung und Intrige, mit Dolch, Maske und Gift. Dass die Handlung damit, wiederum von der Sara und Emilia bis zum Demetrius wesentlich als *Intrige* erscheint, folgte notwendig aus der gleichen inneren Struktur des Dramas.

Marwood fügt sich zunächst noch völlig diesem beherrschenden Formgesetz. 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 Mellefont und ihrem gemeinsamen Kinde zusammenlebte, nichts. Nicht einmal Liebe zu dem sie Verlassenden kann ihr zugebilligt werden. Ihr Verhältnis zu Mellefont 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 Mellefont wie gegen sie zu sprechen, und der Dichter muss sich eine fast übertriebene Mühe geben, sie wenigstens als die "wollüstige, eigennützig, schändliche Buhlerin" *aufzutreten* zu lassen, die sie ihrer Natur und Geschichte 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 morali-

scher Welt säkularisiert hatte, musste ein seiner leidenschaftlichen und kraftvollen Natur sich überlassender Mensch zwangsläufig zum amorali- schen 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 n u r verwerflich 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 verlässt 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 fussfällig anflehenden Sara gegenüber als die geschmähte Marwood zu entdecken, nicht zu versagen vermag, 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 zustandekommen 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 irre 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 "verhärtete 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 flehend 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 abgerungenen 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 tötender 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 tötender Faust auf sie eindrange! Bis hierher hätte ich den Stahl sparen sollen, ich Törichte! Welche Wollust, eine Nebenbuhlerin in der freiwilligen Erniedrigung zu unsern Füßen durchbohren zu können!" Aber diese ihr erst von Sara suggerierte Gelegenheit ist versäumt. Sie lässt den ihr von aussen aufgedrungenen Gedanken alsbald fallen und wendet sich ihrer durch ihre Affekthandlung höchst schwierig gewordenen eigenen Situation zu. Soll sie fliehen oder bleiben? Der fortgelockte Mellefont kann jeden Augenblick wieder erscheinen. Sie beschliesst die kurze Spanne Zeit zu nützen. Sie will Sara nacheilen. Aber nicht etwa, um sie zu töten. Dieser Gedanke bleibt ganz ausserhalb ihres planenden, zum Handeln drängenden Bewusstseins. Nein, sie will den Schock des Mädchens ausnützen und versuchen, sie durch wilde Drohungen vielleicht doch noch vor Mellefont zurückzuschrecken. Freilich, der sofort wiederkehrende Mellefont wird sie vielleicht wieder beruhigen. Aber ihr bleibt keine Wahl. Es ist ihre letzte Chance. Und während sie die Möglichkeit, endgültig verspielt zu haben, ins Auge fasst, erscheint ihr, der Alternenden, Verschmähten in solchem Fall das Leben als wertlos. Ja, es stellt sich heraus, dass sie auch dies bereits bedacht und dass sie dafür gerüstet ist: "Der Dolch (den ihr Mellefont entwand) war für andere, das Gift ist für mich!-Das Gift ist für mich! Schon längst mit mir herumgetragen,

wartet es hier, dem Herzen bereits nahe, auf den traurigen Dienst..." - Wenn auch kein Zweifel ist, dass Lessing, ohne mit der Theorie des Unbewussten und dem System der Psychoanalyse vertraut zu sein, hinter dem bedrängten Gefühls- und Gedankenwirbel des Vordergrunds die durch Saras Schreckensrufe geweckten Vorstellungen untergründig weiterwirkend annimmt, so hat sich bis zu diesem Augenblick der Gedanke, Sara zu ermorden weder in deutlicher noch in verhüllter Form der Marwood bemächtigt. Und wenn, wie hier versucht wurde, zu entwickeln, Lessing einen solchen Aufwand bemerkenswerter, in den dramatischen seelischen Ablauf eingestalteter Psychologie treibt, wenn er, statt das Laster hier in seiner grellen Bosheit eindeutig kulminieren zu lassen, das Werden der Tat erklärt, begreiflich macht (beileibe nicht rechtfertigt!) -dann wird hier vielleicht am stärksten deutlich, wie diese Gestalt zumindest anfangsweise, aus der Eindeutigkeit des rein ethischen Verdikts in den Bereich des Interessanten, des Ungewöhnlichen, des Verstehbaren hinüberreicht. Und dass der Marwood in dieser ratlosen und im Grunde schon hoffnungslosen Bedrängnis, in diesem Sturm widerspruchsvoller Empfindungen, auch der - nicht zu Ende gedachte - Wunsch aufblitzt: wenn doch dies Giftbestimmt wäre, "in meinen Adern allein nicht zu toben! Wenn es doch einem Ungetreuen -" so ändert das nichts daran, dass sie noch als sie die Bühne verlässt, wohl aufs höchste erregt ist, gehetzt von dem einen Gefühl, dass es der letzte Augenblick ist, dass etwas geschehen muss und dass es sofort für immer zu spät sein wird, - aber niemals in dem ganzen Stück wusste und plante sie, die berechnende Spielerin ihrer Rollen, weniger, was eigentlich geschehen wird. So entwickelt sich Marwood aus einer geistreich konstruierten, unentbehrlichen funktionalen Figur des Dramas zu menschlicher Unmittelbarkeit und Wahrheit. Zwar verkörpert sie noch eindeutig das Prinzip des Bösen, wie die von ihr dirigierte Handlung den Bereich der Intrige nirgend verlässt. Aber die Sorgfalt, mit der sich Lessing ihr widmet, eine Sorgfalt, die freilich noch nicht zur Sympathie wird, wie bei Goethe Adelheid gegenüber, die eingehende Motivierung, die er ihrem Charakter, ihren Empfindungen und Handlungen zuteil werden lässt, die Mischung von berechtigten und lügenerisch berechnenden Argumenten in ihren Auseinandersetzungen mit Mellefont, demgegenüber sie im Grunde, unvoreingenommen geprüft, nicht weniger "recht" hat als er ihr gegenüber, schliesslich die von der Idee des Stückes und der Sara-Handlung aus ökonomisch nicht notwendige, die Titelheldin nahezu erreichende Ausdehnung ihrer Auftritte (sie beherrscht den ganzen 2. Akt nicht minder ausschliesslich als Sara den letzten) - dies alles zeigt, wie diese Figur, so eindeutig sie sowohl in ihrer berechnenden Verstellung wie in ihren furiosen Leidenschaftsausbrüchen vom moralischen Gesichtspunkt aus festgelegt bleibt, interessant zu

werden beginnt, Zwischenfarben erhält und gleichsam in Bewegung gerät.

In ungleich stärkerer Weise scheint in Mellefont diese durch das moralische Oberlicht bestimmte Schwarz-Weiss-Zeichung einer rein immanenten Psychologie, einem durchaus gemischten und interessanten Charakter gewichen zu sein. Mellefont der, zwischen beiden scharf beleuchteten 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 Tütertum der Marwood zu der tugendbestimmten passiven Innerlichkeit der Sara überhaupt in Beziehung tritt.

Man hat die Gestalt des Mellefont als die bedeutsamste, am weitesten vorausweisende Leistung unseres Stückes gepriesen. Erscheine doch hier zum ersten Mal ein nicht "von oben" her festgelegter, sondern rein durch sich selbst bestimmter *Mensch* mit seinem Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen, besserem Wissen und schlechterem Tun, ein lebenswürdiger, egozentrischer Schwächling, der den Wert der Tugend, aber auch den Reiz des Lasters gleicherweise zu empfinden vermag und die Freiheit, zwischen beiden zu wählen oder zu wechseln als Existenzbedingung, als eigentliche Würze des Daseins erfährt und der, recht eigentlich mittelmässig und für das Kompromiss geschaffen, das Entweder - Oder von Gut und Böse am liebsten in ein Sowohl als Auch verwandelt, bis sein ratloses Dilettieren zwischen der lasterhaften und der tugendhaften Geliebten ihn aus lässlichen Sünden in unheilbare Verschuldung verstrickt und ihn in die Attitüde des tragischen Helden drängt, für den er am wenigsten geschaffen schien. Zwischen der allzu skrupellosen Marwood und der allzu skrupelvollen Sara laviert er, ohne zu wissen, was er eigentlich will. Er hat, Schleiermacherisch zu reden, "Sinn und Geschmack" für das Moralische - selbst Marwood bringt es mit ihm am weitesten, wenn sie die Edelmütige spielt - ohne dass die sittlichen Bindungen für ihn selber noch bestimmende Kraft besässen. Eine wirklich in ihrem eigenen Kreise bleibende Subjektivität, eine problematische Natur, die noch den modernen Virtuosen psychologisierender Mimik zu einer individualisierenden Studie auf der Kammerbühne zu verlocken vermag. Man hat diese Problematik des bindungsscheuen Ich als erstes Auftauchen der autonomen Subjectivität gefeiert, die nur noch keinen Mut zu sich selber hätte (bzw. der Dichter hätte diesen Mut noch nicht). Und man könnte in der Tat wiederum eine Linie ziehen, die von Mellefont über Weislingen, Clavigo, Lovell bis zu Godwi, Roquairol, Nolten und Larkens führte, wobei freilich dem Anfänger der Reihe das ästhetisch genialische Moment noch ganz abgeht. "Was für ein Rätsel bin ich mir selbst?", fragt sich Mellefont, "nachdem er einigemal tiefsinnig auf und nieder gegangen ist". "Wofür soll

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, gewis, ich lieb ihn." Er liebt sie in solchem Augenblick sogar so enthusiastisch und bedingungslos, dass er sich, wiederum subjektiv völlig ehrlich, begeistert bereit erklärt, "tausend Leben für sie aufzuopfern, für sie, die mir ihre Tugend aufgeopfert hat! ich wollt es, jetzt gleich ohne Anstand wollt 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 es fehlt ihm nicht an Empfindung. Mit der exaktesten 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 scharf 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 freilich die Umriss und zuweilen sogar gewisse Ansätze bietet, muss daran festgehalten werden, dass Lessings Absicht und Urteil mit der

Bewertung dieses liebenswürdigen lebemännischen Schwächlings als der Vorwegnahme eines kommenden, aus sich selber sich bestimmenden Menschentyps schwerlich getroffen ist. Schon die Handlung selber, ihre Voraussetzungen und ihr Verlauf, *erfordert* einfach eine ähnlich geartete Figur, die zugleich äusserlich und innerlich zwischen dem radikal entgegengesetzten Spiel und Gegenspiel zu vermitteln hat. Schon die Fabel verlangt hier einen Typus, der von Marwood beansprucht werden kann, der aber zugleich die Voraussetzungen haben muss, eine Sara zu gewinnen und ihren Wert zu empfinden und dessen die Katastrophe ermöglichendes Zögern und Schwanken ebenfalls aus seinem Wesen heraus wahrscheinlich gemacht werden muss. So hätte schon eine rein aus Gesichtspunkten der inneren und äusseren Tektonik erfolgende Konstruktion dieser wichtigen Hilfsfigur kaum grundsätzlich anders ausfallen können. Aber natürlich brauchte Lessing gar nicht zu konstruieren, weil seine Zeit, wie jede andere, Typen solcher Art sehr wohl kannte. Nur besaßen sie für ihn und seine Zeit als Gegenstand der Dichtung noch keinerlei selbständigen Wert. Denn die "Freiheit", die Mellefont nicht preiszugeben vermag, bestand für Lessing im Grunde darin, jederzeit tun zu können, was Neigung und Trieb ihm wünschbar machen. Dass aber Lessing in solcher Freiheit weder einen Fortschritt noch überhaupt einen Wert erblickte, sondern ein unwürdiges Unterworfensein unter die blinden und zufälligen Wallungen der Natur, welcher der Mensch seinen Trieben und Affekten nach angehört, steht ganz ausser Zweifel. Das Revolutionäre des Stücks lag an ganz anderer Stelle und war von Lessing, wie schon im "Freigeist" gleichsam in die Voraussetzungen versteckt. Es bestand darin, dass ein verführtes Bürgermädchen zur Demonstration höchster Moralität und zur tragischen Heldin erhoben wurde. Gerade weil Mellefont ausserhalb des die Hauptpersonen positiv oder negativ strukturierenden moralischen Ideenfeldes steht, vermochte sich bei ihm, wie wir es ähnlich noch bei Schiller beobachten, immanente Psychologie und ein gewisser Realismus freier zu entfalten.

Aber gerade wenn wir dieser Gestalt den sekundären und wesentlich von der inneren Tektonik bedingten Ort und Rang zugewiesen haben, der ihr im Bewusstsein des Dichters und im Wertgefüge des Stücks zukommt, dürfen wir, ähnlich und noch stärker als bei Marwood, feststellen, dass sie Lessing in sich zu fesseln beginnt, dass sie über das von der idealistischen Struktur des Stückes technisch Erforderte und Benötigte hinaus "interessant" zu werden beginnt und die individualisierende, erklärende, verstehende Psychologie ihr über ihre wesentlich funktionale Bedeutung hinaus eine unbestreitbare Selbständigkeit zuerteilt, wie es vor allem der grosse Monolog IV, 2 erweist.

Doch dabei handelt es sich um Ansätze, weit entfernt, die idealistische Struktur des Dramas zu bedrohen. Es liesse 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 fort dauert, 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 "gefalle-nes" bürgerliches Mädchen, das angesichts der Situationen, vor die sie sich gestellt sieht, ihr trauriges Geschick in eine fortschreitende Aristie selbstvergessener Demut und Liebe verwandelt. Damit sind wir zu der eigentlichen Heldin unseres Stückes geführt.

Lessing nennt sein Stück, wie auch die "Emilia" ein "Trauerspiel". Zweifellos 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 Vergeben 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 erwachsende Wendungen den jähen und überraschenden Umbruch 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 (Mellefont's) begünstigt, die Güte (der Sara) zugrunderichten, 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 erstrahlt.

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 eigentümlich 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 diene, hat diese Szene, die an Umfang nur noch von der Sara-Marwood-Szene übertroffen wird, die innere Entfaltung von Saras "Moralität" zum einzigen Ziel. Zur Handlung trägt sie nahezu nichts bei. Denn dass der alte Sir Williams zu bedingungsloser 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 Notlüge 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 enthüllen. Die *Handlung* liegt ja ganz in den Händen des antiidealen 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 "herausholt", 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 *Gesinnungs*dramas (bis zu Schiller und Grillparzer) sein Ziel erreichen? Auch die französische und sächsische Eigenschafts- und Typenkomödie 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 ermüdend, sich entfalten zu lassen (was sich beispielsweise

an Holberg besonders schlagend exemplifizieren liesse). 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 Einbildungskraft liegt, die ganz erfüllt ist von dem furchtbaren Unrecht, das sie ihrem liebevollen Vater angetan hat. Waitwell hat gar keine Möglichkeit, sie zu berichtigen, 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 selbstvergessenen Vaterliebe Saras 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 hegt 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 liebebedürftige Sara, dass ihr geliebter Vater sie "verwünscht, aber nicht bedauert." Und nun gibt Waitwells eilige Versicherung der unveränderten zärtlichen Gemütsart des Vaters Gelegenheit zu einer neuen Arie (dieser Begriff im rein formalen, keineswegs im wertenden Sinne angewandt): statt der natürlichen Freude über diese Mitteilung empfindet sie geradezu Entsetzen, weil sein Leiden ihre Schuld vervielfacht, jede Träne ihr Laster und ihren Undank wiederholt. "Ich erstarre über diesen Gedanken. Tränen koste ich ihm? Tränen? und es sind andere Tränen, als Traenen der Freude? - Widerspruch mir doch, Waitwell! Aufs höchste hat er einige leichte Regungen 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 ineinandergreifen, 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 alsbald 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 präsentierten Brief zu nehmen. Nicht etwa aus Freude, überhaupt einen Brief des Vaters zu erhalten oder aus selbstverständlichem kindlichen Respekt, sondern weil sie gewiss ist, dass dieser Brief (gerechterweise) ihre Verdammung und die endgültige Verstossung durch den Vater enthält. Doch sie zieht die schon ausgestreckte Hand wieder zurück, um sich erst vollends zu versichern, dass er wirklich jenen schmerzlichsten Inhalt enthält, 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 beeilt 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 natürlichen 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 Zuschauern) klarzumachen, dass eben dieser Inhalt für ein zartempfindendes, 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, dahin gebracht zu sehen, dass er sich alles gefallen lässt, wozu mich eine unglückliche Leidenschaft 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 verfeinertste Kultur entfaltet, die Gründe für ihr befremdliches und fast unnatürliches Verhalten: Zorn und Verdammung hätte sie hinnehmen, ja vielleicht den zornigen Vater "durch einen Schatten von Verteidigung" noch zorniger machen können. "Meine Beruhigung wäre alsdann 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”.

Dieser Gedankengang macht den besonderen Weg oder Abweg der hier vorgeführten Musterleistung moralischen Empfindens bereits sehr deutlich. Das fast scholastisch Abstrakte daran besteht darin, dass die sittliche Leistung des tugendhaften Herzens, die hier “in actu” vorgeführt wird, sich in der ein- und abgeschlossenen, tatsächlich bezugslosen Innerlichkeit des einzelnen moralischen Subjekts vollzieht. Während scheinbar jede der moralischen Reflexionen (und wie reflektiert diese Moral ist, darüber gleich noch ein Wort!) allein aus der Rücksicht auf den Vater und die grösstmögliche Herabsetzung seines Leides bestimmt ist, ist jeder reale Bezug auf die konkrete menschliche Wirklichkeit des liebevoll und vergebungsbereit vor der Tür wartenden Vaters abgeschnitten, und die eingeschlossene Reflexion des tugendhaften Herzens konstruiert sich für die Klimax ihrer sittlichen Leistung ein Phantom, an dem sie, mit sich selbst allein, sich in Selbstlosigkeit und Selbstüberwindung gleichsam selber übertrifft. Dass der - keineswegs beschränkte - Waitwell diesen Exerzitien nur schwer zu folgen vermag, nimmt nicht wunder. Er wirft dem natürlichen Empfinden und der hier obwaltenden konkreten menschlichen Beziehung entsprechend ein, dass Sara ihr einziges Ziel, dem Vater seine Ruhe wiederzuschicken, vollständiger erreichen würde, wenn sie seine vergebende Liebe annähme und ihn damit nicht nur ruhig, sondern wieder glücklich machte. Diesem durch seine Bequemlichkeit und Vergnüglichkeit allzu verdächtigen Einwand aber begegnet unsere puritanische Moralistin mit hypothetischen Erwägungen, bestimmt, die Ablehnung der Vergebung - um des Vaters willen - und den Weg sühnenden Leidens, zu rechtfertigen, Erwägungen von einer Kompliziertheit oder besser: Künstlichkeit, dass der gute Waitwell zugeben muss, er wisse darauf nichts zu antworten. Sara meint, der Vater gebe zweifellos nur einer augenblicklichen, schwer zu meisternden Gefühlswallung nach. “Kaum aber würde dieses Verlangen ein wenig beruhigt sein, so würde er sich seiner Schwäche wegen vor sich selbst schämen. Ein finsterer Unwille würde sich seiner bemeistern, und er würde mich nie ansehen können, ohne mich heimlich anzuklagen, wieviel ich ihm abzutrotzen mich unterstanden habe.” Ja, wenn sie, zurückkehrend, ihrem Vater “alles” aufopfern könnte, wenn sie Mellefont verlassen könnte, wäre eine solche Lösung vielleicht denkbar. Aber eben das kann sie nicht. “Ich würde es tun müssen, was er mir erlaubte, (die Ehe mit Mellefont), ohne mich daran zu kehren, wie teuer ihm diese Erlaubnis zu stehen komme. Und wenn ich am vergnügtesten darüber sein wollte, würde es mir plötzlich einfallen, dass er mein Vergnügen nur äusserlich zu teilen scheine, und in

sich selbst vielleicht seufze, kurz, dass er mich mit Entsagung seiner eigenen Glückseligkeit glücklich gemacht habe-". Diese Begründung ist in der Tat bereits so spitzfindig, dass bei näherer Analyse zweifelhaft wird, was hier überwiegt: 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.

Damit ist gleichsam die erste Runde des Dialogs um die Annahme des väterlichen Briefs beendet: Sara hat "gesiegt", und Waitwell, noch immer mit dem Brief in der Hand, sieht sich genötigt, zur Taktik der Notlüge überzugehen: der Inhalt sei möglicherweise sehr hart, und was er, Waitwell, von Liebe und Vergebung geredet habe, sei nur sein privater Wunsch dabei gewesen. Nun ergreift Sara ohne Zögern den Brief: "Wenn man den Zorn eines Vaters unglücklicherweise verdient hat, so muss man wenigstens gegen diesen väterlichen Zorn so viel Achtung haben, dass er ihn nach allem Gefallen gegen uns auslassen kann. Ihn zu vereiteln suchen, heisst Beleidigung mit Geringschätzung häufen". So hebt sie hier wie überall ihre Beweggründe alsbald in hellstes Bewusstsein und in die überpersönliche Gültigkeit des sittlichen Grundsatzes. Dabei wäre die Situation als solche, dass ein Mädchen im Falle der Sara eher den Zorn des Vaters als seine alles vergebende und verstehende Liebe ertragen zu können vermeint, durchaus auch innerhalb eines modernen Dramas denkbar. Nur müsste dies Motiv hier rein individualpsychologisch wahrscheinlich gemacht werden. Saras Überlegungen aber haben mit ihrer Individualität nicht das Geringste zu tun. Sie entspringen ausschliesslich dem Bedürfnis eines sittlich höchstverfeinerten Empfindens, aus den reinsten Motiven und aus der selbstlosesten Gesinnung heraus zu handeln.

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-biedere Simplizität seines natürlichen Emfindens 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 fühlenden Herzen der Zeit unwidersprechlich gewiss gemacht, dass kei-

nerlei eudämonistische Motive persönlichen Glücksverlangens dabei mit-sprechen.

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 dächten und glaubten, es wäre genug, wenn Sie den in Ihrer Einbildungskraft vergrösserten, und sich selbst mit solchen vergrösserten Verstellungen marterten"... "Wie wollen Sie es denn wieder gut machen, wenn Sie sich selbst alle Gelegenheit dazu benehmen?"

Noch einmal enthüllt Sara die Schönheit ihrer sittlich ganz reinen Gesinnung. In einer Weise, die wiederum beileibe nicht modern missverstanden 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 abnehmen, 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, sühnend und leidend wiedergutmachen machen könnte. *Darum* hatte sie so hartnäckig an jener ihr Gewissen einiger-massen beruhigenden abstrakten "Ideallösung" festgehalten, nach der einem Minimum des Leidens bei dem unversöhnlichen und sie aus dem Gedächtnis streichenden Vater einem Maximum eigenen schuld-bewussten und sühnebereiten Leidens an der Verwaistheit, am Verlust aller 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 Vergeben 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 Vergeben ist". Und nun vermag Waitwell die entscheidende Frage so zu stel-

len, dass Sara sie bejahen kann, ohne dass die Goldwage ihrer unbestechlich reinen sittlich-selbstlosen Gesinnung in das leiseste Schwanken geriete. Denn nun vermag sie in der Art und dem Umfang, wie sie sich vergeben lässt, dem Vater etwas von dem inneren Glück wiederzugeben, das sie ihm genommen hatte, und damit vermag sich ihr eigenes Glück, unbeschadet des feinsten und selbstmisstrauischsten Gewissens nun rein zu verbinden. Und es gilt mehr dem Auditorium als seiner Gesprächspartnerin, wenn Waitwell abschliessend eindringlich und fast aufdringlich davor warnt, Saras zögerndes Verhalten als irgendeine Art von Stolz oder Lieblosigkeit misszuverstehen. "... von der Art, Miss, sind Sie nicht." Ihr Weigern entsprang vielmehr "rühmlicher Besorgnis", "tugendhafter Schüchternheit". "Leute, die eine grosse Wohltat gleich, ohne Bedenken, annehmen können, sind der Wohltat selten würdig. Die sie am meisten verdienen, haben auch das meiste Misstrauen gegen sich selbst". Zu zeigen, wie sehr Sara sie verdient, war der Grund dieser zentralen Szene, zumal in ihrer ersten Hälfte. Den angemessenen Abschluss bildet endlich die Lektüre des Briefes, wobei sich der Vater in den Worten des Briefes, die Tochter in den halblauten Zwischenbemerkungen ganz als einander wert erweisen und die Szene nach dem Auftakt und den beiden sehr verschieden getönten Sätzen mit ihrer rein inneren Dramatik gelöst und beseligt in der Harmonie vollkommener und reiner Menschlichkeit ausklingt.

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 Vorbedingungen 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 unglücklicher Umstände. Aber Lessing erstrebte auch gar nicht die *tragische* Erschütterung. Mitleid und Rührung waren es, was sein Trauerspiel bewirken sollte. So bedurfte er, 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 erörtert, 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 Gemütsweichung missverstanden

werden darf. Was hätte der männlich feste Geist Lessings damit zu schaffen? Die "Rührung", die er erstrebt, hat nichts zu tun mit dem genüsslichen Hätscheln schwelgerischer privater Gefühle. Wann entsteht bei Lessing "Rührung"? Ein moralischer Lehrsatz erzeugt sie nicht. Wenn aber ein Mensch vor unseren Augen aller Bedrängnis und aller Folgen seines Tuns ungeachtet aus freiestem Drang uns in seinem Sein und Handeln selbstlose Güte vorlebt und verwirklicht, da bemächtigt sich angesichts dieses Erweises, was der Mensch sein kann und sein soll, des Herzens Lessings und seiner Zeitgenossen - Rührung. Sie kann verglichen werden mit jener Ergriffenheit und jener geheimen Begeisterung, die sich später der Verkünder des deutschen Idealismus bemächtigte, als sie den die Bestimmung des Menschen offenbarenden und sichernden "kategorischen", den "reinen" Charakter des sittlichen Imperativs entdeckten. Diese Rührung ist der Form nach etwas rein Subjektives: eine Gemütsbewegung des empfindenden Individuums - dem Inhalt, der "Sache" nach aber etwas durchaus Objektives: die reine Verwirklichung der sittlichen Bestimmung. In diesem Sinne ist "Rührung" die Form, in der bei Lessing Verstandesdichtung zur Erlebnisdichtung wird. Wobei das erlebende Subjekt bereits voll beteiligt ist, der Inhalt des Erlebens aber noch überindividuell, objektiv bestimmt bleibt. Nur aus diesem Zusammenhang ist auch Lessings hartnäckiges Festhalten an dem "Mitleid" als der legitimen Formel für die Wirkung des Trauerspiels zu verstehen. Es verbirgt sich dahinter zunächst, wie längst bemerkt, die neue Forderung des sich einfühlenden Mitlebens mit dem Helden, einer Identifizierung des Zuschauers mit ihm, die nur ein anderer Ausdruck für die neue Forderung des Erlebnischarakters dramatischer Dichtung ist. Aber zugleich ist "Mitleid" nur ein durch die Autorität des Aristoteles vermeintlich bestätigtes Analogon zu Rührung. Wenn Lessing gelegentlich Mitleid als die "sich föhlende Menschlichkeit" umschreibt, so zeigt das, dass er damit nicht Mitgeföhl mit den bestimmten Leiden eines ganz bestimmten Individuums als solchen im Auge hat. Im Mitleid (wie in der Rührung) empfindet vielmehr "die Menschlichkeit" sich selbst. Nur so kann verstanden werden, dass Lessing die "Furcht" des Aristoteles als Mitleid bestimmt, das der Mitleidende auf sich selbst bezieht. Dass damit nicht im Ernst gemeint sein kann, der Zuschauer beziehe die Wirklichkeit des Leidens des dramatischen Individuums in der Weise auf sich, dass er sich in der Phantasie ausmale, dergleichen könne auch ihm zustossen und daraufhin in Selbstmitleid ver falle, bedarf kaum ausdrücklicher Versicherung. Aber wie es nicht das einzelne Individuum, sondern die sittliche Schönheit des M e n s c h e n ist, welche Rührung hervorruft (eine Rührung also, die der Gerührte als M e n s c h zugleich auf "sich selbst", nämlich auf den Adel seiner Bestimmung bezieht), so

ist es auch die *Menschheit*, deren Leiden er in denen des tragischen Helden mitempfindet 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 göltigen 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 begegnen. Gerade weil es nicht auf das zufällige Individuum und seine konkreten Schicksalsbezüge 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, vorzuempfinden und vorzuleben, 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 reinste (und rührendste) sittliche Leistung herauszufiltern. Die Überreichung des väterlichen Briefes wird so gewissermassen zum Turngerät, 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 Philotas 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 Lehrsatz, eine moralische Idee oder Einsicht ankam, sondern auf Enthüllung und Verwirklichung eines vom Guten ergriffenen, das Gute ergreifenden Gemüts, wenn dementsprechend die Wirkung des Stückes nicht 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 läutern 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 vergebungsbereites 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 Vergehungen 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 Lehrsatz 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 brieflich 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 Errötendes 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-

ten des Herzens zurückgeblieben sein, dass ich vorher deiner fort dauernden Liebe gewiss sein wollte, ehe ich dir die meinige wieder schenkte. Soll ein Vater so eigennützig handeln? Sollen wir nur die lieben, die uns lieben?" Als Sara trotz der in dem väterlichen Briefe ausgedrückten Liebe und Vergebungsbereitschaft eine innere Unruhe und traurige Ahnung nicht loswird, erklärt Mellefont ihr diesen Zustand aus folgender psychologischer Gesetzmässigkeit: "... wie dem, der in einer schnellen Kreisbewegung drehend geworden ist, auch da noch, wenn er schon wieder still sitzt, die äusseren Gegenstände mit ihm herum zu gehen scheinen: so wird auch das Herz, das zu heftig erschüttert worden, nicht auf einmal wieder ruhig. Es bleibt eine zitternde Bebung oft noch lange zurück, die wir ihrer eigenen Abschwächung überlassen müssen." Wie stark diese alle Unmittelbarkeit aufhebende Bewusstheit und das beständige reflektierende Abhören jeder Nuance des moralischen Empfindens vor der Instanz der höchsten sittlichen Forderung die grosse Briefszene beherrscht, wurde bereits deutlich. Jede Person weiss in jedem Augenblick erschöpfend über sich und ihre Motive Auskunft zu geben. Wobei die an sich überaus verfeinerte Psychologie, welche die idealischen Personen dabei entfalten, besonders entpersönlichend wirkt, da sie sich beständig auf die differenzierten Gesetzmässigkeiten der moralischen Welt bezieht und sich ihnen einordnet, während die Psychologie der unidealischen Gestalten realistisch profilirender wirkt, weil sie natürlich-immanente psychologische Gesetzmässigkeiten oder aber die Gesetzmässigkeit des "Lasters" herausarbeitet. Lessing erblickte in diesem Ineinander von Herz und Verstand, Empfindung und ihrer beständigen Brechung durch rationale Reflexion schwerlich einen Mangel. Sein dichterisches Ziel war nicht das Individuum ineffabile. Das für unser Gefühl Unjugendliche, Greisenhafte, das seinen Gestalten bis zu einem gewissen Grade anhaftet, hat er und hat seine Zeit schwerlich so empfunden.

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. Noch 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 blossen Vernünftelns 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,

nicht leere, sondern moralisch bestimmte Denken, gewährt dem Handelnden die Gewissheit, deren er bedarf, indem es die bestimmte Entscheidung an den allgemeinen und gültigen Prinzipien des Guten misst. Die Art, wie bei Lessing jede Regung sich selbst untersucht, auf ihre Übereinstimmung mit "dem" Rechten reflektiert, diese beständig alle Unmittelbarkeit des Handelns und Empfindens aufhebende Bewusstheit bleibt dennoch weit entfernt von der modernen Reflexionsgebrochenheit, wie sie uns in der Romantik zuerst allgemeiner entgegentritt. Der Unterschied rührt daher, dass bei Lessing die Reflexion den Menschen noch auf seine eigentliche, sinn- und wertgebende Bestimmung bezieht. Durch diese vom Denken beständig untersuchte Übereinstimmung des Herzens mit seiner wahren menschlichen Bestimmung wird zwar das zufällige Individuum entleert und generalisiert, aber es empfängt zugleich, so will es der Dichter und so bestätigt es der "gerührte" Zuschauer, einen unvergleichlich höheren Wert und seine eigentlich "menschliche" Legitimation dadurch, dass es sich in seinem Emfinden und Handeln in beglückender Übereinstimmung weiss mit seiner allgemein menschlichen Pflicht. Empfindung und Bewusstsein aber dieser in Gesinnung und Tat verwirklichten Übereinstimmung bewirken in dem Zuschauer das kathartische Entzücken "der sich fühlenden Menschlichkeit", in dem Absicht und Ziel des Dramatikers Lessing beschlossen liegen.-