

Gisbert Ter-Nedden/Robert Vellusig

Lessings Dramen

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

1 Inhalt

1	Vorbemerkung	8
2	Lessings Trauerspiele. Zur Einführung	9
3	Miß Sara Sampson	12
3.1	Gattungsfragen	12
3.2	Quellenfragen	15
3.2.1	Die zeitgenössischen Vorlagen oder Sexualität, Religion und Moral	15
3.2.2	Die Medea-Geschichte oder Die politische Kunst der griechischen Tragödie	19
3.2.3	Das Neue Testament oder Rache und Vergebung	23
3.2.4	Ovids <i>Heroides</i> oder Lessings Kunst der geistreichen Kombinatorik.....	24
3.3	Exposition	27
3.4	Die beiden Intrigen – eine Parallelkonstruktion.....	32
3.4.1	Wollust der Rache: Die Intrige der Marwood (zweiter Aufzug).....	33
3.4.2	Die Kunst des agonalen Dialogs	36
3.4.3	Wollust der Vergebung: Die Intrige Sir Williams (dritter Aufzug)	37
3.5	Die Konfrontation oder Die Frage von Täter und Opfer (vierter Aufzug).....	41
3.6	Schluss (fünfter Aufzug).....	45
3.6.1	Sir William: Der vergebende Vater	46
3.6.2	Saras seliges Sterben.....	47
3.6.3	Mellefont's Selbstmord: Die Verweigerung des Sohnes	49
3.7	Lessings Innovationen	52
4	Philotas	54
4.1	Einleitung.....	54
4.1.1	Der Krieg auf dem Schlachtfeld und in den Köpfen der Literaten.....	54
4.1.2	Der Tod fürs Vaterland.....	56
4.1.3	Der Krieg als Schachspiel oder Die Kunst der parabolischen Modellbildung	59
4.2	Philotas und Mellefont – ein Vergleich.....	61
4.3	Exposition: Der jugendliche Held (erster bis dritter Auftritt).....	63
4.4	Die Entscheidung (vierter bis sechster Auftritt)	65
4.5	Das Gegenbild: Aridäus und Philotas (siebenter Auftritt)	69
4.6	Selbstmord und vertauschte Rollen: Philotas und Aridäus (achter Auftritt).....	71
4.7	Das literarische Muster: Der <i>Aias</i> des Sophokles.....	73
5	Emilia Galotti.....	77

5.1	Einleitung.....	77
5.1.1	Zur Entstehungsgeschichte	77
5.1.2	Geschichten von ToTERMord und Opfertod.....	78
5.1.3	Lessing und Livius.....	80
5.1.4	Lessings Tragödienkonzept	85
5.1.5	Lessings Revision der poetischen Muster.....	86
5.2	Zum Titel.....	89
5.3	Zum ersten Aufzug.....	90
5.3.1	Einblicke in die Herrschaftsverhältnisse Guastallas.....	90
5.3.2	Idealer Herrscher oder Tyrann: Der Prinz und die Liebe.....	92
5.4	Zum zweiten Aufzug	93
5.4.1	Gatte, Vater und/oder Tugendheld: Odoardo Galotti	93
5.4.2	Bosheit vs. Tugend oder Der sympathische Held	95
5.4.3	Jungfräuliche Heroine oder Opfer: Die Titelheldin Emilia Galotti	98
5.4.4	Lessings Antikritik der Hofkritik.....	100
5.4.5	Sabionetta oder Der Ursprungskonflikt.....	102
5.5	Zum dritten Aufzug.....	103
5.5.1	Zur Ökonomie des Dramas oder Die Rolle des Zufalls	104
5.5.2	Affe und Hofgeschmeiß: Die personifizierte Intrige Marchese Marinelli.....	107
5.5.3	Die Mutter	108
5.6	Zum vierten Aufzug.....	110
5.6.1	Närrin, Wohltäterin, Furie: Orsina.....	110
5.6.2	Die Mätresse und der Tugendheld: Der Pakt.....	112
5.7	Zum fünften Aufzug.....	113
5.7.1	Wort oder Dolch: Die gescheiterte Verständigung.....	113
5.7.2	Der Sündenfall des Tugendhelden.....	114
5.7.3	Lessings Zitierkunst oder Die Sprache des Wahnsinns.....	116
5.7.4	Lessings Grenzen.....	121
6	Lessings Missverständlichkeit.....	123
7	Lessings Komödien. Zur Einführung.....	128
7.1	Philologie und Kritik	128
7.2	Comoedienschreiber und Liebhaber der Theologie.....	129
7.3	„Eine ganz neue Art von Lustspielen“	134
8	Der Freigeist	140

8.1	Freigeisterei	140
8.2	Vorurteil und Darstellung	144
8.3	Lessings Quellen und die Logik der Plotkonstruktion	146
8.4	Der Charakter eines Freigeists	147
8.5	Persönliche Freundschaft und allgemeine Menschenliebe	150
8.6	<i>Le Misanthrope</i> oder Die Komödie des Tugendhelden.....	152
8.6.1	Die Exposition.....	153
8.6.2	Das Gegenspiel.....	155
8.6.3	Der Prozess	155
8.6.4	Die Entlarvung.....	156
8.6.5	Das Finale.....	156
8.7	Dramatisierte Religionsphilosophie	156
8.8	Das Finale oder Höllenfahrt und Erlösung	162
9	Die Juden	165
9.1	Das kritisierte Tendenzstück	165
9.2	Lessings Quelle: Das biblische Samaritergleichnis	168
9.3	Die Frage nach dem rechten Glauben oder Orthodoxie und Orthopraxie	171
9.4	Das „überpflichtige Werk“	173
10	Minna von Barnhelm	177
10.1	Quellenfragen oder Das „Gespenst der Ehre“	178
10.1.1	Schlüsselzitate	178
10.1.2	Lachen und Weinen.....	181
10.1.3	Tellheim und der Menschenfeind	183
10.1.4	Tellheim und Othello	186
10.1.5	Die „tragicomoedia“ von Ehre und Ehrlichkeit.....	188
10.2	Die glückliche Verhinderung der Tragödie	189
10.3	Episoden und nachgeholte Vorgeschichten.....	193
10.3.1	Der ehrliche Diener	194
10.3.2	Die Marloff-Episode.....	197
10.3.3	Der treue Freund	198
10.3.4	Der ‚miles gloriosus‘ Riccaut.....	200
10.4	Lessings Kunst des dramatischen Finales.....	202
10.4.1	Die Kollision der Charaktere.....	203
10.4.2	Minnas Spiel im Spiel und die Ringintrige	205

10.5	Das Spiel vom Soldatenglück als dramatisierte Theodizee.....	210
10.6	Tugendoptimismus und poetische Gerechtigkeit.....	214
11	Nathan der Weise.....	219
11.1	Der Fragmentenstreit.....	220
11.1.1	Hermann Samuel Reimarus.....	220
11.1.2	Gegensätze des Herausgebers.....	226
11.1.3	Der Streit mit Hauptpastor Goeze.....	229
11.2	Die Ringparabel.....	232
11.2.1	Die novellistische Tradition: Boccaccio und das <i>Novellino</i>	232
11.2.2	Boccaccio und Menocchio.....	245
11.2.3	Apologetische Gegen-Parabeln des christlichen Mittelalters.....	253
11.2.4	Fazit.....	258
11.3	Lessings Metaparabel.....	260
11.4	Drama und Novelle.....	275
11.5	<i>Nathan der Weise</i> als Anti-Ödipus.....	281
11.6	Die „sehr interessante Episode“.....	287
11.6.1	Ödipus und Hiob.....	287
11.6.2	Das Rätsel um Nathans Vaterschaft.....	289
11.6.3	Die Hiobszene.....	292
11.7	Das Bühnengeschehen oder Anamnesis und Anagnorisis.....	295
11.7.1	Nathan und der Tempelherr.....	297
11.7.2	Der Tempelherr und Recha.....	299
11.7.3	Die Anti-Tragödie als komisches Finale.....	302
12	Literaturverzeichnis.....	305
12.1	Primärliteratur (Quellen).....	305
12.2	Forschungsliteratur.....	309
13	Leseteil.....	314
13.1	Johann Samuel Patzke: <i>Virginia</i> , ein Trauerspiel.....	314
13.2	Die Religion.....	325
13.3	Das Christentum der Vernunft.....	334
13.4	Briefwechsel über das Trauerspiel.....	334
	An Friedrich Nicolai. Im November 1756.....	334
	An Moses Mendelssohn. Leipzig, den 28. November 1756.....	338
13.5	Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.....	341

13.6	Briefe, die neueste Litteratur betreffend	343
VII.	Den 16. Februar 1759. Siebzehnter Brief.....	343
13.7	Hamburgische Dramaturgie	346
	Erstes Stück. Den 1sten Mai, 1767.....	346
	Zweites Stück. Den 5ten Mai, 1767.....	348
	Acht und zwanzigstes Stück. Den 4ten August, 1767.....	349
	Neun und zwanzigstes Stück. Den 7ten August, 1767.....	351
	Dreißigstes Stück. Den 11ten August, 1767.....	351
	Zwei und dreißigstes Stück. Den 18ten August, 1767.....	353
	Fünf und vierzigstes Stück. Den 2ten Oktober, 1767.....	354
	Sechs und vierzigstes Stück. Den 6ten Oktober, 1767.....	355
	Acht und vierzigstes Stück. Den 13ten October, 1767.....	356
	Ein und funfzigstes Stück. Den 23sten Oktober, 1767.....	358
	Siebzigstes Stück. Den 1sten Januar, 1768.....	360
	Fünf und siebzigstes Stück. Den 10ten Januar, 1768.....	361
	Neun und siebzigstes Stück. Den 2ten Februar, 1768.....	363
	Achtzigstes Stück. Den 5ten Februar, 1768.....	365
	Neun und neunzigstes Stück. Den 12ten April, 1768.....	367
13.8	Gegensätze des Herausgebers.....	368
13.9	Eine Duplik.....	369
13.10	Ernst und Falk.....	370
	Zweites Gespräch.....	370
	Drittes Gespräch	376
13.11	Die Religion Christi	377
13.12	Die Erziehung des Menschengeschlechts	377

2 Vorbemerkung

Der Studienbrief beruht auf Arbeiten des renommierten Lessing-Forschers Gisbert Ter-Nedden, der von 1985 bis 2005 als Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der FernUniversität Hagen tätig war. Sein Buch über *Lessings Trauerspiele und den Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik* (Stuttgart 1986) hat in der Lessing-Forschung breite Anerkennung gefunden. Bis zu seinem Tod im Jahr 2014 hat Ter-Nedden sein Verständnis von Lessings Werk in einzelnen im Literaturverzeichnis angeführten Studien erweitert und vertieft; seine Monographie über den *fremden Lessing* (Göttingen 2016), die die traditionellen Lesarten des dramatischen Werks noch einmal einer umfassenden Revision unterzieht, ist posthum erschienen.

Der Studienbrief profiliert Lessing als einen Philologen, der Literatur aus Literatur macht, und dokumentiert seine herausragende Stellung in der Geschichte der deutschen dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Der erste Teil (Kap. 1–5) erschließt Lessings Trauerspiele in Form von drei detailliert ausgearbeiteten Leseübungen und macht auf die Verständnisschwierigkeiten aufmerksam, die Lessings kritische Auseinandersetzung mit der dramatischen Tradition und seine Dramensprache provoziert haben. Der zweite Teil (Kap. 6–9) widmet sich Lessings Komödien und stellt sie in den Kontext der religionsphilosophischen und theologiekritischen Fragen, die den Pfarrerssohn von seinen literarischen Anfängen an beschäftigt haben. Der dritte Teil (Kap. 10) kommentiert Lessings berühmtesten Text: Das dramatische Gedicht *Nathan der Weise* und sein Herzstück, die Ringparabel, werden mithilfe ihrer Kontexte erläutert und dienen ihrerseits dazu, die Mediengeschichte der religiösen Aufklärung und den kulturgeschichtlichen Standort Lessings exemplarisch verständlich zu machen.

Robert Vellusig

Hinweis zur Zitierweise

Lessings Werke zitieren wir nach der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen [u. a.]. Frankfurt a. M. 1985–2003.

Der jeweilige Band wird mit der Sigle „B“ angegeben. Zitate aus den Dramen – *Der Freigeist* (B 1), *Die Juden* (B 1) *Miß Sara Sampson* (B 3), *Philotas* (B 4), *Minna von Barnhelm* (B 6), *Emilia Galotti* (B 7) und *Nathan der Weise* (B 9) – werden im fortlaufenden Text unter Angabe von Aufzug/Auftritt, Seitenzahl (z. B. III/2, 379) nachgewiesen. Bei Zitaten aus dem *Nathan* wird auch die jeweilige Verszahl angeführt (z. B. III/6, 554, V. 360f.). Zur näheren Kennzeichnung der einzelnen Stücke der *Hamburgischen Dramaturgie* dient die Sigle „HD“. Die im Leseteil dokumentierten Lessing-Texte folgen dieser Ausgabe.

Hingewiesen sei auch auf die digitale Edition der immer noch maßgeblichen historisch-kritischen Ausgabe von Karl Lachmann und Franz Muncker (Sigle „LM“) durch die Lessing-Akademie (www.lessing-akademie.de). – Bibelzitate folgen der von der Deutschen Bibelgesellschaft (www.bibelwissenschaft.de) online zur Verfügung gestellten Lutherbibel (1984).

3 Lessings Trauerspiele. Zur Einführung

Mit Lessing (1729–1781) beginnt die Geschichte des deutschen Dramas, so wie mit Wieland (1733–1813) die Geschichte des modernen Romans und mit Klopstock die der modernen Lyrik beginnt. Seine Stücke sind die ersten der deutschen Literatur, die bis heute auf der Bühne lebendig geblieben sind; seine Komödie *Minna von Barnhelm* gehört sogar zu den meistgespielten Dramen der deutschen Bühne überhaupt. Aber das dramatische Werk Lessings hat nicht nur Epoche in der Dramengeschichte, sondern auch in der Geschichte der Literaturwissenschaft gemacht. Er ist nämlich nicht nur der älteste moderne Dramatiker, d. h. der erste, dessen Stücke ohne Unterbrechung bis heute gespielt worden sind und werden, sondern auch der erste, dessen Dramen von Anfang an eine Sekundärliteratur im modernen Sinn hervorgerufen haben.

Beides hat nicht denselben Grund – im Gegenteil. Gespielt wurden und werden seine Stücke, weil sie verständlich und theaterwirksam sind; interpretiert wurden und werden sie hingegen, insofern sie unverständlich, unmodern und undarstellbar sind oder zu sein scheinen. Unter den Klassikern der deutschen Literatur gilt Lessing als der „unpoetische Dichter“¹ – in dieser Formel hat sich der zwiespältige Eindruck niedergeschlagen, den das Werk auf die Mit- und Nachwelt gemacht hat. Das trifft zumal für die Trauerspiele zu, denen wir uns zunächst zuwenden.

Lessings erstes Trauerspiel *Miß Sara Sampson* war nach einem großen Anfangserfolg auf der Bühne rasch aus dem Repertoire verschwunden, hat aber dann als erstes bedeutendes deutsches Exemplar des sogenannten „bürgerlichen Trauerspiels“ eine umso prominentere Rolle in der Literatur-, Geistes-, Sozial- und Gattungsgeschichtsschreibung gespielt.

Emilia Galotti darf als das meistinterpretierte Drama der deutschen Literatur überhaupt gelten. Der Grund dieser besonderen Interpretationsbedürftigkeit liegt nicht darin, dass man das Stück für ein herausragend bedeutendes oder auch nur für ein dunkles und schwieriges Kunstwerk gehalten hätte. Zwar wurde es bereits von den Zeitgenossen als das zur Zeit seines Erscheinens beste deutsche Drama eines ‚deutschen Shakespeare‘ identifiziert, aber zugleich als ein Stück mit skandalösen Mängeln in der Motivierung der tragischen Katastrophe wahrgenommen. Es waren die eklatanten ‚Fehler‘ dieses Meisterdramatikers, oder vielmehr: es war die einzigartige Verbindung von Meisterhaftigkeit und Fehlerhaftigkeit, durch die sich bereits die Zeitgenossen zu kritischen Analysen und dann die Literaturhistoriker zu den vielfältigsten Erklärungen herausgefordert sahen.

Dem Einakter *Philotas* schließlich kommt eine Schlüsselrolle innerhalb der Interpretationsgeschichte der Dramen Lessings zu. Bis in die sechziger Jahre gehörte die Meinung zum literaturhistorischen Handbuchwissen, Lessing habe hier während des Siebenjährigen Krieges den Opfertod fürs Vaterland verherrlicht. Auch von sehr kompetenten Lesern war das Stück als ‚militärischer Sündenfall‘ verstanden worden. Beispielsweise unterhalten sich in einem Dialoges-

¹ Vgl. Lessing – ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland. Hg., eingel. u. komm. v. Horst Steinmetz. Frankfurt a. M., Bonn 1969.

say von Arno Schmidt (1914–1979) zur Literatur des 18. Jahrhunderts die beiden Sprecher über einen ausgesprochen militaristischen Roman und vergleichen ihn mit dem *Philotas*:

A.: Geschichte im Stile des Lessing'schen ‚Philotas‘ ...

B. (seufzend): Das ist auch so ein Stück, von dem ich nie begreifen konnte, wieso ein Lessing, dessen ‚Minna‘ doch spöttisch und handfest antimilitaristisch ist – das bewegliche Sachsen siegt ja lustig=galant über das bocksteife Preußen! Vom ‚Nathan‘ noch ganz zu schweigen – wieso Lessing je dergleichen verzapfen konnte!!

A.: Jaja; unsere Klassiker haben viel gesündigt!²

Inzwischen darf der Widerspruch, von dem sich Arno Schmidt hier zu Recht irritiert zeigt, als aufgeklärt gelten. Lessings *Philotas* ist kein fehlerhaft patriotisches Trauerspiel, sondern muss als geistreiches Spiel über die Fehler des Patriotismus gelesen werden.

Die Tatsache, dass Lessing während des Siebenjährigen Kriegs ein antipatriotisches und antiheroisches Drama geschrieben hat, war nichts weniger als überraschend – wusste man doch aus seinen Briefen, dass er den Patriotismus als heroische Schwachheit und sich selbst als Weltbürger verstand. Verblüffend war aber, dass die Lessing-Experten, obwohl sie das antiheroische und kosmopolitische Ethos des *Nathan*-Dichters so genau kannten, zweihundert Jahre dazu brauchten, um es in seinem Drama wiederzufinden. Auf drastische Weise sah sich die Lessing-Philologie mit einer Tatsache konfrontiert, mit der niemand gerechnet hatte, nämlich mit der relativen Schwer- und Missverständlichkeit dieses Dramatikers. Bis dahin hatte Lessing als ‚leichter Autor‘ gegolten, bei dem es – anders als bei so hermetischen Autoren wie Friedrich Hölderlin (1770–1843) oder dem späten Goethe (1749–1832) – nichts gibt, was sich nicht und missverstehen lässt. Die Lessing-Interpreten hatten ihre Aufgabe in der Form-, Seelen-, Sozial- und Geistgeschichte des immer schon Verstandenen erblickt, nicht aber im Verständlichmachen der Texte selbst und in der Erarbeitung autor- und textadäquater Lesarten. Nun aber ließ sich nicht mehr übersehen, dass die Literaturhistoriker bei ihrer Auswertung mit falschen hermeneutischen Daten gearbeitet hatten; schließlich macht es einen fundamentalen Unterschied, ob ich ein patriotisches oder antipatriotisches Trauerspiel geistes- und sozialgeschichtlich auswerte.

Von dieser Entdeckung Lessings als eines zwar nicht hermetischen, wohl aber schwierigen und missverständlichen Autors geht der Studienbrief aus. Im ersten Abschnitt sollen in Form dreier detaillierter Leseübungen zu Lessings Trauerspielen Wahrnehmungs- und Verständnishilfen für dasjenige an seinen Texten bereitgestellt werden, was sich nicht von selbst versteht. Missverständlich und nicht nur von den Zeitgenossen, sondern auch von der Lessing-Forschung lange Zeit missverstanden worden ist Lessings traditionskritisches Verhältnis zu den traditionellen dramatischen Mustern. Die Zeitgenossen hatten die *Sara* als fehlerhaft motivierte Rachetragödie, den *Philotas* als fehlerhaft patriotisches und die *Emilia Galotti* als fehlerhaft motiviertes republi-

² Arno Schmidt: *Dya Na Sore. Blondeste der Bestien*. In: A. S.: *Tina / oder über die Unsterblichkeit*. Frankfurt a. M. 1966, S. 27–88, hier S. 41f.

kanisches Trauerspiel identifiziert, und die Lessing-Forschung hat sich sehr lange zum Vollstrecker dieser Lesarten gemacht. Ihre Revision muss in den Verstößen gegen die Regeln der Trivialdramatik die argumentative Logik einer aufgeklärten und aufklärenden Vorurteilkritik kenntlich machen.

4 Miß Sara Sampson

4.1 Gattungsfragen

Sir William Sampson, Miß Sara, die Bedienten Waitwell und Norton ... – das Namensregister des Dramas um den Giftmord an einer jungen Tochter aus gutem Hause erinnert mehr an das Genre klassischer englischer Kriminalgeschichten als an ein Trauerspiel des kanonisierten Dichters und Dramatikers der deutschen Aufklärung. Die Figuren der alternden Lebedame Marwood, die, vom Liebhaber verlassen, zur Giftmörderin wird, und des heiratsscheuen „Flattergeist[es]“ (II/3, 453) mit dem sprechenden Namen Mellefont („Honigquelle“),³ eines ehemaligen Spielers und (immer noch) Verführers, bereichern das bürgerlich-familiäre Ensemble des Stückes um das Element verruchter Antibürgerlichkeit. – Doch damit wird unsere Charakterisierung schon ungenau und unzuverlässig. Zwar bewegen sich Mellefont und Marwood in „der nichtswürdigsten Gesellschaft von Spielern und Landstreichern“ (I/3, 437), doch auch Sir William repräsentiert zumindest den niederen Adel eines Baronets und lässt sich nicht recht als Bürger bezeichnen.

Das hat seinen guten Grund: Der Begriff „bürgerlich“ ist ebenso problematisch, wie die Vorstellung von einem Kollektivsubjekt „Bürgertum“, dem sich die bürgerlichen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts hätten zugehörig fühlen können. Sie definierten sich primär über ihre Funktion als Schriftsteller und ihren gesamten, stark individualisierten Lebenslauf. Die in den Handreichungen für Lehrer und Schüler noch immer weit verbreitete Vorstellung, es habe im 18. Jahrhundert so etwas wie einen ideologischen Klassenkampf zwischen *dem* Bürgertum und *dem* Adel gegeben, beruht auf einem Anachronismus. In der Vorstellungs- und Erfahrungswelt der Zeitgenossen kamen diese beiden Kollektivsubjekte nicht vor; sie sind ideologische Konstrukte des 19. Jahrhunderts.

Wenn Lessing vom „Bürger“ spricht, dann meint er damit so gut wie immer den „civis“, also jedes Mitglied einer „bürgerlichen Gesellschaft“ (*societas civilis*) gleich welchen (sozialen) Standes, vom Landesherrn, der „selbst als der vornehmste Bürger der Republick (*Civis eminens*) mit darunter begriffen“ wird,⁴ bis zum letzten Diener. Er folgt damit dem herrschenden Sprachgebrauch, der z. B. Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) schreiben lässt: „So sind, um an einem Beispiele meine Gedanken klar zu machen, keineswegs die Regierenden der Staat; sondern sie sind Mitbürger desselben, so wie alle übrigen; es gibt im Staat überhaupt keine Individuen, außer Bürgern.“⁵

³ Vgl. Hendrik Birus: Poetische Namensgebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings „Nathan der Weise“. Göttingen 1978, S. 83.

⁴ Gottfried Achenwall: Staatsverfassung der Europäischen Reiche im Grundrisse. 2., verb. Aufl. Göttingen 1752, S. 10.

⁵ Johann Gottlieb Fichte: Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. Berlin 1806, S. 320.

In diesem Sinne verwendet Lessing auch das Adjektiv „bürgerlich“. Auch den „Fürsten“ muss man „als einen Bürger“ betrachten,⁶ der die „bürgerlichen Gesetze“ (B 10, 32) zu befolgen hat. Die „bürgerliche Gesellschaft“ weist „bürgerliche Modifications“ (B 10, 52) auf, insofern sie sich in unterschiedliche „bürgerliche Stände“ (B 10, 40) gliedert, die sich nach Maßgabe „bürgerlicher Hoheit“ und „bürgerlicher Geringfügigkeit“ voneinander unterscheiden (B 10, 33), wie es in Lessings sozialphilosophischem Dialog *Ernst und Falk* heißt. Wollte man diese Redeweise ins heutige Deutsch übersetzen, würde man die Vokabel „bürgerlich“ durch die Vokabeln „gesellschaftlich“ bzw. „sozial“ ersetzen und von hohem bzw. niedrigem sozialen Status bzw. gesellschaftlichem Rang sprechen.

Eine solche Übersetzung trifft auch am ehesten den Sinn des Begriffs „bürgerliches Trauerspiel“: In ihm geht es um die Darstellung sozialer Konflikte zwischen Leuten von „mäßigen Stande“, die also weder zu den „Großen“ noch zum „Pöbel“ gehören. Das „heroische Trauerspiel“ behandelt „Gegenstände aus der Geschichte der Götter und der Helden“, im „bürgerlichen Trauerspiel“ geht es „um Nachahmung derjenigen tragischen Handlungen, welche sich im gemeinen Leben zutragen können“ – so die Erläuterung von Johann Gottlieb Benjamin Pfeil (1732–1800), der die erste Abhandlung über das „bürgerliche Trauerspiel“ geschrieben hat.⁷ In seinen Überlegungen zu den handelnden Personen wird das zeitgenössische Gesellschaftsbild besonders anschaulich:

Man wähle die handelnden Personen niemals aus dem Pöbel. Der Pöbel ist zu einer großen Tugend zu dumm, und zu einem großen Laster, wie es auf der Schaubühne vorgestellt werden muß, wenn es einen Eindruck machen soll, zu verzagt. Der Mangel der Erziehung und des Umgangs machen, daß uns seine Handlungen niemals gefallen werden, und wir würden in das Unwahrscheinliche fallen, wenn wir ihm diese Mängel wegnehmen wollten. Kein Schneider, kein Schuster ist einer tragischen Denkungsart fähig. Es giebt einen gewissen Mittelstand zwischen dem Pöbel und den Großen. Der Kaufmann, der Gelehrte, der Adel, kurz, Jedweder, der Gelegenheit gehabt hat, sein Herz zu verbessern, oder seinen Verstand aufzuklären, gehört zu denselben. Aus dieser Klasse müssen wir die Charaktere der handelnden Personen hernehmen.⁸

Wenn Lessing sein erstes großes Drama als „bürgerliches Trauerspiel“ ankündigt – eine Gattungsbezeichnung, die er dann wieder fallengelassen hat –, dann steckt darin v. a. ein ironisch-selbstbewusster Seitenhieb gegen den Regeltheoretiker Johann Christoph Gottsched (1700–1766), dessen *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig 1730) zu den

⁶ Rezension zu: *Le prince les délices et cœurs* [...] par Mrs. M*** (LM 4, 371).

⁷ Johann Gottlieb Benjamin Pfeil: *Lucie Woodvil, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen* (1756). *Vom bürgerlichen Trauerspiele* (1755). Mit einem Nachwort hg. v. Dietmar Till. Hannover 2006, S. 99.

⁸ Pfeil, *Vom bürgerlichen Trauerspiele*, S 107.

maßgeblichen Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts zählt: „Ein bürgerliches Trauerspiel! Mein Gott! Findet man in Gottscheds critischer Dichtkunst ein Wort von so einem Dinge?“⁹

Die konventionelle klassizistische Tragödie, der sich Gottsched verpflichtet weiß, dramatisiert diejenigen historisch-politischen Stoffe, in denen es primär um den politischen Machtkampf geht (Cato, Virginia, Julius Cäsar etc.); das bürgerliche Trauerspiel dramatisiert Konflikte zwischen den einzelnen Mitgliedern einer „bürgerlichen Gesellschaft“, die – im Falle Lessings – in aller Regel der Aristokratie angehören. Dementsprechend heißt es In der ältesten, von Christian Heinrich Schmid (1746–1800) verfassten Bibliographie des bürgerlichen Trauerspiels:

*Es wäre allerdings schicklicher, diese Gattung von Trauerspielen häusliche Tragödien, oder, tragische Familiengemählde, als bürgerliche Trauerspiele zu nennen. [...] Bürger sind hier das Gegentheil von den Personen der heroischen Tragödie (Regenten großer Staaten, Kriegshelden der Vorzeit, Rittern des Mittelalters u.s.w.) und begreifen also vielerley Stände und Klassen von Menschen unter sich.*¹⁰

Schlüssel zum Verständnis der Bezeichnung „bürgerlich“ ist in unserem Zusammenhang also der Begriff des Familiären und Individuellen. Gehen wir noch einmal zurück zum Personenregister des Dramas: Nach dem bürgerlichen Personennamen Miß Sara folgt der familiäre Status als „dessen [Sir Williams] Tochter“. Arabella ist „ein junges Kind, der Marwood Tochter“, Marwood ist „Mellefonts alte Liebste“ (B 3, 432). Die Personen des bürgerlichen Trauerspiels sind nicht heroische Figuren, Fürsten und Helden, sondern „bloße Menschen“, natürliche Individuen mit familiären (privaten) Beziehungen zum Gatten, Eltern und Kinder, Geliebter und Geliebte. Nicht ehrfurchtgebietende Haupt- und Staatsaktionen wie in der heroischen Tragödie thematisiert das ‚bürgerliche Trauerspiel‘, sondern ‚Zärtlichkeit‘ und ‚Liebe‘ – Liebe zur Familie, zum Geliebten, aber auch zur Tugend.

Die Vokabel bezeichnet also nicht primär den Stand des dramatischen *Personals*, sondern den Inhalt der zwischen den Figuren ausgetragenen *Konflikte*. Problematisiert werden die Interaktionsmuster der Personen, die Art und Weise, wie sie miteinander umgehen. Sie dienen als Anschauungsmaterial für die praktische Vernunft und die moralische ‚Empfindlichkeit‘:

Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer, als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. (HD 14; B 6, 251)

Die Entheroisierung des dramatischen Personals in bürgerliche, d. h. privatisierte und familiäre Individuen dient der Nachvollziehbarkeit des Schicksals und Verhaltens der Figuren; sie ist Voraussetzung für die Rührung der Zuschauer:

⁹ So in der Selbstrezension des fünften und sechsten Teils seiner *Schriften* (Berlin 1755) in: Berlinische Privilegierte Zeitung vom 3. Mai 1755 (B 2, 389).

¹⁰ Christian Heinrich Schmid: Litteratur des bürgerlichen Trauerspiels. In: Deutsche Monatszeitschrift (Dezember 1798), S. 282–314, hier S. 282f.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen. (HD 14; B 6, 251)

Rührung im lessingschen Sinne heißt Betroffenheit und „Mitleid“ mit den Umständen der Person auf der Bühne – Rührung erzeugte Lessings *Sara* aber auch im eingeschränkten Sinne von „träneneliger Gerührtheit“: Am 10. Juli 1755 wurde das Stück durch die Ackermansche Truppe uraufgeführt. Die Aufführung war ein außergewöhnlicher Erfolg: Karl Wilhelm Ramler (1725–1798), Logikprofessor und Lyriker, der mit Lessing zur Premiere nach Frankfurt an der Oder gefahren war, berichtet, dass die Zuschauer „drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie die Statuen, und geweint“ hätten.¹¹ *Sara* war nicht nur beim breiten Publikum „ein ungeheurer Weinerfolg“,¹² auch die zeitgenössischen Kritiker und manche literarische Antipoden zeigten offen ihre Rührung: „Nicolai weinte [bei der Berliner Aufführung] bis in den vierten Akt“; in Hannover „ließ Klotz die Zähren rinnen.“¹³ Der junge Autor erhielt überwältigenden Applaus für das erste deutsche „bürgerliche Trauerspiel“.

4.2 Quellenfragen

Die Frage nach dem literarischen Muster unseres ersten Trauerspiels ist nicht leicht zu beantworten, hatten doch bereits Lessings Zeitgenossen drei Vorbilder in der *Sara* wiedererkannt: die Werke der englischen Erfolgsautoren Lillo und Richardson, die antike Medea-Geschichte und die Bergpredigt.

4.2.1 Die zeitgenössischen Vorlagen oder Sexualität, Religion und Moral

Bleiben wir zunächst bei den Engländern. Johann Jakob Dusch (1725–1787) stellte in seinem 1758 erschienenen Bericht über *Miß Sara Sampson* fest: „*Miß Sara Sampson* war zugleich eine Nachahmung der *Clarissa* und des *Barnwell*.“¹⁴ Mit dem *Barnwell* ist George Lillos (1693–1739)

¹¹ Ramler an Gleim, 25.7.1755. Zit. nach Richard Daunicht: Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen. München 1971, S. 88.

¹² Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Bd. 1. 3. durchges. Aufl. Berlin 1909, S. 291.

¹³ Schmidt, Lessing, Bd. 1, S. 291.

¹⁴ Johann Jakob Dusch: Zwei Briefe. In: J. J. D.: Vermischte kritische und satyrische Schriften, nebst einigen Oden auf gegenwärtige Zeiten. Altona 1758, S. 46–100. Abgedruckt in: Karl Eibl: Gotthelf

*The London Merchant: or The History Of George Barnwell*¹⁵ gemeint, ein 1754 in Deutschland erstmals aufgeführtes Trauerspiel. Der *Barnwell* war ein echter Publikumsmagnet und Kassenschlager, trotz oder gerade wegen der trivialen Schwarz-Weiß-Malerei in der Figurengestaltung: Auf der Seite der ‚Guten‘ finden sich besagter George Barnwell, wie sein Freund Trueman (man beachte die sprechenden Namen) Kaufmannsgehilfe im Dienst des gutherzigen Kaufmanns Thorowgood („vollkommen gut“), sowie dessen edle und tugendhafte Tochter Maria. Das ‚Böse‘ begegnet in Person der berechnenden adeligen Kurtisane Millwood [!], die den tugendhaften Barnwell verführt, belügt, zuerst zum Diebstahl, dann zum Mord an seinem reichen Onkel; der arme, verführte Barnwell hingegen beweist vor dem Gang zum Schafott durch seine verzweifelten Tränen Bußfertigkeit und guten Charakter.

Genauso erfolgreich waren die Romane *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1748) von Samuel Richardson (1689–1761).¹⁶ Bei diesen empfindsamen Erbauungsbüchern ist der erzählerische Rahmen die standhafte Behauptung unschuldiger Mädchentugend gegen mehr oder minder wüste Verführer. Sie bezogen ihre Faszinationskraft aus Richardsons Kunst, die Geschichte seiner Heldinnen und ihrer Verführer nicht im eigentlichen Sinn zu erzählen, sondern sie in einer Folge von vertraulichen Briefen von Moment zu Moment zu vergegenwärtigen.¹⁷

Lessing interessierte an diesen Bestsellern weder die überspitzte Gestaltung des Themas Keuschheit noch die Schwarz-Weiß-Malerei der Charakterkonzeption – im Gegenteil. Zwar sieht er in Lillos *Kaufmann von London*, der als erstes bürgerliches Trauerspiel überhaupt gilt, eher ein Muster für die Deutschen als im formalistischen Muster-Trauerspiel Gottscheds:

So wie ich unendlich lieber den allerungestalttesten Menschen mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen, als die schönste Bildsäule eine Praxiteles gemacht haben wollte: so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London, als des sterbenden Cato [von Gottsched] sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derenwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des erstern sind, auch von den Unempfindlichsten, mehr Tränen vergossen

Ephraim Lessing. Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel. Frankfurt a. M. 1971, S. 217–242, hier S. 224.

¹⁵ George Lillo: Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Übers. v. Henning Adam von Bassewitz (1752). Kritische Ausgabe mit Materialien und einer Einführung. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Tübingen 1981.

¹⁶ Pamela, Or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to Her Parents. Introduction by George Saintsbury. 2 Bde. London, New York 1955. Clarissa; or the History of as Young Lady. Comprehending the Most Important Concerns of Private Life. And Particularly Sheving the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage. Published by the Editor of Pamela. Introduction by John Butt. 4 Bde. London, New York 1962.

¹⁷ Für Details vgl. Gisbert Ter-Nedden: Der Kino-Effekt des Briefromans. Zur Mediengeschichte der Empfindsamkeit am Beispiel von Richardsons *Clarissa* und Lessings *Miss Sara Sampson*. In: Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien. Hg. v. Gideon Stiening u. Robert Vellusig. Berlin, Boston 2012, S. 85–127.

*worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern, auch von den Empfindlichsten, nicht können vergossen werden. Und nur diese Tränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.*¹⁸

Das Bekenntnis zu den „Tränen des Mitleids“ und der „sich fühlenden Menschlichkeit“ darf aber nicht über die Abgründe hinwegtäuschen, die Lessings *Sara* von Lillos Erfolgsdrama und den Bestsellern Richardsons trennen. Lessing zitiert das soziale Milieu des empfindsamen Briefromans, entwickelt zu ihm (wie auch zum Trauerspiel Lillos) jedoch ein geradezu antithetisches Verhältnis. Nichts liegt ihm ferner als die Identifikation von Sexualität und Moral und die schlichte Schwarz-Weiß-Malerei, die das Laster mit Ausschweifung, die Tugend mit Keuschheit identifiziert. In einem Paralipomenon zur *Hamburgischen Dramaturgie* setzt er sich denn auch entschieden gegen die Unterstellung zur Wehr, er habe mit der *Sara* den Stoff eines englischen Romans dramatisiert:

Was soll dieses eigentlich sagen? Der Stoff scheint aus englischen Romanen genommen zu sein? Einem die Erfindung von etwas abzustreiten, ist dazu ein „es scheint“ genug? Welches ist der englische Roman? (B 6, 697)

Der nur allzu berechtigte Grund für diese Empörung liegt in Lessings Verständnis von dem, was er als eigentliche Arbeit des Dramatikers ansah. Sie bestand für ihn in der Ausarbeitung eines durchdachten „Plans“, d. h. eines in sich schlüssigen dramatischen Handlungszusammenhangs. Man wird seinen Dramen deshalb nur gerecht, wenn man danach fragt, welchem Plan das dramatische Spiel folgt. Wer in positivistischer Manier bloß nach Einflüssen und Übernahmen fragt, macht sie zu einem sinnfreien Mosaik einzelner Motive und Zitate.¹⁹

Richardson weist seine „dramatic novel“ *Clarissa* durch eine Fülle von expliziten und impliziten Zitaten als Modernisierung und Christianisierung des antiken Lucretia-Mythos aus. Seine Titelheldin durchleidet das Martyrium einer christlichen Lucretia, die von einem despotischen Vater aus dem Elternhaus getrieben wird und in die Gewalt eines ebenso despotischen Liebhabers gerät, der sie vergeblich zu verführen sucht, um sie schließlich mithilfe eines Betäubungsmittels zu schänden, worauf sie sich – da der Christin der Selbstmord verboten ist – über den Verlust ihrer Jungfräulichkeit zu Tode grämt und als Heilige der weiblichen Keuschheit stirbt, während ihr Quälgeist die verdiente Todesstrafe erleidet.

Mit dem Plot der *Sara* hat das nichts zu tun. In Wahrheit ist die Beziehung zwischen den beiden Texten nicht die der Abhängigkeit, sondern der Opposition. Der entscheidende Punkt wird be-

¹⁸ Des Herrn Jacob Thomson sämtliche Trauerspiele. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1756 (B 3, 757).

¹⁹ Der Berliner Philologe und Mediziner Paul Albrecht (1851–1894) hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, das dramatische Werk Lessings und insbesondere seine *Sara* als Machwerk eines Plagiators zu entlarven, der buchstäblich kein einziges Motiv selbst erfunden, sondern seine Texte Satz für Satz aus Hunderten von Quellen abgeschrieben hat. Vgl. Paul Albrecht: *Lessing's Plagiate*. 6 Bde. Hamburg, Leipzig 1888–1891.

reits mit den ersten Sätzen der Exposition klargestellt. Lessings Titelheldin hat sich in der Vorgeschichte von einem Gast ihres Vaters verführen lassen und damit die sexuelle Unberührtheit, dieses höchste Gut der Titelheldinnen Richardsons, von vornherein verloren. Diesen Sachverhalt kommentiert der Vater im Auftrag des Autors mit der Bemerkung: „Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden.“ (I/1, 434) Damit wird das Herzstück der Richardson-Romane von allem Anfang an als in moralischer und religiöser Hinsicht irrelevant entsorgt. Die für die moralische Welt und für deren dramatische Mimesis relevanten Pole heißen ‚Liebe‘ und ‚Eigenliebe‘ und nicht ‚Seelenliebe‘ und ‚sinnliche Liebe‘ – das kann angesichts der unausrottbaren Behauptung des Gegenteils nicht nachdrücklich genug betont werden.²⁰

Das hysterische Verhältnis zur Sexualität erscheint Lessing als Produkt einer christlich geprägten und darin aufklärungsbedürftigen Kultur. In der *Hamburgischen Dramaturgie* heißt es einmal beiläufig:

Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen, und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehemals sehr ungeschickt. (HD 71; B 6, 537)

Die entscheidende Unähnlichkeit zwischen Sara und den beiden englischen Autoren und ihre Ähnlichkeit mit den antiken Autoren betrifft das Verhältnis von Sexualität und Religion. Der *London Merchant* bringt mit seiner Dramatisierung einer Schauerballade einen Kurzschluss zwischen Sexualität und Kriminalität auf der Bühne; Richardson fixiert sich in seinen Briefromanen auf das Thema Sexualität mit derselben Monomanie wie die pornographische Literatur, die mit John Clelands (1709–1789) Briefroman *Fanny Hill* (1748/49) nicht zufällig gleichzeitig in Erscheinung tritt. Dass Richardsons Titelheldin Clarissa den Künsten ihres Verführers Lovelace auf ca. 3.000 Seiten widerstehen muss und als Märtyrerin der Keuschheit heiliggesprochen wird, erschien Lessing als moralistische Verkleidung von „obscönen Gedanken“. Sein Kommentar in einem Paralipomenon zur *Hamburgischen Dramaturgie* lautete: „Sehr oft sind das verschämteste Betragen und die unzüchtigsten Gedanken in einer Person.“ (B 6, 709f.)

Der Clarissa-Konflikt zwischen einer heiligmäßigen weiblichen Keuschheit und der teuflischen Sexualität des männlichen Verführers wird von Lessing ersetzt durch den Medea-Konflikt zwischen der Elternliebe und dem hasserfüllten Rachebedürfnis, der aus dem Geschlechterkampf entspringt. Diesem dramatischen Plan kommt man auf die Spur, wenn man den Fingerzeigen nachgeht, die Lessings Drama selbst gibt.

²⁰ Noch Monika Fick, eine der profiliertesten Kennerinnen von Lessings Werk, leitet das Sara-Kapitel ihres maßgeblichen Handbuchs mit den Worten ein: „Heute ist der Konflikt der Titelheldin, die Erfahrung des vorehelichen Liebesvollzugs als ‚Sünde‘ obsolet geworden, wir teilen die Vorstellungen der Figuren von Tugend und Laster nicht mehr.“ M. F.: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 4., aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart 2016, S. 133.

4.2.2 Die Medea-Geschichte oder Die politische Kunst der griechischen Tragödie

Auf dem Höhepunkt ihrer Auseinandersetzung mit Mellefont bezeichnet sich Marwood als „neue Medea“. Unmittelbar vorausgegangen ist ihre Drohung, die gemeinsame Tochter Arabella aus Rache zu töten:

Zittre für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll es tun. Sieh in mir eine neue Medea! [...] Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! (III/7, 464)

Die „grausame Mutter“ Medea des antiken Mythos hatte ihre Kinder getötet und die Leichen dem untreuen Gatten Jason unerreichbar auf dem Drachenwagen präsentiert. Das erschien der zauberkundigen Medea die grausamste Rache an Jason zu sein, für den sie aus leidenschaftlicher Liebe das Goldene Vlies geraubt, ihren eigenen Bruder getötet und dem sie das Leben gerettet hatte. Jason und Medea waren nach ihren verbrecherischen Abenteuern mit den gemeinsamen Kindern zu König Kreon nach Korinth geflüchtet. Angeblich um das Flüchtlingsdasein für die Kinder zu beenden. Medea wird verstoßen, der König lässt sie „diesen einen Tag noch bleiben“, damit sie „den Gedanken vollenden“ kann, „wohin wir fliehen sollen“.²¹ Dieser *eine* Tag, der das klassische Ephemeros-Motiv aufgreift,²² ist Kreons verhängnisvoller Fehler: Medea sinnt nicht ihre Flucht, sondern zunächst ihre Rache aus. Als ‚Versöhnungsgeste‘ schickt sie der neuen Gattin Jasons durch ihre eigenen Kinder ein prachtvolles, aber vergiftetes Gewand und Diadem. Die eitle Kreusa probiert beide unverzüglich an – und wird von Flammen verzehrt, ebenso ihr Vater, der ihr zu Hilfe kommen will. Der verzweifelte Jason wird später von den Trümmern des morschen, ehemaligen Fluchtschiffes Argo erschlagen gemäß Medeas Prophezeiung:

*Du aber, wie verdient, stirbst elend, Elender,
am Haupt getroffen von einem Trümmerstück der Argo,
da du nun das bittere Ende meiner Ehe erlebst.²³*

Neben der Medea-Zitation Marwoods finden sich noch mehr ausdrückliche Hinweise auf den Medea-Stoff in *Miß Sara Sampson*, die zugleich verdeutlichen, wie Lessing den traditionellen Stoff bearbeitet und modernisiert hat.

²¹ Euripides: Medea. Tragödie. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Karl Heinz Eller. Stuttgart 1992, S. 17 (V. 340f.)

²² Dass der Mensch ein „Tageswesen“ (griech.: ephemerous) ist, gehört zu den zentralen Gedanken der attischen Tragödie. Vgl. die Rede der Athene im *Aias*: „Es beugt der Tag darnieder alles Menschliche / und führt es wieder aufwärts“. In: Sophokles: Tragödien und Fragmente. Griechisch und deutsch. Hg. u. übers. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer. München 1966, S. 62–149, hier S. 71 (V. 131f.)

²³ Euripides, Medea, S. 107 (V. 1386 ff).

Wie Medea/Jason haben auch Marwood/Mellefont eine gemeinsame Vorgeschichte, nur sind es hier statt verbrecherischem Mord und Raub verwerfliches Spiel und Prasserei. Auch sie haben ein gemeinsames Kind (Arabella), das die verlassene Marwood töten will, um Mellefont zu quälen. Anders als Medea quält sie ihn jedoch nur mit der Androhung der Tat. Auch die verleumdende Intrige der Marwood gegen Mellefont ist in Analogie zu dem vergifteten Geschenk der Zauberin Medea zu sehen. Zwar benutzt auch Marwood für die endgültige physische Vernichtung Saras ein physiologisches Gift, für die vorhergehende psychische Zerstörung genügt jedoch das verbale Gift, das in der Interaktion der beiden Frauen seine fatale Wirkung entfaltet.

Diese Entmythisierung des vergifteten Geschenks stellt Lessing in besonderer Weise als denkenden Nachahmer gegenüber allen Medea-Vorlagen heraus. Ein physiologisch wirkendes Gift tötet das Opfer, das sich dabei passiv verhält; ein verbales, also psychisch wirkendes Gift erfordert das aktive Verhalten des Opfers. Nur durch Saras Re-Aktion auf Marwoods Intrige wirkt deren ‚giftige Rede‘, löst sie Saras psychischen Zusammenbruch und damit die eigentliche Katastrophe aus.

Bereits der kurze Vergleich nur einiger Parallelstellen verdeutlicht Lessings Prinzip bei der Adaption des klassischen Stoffes: Sein Ehrgeiz liegt in der möglichst restlosen Übersetzung der märchenhaften und mythischen Aspekte in inter- und v. a. intrapersonale Prozesse. Lessing interessiert das, was zwischen und in den Figuren vor sich geht – er gestaltet innere Handlungen. In der Fabel-Abhandlung spottet er über jene

Kunstrichter, welche einen [...] so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen [...]. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgendeiner Tätigkeit dabei bewußt wären. (B 4, 363)

Das ist das Programm einer Dramatik, bei der die ereignishaft und sensationelle Außenseite des Geschehens auf ein Minimum reduziert wird, damit der innere Bewusstseinsprozess zum eigentlichen Schauplatz der poetischen Mimesis werden kann. Lessings *Sara* ist die erste, in jeder Hinsicht programmatische Einlösung dieses Konzepts.

Lessing ist nicht am „Mythos Medea“ interessiert; er schreibt keine moderne Medea-Tragödie, wie dies Seneca (um 4 v. Chr.–65 n. Chr.) und Pierre Corneille (1606–1684) vor ihm getan haben und Autoren wie Franz Grillparzer (1791–1872) oder Hans Henny Jahnn (1894–1959) nach ihm tun werden; sondern zitiert mit der Medea die Kunst der antiken Tragödie.

Bei der Bearbeitung des Medea-Stoffes setzt sich Lessing im Wesentlichen mit drei Medea-Bearbeitungen auseinander: der alten attischen Vorlage des Euripides (480–406 v. Chr.), die bei der Uraufführung (431 v. Chr.) einen dritten Preis einbrachte und nach der auch unsere *Medea* Inhaltsangabe gestaltet ist, der *Medea* Senecas und der *Medea* Corneilles. Lessing, der unter „wahrer Nachahmung“ die Aufrollung des Rezeptionsprozesses bis zum Ursprungstext und die

originäre Modernisierung der antiken Vorlage versteht, die oft durch zahlreiche Bearbeitungen umgewandelt, trivialisiert oder völlig verschüttet ist, zieht die Version des Euripides vor. In seiner Auseinandersetzung mit den *Trauerspielen des Seneca*, die er gemeinsam mit der Sara publiziert, drückt er seine Wertschätzung für Euripides aus:

Dieses aber, was ich jetzt gesagt habe, muß man nicht so auslegen, als ob ich dem Euripides auch in anderen Stücken eben so wenig [...] den Vorzug zugestehen wollte. Er hat eigentümliche Schönheiten, welche Seneca, oder wer sonst sein Nachahmer ist, nur selten gekannt zu haben scheint. Der Affect drückt sich bei ihm allezeit in der Sprache der Natur aus; er übertreibt nichts, und weiß nicht was es heißt, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. (B 3, 556)

„Sprache der Natur“ meint für Lessing natürliche Darstellung der Affekte, Verstecken des Abenteuerlichen und Entmythisierung des Unglaublichen – kurz die Vermeidung effekthaschender Übertreibung. Seneca und Corneille lassen sich im Gegensatz dazu von den märchenhaften und mythischen Zügen des Medea-Motivs faszinieren. Hier liegt der Akzent auf dem spektakulären Kindesmord und den publikumswirksamen Zauberkunststückchen Medeas. Lessing gibt den Mythos preis: Ihn interessieren die Beweggründe für Mord und Selbstmord, zum Thema werden die Interaktionsstrategien, die die Tat erst möglich machen. In dieser Hinsicht begreift er sich als Schüler der antiken Tragiker: „In Ansehung der Sitten, wollte ich, daß sich der neuere Dichter den Euripides zum Muster vorstellte.“ (B 3, 560)

Was Lessing bei Euripides fasziniert, ist ein bestimmtes Ethos, eine moralische Haltung, aus der heraus er sein Medea-Drama gestaltet. Das Ethos, von dem sich seine Medea zu dem Kindesmord zwingen lässt, ist das vorpolitische Ethos der Freund-Feind-Orientierung:

ME Ich muß weinen, denke ich, welches Werk ich dann vollbringen muß.

Denn meine Kinder werde ich töten.

Es gibt niemand, der sie wird retten können.

Und wenn ich dann das gesamte Geschlecht Iasons vernichtet habe,

will ich das Land verlassen, vor der liebsten Kinder Mord

fliehend, wenn ich das gottloseste Werk vollbracht habe.

Denn von Feinden verlacht zu werden ist nicht erträglich, liebe Frauen.

[...]

Keiner soll mich für gering und schwach halten

und ruheliabend, sondern von entgegengesetzter Art,

schrecklich für die Feinde und den Freunden wohlgesinnt.

Denn nur solche Menschen haben ein ganz und gar ruhmvolles Leben.

CH Nachdem du uns diesen Plan mitgeteilt hast,

*möchte ich dir nützen und den Gesetzen der Sterblichen
helfen und bitte dich, dies nicht zu tun.*

ME Anders ist es nicht möglich. [...]

CH Willst du es denn wagen, deine beiden Kinder zu töten, Frau?

ME Ja, denn so dürfte der Gatte am meisten getroffen werden.

CH Du jedoch dürftest zum unglücklichsten Weib werden.²⁴

Die Freund-Feind-Orientierung besitzt bei den Griechen den Rang einer verbindlichen Norm, wie Lessing im *Laokoon* feststellt: „Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde“ (B 5/2, 44).²⁵ Nun ist dieses Ethos einer vorpolitischen Kampfmoral zwar das dargestellte Ethos, nicht aber das Ethos der Darstellung. Angesichts der immer drohenden Gefahr des Zerfalls ist die Schicksals- und Handlungsgemeinschaft der Polis darauf angewiesen, dass die in ihr entstehenden Konflikte auf politische Weise ausgetragen werden.

Das Thema der Tragiker ist die Verfeindung von Freunden. Furcht und Mitleid empfindet man – so hat Aristoteles (389–323 v. Chr.) dies in der *Poetik* formuliert –,

wenn großes Leid unter einander lieben Menschen geschieht, etwa wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tötet oder den Plan dazu fasst oder etwas anderes von dieser Art tut. Solche Handlungen muss man suchen.²⁶

Die Tragik und tragische Ironie der Freund-Feind-Orientierung liegt darin, dass der Feindeshass den Rächer zum schlimmsten Feind seiner Freunde und Liebsten macht und damit selbsterstörerische Züge gewinnt. Die Empörung über den Verrat des Mannes lässt die Frau, die sich bei Euripides und Lessing auf die Solidarität der Frauen beruft, zur Mörderin der anderen Frau und der eigenen Kinder werden.

Die zentrale Inspiration, die am Ursprung der Konzeption von Lessings *Medea*-Modernisierung steht, liegt in seiner Entdeckung, dass das Ethos der Konfliktbegrenzung, das im Zentrum der „politischen Kunst der griechischen Tragödie“²⁷ steht, und das urchristliche meta-moralische Ethos der Feindesliebe, das die Bergpredigt verkündet, eine gemeinsame Schnittmenge haben.

²⁴ Euripides, *Medea*, S. 65/67 (V. 791ff.).

²⁵ Die moderne Altphilologie hat diesen Befund nachdrücklich bestätigt. Vgl. Mary Whitlock Blundell: *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge, MA 1989.

²⁶ Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 5: *Poetik*. Übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt. 2., durchges. u. erg. Aufl. Berlin 2011. S. 19 (Kap. 14).

²⁷ Vgl. Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 1988.

Deshalb lässt Lessing seine Version der antiken Rachetragödie unter lauter frommen Christen spielen, die ihre Konflikte unter ausdrücklicher Berufung auf die Sprache der religiösen Bilder und Mythen des Christentums austragen. Und deshalb auch musste er sich dazu herausgefordert fühlen, Lillos und Richardsons so überaus erfolgreiche Versionen der Geschichte von der ‚verführten Unschuld‘ religions- und moralkritisch zu revidieren. Lillo und Richardson sind fromme Christen. Wenn sie ihre Poesie zum Ort und Medium der religiösen Lebensdeutung machen, dann liegt ihnen nichts so fern wie die Frage der Aufklärung nach der Wahrheit des überlieferten religiösen Erbes, die sich als roter Faden durch Lessings Lebenswerk zieht.

Damit sind wir bei der anderen, neben der „politischen Kunst der griechischen Tragödie“ für Lessings „Plan“ so bedeutsamen Quelle – der „Religion Christi“ (B 10, 223f.), wie Lessing das, was Jesus ursprünglich gelehrt hat, in Abgrenzung von dem, was im Prozess der Überlieferung daraus wurde, nennt: dem Ethos der Bergpredigt.

4.2.3 Das Neue Testament oder Rache und Vergebung

Die exzessive Verwendung von Elementen der überlieferten christlichen Sprach-, Bilder- und Vorstellungswelt zählt zu den herausragenden Merkmalen der *Sara*: Von „höllischen Martern“ und „ewiger Güte“ ist die Rede, von „Heiligen“ und „Satan“, „Engeln“ und „Teufeln“, vom „Segen des Himmels“ und dem „göttlichen Gericht“, von „Verdammung“ und „Vergabung“. Die Figuren thematisieren die Erfahrungen, die sie mit sich und anderen machen, auf einer quasi-theologischen Ebene.

Mit dem Ausruf „Gerechter Gott!“ quittiert Mellefont den Empfang des Briefes der Marwood. „Weh Ihnen, wenn er nichts, als gerecht ist!“ (I/9, 447) antwortet sein Diener Norton. „Sollen wir nur die lieben, die uns lieben?“ (V/9, 521), klagt im Finale Sir William sich selbst an – und zitiert damit die Worte der Bergpredigt, die dem Gesetz, dem Medea sich verpflichtet weiß, ausdrücklich widerspricht:

Ihr habt gehört, dass gesagt ist: „Du sollst deinen Nächsten lieben“ und deinen Feind hassen. Ich aber sage euch: Liebt eure Feinde (Mt 5,43f.).

Das Doppelgebot der Bergpredigt antwortet auf die destruktive Rückbezüglichkeit der Rache und Vergeltung – „Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!“ (Mt 7,1) – mit dem Gebot der Vergebung und der Feindesliebe: „Vergebt, so wird euch vergeben.“ (Lk 6,37) „Die Rache ist nicht unser!“ (V/5, 516) lautet Saras dem Römer-Brief entlehnte, allzu vergebliche Warnung an Mellefont.

Lessing dramatisiert das christliche Ethos der Bergpredigt nicht als Glaubensbekenntnis, sondern weil es seinen aufklärerischen Idealen entgegenkommt. Das Thema Vergebung zieht sich wie ein roter Faden durch das Drama. Vergebung geschieht dabei nicht mit dem Ziel einer (göttlichen) Belohnung, etwa in Form des verheißenen Himmelreiches, sondern weil es, wie Lessing in der *Erziehung des Menschengeschlechts* schreiben wird, das Gute ist, das sich selbst belohnt. Dort heißt es:

sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer bessern Zukunft sich fühlet, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen, nicht nötig haben wird; da er das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehemals bloß heften und stärken sollten, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen. (§ 85; B 10, 96)

Der Gedanke, dass das Tun des Guten sein Glück in sich selbst findet, ist dem Neuen Testament fremd. Er verdankt sich der religiösen Aufklärung, die das Denken in Lohn und Strafe, dem auch die Konvention der poetischen Gerechtigkeit folgt, als Ausdruck einer noch unmündigen, aufklärungsbedürftigen und -fähigen Stufe der menschlichen Bewusstseinsentwicklung begreift. Für Lessing musste es also darauf ankommen, das ‚Schielen auf den Himmel‘ durch die Logik einer ganz natürlichen Selbsterfüllung zu ersetzen.

Das führt uns ein letztes Mal zurück zur Frage nach Lessings Plan und zu seiner einfallsreichen Kunst, Literatur aus Literatur zu machen und den denkenden Leser an diesem Spiel durch eine Fülle an Zitaten teilhaben zu lassen.

4.2.4 Ovids *Heroides* oder Lessings Kunst der geistreichen Kombinatorik

Der moderne Dichter, der die antiken Vorbilder „nicht als ein Sklave, sondern als ein Kopf, welcher selbst denkt“ (B 3, 554), neu gestalten will, ist nicht – wie die Alten – „bei der hergebrachten Geschichte zu bleiben gezwungen“, sondern kann bei seiner Plotkonstruktion „ändern was er will, und es liegt nur an ihm, wenn das Ganze bei ihm nicht ebenso lehrreich ist, als die besondern Teile“ (B 3, 564f.) – so Lessings programmatische Erklärung in der Seneca-Abhandlung, die er mit seiner Medea-Modernisierung exemplarisch einlöst.

Die auf den ersten Blick erkennbare Änderung gegenüber der literarischen Tradition liegt im Aufstieg des weiblichen Opfers, Jasons neuer Braut Kreusa, zur Titelheldin. Damit ist zugleich eine völlige Veränderung der Vorgeschichte verbunden. Die Rolle der antiken Kreusa beschränkt sich auf die des stummen Opfers, deren Vergiftung nur in Form eines Botenberichts vergegenwärtigt wird. Sara hingegen hat sich in der Vorgeschichte von Mellefont, den ihr Vater gastfreundlich in seinem Hause aufgenommen hatte, verführen lassen, und ist mit ihm vor dem Zorn des Vaters geflohen.

Dieser Teil der Vorgeschichte wird nun zum Ausgangspunkt für die Verdopplung der Handlung, und zwar so, dass die nach dem antiken Muster ablaufende Rachehandlung zwischen dem Mann und der verstoßenen Frau und Mutter seines Kindes durch eine spiegel- und gegenbildliche Vergebungshandlung ergänzt wird, die zwischen dem hintergangenen Vater und seiner Tochter spielt, die den geliebten Vater um des geliebten Mannes willen verlassen hatte. In dieser antithetischen Verdopplung liegt der Kern der Veränderung an der „hergebrachten Geschichte“; durch sie gewinnt der Autor die Möglichkeit, die von Euripides geschaffene Rachetragödie zu einem religiös aufgeklärten Lehrstück über Rache und Vergebung auszubauen.

Nun gibt es aber für diese Gegenhandlung im Plot der beiden antiken Medea-Dramen kein Vorbild. Dennoch hat Lessing sie nicht einfach hinzuerfunden. Die zentrale Inspiration seiner Neufassung lag in dem Einfall, das Medea-Drama zwischen zwei Medea-Figuren spielen zu lassen, und die Quelle dieses Einfalls waren die beiden Briefe, die in Ovids (43 v. Chr.–17 n. Chr.) *Heroiden*, den Liebes- und Klagebriefen mythischer Frauen, an den Frauenhelden Jason gerichtet sind.²⁸

Den *Argonautika* des Apollonios von Rhodos (295–215 v. Chr.) konnte Ovid entnehmen, dass der Frauenheld Jason vor der Verstoßung Medeas schon einmal Liebesverrat begangen hatte, und zwar an Hypsipyle. Das nimmt er zum Anlass, in seinen *Heroides* nicht nur Medea, sondern auch ihre Vorgängerin einen rührenden Brief an Jason schreiben zu lassen, in dem sie ihn an den tränenreichen Abschied erinnert, den er von ihr genommen hatte. Nun ist sie von dem Gerücht erreicht worden, dass er zwar das Goldene Vlies erbeuten konnte, aber auch eine neue Liebesbeziehung eingegangen ist, und zwar zu Medea, die aus Liebe zu ihm zur Verbrecherin an ihrem „armen Vater“ (6,159) wurde.

Sara ist niemand anders als Medea, die sich als „puella simplex“ (12,89f.), als argloses Mädchen, in den Gastfreund ihres Vaters verliebt, sich von ihm verführen lässt und mit ihm vor dem Zorn des Vaters flieht, die ominöse Flucht über das Meer aber noch nicht angetreten hat. Diese Medea hat wenig mit der Zauberin des mythologischen Lexikons zu tun, deren Geschichte durch eine Kette von sensationellen Verbrechen märchenhaft-mythischen Zuschnitts geprägt ist. Anrührend verleiht die Briefschreiberin der Liebe Stimme und Gestalt, die das junge Mädchen Medea, die Tochter des Königs Aietes von Kolchis, zu dem schönen griechischen Jüngling Jason, dem Gastfreund ihres Vaters, gefasst hatte:

*Gastlich empfängt Aeeta die jugendlichen Pelasger,
Polster mit buntem Gewirk, dienen auch Griechen als Bett.
Da erblickte ich dich, da erfuhr ich, um wen es sich handle,
das war der erste Schlag, der in die Seele mich traf.
Als ich dich sah, war ich hin, ich erbrannte, wie ich's nicht kannte
wie der fichtene Span mächtigen Gottheiten brennt. (12,29ff.)*

– so schreibt Medea in ihrem Klage- und Anklagebrief an Jason, als sie erfahren hat, dass sie verstoßen werden soll.

Marwood, die Mellefont als „junge Witwe“ (IV/8, 502) kennengelernt und ihm ein Kind geschenkt hatte, ist der Hypsipyle nachgebildet, der Königin der Insel Lemnos, auf der die Argo-

²⁸ Publius Ovidius Naso: Liebesbriefe. *Heroides – Epistulae*. Lateinisch – deutsch. Hg., übers. u. erl. v. Bruno W. Häuptli. 2., überarb. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2001. Zitate aus dem Brief Hypsipyles (Epistula VI, S. 54–63) und Medeas (Epistula XII, S. 112–123) werden unter Angabe von Briefnummer (6 bzw. 12) und Verszahl im laufenden Text nachgewiesen.

nauten bei ihrer Fahrt nach Kolchis zwei Jahre Station gemacht hatten. Als sie erfährt, dass Jason in Kolchis ein neues Liebesverhältnis mit Medea eingegangen ist, schreibt sie ihm drohend: „Medeae Medea forem!“ (6,151) – für Medea würde ich zu Medea werden. Tatsächlich übernimmt Marwood die Rolle, die in den antiken Medea-Dramen die verstoßene Medea spielt; sie ist die Figur, die die Drohung, der Medea zur Medea zu werden, wahr machen wird. So kann das weibliche Opfer der Rache zur Titelheldin und zur Zentralfigur einer Doppelhandlung aufsteigen, in der das Flüchtlingspaar sowohl von dem betrogenen und verlassenen Vater wie von der verstoßenen alten Geliebten verfolgt wird.

Am Ende wird Marwood als Verbrecherin über das Meer entfliehen und damit tatsächlich das Medea-Schicksal auf sich genommen haben. Auf diese Flucht bezieht sich Ovids Medea, wenn sie schreibt: „Damals“, also vor der Flucht über das Meer, „konnte Medea gut sterben. Was ich erlebte / von jenem Zeitpunkt an fortan, das war eine Qual“ – „tum potui Medea mori bene! Quidquid ab illo / produxi vitam tempore, poena fuit“ (12,5f.). Sara, die durch Marwoods Intervention vor der Flucht über das Meer bewahrt wurde und der es vergönnt ist, den schönen Tod der Versöhnung und Wiedergutmachung zu sterben, sagt nichts anderes, wenn sie Marwoods Flucht über das Meer mit dem Satz kommentiert: „Marwood wird ihrem Schicksale nicht entgegen“ (V/10, 523).

Lessings Spiel der zitathaften Verweise ist ausgesprochen detailliert: In der Begegnung mit Marwood in der Maske der Lady Solmes erfährt Sara, Marwood sei am Beginn ihrer Bekanntschaft mit Mellefont „eine junge Witwe“ gewesen, die „aus einem guten Geschlechte“ stammte, begabt mit Schönheit, Anmut und einem Namen „ohne Flecken“:

Ein einziges fehlte ihr – Vermögen! Alles was sie besessen hatte, – und es sollen ansehnliche Reichtümer gewesen sein, – hatte sie für die Befreiung eines Mannes aufgeopfert, dem sie nichts in der Welt vorenthalten zu dürfen glaubte, nachdem sie ihm einmal ihr Herz und ihre Hand schenken wollen. (IV/8, 502f.)

In ihrem Brief an Jason bezieht sich Medea auf den Reichtum ihres Vaters, den sie um der Befreiung des geliebten Mannes willen aufgeopfert hat: „Ich, Medea, war das dort, was nun deine neue Braut hier ist: / Reich, wie ihr Vater hier ist, war ja mein Vater dort auch“ – „quam pater est illi, tam mihi dives erat“ (12,26). Das Gleiche gilt für Sara. Sie ist die „reiche Erbin“ (IV/8, 507) eines vornehmen Vaters und hat dieses Erbe aufgeopfert, um ihrem Verführer die Flucht vor der Strafe zu ermöglichen, die ihr Vater über ihn verhängen wollte. Einmal mehr erweist sich, dass beide Frauen ein und dasselbe Frauenschicksal erlebt und erlitten haben. Auch Marwoods Lebensdrama verliert sich also im Helldunkel einer Vorgeschichte, an deren Beginn die Verführung und Entführung der ‚puella simplex‘ stand.

Der Weg von den antiken Medea-Dramen zur Sara führt also über Ovid. Hier fand Lessing zwei extrem gegensätzliche Medea-Figuren, die gleichwohl miteinander durch ein gemeinsames Frauenschicksal verbunden waren: das arglose junge Mädchen und die erwachsene Frau, die dem Mann alles aufgeopfert hat und nun ihrerseits einer neuen Braut aufgeopfert werden soll, in der sie ihre eigene verlorene Vergangenheit wiedererkennt.

All das ist ein sprechendes Beispiel für die ingeniose Kombinatorik, mit der Lessing seine Neufassung aus der antiken Medea-Literatur entwickelt: Kein Motiv, das nicht in zitathafter Weise auf die antiken Vorbilder verweist, und doch ist das Ganze als solches seine eigene Erfindung, die ihm durch keine antike oder moderne Quelle vorgegeben war. Hier wird – das kann man nicht nachdrücklich genug betonen – nicht einfach ein antikes Stück oder ein antiker Mythos modernisiert, sondern eine alternative Modernisierungspraxis exemplarisch vorgeführt. Wenn Lessing mit der *Medea* des Euripides das älteste und bis heute prominenteste Muster einer aus dem Kampf der Geschlechter geborenen Rachetragödie herbeizitiert und diese Tragödie der Rache in ein Lehrstück über das Doppelgebot der Bergpredigt verwandelt, dann tut er das, weil er in dem für ihn so charakteristischen Rückgang ad fontes am Ursprung der europäischen literarischen und religiösen Kultur eine Alternative sowohl zum konventionellen literarischen Klassizismus als auch zur konventionellen Empfindsamkeit mit ihrem Tugend-Laster-Moralismus und zum konventionellen Kirchenchristentum gefunden hatte.

4.3 Exposition

Die Beschäftigung mit der Exposition ist zugleich Einstieg in das Verständnis des Dramas, dient sie doch der wirkungsvollen Einführung des Zuschauers in die Grundstimmung, Situation und Personen des Stücks. Darüber hinaus vermittelt sie die für das Verständnis wichtigen Voraussetzungen, die zeitlich vor Beginn der eigentlichen Bühnenhandlung liegen. Wir werden bei der Textanalyse des ersten Aufzugs, der im Wesentlichen die Exposition repräsentiert, schwerpunktmäßig Saras Traumvision behandeln, die grundlegend für das Verständnis der Sara- und Marwood-Figuren ist und uns anschließend mit Mellefont und Sir William, den männlichen Hauptfiguren, beschäftigen.

Im Zentrum der Exposition steht Saras orakelhafter Traum (I/7, 441f.); er ist die „parabelhafte Verkürzung des dramatischen Geschehens“.²⁹ Mit Saras Traumorakel löst Lessing seinen eigenen Vorschlag aus der Seneca-Abhandlung ein, den antiken Götter-Prolog in Gestalt orakelhafter Träume zu modernisieren (vgl. B 3, 560), ist es doch sein erklärtes Ziel, „seine Zuhörer [...] von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen [zu lassen], als nur immer ein Gott davon wissen konnte“ (HD 48; B 6, 422). Die prophetische Vorwegnahme der Katastrophe umspannt das Drama vom ersten bis zum fünften Aufzug, lässt den Zuschauer den Ausgang erahnen und versetzt ihn in eine bestimmte Erwartungshaltung, in „anhaltende Unruhe“, wie er in der *Hamburgischen Dramaturgie* erläutert:

Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dachte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verraten würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. (HD 48; B 6, 419f.)

²⁹ Eibl, Miß Sara Sampson, S. 121.