

(dtsch.) – Das 1755 innerhalb von sechs Wochen verfasste und am 10. Juli 1755 in Frankfurt/Oder durch die Ackermannsche Truppe aufgeführte Drama, erschienen im selben Jahr, war das erste wichtige bürgerliche Trauerspiel in Deutschland.

Sir William **Sampson** ist seiner Tochter **Sara** nachgereist, die der charakterschwache Mellefont entführt hat, um sie in Frankreich zu heiraten. In einem Gasthof will dieser jedoch erst eine Erbanlage abwarten, fühlt sich allerdings durch Saras Drängen auf Heirat bedrückt. Auch seine frühere Geliebte Marwood ist ihm nachgereist und will ihn – mittels ihres gemeinsamen Kindes Arabella – zurückgewinnen. Während Mellefont in seiner Entscheidung noch schwankt, führt Marwood die Tragödie herbei: Sie lässt sich durch Mellefont als Lady Solmes, eine angebliche Verwandte, bei **Sara** einführen, gibt sich im entscheidenden Augenblick zu erkennen und flößt **Sara** ein tödliches Gift ein. Der endlich eintreffende Vater findet nur noch eine Sterbende, der er bereits vergeben hat und die in überirdischer Güte auch ihrer Mörderin verzeiht. Diesem Edelmut ist selbst der Verführer Mellefont nicht mehr gewachsen. Er erdolcht sich an ihrer Leiche, während Marwood entflieht. Das Kind Arabella wird von Saras Vater in Obhut genommen.

Anregungen erhielt Lessing u. a. von George **Lillos** *The London Merchant* und von Samuel **Richardsons** Familienromanen. Das bürgerliche Trauerspiel verlagert den Ort der Handlung in die Intimität des Privatbereichs. ›Empfindsamkeit‹ und ›Moralität‹ bestimmen sein Ethos, spezifisch bürgerliche Tugenden wie Fleiß, Sparsamkeit, Ordnungsliebe, Bescheidenheit, Zurückgezogenheit usw. werden als allgemeinmenschlich proklamiert. Den Kern des Dramas bildet der in einer Katastrophe endende Konflikt zwischen Tugend und Laster. Doch lässt sich Saras Tod nicht zwingend aus ihrer Verfehlung ableiten. Ohne das eher zufällige Auftreten der Marwood hätte das Drama am Ende des dritten Aufzugs einen versöhnlichen Schluss.

Eine Neuerung gegenüber dem heroischen Trauerspiel ist die Gestaltung der ›gemischten‹ Charaktere, die freilich – anders als in *Emilia Galotti* – noch nicht gesellschaftlich verankert sind. Die Protagonistin erweist sich in ihrem von Gefühlsmoral bestimmten Handeln als Mixtur aus Märtyrer-Tradition und bürgerlichem Identifikationsmodell, das nicht auf Bewunderung, sondern auf Mitleid abzielt. Ihre individuelle Entwicklung verläuft von einer starren und abstrakten Tugendauffassung zu einer gelebten Moral. Sir William **Sampson** entwickelt sich im Laufe des Stücks vom zürnenden zum verzeihenden Vater; ein Prozess, in dem sich die religionshistorische Ablösung des Alten Testaments

durch das Neue spiegelt – nicht zufällig, denn die Fabel der *Miß Sara Sampson* projiziert die Geschichte vom verlorenen Sohn in die bürgerliche Familie. Das bedeutendste Relikt aus dem heroischen Trauerspiel ist die Marwood-Gestalt, die sich als »neue Medea« identifiziert und den Rächerinentypus verkörpert. Im Unterschied zu den übrigen Figuren erweckt sie nicht Mitleid, sondern Schrecken und Schauer. Der charakterschwache Verführer Mellefont ist der komplexeste und modernste Typus. Mentalitätsgeschichtlich gehört er als Verführer zum älteren heroischen Modell, aber als Mensch mit schlechtem Gewissen und psychischen Konflikten indiziert er die neue bürgerliche Anthropologie. Der Normenkonflikt zerreißt ihn zuletzt. Indem er Selbstmord begeht, verabschiedet er das alte Vergeltungsmodell vom Untergang eines Bösewichts zugunsten des neuen Shnemodells vom sich selbst bestrafenden Moralisten. Die gefühlvolle Prosa des Stücks spiegelt den psychischen Haushalt, der von reinen Gefhlsaussagen bis zu geradezu sophistischer Gefhlsdialektik reicht.

Sicher hat die Wahl der Familie als Ort des dramatischen Konflikts dramaturgische Gründe, weil das familiäre Geschehen die rhrende Wirkung steigert. Die Modellhaftigkeit der Familie mit ihren repräsentativen Charakteren ermöglicht dem Zuschauer leicht eine Identifikation. Gerade die allgemeine Vergebung am Schluss signalisiert das Ideal familiärer Harmonie als gesellschaftliches Verhaltensmodell, dessen reales Scheitern freilich das Modell als Utopie erweist.

War die Uraufführung ein großer Erfolg, so verschwand das Stück bereits nach 20 Jahren von den Bühnen. Allzu langatmig und gefühlvoll, zu trnenselig und zu übertrieben war die Darlegung der psychischen Innenwelt. Besonders Saras geschwätzig-haarspalterisches Rsonieren über ihre Empfindungen zeigt den dramaturgischen Mangel, Gefühlsäußerungen im Handeln zum Ausdruck zu bringen. Man traute der Sprache uneingeschränkt zu, innere Vorgänge adäquat auszudrücken. Sprachskepsis war der Aufklärung auf dieser Stufe noch fremd.

Lit.: M. Schenkel: L.s Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel »Mi Sara Sampson« – poetisch-poetologische Reflexionen, 1984. • W. Nolting: Die Dialektik der Empfindung. L.s Trauerspiele »Mi Sara Sampson« und »Emilia Galotti«, 1986. • W. Kutenkeuler: »Mi Sara Sampson«. »... nichts als Fermenta cognitionis«, in: L.s Dramen. Interpretationen, 1987, 7–44. • K. W. Park: Die Vorstufen des bürgerlichen Trauerspiels und L.s »Mi Sara Sampson«, in: Dogilmunhak 40, 1999, 3, 1–20. • L. Xu: Selbstkultivierung und Selbstformation. Zur Frage der weiblichen Subjektivität in L.s Trauerspiel »Mi Sara Sampson«, in: Focus on German Studies 11, 2004, 207–226. • M. Schramm: Die Einbeziehung des Anderen. Zur problemhistorischen Funktion der Liebesutopie in L.s »Mi Sara Sampson«, in: Kulturelle und interkulturelle Dialoge 2005, Hg. J. T. Schlosser, 53–76.

Gunter E. Grimm

