

**WOLFRAM MAUSER**

Lessings „Miss Sara Sampson“

Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts

## Lessings *Miss Sara Sampson*

### Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts<sup>1</sup>

Wolfram Mauser

In seinem Buch über *Miss Sara Sampson* gibt Karl Eibl einen ausführlichen Bericht über den Stand der ‚Sara-Forschung‘;<sup>2</sup> in dem Abschnitt „Zur Analyse“ weist er darüber hinaus auf wichtige Aspekte hin, die in einer sozialgeschichtlich orientierten Interpretation zu berücksichtigen sind. Der eigentliche Konflikt dieses Stückes, das 1755 als erstes deutsches „bürgerliches Trauerspiel“ herauskam,<sup>3</sup> wird indessen nur zum Teil erhellt. Mit keinem Werk Lessings hat sich die Forschung bisher so schwer getan wie mit *Miss Sara Sampson*. Und in der Tat: Man wird das Drama nicht wirklich verstehen können, wenn man davon ausgeht, daß es dadurch zur Tragödie wird, daß „Tugend und Laster nicht mehr eindeutig voneinander getrennt“ sind, was das „martyrerhafte Ende der Sara“ unvermeidlich macht.<sup>4</sup> Doch auch die Auffassung befriedigt nicht, daß Sara die „Verzerrungen“ der Moral erkenne und zur „wahren Sittlichkeit“ vorstoße, und daß Lessing bei dieser Gelegenheit die „Grundsätze einer dogmatischen Moralität . . . in einem religiöse Züge tragenden Erleben“ korrigiere und damit nicht nur die „Möglichkeit religiöser Einsicht“ postuliere, die an „Dogmatisch-Kirchliches nicht mehr gebunden ist“, sondern auch „indirekt Kritik an den Regeln der gesellschaftlich kanonisierten Sittlichkeit“ übe.<sup>5</sup> Dem Stück kann auch dadurch nicht „Sinn unterschoben werden“, daß man Lessings Absicht mit der Feststellung fixiert: „Ein Mädchen, das seine weibliche Ehre verloren hat, braucht darum noch lange nicht seine Tugend verloren zu haben.“<sup>6</sup> Auch der Hinweis auf die für die Zeit der Empfindsamkeit typische „Spannung zwischen Objektivem und Subjektivität“<sup>7</sup> reicht nicht aus, den spezifisch bürgerlichen Konflikt zu fassen, den Lessing in diesem Drama zu vergegenwärtigen versucht.

Zweifellos zu eng ist auch die Annahme, daß die „innere Geschichte der Miss Sara Sampson . . .“ eine Dramatisierung der fünften Bitte des Vaterunsers sei: „Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unseren Schuldigern“.<sup>8</sup> Nicht weniger, wenn auch auf

ganz andere Art begrenzt erweist sich die Überzeugung, daß die Hauptaussage des Stückes im „Widerspruch zwischen individueller Liebe und Konvenienzehe“ liege, als dem „Ergebnis einer historischen Entwicklung und direkten Folge der im Privateigentum enthaltenen Widersprüche.“<sup>9</sup>

Diesen Untersuchungen gegenüber, die wichtige Erkenntnisse zum Verständnis des Stückes beitragen und denen die folgenden Ausführungen in einer Reihe von Punkten verpflichtet sind, wird hier eine These dargelegt, die den tragisch-unlösbaren, innerbürgerlichen Konflikt des Stückes im Licht gesamtgesellschaftlicher Widersprüche aufdecken möchte. Einzelaspekte werden dabei nur insofern berücksichtigt, als sie im Zusammenhang der These wichtig sind oder zu ihr in Widerspruch stehen.

Die These kann auf folgende Weise zusammengefaßt werden: Die Konflikte Saras und Mellefont's – und somit die des bürgerlichen Trauerspiels – lassen auf gestörte Identifikation schließen. Sie sind Ausdruck einer Identitätskrise.<sup>10</sup> Ein solches Verständnis setzt voraus, daß Lessings Hauptfiguren des Dramas Charaktere und nicht Typen sind, daß aber das Konfliktsyndrom, das sie verkörpern, einigermaßen repräsentativ für die Zeit ist. Die Ursache dieser Konflikte (und das Interesse Lessings, sie darstellerisch zu vergegenwärtigen) liegt in den besonderen Verhältnissen, in denen sich das Bürgertum um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland befand. Die tragische Gesamtanlage des Stückes auf innerbürgerliche Konflikte zurückzuführen, macht es möglich, die Bezeichnung „bürgerliches Trauerspiel“ in einem nicht nur äußerlichen Sinn (Akteure bürgerlichen Stands oder niederen Adels, private Sphäre und dergl.) zu rechtfertigen. Der politisch-gesellschaftliche Anspruch, den Lessing mit einem Stück verbindet, das sich solchem Verständnis zunächst zu versagen scheint, ist offenkundig.

## I

Bei Beginn des Stückes befindet sich Sara seit mehr als acht Wochen (16) in einem Gasthof, nachdem sie um Mellefont's willen aus dem Elternhaus geflohen ist. Sie ist unruhig, ungeduldig und erwartet weitere Entscheidungen Mellefont's, die zur endgültigen Verbindung mit dem Manne führen sollen, der sie als die Seine

(„ich bin in meinem Herzen die Ihrige und werde es ewig sein“ [18]) zu betrachten allen Anlaß hätte. Neben diesen und anderen Tatsachen erfährt der Zuschauer in den ersten Szenen, warum Sara den nach Auffassung der Zeit schwerwiegenden Schritt aus der Geborgenheit und sozialen Sicherheit des Elternhauses getan hat: „... ich [will] in der Welt weiter von keiner Ehre wissen . . . als von der Ehre, Sie zu lieben. Ich will mit Ihnen, nicht um der Welt willen, ich will mit Ihnen um meiner selbst willen verbunden sein“ (18/19). Ein „Herz nur um ein Herz“ zu geben, ist eine Entscheidung, für die in der traditionellen und zeitgenössischen Vorstellung von Ehe kein Platz war. Hinzu kommt, daß Sara auf der Zusage Mellefonts, sie zu heiraten, energisch besteht; viele Gesprächselemente lassen den Schluß zu, daß Saras Drängen in den Wochen des Wartens das beherrschende Gesprächsthema zwischen ihr und Mellefont war. Saras Entscheidung zu fliehen und ihre Entschiedenheit, den Zweck der Flucht zu erreichen, bestimmen ihr Verhalten. Trotz der Ungewöhnlichkeit ihrer Handlungsweise läßt Lessing Sara nicht einfach als lasterhaft erscheinen; ihr Entschluß verdient Respekt. Saras Bereitschaft, ihrer eigenen Selbstverwirklichung an der Seite eines Mannes, den sie liebt, mehr Bedeutung beizumessen als den Verpflichtungen gegenüber ihrem Vater und dem Urteil der Gesellschaft, erscheint dem Leser des 20. Jahrhunderts erst dann in der vollen Tragweite, wenn er bedenkt, daß noch Luise Millerin in *Kabale und Liebe* den Fluchtplan Ferdinands mit dem Hinweis abschlägt: „Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden“ (III, 4).

Man wird nicht fehlgehen, wenn man in dem schwerwiegenden Schritt Saras zu fliehen und in ihrer konsequenten Beharrlichkeit, auf der Zusage Mellefonts zu bestehen, ein Verhalten sieht, das Lessing im Zeitalter sich fortschreitend artikulierender Autonomiebestrebungen als wagemutig, aber auch als in sich problematisch erschien, und daß er aus diesem Grund für darstellenswert erachtete. Sara ist weder eine Vorkämpferin weiblicher Selbstbestimmung noch eine Verfechterin menschlicher Rechte auf Unabhängigkeit; dazu fehlt ihr der nötige Bewußtseins- und Reflexionsstand. Dennoch enthält ihre Tat — ohne daß sie sich darüber im klaren ist — Elemente eines Selbstverwirklichungsbestrebens, das in der allgemeinen Autonomieforderung der Zeit eine Parallele besitzt. Gleichgeartete Handlungsweisen einzelner (Flucht aus dem Elternhaus um eines Geliebten willen) können in verschie-

denen Zeiten einen unterschiedlichen Verdeutlichungsgrad im Hinblick auf geistig-soziale Bewegungen besitzen (z. B. Folge starrer Uneinsichtigkeit der Eltern oder Ausdruck sich wandelnder Selbständigkeitsvorstellungen einer neuen Generation); ihre Brauchbarkeit für die Vergegenwärtigung anstehender Probleme macht sie für den Dichter als Sujet interessant.

Saras Selbstverwirklichungsdrang — und dies ist vor allem Gegenstand des Dramas — gerät aber in eine Konflikt-Konstellation, wie sie im 18. Jahrhundert nicht überrascht. Ursache dafür ist zunächst Mellefont. Er hält Sara im Gasthof fest und verzögert die Weiterreise und die Heirat unter Vorwänden, die Licht auf seine eigene Situation werfen — doch darüber noch mehr. Die „Verschiebung einer Zeremonie“ (16), wie Mellefont die Heirat abwertend bezeichnet, stürzt Sara in Konflikte. Ihr Bedürfnis nach einer „Einwilligung des Himmels“ (16) in ihre Tat, mit deren Hilfe sie ihr Gewissen beruhigen und das Geschehene mit ihren Tugendvorstellungen versöhnen könnte, versucht sie zwar zu unterdrücken — vornehmlich mit Argumenten, die ihr Mellefont in die Hand gibt — doch gelingt ihr dies nicht: „Ich stritt mit mir selbst, . . . aber mein Herz und ein inneres Gefühl warfen auf einmal das mühsame Gebäude von Schlüssen über den Haufen“ (16). Die Urteilsfähigkeit des Herzens — als Instanz ihrer Liebe und ihres Selbstverwirklichungsdranges — kommt in Konflikt mit dem Gewissen, das seine Kraft aus den religiösen und gesellschaftlichen Normen bezieht. Eine „zerrüttete Phantasie“ (17) bleibt in Sara zurück, und Qualen bedrücken sie, obwohl sie erkennt, daß es „eingebildete Qualen“ (17) sind. Der fatale Traum vom Abgrund und vom Dolch ist Ausdruck des Zwiespalts und der konflikthafte Angst, in die Sara geraten ist. Saras Konflikt wird zunächst dadurch verschärft, daß Mellefont die Heirat in Frankreich im Kreis neuer Freunde in Aussicht stellt. Der Gedanke ist ihr unerträglich. „In jeder Welle, die an unser Schiff schläge, würde mir der Tod entgegenrauschen; jeder Wind würde mir von den väterlichen Küsten Verwünschungen nachbrausen, und der kleinste Sturm würde mich ein Blutgericht über mein Haupt zu sein, dünken“ (21). Mehrere Komponenten konstituieren Saras Angst: Schuldgefühl und Gewissensnot lassen sie die Fährnisse des Meeres fürchten. Doch auch anderes ist mit zu bedenken: Freiheit (auch im Sinne von Selbstverwirklichung) erfüllt sich für den Bürger des 18. Jahrhunderts allem voran im eigenen Vaterland. Patrio-

tisches und Emanzipatorisches sind nicht voneinander zu trennen.<sup>11</sup>

Mellefont's Beteuerungen seiner Liebe und Treue, deren Glaubwürdigkeit noch zu erörtern ist, stehen in auffallendem Kontrast zur inneren Unruhe Saras. Sie scheint zu spüren, daß sie die Bindung an Bezugspersonen (Vater und Mellefont) mehr und mehr zu verlieren droht. Das einzige, was sie diesem beängstigenden Vorgang entgegensetzen hat, ist eine abstrakte Vorstellung ihrer Liebe zu Mellefont (Gesetz), die sich vom Gegenstand dieser Liebe fortschreitend löst; nur so kann sie — in einer für Sara fatalen Weise — den abstrakt verstandenen Tugendvorstellungen entsprechen, mit denen zu leben sie gelernt hat. Nicht kasuistisches Denken,<sup>12</sup> sondern der beschriebene Konflikt erklären Äußerungen wie diese: „Es sei Liebe oder Verführung, es sei Glück oder Unglück, das mich Ihnen in die Arme geworfen hat; ich bin in meinem Herzen die Ihrige, und werde es ewig sein.“ (18) Schärfer und jeder Spontanität entblößt kommt dieser Gedanke gegen Ende desselben Dialogs zum Ausdruck: „. . . wenn ich mir es nicht zum unverbrüchlichsten Gesetz gemacht hätte, niemals an der Aufrichtigkeit Ihrer Liebe zu zweifeln . . .“ (21/22). Eine Entscheidung der Selbstverwirklichung, die auf einen Partner bezogen ist, kann nur Erfolg bringen, wenn sie der Partner mitzutragen vermag. Gelöst aus der familiären Geborgenheit und dem Gewissenskonflikt ausgeliefert, macht sich Sara — krampfhaft und der scheinbaren Logik ihres Schrittes folgend — die „Aufrichtigkeit“ von Mellefont's Liebe zum „Gesetz“ — setzt sie auf jene Karte, die nicht sticht, und spielt sie auf eine Weise, auf die nicht gespielt werden kann. Saras Fehleinschätzung des Mellefont und der vielfältigen äußeren Bedingtheiten, denen diese Beziehung unterworfen ist, könnte nicht schärfer zum Ausdruck gebracht werden als durch den Entschluß Saras, sich den Glauben an die „Aufrichtigkeit“ von Mellefont's Liebe zum „unverbrüchlichsten Gesetz“ zu machen.

Der pointierte Hinweis Saras auf die „Unverbrüchlichkeit“ des „Gesetzes“, an das zu glauben sie sich vorgenommen hat, zeigt die Tendenz ihrer weiteren Reaktionen an. Aus dem Versuch, Selbstverwirklichung zu finden, die engen und starren Schranken bürgerlicher Morallehre zu durchbrechen und das ‚Herz‘ zur entscheidenden Instanz für ihr Handeln zu machen, fällt Sara zurück in eine fast manische Verabsolutierung objektiv anerkannter Tu-

gendnormen. Es ist ihr ‚Herz‘, das nicht nur für die Flucht, sondern als Sitz des Gewissens auch für die Besinnung auf die bestehende Ethik die Weichen stellt. Daran kann auch die Tatsache nichts ändern, daß ihr Vater ihr vergeben hat und daß der Rückkehr ins Vaterhaus – auch mit Mellefont – nichts mehr im Wege steht. Was Sara erlebt hat, läßt eine solche Lösung nicht mehr zu. Sie hält zwar an dem „unverbrüchlichsten Gesetz“ fest, niemals an der „Aufrichtigkeit“ von Mellefonts Liebe zu zweifeln (21/22), in dem Maße aber, in dem sie – in schwerwiegende Konflikte geraten – die verlassenen Tugendnormen wieder aufnimmt und den Verrat an der Liebe zum Vater zum Gradmesser ihrer eigenen Tugendhaftigkeit, d. h. ‚Untugend‘ macht, wünscht sie – in einem selbstquälerischen Akt der Tugendbezeugung – Schmerz und Leid für sich herbei. Waitwell deutet ihr Verhalten richtig: „Es ist, Miß, als ob Sie nur immer an Ihren Fehler dächten, und glaubten, es wäre genug, wenn Sie den in Ihrer Einbildung vergrößerten, und sich selbst mit solchen vergrößerten Vorstellungen marterten“ (53). Was Sara für eine kurze Zeitspanne als Selbstverwirklichung erwartungsvoll vor Augen stehen konnte, erscheint nun auch ihr als das, was es im Urteil der gängigen Moral ist: als „unglückliche Leidenschaft“ (50). Vorstellungen wie Opfer, Reue, Gehorsam, Entsagung, Strenge, Großherzigkeit, Vergebung, Einsamkeit (50/51) gewinnen Oberhand. Es sind dies die Alternativen, die eine patriarchalische Gesellschaft allen emanzipatorischen Bestrebungen gegenüber bereit hält.

Das lange Gespräch zwischen Sara und Marwood (IV, 8), in dem Sara eine Reihe sicher nicht unwichtiger Informationen erhält, macht ihre Verletzbarkeit und Hilflosigkeit deutlich. Ihre Ohnmacht ist das äußere Zeichen dafür. Dabei spielt die Angst, das Schicksal der Marwood einmal teilen zu müssen, eine geringere Rolle als die ethische Herausforderung, die für Sara mit der Konfrontation mit der Marwood verbunden ist. Konsequenterweise antwortet Sara darauf mit dem Versuch, die Liebe zu Mellefont, die sie nur mehr abstrakt (Gesetz) zu rechtfertigen vermag, mit dem verstärkten Bedürfnis zu verbinden, sich den gewohnten und eingeübten Normvorstellungen anzuvertrauen: „Die bewährte Tugend muß Gott der Welt lange zum Beispiele lassen, und nur die schwache Tugend, die allzu vielen Prüfungen vielleicht unterliegen würde, hebt er plötzlich aus den gefährlichen Schranken“ (102). Und Sara, die Selbstverwirklichung gesucht hatte, vollbringt

ein Musterbeispiel tugendhafter Selbstverleugnung: Sie bittet für Marwood, sie will an die Stelle der Marwood treten und in Arabella eine Freundin erziehen (93). Sie weist alle Rache, zu der Mellefont neigt, zurück und stellt in einer Weise, die Lessings Publikum wohl eher als Lessing selbst teilen konnte, die Tugend in den Zusammenhang mit Schwäche: „Warum sind wir zu gewissen Tugenden bei einem gesunden und seine Kräfte fühlenden Körper weniger, als bei einem siechen und abgematteten aufgelegt? Wie sauer werden Ihnen Gelassenheit und Sanftmut, und wie unnatürlich scheint mir des Affekts ungeduldige Hitze!“ (94). Es steht außer Zweifel, daß Sara mit solchen Worten kurz vor dem Tod in Kreisen des tugendbeflissenen Publikums Zustimmung und Mitgefühl fand. Es ist aber — wie noch zu zeigen sein wird — kaum vorstellbar, daß Lessing mit den Tugendverkündigungen Saras eine Verherrlichung der hier demonstrierten Tugenden beabsichtigte.

Der Widerspruch, in dem Sara am Beginn des Stückes steht und der sie in scharfe Konflikte führt, ist offenkundig. Einerseits wagt sie die Flucht als Tat der Selbstverwirklichung, der persönlichen Würde und des Glücks; doch Mellefont, der einen solchen Entschluß mittragen müßte, enttäuscht die Erwartungen, und Marwood bringt in drastischer Weise zum Bewußtsein, wohin eine Zwischenlösung führt. Andererseits ist Sara den erstarrten, aber verinnerlichten Tugendnormen und den Gewissenszwängen eines festgefügtten Glaubens so eng verhaftet, daß in der Konfliktsituation alle persönlichen Erwartungen zurückstehen und — in persönlicher und allgemeiner Hinsicht — die Stellung zum Vater zur alles überragenden Wertvorstellung wird.

In der Not, in die sie gerät, vertraut sich Sara dem alten Verhaltensmuster der Tugend-Laster-Vorstellungen wieder an; im Grunde widerwillig-willig. Indem sie Tugend am Ende so entschieden fordert, und indem sie sich so starr darauf fixiert, gibt sie zu erkennen, daß das Prinzip der Selbstverwirklichung, der Liebe um ihrer selbst willen nicht — noch nicht? — erfüllbar ist; und was könnte anderes als Ersatz dafür eintreten als das bewährte Tugend-Laster-, Schuld-Gewissen-System? Die Zeit hat diesen Weg Saras gerühmt, Nicolai, Klotz und andere gestandene Männer weinten in der Auf-führung vor Rührung. Der Erfolg des Stückes war groß. Und er stützte sich ohne Zweifel auf die Tugenddemonstration, die Sara an den Tag legte.<sup>13</sup>

Wenn man aber Sara als Gesamtgestalt betrachtet und ihre

psychischen Reaktionen und Motivationen in die Überlegung einbezieht, so wird man mit dem Hinweis ‚Tugendheldin‘ weder ihr noch Lessing gerecht. Selbstverleugnung und selbstquälerische Tugendpraxis – kann dies die Lösung des Konflikts sein? Der Weg, den Lessing Sara gehen läßt, ist bestenfalls ein Ausweg. Sara ist mit ihrer Flucht in eine Situation geraten, in der es – aus äußeren und aus inneren Gründen – nur mehr eine Form der Identifikation für sie gibt: die Identifikation mit einer abstrakten und hypostasierten Tugendnorm, die sich zwar an einzelnen Akten (Marwood, Arabella) bestätigen kann, die aber ein Leben, das Selbstverwirklichung, Würde und Glück einmal – zumindest im Vorgriff – erfahren hat, nicht tragen kann. Sara ist Opfer. Und das äußere Zeichen für ihre gestörte Identität ist ihr – durch keine unmittelbare Schuld verursachter – Tod. Es ist nicht ein Tod, der die Gültigkeit der Tugendforderung bestätigt, sondern drastisch sichtbar macht, daß ihr Schritt aus einer (für sie) zweifelhaften Geborgenheit in eine Welt selbständiger Entscheidungen und personeller Würde unter den gegebenen Verhältnissen nicht realisierbar ist.

Es spricht für Lessings psychologischen Scharfsinn, daß er Sara nicht zu einer Emanzipationsheldin stilisiert und als solche tapfer aber aussichtslos um personale Liebesentscheidung kämpfen und mit der Idee ‚Selbstbestimmung‘ untergehen läßt. Wo die Tugenden des Gehorsams, der Pflichterfüllung und der Ordnungstreue so gefestigt sind wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts, kann eine Gestalt, die persönlich wagemutig und psychologisch glaubwürdig sein soll, nur so enden wie Sara: in der Misere der Tugendhaftigkeit. Mellefont bezeichnet sie als „Heilige“ (103) – aber was sie als Mensch ihrer Zeit wollte, war Leben, um ihrer selbst willen geliebt werden, war in diesem Sinne glücklich sein.

Sara ist nicht konzipiert zur Propagandierung der Tugend als Allheilmittel, als überragende Norm für das Leben, als Repräsentation eines Tugend-Laster-Kodex, auf den sich eine Zukunft bauen ließe, sondern als Frau, die in eine starre Tugendnorm flieht, weil ihr der Weg der Selbstverwirklichung – der im Ausgleich mit bestehenden Tugendnormen durchaus denkbar wäre (17) – verschlossen ist. Nicht „primitive Psychologie“ liegt hier vor, sondern ein Zeugnis gründlicher Kenntnis der menschlichen Psyche. Die Starre der Tugendvorstellungen, in die Sara flieht, ist ein Indiz für Not und nicht ein Zeichen innerer Sicherheit; sie ist

Folge gestörter Identifikation und nicht Ausdruck gewonnener Identität.

Man hat die Frage aufgeworfen,<sup>14</sup> ob Sara, die ihren Fehltritt so gründlich bereut und durch selbstquälerische Tugendleistungen zu tilgen versucht, noch als ‚gemischter Charakter‘ zu bezeichnen ist. Es sei in diesem Zusammenhang nur zu bedenken gegeben, ob nicht Starre und Fixiertheit im Tugendbereich eine subtile Form des Lasters seien, jedenfalls lebensfeindliche und der Selbstverwirklichung des Menschen abträgliche Elemente, denen Lessing sicher nicht das Wort geredet haben wollte.

## II

Sara befindet sich in der Situation einer Frau zwischen zwei Männern, zwischen dem Vater, an den sie „zärtlicher“ Gehorsam bindet, und Mellefont, zu dem sie sich in Liebe hingezogen fühlt. Daß sie in die Welt des Vaters zurückfindet, ist bei psychoanalytischer Betrachtungsweise nicht schwer zu erklären, zumal sie offensichtlich ohne Mutter und mit starker Vaterbindung aufgewachsen ist (I, 1; III, 3). Es stellt sich aber die Frage, inwiefern Mellefont Saras Konflikt und Katastrophe verursacht oder mitverursacht hat und welche Konstituenten in der Gestalt Mellefont — der als „mehr unglücklich, als lasterhaft“ (104) charakterisiert wird — dabei im Spiel sind. Denn zu den ‚Verhältnissen‘, die Sara keinen anderen Ausweg lassen als die reuevolle Besinnung auf die Normen der Tugend und die Stimme des Gewissens, gehört vor allem die Gestalt des Mellefont. Sie ist in vieler Hinsicht der Schlüssel zum Verständnis des Stückes.

Lessing charakterisiert Mellefont als schwach, unentschlossen, wankelmütig, haltlos, verführerisch, verführbar, eigensüchtig, unaufrichtig und rücksichtslos. Der Gang der Handlung wird durch diese Eigenschaften Mellefontens entscheidend bestimmt. Doch ist es nicht damit getan, Mellefont als Bösewicht zu bezeichnen. Was hat Lessing dazu veranlaßt, einem Mann mit so fragwürdigen Eigenschaften eine so bestimmende Rolle im Stück zuzuweisen? Ist Mellefont einfach ein Liebhaber, der durch Schwächlichkeit Böses verursacht? Wohl kaum. Es ist schwer vorstellbar, daß Lessing einem schwächlichen Bösewicht so viel Gewicht in einem bürgerlichen Trauerspiel einräumt. Welchen Stellenwert haben

dann aber Schwächlichkeit, Wankelmut und Eigennutz in diesem Stück? In der Zeit? Sind sie als unveränderbare menschliche Eigenschaften eine Realität, mit der man zu rechnen hat (was der naiven Sara unbekannt blieb), oder gibt es Ursachen dafür, warum ein Mensch solche Eigenschaften annimmt? Unter welchen Umständen geschieht dies? Die Charakterisierung Mellefonts als problematische, in sich gebrochene Gestalt, läßt darauf schließen, daß es Lessing bei ihrer Konzeption darauf ankam, die – zeitgeschichtlich bedingte – Identifikationsstörung einer Gestalt zu vergegenwärtigen und die fatalen Konsequenzen sichtbar zu machen, die sich daraus ergeben.

Mellefonts Eigenschaften sind zum Teil nicht einfach Laster, die sich im Tugend-Laster-Schema der Zeit lokalisieren lassen. Eine Reihe von Verhaltensweisen scheinen mit einem Mehr an persönlicher Eigenständigkeit und Selbstverwirklichung verbunden zu sein. Sie lassen sich ohne große Schwierigkeiten in den weiten Rahmen des aufkommenden Subjektivismus und Autonomiestrebens einordnen, so seine Freude an Genuß und Geselligkeit, seine Anerkennung von Liebe und Leidenschaft als Elemente einer persönlichen Beziehung, seine Bereitschaft, unkonventionelle Formen des Zusammenlebens über Jahre aufrecht zu erhalten, seine Fürsorglichkeit für das eigene, illegitime Kind, seine Fähigkeit Gefühle zu äußern (Tränen) und dgl. mehr. Sicherlich stehen diese Aspekte im Zusammenhang mit persönlichen Vorteilen und einer ihm gefälligen Art der Lebensführung. Dennoch ist zu beachten, daß diesen Verhaltensweisen ein Weniger an Bindung traditionellen, gesellschaftlich und politisch anerkannten Institutionen gegenüber entspricht. Dies gilt vor allem für die Institutionen Ehe und Familie. So beschränkt sich auch die Beziehung Mellefonts zu seiner eigenen Familie auf die Frage der Erbschaft, vorausgesetzt, seine heiratsverzögernden Argumente im Hinblick auf das zu erbende Vermögen sind nicht erfunden. Jedenfalls bedeutet ihm der freie Umgang mit anderen Menschen mehr als die geschickte Verwaltung von Geld und die Beachtung konventionell abgesicherter Normen.

Mellefonts Widerstand gegen jede Form institutioneller Bindung ist nicht nur abwertend zu beurteilen. In einer Zeit schärfster Reglementierung aller, auch privater Lebensbereiche, enthält die Abwehr von Bindung tendenziell eine emanzipatorische Komponente; sie weist – historisch gesehen – in die Zukunft. In der

Tat nimmt Mellefont manche Züge von Sturm- und Drang-Helden vorweg. Dennoch ist Mellefont nicht die Verkörperung bürgerlicher Lebensideale, schon gar nicht trägt sein Verhalten Vorbildlichkeitscharakter. Auf sehr widersprüchliche Weise verbindet sich in seiner Gestalt das Bedürfnis nach Ungebundenheit mit der Möglichkeit, hemmungslos davon Gebrauch zu machen. Neben dem Ideal nach freiem Verfügen über die eigene Person werden die Gefahren sichtbar, die Emanzipation in den Händen Verantwortungloser mit sich bringen kann und tatsächlich mit sich bringt.

Man gibt Mellefont nicht zu viel Kredit, wenn man in ihm eine in sich widersprüchliche Gestalt sieht, deren auffallendstes Merkmal — über Einzeleigenschaften hinweg — das der Identifikationsstörung darstellt. Einerseits sucht er Bindung (Marwood, Sara), andererseits unternimmt er alles, um im Ernstfall Bindungen zu meiden (Marwood, Sara). Die mangelnde Bindungsfähigkeit Personen gegenüber findet in der Nichtanerkennung der entsprechenden Institutionen (Ehe, Familie) ihre Bestätigung. Zum tragischen Konflikt führt Mellefonts Lebens- und Verhaltensweise in dem Augenblick, in dem er einer Frau begegnet, die ihn so in ihren Bann schlägt wie Sara und die — im Gegensatz zur Marwood — so entschieden auf Heirat besteht wie sie. Der Mann, der „in der nichtswürdigsten Gesellschaft von Spielern und Landstreichern . . . ein Vermögen“ durchbrachte, der öfter verführt wurde, als er verführte, und der erkannte, daß diejenigen, die er verführte, verführt sein wollten (13), dieser Mann weint angesichts des Konflikts, in den er im Hinblick auf Sara geraten ist, die „erste Träne“ seit seiner Kindheit (14/15): „Wo ist die alte Standhaftigkeit“, ruft er aus, „mit der ich ein schönes Auge konnte weinen sehen? Wo ist die Gabe der Verstellung hin, durch die ich sein und sagen konnte, was ich wollte? — Nun wird sie kommen und wird unwiderstehliche Tränen weinen. Verwirrt, beschämt werde ich vor ihr stehen; als ein verurteilter Sünder werde ich vor ihr stehen. Rate mir doch, was soll ich tun? was soll ich sagen?“ Nortons Antwort: „Sie sollen tun, was sie [Sara] verlangen wird“, führt Mellefont zur einfachen Feststellung: „So werde ich eine neue Grausamkeit an ihr begehen“ (15). Dieser kurze Dialog im ersten Akt macht hellhörig. Es fragt sich: Kann Mellefont überhaupt eine Ehe eingehen? Ist sein innerer Widerstand nicht größer als das Bedürfnis, sich mit einem liebenswerten Mädchen zu ver-

binden? Die ‚Unwiderstehlichkeit‘ seiner Tränen scheint indes ein Indiz dafür zu sein, daß er nicht als Scharlatan Sara betrügt, sondern als Mensch, der unüberwindlichen Widersprüchen ausgeliefert ist. An Hand vieler Szenen – Gesprächen mit Sara und Marwood – wäre es möglich zu zeigen, zu welchen Verzerrungen, Irreführungen, Unredlichkeiten und Schwankhaftigkeiten sich Mellefont verleiten läßt. Mehr als den anderen erscheint ihm die konsequente Tugendhaftigkeit, in die Sara flieht ‚gespenstig‘ (19). Aber auch die Erwartungen Marwoods, von welchen Mellefont sagt, daß sie ihn Vermögen, Ehre und Glück gekostet haben (39), vermag er nicht einzulösen.

Am eindrucksvollsten vergegenwärtigt Lessing das Syndrom gestörter Identifikationsfähigkeit in Mellefont's Monolog (IV, 2): Mellefont erscheint sich selbst als „Rätsel“. Ist er Tor oder Bösewicht? Ist das Herz ein Schalk? Mellefont liebt „den Engel“ (Sara), fürchtet sich aber vor dem Augenblick, „der sie auf ewig vor dem Angesichte der Welt“ zu der Seinigen machen wird. Der Gedanke, zeitlebens „gefesselt“ zu sein, macht ihn „melancholisch“. „Gefangener“ zu sein, „eingeschmiedet“, das verscheucht die Hälfte der Seligkeit, die Sara als Geliebte zu gewähren vermag. Er empfindet sich als „Ungeheuer“ und faßt den Entschluß: „Ich will ihrer los werden, oder – nicht leben“ (67) – was ihn nicht daran hindert, Sara erneut seine Liebe zu bezeugen und angesichts ihres Todes selbst den Freitod zu wählen.

Mellefont ist kein Schurke üblichen Kalibers. Er hat seine Unfähigkeit erkannt, mit den Widersprüchen seines Lebens fertig zu werden, und er kann nicht daran zweifeln, daß sein innerer Zwiespalt und sein schwankendes Verhalten den Tod Saras herbeigeführt haben. Seine Worte: „Und wer ist ihr Mörder? Bin ich es nicht mehr als Marwood?“ (103) sind aus klarer Einsicht in die wirklichen Zusammenhänge gesprochen. Saras Entscheidung, in die Wert-Welt ihres Vaters zurückzukehren, nimmt Mellefont respektvoll und sich selbst beschuldigend auf: „Meinetwegen vergaß sich diese unerfahrene Tugend! Meinetwegen riß sie sich aus den Armen eines geliebten Vaters! Meinetwegen mußte sie sterben!“ (103). Er erkennt die Macht, die der patriarchalischen Ordnung innewohnt. Und es ist kein Zufall, sondern liegt in der Konsequenz dieser Vorstellung, daß er Arabella, seine Tochter aus der Verbindung mit Marwood, der Obhut von Saras Vater überantwortet: „Was für fremde Empfindungen ergreifen mich!“ (104).

Macht Mellefont in der Todesstunde und im Hinblick auf sein Kind die Erfahrung uneingeschränkter Identifikation? — Wenn dies so ist, dann nicht in einer Weise, die durch ihn realisiert werden kann.

Mellefonts Gestalt ist differenzierter konzipiert als die der Sara. Er ist entschiedener als sie aus den bestehenden Sozialbindungen herausgetreten. Aber er findet auch zu keinem Normenschema zurück. Der sich selbst Rätselhaft, der — sozialpsychologisch gesehen — Ausgesetzte ist der Prototyp dessen, der die Fähigkeit der Identifikation nie entwickelt oder verloren hat. Wenn dies so ist und Lessing dieses Problem vergegenwärtigen wollte, so stellt sich die Frage, warum das Drama nicht den Titel ‚Mellefont‘, sondern ‚Miss Sara Sampson‘ trägt. Es geht Lessing offenbar nicht nur und nicht in erster Linie um die Darstellung psychologischer Probleme, sondern um eine eindrucksvolle Vergegenwärtigung der Konsequenzen, die sich für a n d e r e ergeben, wenn sich eine Gestalt so verhält, wie Mellefont: Marwoods Unglück, Saras Tod. Erst so wird der Widerspruch in seiner Fatalität glaubwürdig.

Saras und Mellefonts — unterschiedlich begründete und unterschiedlich wirksame — Unfähigkeit der Identifikation beschränken sich im wesentlichen auf die Bereiche Ehe und Familie. Diese sind es auch, in denen sich der freier gewordene oder freier sich wählende Mensch im 18. Jahrhundert zunächst zu verwirklichen sucht. Insofern ist das bürgerliche Trauerspiel zurecht ein Spiel um Konflikte im privat-persönlichen Bereich. Lebensgebiete wie Beruf, Staat und Kirche kommen demgegenüber nicht in den Blick. Es wäre auch nicht nötig sie einzubeziehen. Wollte man sie mit berücksichtigen, so müßten sie den persönlich-partnerschaftlichen gegenüber nachgeordnet werden. Es besteht aber kein Zweifel anzunehmen, daß der Zwiespalt in Sara und in Mellefont auch in diesen Bereichen das beherrschende Element wäre. Die Tatsache jedoch, daß Sara und Mellefont in einer Weise geprägt wurden, die sie einander zum Verhängnis werden läßt, ist keine Frage privat-persönlicher Konstellationen, sondern hat ihre Voraussetzungen in gesamtgesellschaftlichen und gesamtgeschichtlichen Zusammenhängen.<sup>15</sup>

## III

Sara und Mellefont erweisen sich also als Gestalten, deren Identifikationsfähigkeit gestört ist. Sara findet eine fragwürdige Identität im Rückzug auf eine abstrakte und in sich starre Tugendnorm, Mellefont tötet sich als ein sich selbst Rätselhafter. Sein Tod erscheint als die innere und äußere Konsequenz eines Menschen, der durch sein Verhalten schweres Unglück verursacht hat. Für beide Gestalten kann — mit Abweichungen — festgestellt werden, daß die Konflikte, die sie herbeiführen oder in die sie geraten, damit zu tun haben, daß sie sich im Sinne subjektivistischen Unabhängigkeits- und Selbstverwirklichungsstrebens auf eine Art verhalten, die durch die geltenden Normen der Morallehre und der Konvention nicht gedeckt ist. Dies erzeugt Widersprüche: Bei Sara den Widerspruch zwischen der Forderung nach einer Liebeshehe als Ausdruck von Selbstverwirklichung, Würde und Glück einerseits und Gewissenszwang und abstrakter Tugendstarre andererseits; angesichts der Unfähigkeit des Partners, ihrer berechtigten Forderung zu entsprechen, gibt sie sich einer selbstquälerischen Tugendpraxis hin und findet in eine enge Vaterbindung zurück. Elemente einer in die Zukunft weisenden subjektivistischen Ethik liegen dabei im Widerstreit mit anerkannten und allgemein vertretenen Normen wie Gehorsam, Treue, Ehre und Tugendhaftigkeit; ihr Gewissen meldet sich trotz des ausdrücklichen Hinweises auf die „Einwilligung des Himmels“ (16) — vorwiegend dann zu Wort, wenn es um die Verwirklichung dieser Normen geht.

Mellefonts Konflikt ist ähnlich geartet, nur anders gewichtet; und diese andere Akzentuierung ist es, die die Katastrophe mit herbeiführt, da sie einen Rekurs auf ein Normengefüge, in dem Sara eine Stütze finden kann, nicht zuläßt. Mellefonts Konflikt entsteht daraus, daß er zwar die Möglichkeiten einer subjektivistisch-liberalen Lebensführung und persönlicher Ungebundenheit bis zur Schamlosigkeit ausnützt, die moralischen Verpflichtungen aber, die jede Erweiterung des individuellen Spielraums den notwendigen Institutionen der Gesellschaft gegenüber (Ehe, Familie) mit sich bringt, nicht respektiert, bzw. den Ausgleich zwischen Freiheit und Bindung nicht herzustellen vermag; er entzieht sich allem, was mit Institutionalisierung einer persönlichen Beziehung verbunden ist. Seine Verzögerung der Heirat, die — wie im Stück

immer deutlicher wird — eine verkappte Weigerung darstellt, die versprochene Bindung einzugehen, setzt mehr als alles andere Saras Gewissen in Bewegung, das sie aufgrund ihrer Erziehung notwendigerweise in die Welt ihres Vaters zurückführt.

Die Widersprüche, die die tragenden Gestalten des Stücks verkörpern, sind nicht spezifische Probleme Saras und Mellefont; sie sind als Widersprüche in der Gesellschaft vorfindbar. Sie waren offensichtlich in ihr so ausgeprägt, daß sich Lessing gedrängt sah, sie aufzudecken — im Sinne des Aufklärens, dem der größte Teil seines Werkes diene. Es handelt sich dabei nicht um Widersprüche zwischen Adel und Bürgertum<sup>16</sup> oder zwischen alter und neuer Zeit, obwohl einzelne Komponenten stärker und in ausgeprägter emanzipatorischem Sinn in die Zukunft weisen als andere. Im Grunde kommen in den Widersprüchen, denen Sara und Mellefont ausgesetzt sind, zwei Prinzipien zum Ausdruck, die die Welt des Bürgertums konstituieren, aber nichtsdestoweniger seit dem Anfang bürgerlicher Weltbewältigung und bürgerlicher Lebensgestaltung miteinander im Widerstreit liegen; und dies ganz besonders in Deutschland in einer historischen Phase, in der sich das Bürgertum als Stand und als politischer Faktor zu etablieren suchte. Die Widersprüche, die Sara und Mellefont verkörpern, können zeitgeschichtlich nicht näher bestimmt werden, ohne auf wichtige historische Tatsachen einzugehen, die sich mit dem wirtschaftlichen Erstarken, der Festigung des Selbstbewußtseins und der Praxis des Bürgertums ergaben. In diesem Zusammenhang sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die historische Verflechtung und die historischen Wechselbeziehungen der Zeit vielschichtiger und komplexer sind, als hier gezeigt werden kann, dies um so mehr, als es sich um eine Phase des Übergangs — den ein Stück wie *Miss Sara Sampson* zu dokumentieren scheint — handelt, in der sich Überkommenes und Zukunftsweisendes vielfältig überlagern und in der sichtbare Veränderungen in verschiedenen Teilen Deutschlands und Europas mit beträchtlichen Phasenverschiebungen eintreten. Eine einfache Widerspiegelungstheorie würde dem komplexen Zusammenhang zwischen literarischen Werken und historischen Gegebenheiten aus vielerlei Gründen nicht gerecht. Nur einer dieser Gründe sei kurz erläutert. Lessing bildet in *Miss Sara Sampson* die gesellschaftliche Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts nicht einfach ab. Er will wirken und nicht einen Ausschnitt bestehender Verhältnisse gestalterisch bewältigen. Um dies zu er-

reichen, konzipiert er seine Gestalten so, daß durch ihre besondere Profilierung ein bestimmter Problemkreis eindrucksvoll vor Augen gestellt werden kann. Wie sich zeigte, spricht sehr viel dafür, daß es Lessing in diesem Stück darum geht, Identifikationsstörung und Widerspruch, die sich als Zwiespalt, Verschuldung und Katastrophe im Stück manifestieren, zu vergegenwärtigen. Damit ist nicht gesagt, daß Lessing diese Phänomene zeitgeschichtlich in ihrer vollen Bedeutung einordnen und bewerten konnte, so wie dies aus der historischen Distanz möglich ist; es steht aber außer Zweifel, daß Lessing Spannungen und Widersprüche, die mit der bürgerlichen Gesellschaft gegeben waren, feststellte,<sup>17</sup> und daß er die Gestalten des Stückes den Beobachtungen entsprechend entwarf, d. h. sie mit jeweils spezifischen Eigenschaften ausstattete und sie so in Konstellationen stellte, daß sie das Erkannte zum Ausdruck bringen konnten. Sehr vieles spricht dafür, daß Lessings Publikum – das sich jedenfalls zum Teil auf rührselige Weise mit der Tugendheldin identifizierte – den Ansprüchen, die der Autor an sein Problembewußtsein stellte, nicht gewachsen war – und daß es Lessing wohl auch in geringerem Maß gelang, mit dem Stück einen Aufklärungsprozeß in Gang zu setzen. Wenn es im aufgeklärten 18. Jahrhundert einen Autor gab, der dem Bewußtseinsstand seines Publikums vorauseilte, so war dies Lessing. Der Literaturhistoriker von heute hat dies zu beachten und geht fehl, wenn er bei der Beurteilung des Stückes eine Position einnimmt, die Lessing 1755 hinter sich zurückgelassen hatte. Der kritische Anspruch Lessings zeigt sich in der Tatsache, daß er die Abbildungsfunktion des Stückes in Grenzen hielt (was Zeitgenossen schon veranlaßte, sich bei ihrer Kritik an Detailfragen der Darstellung festzubeißen<sup>18</sup>) und statt dessen eine Problem-Konstellation vorführte, die es ihm gestattete, die entscheidenden Konstituenten der Charaktere herauszuarbeiten – Konstituenten, die Identifikationsstörung und Widerspruch signalisieren. Ein kurzer Blick auf die bestimmenden Züge bürgerlichen Lebens kann zeigen, daß diese Elemente im größeren geschichtlichen Zusammenhang ähnlich konstitutiv auftreten; es liegt nahe, daß Zeitgeschichtliches hier nur skizzenhaft umrissen werden kann.<sup>19</sup>

Die vorwiegend auf wirtschaftlichen Erfolg ausgerichtete Tätigkeit wichtiger Gruppen der bürgerlichen Gesellschaft (Handwerker, Gewerbetreibende, Kaufleute, Unternehmer) erforderte die Ausbildung von Qualifikationen, die den bestehenden, im wesent-

lichen feudalen Verhältnissen gegenüber Sprengkraft besaßen. Für den Erfolg des einzelnen war entscheidend, daß er bereit war, sich persönlich für seine Sache und für seine Interessen einzusetzen, daß er es auf sich nahm, neue Wege zu erproben, daß er es wagte, Unkonventionelles zu versuchen, daß er Einfallsreichtum besaß und sich Widerständen und auch Interessen anderer gegenüber durchzusetzen vermochte. Der aktive und erfolgreiche Bürger mußte über ein Bündel von Eigenschaften verfügen, die sich auf abstrakter Ebene als Unabhängigkeitsforderung, als Freiheitsdrang, als Originalitätsbedürfnis, als Selbstverwirklichungsstreben bezeichnen lassen – alles Begriffe, die dazu beitragen können, die Vorstellung von Individualismus und Subjektivismus mit realem Gehalt zu füllen. Wo Anstrengung und Leistung eines einzelnen auf so bestimmende Weise eingebracht werden, liegt die Erwartung nahe, daß Persönliches – auf materiellem (Besitz, Reichtum) und seelischem (Gefühl, Herz) Gebiet – nicht nur Beachtung, sondern auch besondere Wertschätzung findet. Dieser Vorgang wird durch politisches Geschehen (Patriotismus) und religiöse Bewegungen (Pietismus) gefördert. Hinzu kommt, daß der Absolutismus im 18. Jahrhundert zentralistische Machtausübung und dirigistische Maßnahmen fortlaufend verschärfte. Um 1750 hatte der Bürger in Deutschland an der politischen Macht wenig Anteil; die Zersplitterung des deutschsprachigen Gebietes in viele Kleinstaaten war der Disziplinierung des einzelnen besonders förderlich. Die Staatsmaschinerie wurde perfekter, anonym und unmenschlicher, die Rechtlosigkeit (die bis zum Verkauf von Untertanen als Soldaten führte) nahm zu. Der Übermacht des Staates konnte der Bürger neben wirtschaftlicher Leistung (die durch Steuern häufig um ihren wirklichen Ertrag gebracht wurde) kaum etwas anderes als Werte des Persönlichen, der Subjektivität, der Originalität, der Selbstverwirklichung im privaten Bereich entgegensetzen. Diese Werte stellten zugleich eine Alternative zur Rolle, die der einzelne in der feudalen Hierarchie anzunehmen hatte und zur Funktionserfüllung dar, auf die er im absolutistischen Machtstaat reduziert war. Selbstbewußtsein und Solidarität des Bürgers waren auf diese Werte angewiesen. So überrascht es nicht, daß Freundschaft bzw. Freundschaftskult und Liebe als Akt personaler Entscheidung in dieser Situation eine besondere soziale Funktion erfüllen und Bedeutung besitzen.

Aus diesen skizzenhaften Hinweisen geht zunächst hervor, in

welchem Ausmaß das Phänomen der Selbstverwirklichung, wie es sich in der Gestalt der Sara und Mellefont verkörpert, in größerem sozialgeschichtlichem Zusammenhang steht, und daß es, so gesehen, nicht nur menschlichen Wert, sondern auch soziale und politische Dimensionen besitzt.

Der Erfolg des Bürgers hing aber nicht nur vom persönlichen Leistungs- und Durchsetzungsvermögen ab. Zur bürgerlichen Praxis gehörte auch das Funktionieren der gemeinsam verfolgten Wirtschaftsabläufe. Anhaltender Erfolg war nur dann gesichert, wenn sich jeder einzelne darauf verlassen konnte, daß die aus Gründen der Zweckmäßigkeit eingerichteten Spielregeln auch beachtet wurden, d. h. daß sich der einzelne an Verträge und Abmachungen hielt, daß er aufrichtig, rechtschaffen, redlich und ehrbewußt war, daß er Gemeinsinn besaß und bereit war, im Dienste der Allgemeinheit tätig zu sein, daß er durch Sparsamkeit nicht nur für die eigene Sicherheit, sondern auch zum allgemeinen Wohlstand beitrug, daß sein Handeln vernunftmäßig, zweckbezogen und im einzelnen berechenbar war. Auch die ‚selbstlose‘ Hilfeleistung gegenüber denen, die in Not geraten waren, hatte neben christlich-humanitären Aspekten in vielen Fällen eine praktisch-nützliche Seite. Die bürgerliche Gesellschaft des 18. Jahrhunderts forderte — wie jede differenzierte Gesellschaftsordnung — vom einzelnen eine Fülle von Entscheidungen und Verhaltensweisen, mit denen er sich in das Funktionieren des — durch Gesetze und Gewohnheiten — geordneten Zusammenhangs einzu-fügen hatte. Das machtvollste Instrument dazu stellte die Tugendlehre dar. Die Forderung an den einzelnen, Tugenden zu erfüllen, ist nichts neues, neu sind die Akzentuierungen innerhalb des Tugendkomplexes. In der besonderen Situation des 18. Jahrhunderts bildete sich eine spezifische Morallehre heraus, in der die bürgerliche Praxis den Ausgleich mit der absolutistischen Macht-ausübung finden mußte; daß dabei absolutistisch-patriarchalische Elemente in die Vorstellung von bürgerlicher Lebensart Eingang fanden, überrascht nicht. Es wurde vielmehr zur Regel, daß das Familienoberhaupt, das den (wenn auch bescheidenen) Wohlstand erwarb und den Besitz verwaltete, nicht nur die Macht im engeren Familienkreis ausübte, sondern auch zur dominierenden Instanz in Fragen der Morallehre wurde. Das Übergewicht des Vaters in der Familie ist Ausdruck der Machtverhältnisse in der Gesellschaft und der besonderen Tugendforderungen, die ihr Funktionieren

sicherzustellen hatte. So liegt es nahe, daß Tugenden wie Gehorsam, Treue, Redlichkeit, Rechtschaffenheit, Verlässlichkeit, Selbstlosigkeit, Sparsamkeit usw. überragende Bedeutung gewinnen. Diese Tugenden vereinigen nicht nur diejenigen, die im Wirtschaftsleben tätig sind, sondern auch viele Vertreter der zahlenmäßig zunehmenden Beamtenschaft. Der Bürger, der die Forderungen der Gesellschaft und der in sie integrierten Wirtschafts- und Verwaltungsordnung am besten zu erfüllen vermochte — der angepaßte Bürger — war nach der Vorstellung der Zeit jener, der soviel Selbständigkeit, Unabhängigkeit und Eigeninitiative entfaltete, daß er seine Aufgabe — je nach Beruf — aktiv erfüllte und soviel Untertanengehorsam, Redlichkeit, Rechtschaffenheit und Verlässlichkeit zeigte, daß keine Störung der erwünschten Funktionsabläufe eintrat. Der schwierigen Aufgabe, diesen Ausgleich nicht nur herzustellen, sondern auch als Wertgefüge zu verinnerlichen, diente ein großer Teil der Literatur. Trotz unterschiedlicher Akzentuierungen im einzelnen (Gellert, Gleim, Hagedorn, Wieland) ist die Zweckausrichtung dieser Art in vielen Fabeln, Gedichten, Liedern, Epigrammen, Romanen und Dramen unverkennbar. Lessings Bedeutung liegt — von vielen anderen Leistungen abgesehen — darin, daß er nicht vor allem dem Ausgleich von kontrastierenden Forderungen das Wort redet, sondern daß er deren Widersprüchlichkeit sichtbar macht und in ihr bürgerliche Tragik verankert.

Sara und Mellefont sind frühe Exponenten von sachlich begründbaren Unabhängigkeits- und Selbstverwirklichungsforderungen. Indem sie Schritte unternehmen, deren konsequente Verfolgung emanzipatorische Dimensionen annehmen konnte, verstoßen sie aber gegen Grundforderungen der herrschenden Morallehre und zugleich gegen elementare Interessen der Gesellschaft. Sara ist ihrem Vater und damit der gewichtigsten Instanz der Gesellschaft gegenüber ungehorsam und treulos; es fragt sich, ob sie ein Mann von unzweifelhaften Eigenschaften (der Mellefont nicht ist) — angesichts der Zwangsfunktion, die das Gewissen im Hinblick auf die bestehenden Normen besitzt — auf Dauer aus den Gewissensnöten hätte befreien können, die mit dem Verstoß gegen die Welt ihres Vaters gegeben waren. Mellefont ist nicht nur ungehorsam und treulos (Familie, Marwood, Sara), er ist auch unredlich, unverlässlich, eigennützig und verschwenderisch. Auch wenn er wollte, er könnte sich keiner Institution dieser Ge-

sellschaft unterordnen, denn jede Form von Unterordnung wäre für ihn mit der Forderung verbunden, die ethischen Ansprüche dieser Institution mitzutragen.

Sara und Mellefont als Lasterhafte zu bezeichnen, die entweder (Sara) das Laster tilgen oder (Mellefont) ihm verfallen bleiben, geht an der Intention und Aussage des Stücks vorbei. Nicht die Tatsache, daß sie sich mit dem Laster herumzuschlagen haben, macht die beiden Gestalten und das Stück für Lessing interessant, sondern daß sie als Exponenten eines Grundwiderspruchs der Gesellschaft den (in Wirklichkeit kaum je erreichten) Ausgleich konkurrierender Forderungen verfehlen, und daß die Zeit solchem ‚Fehlverhalten‘ gegenüber kein anderes Korrektiv kennt als intensivierte Tugendforderung und verschärfte Tugendpraxis zum Zweck wirkungsvollerer Sozialdisziplinierung. Im Spannungsfeld von Emanzipation und Anpassung erfüllt sich das Schicksal von Sara und Mellefont. Die Tatsache, daß Lessing diesen Sachverhalt bewußt macht, bezeugt seinen eminent kritischen Scharfsinn und die aufklärerische Tendenz des Stücks. Es gilt jedoch festzuhalten, daß Lessing 1755 keine Alternativlösung zur Verfügung steht. Vorstellungen einer Welt wahrhaft aufgeklärter Menschen, die das Gute um des Guten willen tun, vermag er erst zwei Jahrzehnte später zu entwickeln. Es ist kennzeichnend für die Situation in Deutschland, daß diese Vorstellungen nicht nur utopischen Charakter tragen, sondern sich auch in unmißverständlicher Weise von der Idee gewaltsamer Veränderungen distanzieren.

*Universität Freiburg i. Br.*

<sup>1</sup> Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der 1974 an der Universität Cincinnati/Ohio gehalten wurde; er erscheint hier in einer umgearbeiteten Fassung. Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Ausgabe *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Paul Rilla, 10 Bde. (Berlin, 1954–58), II, 7–104 (*Miss Sara Sampson*).

<sup>2</sup> Karl Eibl, *Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel* (Frankfurt, 1961). Aufschlußreich ist auch der Überblick über die Breite der Deutungsansätze, den Ursula Friess im Zug ihrer Darstellung gibt: *Buhlerin und Zauberin* (München, 1970), S. 31–71.

<sup>3</sup> *Miss Sara Sampson* ist nicht das erste bürgerliche Trauerspiel in Deutschland, aber das erste, das wirksam wurde. Vgl. Richard Daunicht, *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland* (Berlin, 1963), S. 238.

<sup>4</sup> Eibl, *Sara*, S. 144 und 158.

<sup>5</sup> Manfred Durzak, *Poesie und Ratio. Vier Lessing-Studien* (Bad Homburg, 1970), S. 68.

- <sup>6</sup> Fritz Brüggemann, „Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem. Psychogenetische Untersuchung“, *Gotthold Ephraim Lessing*, hrsg. v. Gerhard und Sibylle Bauer (Darmstadt, 1968), S. 85.
- <sup>7</sup> Ingrid Stroh Schneider-Kohrs, *Vom Prinzip des Maßes in Lessings Kritik* (Stuttgart, 1969), S. 204.
- <sup>8</sup> Heinrich Berkmann, „Die innere Handlung in Lessings *Miss Sara Sampson*“, *Euphorion*, 51 (1957), 385.
- <sup>9</sup> Dietrich Sommer, „Die gesellschaftliche Problematik in Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Miss Sara Sampson*“, *Wiss. Zs. d. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Ges.-Sprachw. 10/4 (1961), S. 963.
- <sup>10</sup> ‚Identifikation‘ und ‚Identität‘ sind Begriffe, die nicht eindeutig festgelegt oder auf einfache Art definiert werden können. Ganz allgemein handelt es sich bei ‚Identifikation‘ um die Fähigkeit, sich mit Personen, Ideen oder Institutionen weitgehend gleichzusetzen. Dieses Vermögen wird in der Regel im Kindheits- und Jugendalter ausgebildet und entwickelt. Dabei haben Leitpersonen und Leitideen eine besondere Funktion. Der Begriff der ‚Identität‘ meint mehr als den Ertrag von ‚Identifikationen‘, obwohl ‚Identität‘ mit darauf beruht. ‚Identität‘ ist stärker auf die einzelne Person bezogen und betont ihre innere Ungebrochenheit. Seit Erikson stellt die Psychologie einen engen Zusammenhang zwischen Identifikationsvermögen des einzelnen und sozialer Wirklichkeit her. – In der vorliegenden Untersuchung werden die Begriffe im allgemeineren Sinn gebraucht. Sie dienen zunächst als Suchformeln, ermöglichen es aber auch, Konflikte und Widersprüche in den Personen auf einen Begriff zu bringen, der auch für die Erfassung von größeren geschichtlichen Zusammenhängen anwendbar ist.
- <sup>11</sup> Darauf haben besonders hingewiesen: Rudolf Vierhaus, „Politisches Bewußtsein in Deutschland von 1789“, *Der Staat*, 6 (1967), 181–182, und Werner Kraus, *Perspektiven und Probleme* (Neuwied, 1965), S. 149–172.
- <sup>12</sup> Eibl, *Sara*, S. 146–147.
- <sup>13</sup> Fritz Brüggemann, *Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren* (Leipzig, 1934), S. 112 (DLE, Reihe Aufklärung 15). Der Erfolg des Stückes brach an dem Zeitpunkt ab (gegen 1870), zu dem rührselige Tugendbeflissenheit an Anziehungskraft verlor. Die spannungsvoll-komplexe Konfliktstruktur des Stückes stand einer angemessenen Wirkung wohl auch später im Wege.
- <sup>14</sup> Eibl, *Sara*, S. 141–143.
- <sup>15</sup> Vgl. dazu: „... ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen“ (*Hamb. Dramaturgie*, 14. St.).
- <sup>16</sup> Die Tatsache, daß Sara dem niederen Adel angehört, ist irrelevant; es ist eine Frage des Bewußtseinsstandes. Die Helden einer Reihe von bürgerlichen Tragödien gehörten dem niederen Adel an, der sozial gesehen in vieler Hinsicht in einer ähnlichen Lage war wie das Bürgertum.
- <sup>17</sup> Neuerdings dazu: Manfred Durzak, „Gesellschaftsreflexion und Gesellschaftsdarstellung bei Lessing“, *Zs. f. d. Ph.*, 93 (1974), 546–560.
- <sup>18</sup> Eibl, *Sara*, S. 220–245 (zeitgenössische Urteile).
- <sup>19</sup> Eine ausführlichere Darstellung dieser historischen Zusammenhänge soll in Kürze im Rahmen weiterer Publikationen über literatursoziologische Themen des 18. Jahrhunderts erscheinen.