

Der Tugenddiskurs und die Machtausübung:
Lessings *Miß Sara Sampson* und
Friederike Sophie Hensels *Die Familie auf dem Lande*

美德話語與權力運作關係的探討：
比較萊辛的 *Miß Sara Sampson* 與韓舍的 *Die Familie auf dem Lande*

李舒萍 (SHU-PING LEE)

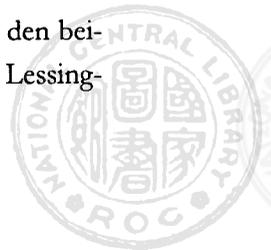
摘要

Friederike Sophie Hensel 為十八世紀 Lessing 的悲劇作品 *Miß Sara Sampson* 演出時有名的演員，她同時也是喜劇 *Die Familie auf dem Lande* 的作者。Hensel 的喜劇與 Lessing 的悲劇有著相同主題：女性的美德。而且這兩部作品都是以誘惑的主題來突顯女性美德的話語。不同的是，Hensel 的作品是針對以 Lessing 作品為典律的反話語。此論文首先反對以「女性解放」為論點的詮釋，進而探討這兩部作品中美德話語與權力運作的關係，此權力運作特別指在微觀（個人）與宏觀（道德、家庭、社會）權力形式間的轉換。於此權力關係中，因權力不斷以不同的形式運作，「女性解放」是不可能的。只有透過運用微觀權力做為抵抗的手段、質疑宏觀權力形成的監獄模式，才有可能重新檢視十八世紀的美德話語。

關鍵詞：美德話語，權力運作，女性，抵抗，反話語

Abstract

Friederike Sophie Hensel, eine bekannte Schauspielerin insbesondere als Darstellerin der Sara für Lessings Trauerspiel *Miß Sara Sampson*, schreibt das Lustspiel *Die Familie auf dem Lande*, das, Lessings *Sara* ähnlich, sich auf den Diskurs der weiblichen Tugend in der innenfamiliären Politik bezieht. Der Tugenddiskurs wird bei den beiden gemeinsam durch die Verführung dargestellt. Aber kritisch gegen den Lessing-



Kanon praktiziert Hensel ihren Gegen-Diskurs. In dieser vorliegenden Arbeit negiere ich die These der „Emanzipation der Frau“ in den beiden Werken. Anstatt der Emanzipationsthese untersuche ich die Beziehung zwischen dem Tugenddiskurs und der Machtausübung, die in der Makro- (z.B. Moral, Familie, Gesellschaft) und Mikromacht (Individuum) zirkuliert. Die Mikromacht der Frauen wird als Widerstand gegen das Panopticon, eine vom Tugenddiskurs gebildete Gefängnisform, ausgeübt, um den Tugenddiskurs der Zeit herauszufordern.

Leitbegriffe: Tugenddiskurs, Machtausübung, Weiblichkeit, Widerstand, Gegendiskurs

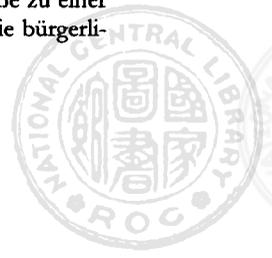
1. Einleitung

Emanzipation¹ ist der beliebte Begriff zur Interpretation von Lessings *Miß Sara Sampson*. Dieser Begriff impliziert eine progressive Perspektive der Historität, worin ein marxistisches Macht-Verhältnis vorherrscht, in dem Frauen Unterdrückte sind und emanzipiert werden müssen. Man verlangt einen revolutionären Geist, um das Konzept der Emanzipation zu praktizieren und die historische Kontinuität dieses Konzepts zu erzielen. Die Idee zu meiner Arbeit wurde durch diesen klischeehaften Begriff im Rahmen der progressiven aufklärerischen Epistemologie angeregt. Ich nehme aber an, dass man weniger nach der 'Emanzipation der Frau' suchen sollte, als nach "the pattern of the modifications which the relationships of force imply by the very nature of their process",² womit 'Emanzipation' lokalisiert und ganz an-

¹ Siehe Beate Sturges, Lessing als Wegbereiter der Emanzipation der Frau, 1989. Die 'Emanzipation' wird von der Autorin als ein leerer Begriff ohne überzeugende Begründungen benutzt. Vgl. auch Deborah Janson, "The Emancipation which Enslaved", 1985, und Helmut Peitsch. "Private Humanität und bürgerlicher Emanzipationskampf in Lessings 'Miß Sara Sampson'.", 138-167.

Der Begriff "Revolution" beinhaltet auch dieselbe Konnotation der Emanzipation. Siehe, Viktor Žmegač, Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1978. In seinem Essay "Der empfindsame Lessing- kein bürgerlicher Revolutionär. Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings *Miß Sara Sampson*" spekuliert Spies die These, dass die bürgerliche Empfindsamkeit Ausdruck eines politischen Emanzipationswillens ist. S. 369-390.

² Michel Foucault, The History of Sexuality. Vol. 1. S. 99.



ders erklärt wird. Mein schwerwiegendstes Argument dafür liegt in der Foucaultschen Machttheorie.

Der Macht im Foucaultschen Sinn, der die Radikalisierung von Aufklärung betreibt,³ aber oft von den Interpreten ignoriert wird, wurde bisher meines Wissens noch keine eingehende Studie in Bezug auf die beiden gewählten Dramen als zentralem Angelpunkt gewidmet. Einige Studien über Lessings *Miß Sara Sampson* betonen den einen oder anderen Aspekt der innerfamiliären Konstellation (z.B. Wurst 1988) im Zusammenhang mit ihrer jeweiligen Themenstellung mit Implikation der emanzipatorischen bzw. revolutionären Ansätze, die immer von den Interpreten als zum aufklärerischen Kanon zugehörig betrachtet werden.⁴ Zugleich gehört Lessings *Miß Sara Sampson* auch zum literarischen Kanon der Aufklärung. Man vernachlässigt die AutorInnen wie Friederike Sophie Hensel, die zu der Zeit eine bekannte SchauspielerIn insbesondere als Darstellerin der Sara für Lessings *Miß Sara Sampson* gewesen ist.⁵ Ich bin der Meinung, dass man diesen Begriff des literarischen *Kanons* erneut betrachten muss, um einen spezifischen Diskurs der Zeit durch eine intertextuelle Relation vergleichend darzustellen. Die Analyse der Dramen von Lessing und Hensel ist dafür ein Beispiel, sich mit dem Diskurs der weiblichen Tugend, der um alle Gespräche der Dramen kreist,⁶ im Zusammenhang mit der AUTOR-Funktion⁷ auseinanderzusetzen. D.h., inwiefern passt Foucaults Konzept des Autors? Hensel als ein Beispiel dafür ansehend muss man weiter fragen, warum die SchauspielerIn ein solches Drama schreibt, das dem Lessings ähnlich ist? Das Konzept 'Kanon' wird mit einer solchen Arbeit negiert, um den problematischen Begriff herauszufordern. Wenn wir Lessing als Vorbild nehmen, und seine Werke als Kanon ansehen, kennen wir nur die Stimme von Lessing, der nicht der einzige Vertreter der Episteme (Form des Wissens) einer weiblichen Tugend sein kann. Von dieser Perspektive her ist der

³ Eine radikale Kritik an der Aufklärung, vgl. Peter Pütz, Die deutsche Aufklärung, S. 165-188.

⁴ Siehe auch Anmerkung 1.

⁵ Siehe Susanne Kord, "Tugend im Rampenlicht: Friederike Sophie Hensel als SchauspielerIn und DramatikerIn", S. 1-19.

⁶ Inge Stephan hat in ihrem Essay "So ist die Tugend ein Gespenst" den Diskurs über weibliche Tugend insbesondere mit Stichworten analysiert. S. 1-20.

⁷ Siehe Foucaults Text "What is an Author?", wo AUTOR groß geschrieben wird, um das Foucaultsche Argument darzustellen. S. 364-376.



Vergleich entscheidend im Hinblick auf die Frage: Welche Episteme machen die AUTOR-Funktion aus? Es ist zu betonen, dass der AUTOR (hier= Autor/Lessing) eine Macht bzw. ein Privileg zum Schreiben besitzt.

‘Episteme’ wird durch Foucault das zentrale Argument für eine Gegendarstellung zum aufklärerischen Begriff des Wissens. In seinem “The Order of Things” (1994) weist er darauf hin, dass es in einem bestimmten Zeitpunkt nur eine Episteme gibt, die die Rahmenbedingungen der Zeit dort definiert, wo sich das Wissen fixiert befindet. Der Tugendbegriff der Aufklärung wird in dieser Arbeit vorausgesetzt.

2. Der Tugenddiskurs als Disziplin im Machtverhältnis

Tugend als eine bürgerliche Lebensstrenge ist ein Gegendiskurs der Entdeckung der Seele dieser Zeit. Sie existiert in einem unaufbrechbaren System, das nach Foucaults Term ein Panopticon/Gefängnis⁸ metaphorisieren kann, wo eine spezifische autoritäre Disziplin herrscht:

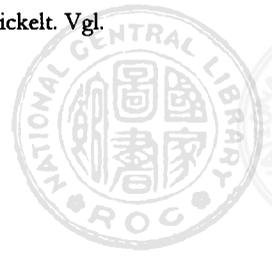
Generally speaking, all the authorities exercising individual control function according to a double mode; that of binary division and branding (mad/sane; dangerous/harmless; normal/abnormal); and that of coercive assignment, of differential distribution (who he is; where he must be; how he is to be characterized; how he is to be recognized; how a constant surveillance is to be exercised over him in an individual way, etc.).⁹

Das dualistische Modell in den gewählten Dramen besteht aus Tugend und Laster in einer Moralbedingung, die als Rahmen zum Macht-Verhältnis bezeichnet wird. In diesem Sinne funktioniert der Tugenddiskurs als Disziplin in der Moralbedingung.

Foucaults Theorie zum Thema Macht-Verhältnis gilt als ein kritisch-aufklärerisches Konzept, das, im Gegensatz zu der progressiv historischen Auffassung von Marx, vielmehr von der Perspektive der Diskontinuität der Historität ge-

⁸ Panopticon bezieht sich auf Foucaultsche Gefängnisform, die eine Überwachung entwickelt. Vgl. Michel Foucaults *Discipline and Punish*, Kapitel III.

⁹ Michel Foucault, *Discipline and punish*, S. 199.



sehen wird, d.h. die Frage nach der Episteme einer spezifischen Zeit ist entscheidend für die Erklärung der 'Emanzipation'. Diese 'emanzipatorische' Behauptung befindet sich nur in einer diskursiven Rahmenbedingung,¹⁰ in der die historische Relativität ein Denk-Schema bildet und die bestimmten Diskurse (hier: Diskurse der weiblichen Tugend) als symbolische Ordnung betrachtet werden. Diese Ordnung beinhaltet ein Wertesystem, das dem Individuum den Rahmen bietet, der eine gesellschaftliche Ordnung garantiert. Das heißt zugleich, dass das Verhalten eines Individuums in dieser gesellschaftlichen Ordnung reguliert wird. Darin herrscht ein Modell der Moral vor, die in den beiden Dramen insbesondere auf zwei konträre Motive, Tugend und Laster, innerhalb einer familiären Politik beschränkt werden. Dieser Kontrast fordert die Vernunft heraus, so dass Tugend in der aufklärerischen Episteme nicht mit der Wahrheit der sogenannten reinen Tugend-Bedeutung identisch ist. Tugend koexistiert mit Laster und trägt nur mit Laster seine Bedeutung. Nur wenn man Laster aus der Gesellschaft ausschließt, sieht man die strenge Tugend als Autorität in der Gesellschaft, d.h., die Definition des Lasters liegt in den 'autoritären' Tugenden und bringt den Sinn der Tugend vor. Die Moral wird von diesem dualistischen Modell reflektiert und ist lokalisierbar in ihrem bestimmten Zeitalter. Bei der Formation dieses dualistischen Modells existiert Macht, durch die das Modell produziert wird.

Macht wird nicht gegeben oder durch Tätigkeiten der Menschen gewechselt, sondern sie produziert bzw. existiert,¹¹ insbesondere in einem Relationsmodell. Diese Aussage wird als eine Antithese des Unterdrückungsbegriffs bezeichnet, d.h., von der Unterdrückung ist in diesem Macht-Verhältnis nicht die Rede. Bei dem Relationsmodell ist der Diskurs dabei ein Mittel: das Machtverhältnis als ein "Produkt eines Kräftespiels zwischen Diskursen."¹² Dieser Diskurs verweist nicht nur auf den Gebrauch der Sprache, sondern auch auf das gesellschaftliche Leben, identifiziert als Kultur, Sozialsystem und Politik, d.h. auch, dass die Sprache benutzt wird, um die Semio-Technik¹³ zu praktizieren. Der Diskurs ist vor allem durch Intervention des

¹⁰ Manfred Frank, "Zum Diskursbegriff bei Foucault", S. 34ff.

¹¹ Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*, S. 89.

¹² Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 148.

¹³ Michel Foucault, *Discipline and Punish*, S. 94.



Willens zur Macht geordnet.¹⁴ In den beiden gewählten Dramen basiert das Relati-
onsmodell auf dem Geschlechterverhältnis, worin die Macht signifiziert und die E-
pisteme der Zeit konkretisiert wird. Die Beziehung zwischen Macht und Wissen,
kurz gesagt, lautet: “power as exercise, knowledge as regulation,”¹⁵ wobei Diskurs
als ein Mittel gilt.

3. Die Formation des Tugenddiskurses

Ich wende die Konzeption *Diskurs* auf meinen Untersuchungsgegenstand an.
Methodologisch übernehme ich die Diskursformation von Foucault, um die weibli-
chen Tugenddiskurse anzuführen. Beim Diskurs geht es um ‘Worte’, wobei man
einen Gegenstand finden soll, um ‘Worte’ zu interpretieren. Die Prinzipien, die For-
mation der Objekte und die Formation der anzusprechenden Modelle¹⁶ werden ins-
besondere dargestellt, um den Begriff “Tugend” zu erklären. Den Schwerpunkt
meiner Arbeit sehe ich in der Bestimmung der weiblichen Tugenddiskurse, die ich
wie folgt erkläre: Dispositiv¹⁷ der Ehe versus Dispositiv der nicht-ehelichen Bezie-
hung. Das Dispositiv der Ehe beinhaltet die familiäre Konstellation, wo das Wissen
zu Tugend bzw. die Ordnung bestimmt wird. Dispositiv der nicht-ehelichen Bezie-
hung basiert auf dem Ansatz der Verführung, wodurch Unordnung entsteht. Diese
zwei Typen von Dispositiven entsprechen dem dualistischen Modell *Tugend und Las-
ter*, wo die implizierte Sexualität als Konflikte der beiden Dramen ansetzt.

Die Frauenrollen präsentieren in den verschiedenen Dispositiven unter-
schiedliche Typen des Widerstands dem männlichen Diskurs gegenüber. In seiner
Aussage zum “Dispositiv der Sexualität” weist Foucault darauf hin: “power is not an
institution, and not a structure; neither is it a certain strength we are endowed with;
it is the name that one attributes to a complex strategical situation in a particular
society.”¹⁸ In dieser Aussage, wie Butler erwähnt, ist von “the power of the name”

¹⁴ Manfred Frank, “Zum Diskursbegriff bei Foucault”, S. 41.

¹⁵ Zitiert nach Gilles Deleuze, *Foucault*, S. 74.

¹⁶ Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, S. 40-70.

¹⁷ Der Term Dispositiv, siehe Michel Foucault, *History of Sexuality*, vol. 1, S. 77ff.

¹⁸ Foucault, ebd., S. 93.



nicht die Rede, sondern vielmehr “the name of power, and with the nominalistic presuppositions that go along with construing power as if it were a name.”¹⁹ Mein Argument dazu, nach den Prinzipien der Diskursformation, ist, dass Macht existiert, die durch die von Natur aus gegebenen Namen/Identitäten erhellt wird. Der empfindsame Vater in *Miß Sara Sampson* und die zärtliche Mutter in *Die Familie auf dem Lande* sind die zwei Zentralfiguren in der Familie, wo Liebediskurs mit Tränen und Unruhe als Semio-Technik zur Macht dominiert. Bei diesem Liebediskurs ist von der Tugend die Rede. Mit den Tochterfiguren, Sara und Caroline, setzt sich das nicht-eheliche Dispositiv zusammen. Die Eigenliebe im Zusammenhang mit dem Verführungsmotiv repräsentiert einen Willen gegen die Macht, worauf sich aber zugleich das Laster, ein Gegensatz von Tugend, orientiert. Neben der Verführten betten die AutorInnen eine andere Tochterrolle ein: das Kind von Marwood, Arabella, und das erwachsende Kind, Charlotte, um das Laster auszugleichen. Die böse Marwood in *Sara* und der strenge Lord in *Familie* sind Gegenfiguren der Vater²⁰- und Mutterrolle. Die Böse und der Strenge werden gewissermaßen aus der Familienstruktur vertrieben, wo ein ‘Gegen-Liebediskurs’ vorherrscht. Marwood thematisiert insbesondere den Hassdiskurs, der keine Rolle in *Familie* spielt. Stattdessen verwendet Hensel den Lord Hamilton und den Graf als Ersatzvaterfiguren, wodurch ein neuer Liebediskurs entwickelt wird. Der Lord und der Graf als Gegenspieler veranschaulichen, dass es anstatt der familiären Autorität von dem Lord eine andere Möglichkeit gibt, die nämlich in der Ehe steht. Das heißt auch, dass die Autorin den Familienbegriff durch Ehe rekonstruiert, in der möglicherweise Vernunft (Graf) über Autorität steht.

Die Aussage “the name of power, and with the nominalistic presuppositions”, nämlich die Vater-Tochter und Mutter-Tochter Beziehungen, präsentiert die Formation der Objekte in der unkompletten Kleinfamilie, eine Familie ohne Mutter oder Vater, wo das Konzept der Tugend formiert und durch die natürlich existente Macht von den Eltern auf die Töchter übermittelt wird, d.h. auch, dass der herrschende Diskurs in der Familie, die als eine Institution bezeichnet ist, gebunden ist.

¹⁹ Judith Butler, *Excitable Speech*, S. 35.

²⁰ Sir William als die Gegenfigur zur Marwood, siehe Ter-Nedden, S. 51.



Die Geliebte-Beziehungen außerhalb der Familie beschränken sich weniger auf den Namen, weil sie nicht ständig sind. Die Unständigkeit als eine Variante verhüllt die zerstörbarste Macht von dem Körper, der als eine Art Mikromacht²¹ gilt, und immer über die Makromacht (hier: Familie als eine Institution im Rahmen der sozialen Wertvorstellung) steht. Zusammenfassend läßt sich sagen, dass die Makromacht immer als eine von außen präsentierte Macht zu betrachten ist; die Mikromacht existiert gewissermaßen im Inneren des Körpers, die von der Menschlichkeit leicht ignoriert werden kann. Tatsache ist auf jeden Fall, dass Macht existiert. Menschen leben von Natur aus in diesem Machtzirkel mit Kontrolle und Praxis in verschiedenen Diskursen, die Disziplin und Kommentare innerhalb der Autor-Funktion anbieten.

Vermittelnd durch die Makro- und Mikromacht praktiziert die Diskursfähigkeit der Frauen, deren Intervention des Willens zu Macht den Konflikt der beiden Dramen einführt. Bei dem Konflikt wird nämlich die Formation des Modells offensichtlich: Kommunikation,²² die von dem Tugenddiskurs umrahmt wird. Lessing und Hensel formulieren diesen Diskurs mit einem ähnlich alternativen Modell: *A oder B* zu argumentieren, um ihre Konzepte zu Tugend darzustellen. Bei Lessings *Sara* steht das Modell zwischen lasterhaft oder tugendhaft, das *anscheinend* als schwarz und weiß gilt. In diesem Thema zur Sittlichkeit kreisen Vergessen und Vergeben²³ um alle Gespräche, worin Mitleid²⁴ als eine sowohl ästhetische als auch psychologische Strategie erscheint, um die Moral in der Kleinfamilie zu lokalisieren und zu reflektieren. Die Darstellungsweise bei Hensels *Familie* ist *dagegen* nicht so

²¹ Bei seinem *Disziplin and Punish* weist Foucault darauf hin: "A macro- and micro-physics of power made possible the integration of a temporal, unitary, continuous, cumulative dimension in the exercise of controls and the practice of dominations", S. 160. Siehe auch S. 139ff über die Mikro- und Makromacht.

²² Karin Wurst, Familiale Liebe ist die 'wahre Gewalt': die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings Dramatischem Werk, S. 103.

²³ In ihrem "Remembering and Forgetting in Miß Sara Sampson" weist Schmiesing darauf hin, dass "vergessen" in einigen Stellen, insbesondere im Kontext mit der Vaterfigur, mit "vergeben" e-
quivalent ist.

²⁴ Siehe Martin Schenkel, Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel 'Miß Sara Sampson': poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke, S. 55. Schenkel meint aber, dass der Affekt 'Mitleid' keine wirkungspsychologische Kategorie, sondern ein ästhetisches, dramaturgisch innovatorisches Gestaltungsprinzip darstellt. Diese Aussage habe ich teilweise negiert.



schwarz-weiß: verführt oder tugendhaft, worin Jammer (16) eine Strategie ist, um die Schuldlosigkeit als einen Kerngedanken in der Kleinfamilie anzuführen. Gemeinsam besteht in dem *entweder-oder*-Modell eine Relation zwischen der Angreifbarkeit der Sprache von den herrschenden Subjekten und der Verteidigungsfähigkeit der weiblichen Figuren.

Die Angreifbarkeit der Sprache ist bei Lessings Drama von Anfang an ganz deutlich: der Vater weint, der in den Sekundärliteraturen immer als empfindsam interpretiert.²⁵ Die Empfindsamkeit hat allerdings zerstörbare Macht: "Laß mich weinen, [...]. *Oder* verdient sie etwa meine Träne *nicht*?" (316) Diese Art Dialogführung mit einer rhetorischen Fragestellung bzw. einer Gegenfrage erscheint bei dem Vater folgend immer wieder, um die Schuld seiner Tochter 'indirekt' zu zeigen. Das Weinen, zusammen mit der Gegenfrage, betrachte ich als eine Strategie, um zuerst Mitleid anzuregen, illusionär die Autorität der 'Vaterrolle' zu negieren, und weiter den Konflikt in der Familie stärker darzustellen. In der Tat ist es eine angreifbarere Sprache der Tochterfigur gegenüber, um den Tugendbegriff schon von Anfang an im Rahmen der Autorität weiter mit einem strategischen Gegensatz hervorzuheben: "[...] sage, daß Sara *nie* tugendhaft gewesen, weil sie so leicht aufgehört hat, es zu sein; sage, daß sie mich *nie* geliebt, weil sie mich heimlich verlassen hat." (316f.) Diese Negation, eine Art der indirekten und Gegen-Frage, impliziert die schon unmöglichen Wünsche des zärtlichen Vaters, eine 'zärtliche' (317) Tochter zu haben, die in der Vorgeschichte prä-determiniert, dass es um eine Moralfrage in der sozialen Dimension geht. Die Macht der Moral als Makromacht wird aber durch das Individuum, die Vaterfigur, praktiziert, die die Mikromacht besitzt. Die Makromacht und die Mikromacht zirkulieren. Allerdings wird die Mikromacht, die als eine praktizierte Semiotik bezeichnet ist, über die Makromacht gestellt. Daraus ergibt sich eine zerstörende Kraft. In diesem Sinn ist die Macht des Vaters mächtiger als die der Sexu-

²⁵ Siehe z.B. Gail Hart, "A Family Without Women: The Triumph of the Sentimental Father in Lessing's Sara Sampson and Klingers Sturm und Drang.", S. 113-132.



almoral,²⁶ die im Kontext nur impliziert wird. Diese zerstörende Kraft bedeutet hier eine innerlich strafende Machtausübung an der Verführten, Sara.

In seinem *discipline and punish* erwähnt Foucault in einem seiner Semio-Techniken zur strafenden Machtausübung: “[...] the ‘pain’ at the heart of punishment is not the actual sensation of pain, but the idea of pain [...] the ‘pain’ of the idea of ‘pain’. Punishment has to make use not of the body, but of representation.”²⁷ Die Verletzung wird durch Saras Traum repräsentiert: “Mitten aus dem Schlafe weckten mich strafende Stimmen, mit welchen sich meine Phantasie, mich zu quälen, verband.” (322) Die Machtausübung von dem zärtlichen Vater liegt im Gedächtnis der Qualen, die nicht zu vergessen (323) ist, obwohl Sara von Mellefont erwartet, die Kraft zum Vergessen zu bekommen (ebd.), und dass der Vater ihr vergibt. Das Vergessen ist zweideutig. Das Vergessen des Vaters impliziert die Erwartung der Vergebung. Dies kann jedoch nicht geschehen, weil der Vater erwartet, dass seine Tochter zärtlich und tugendhaft ist, und eine nicht ohne Tugend sein kann. Die strafende Machtausübung bleibt dann innerlich immer in Sara. Der Vergessen-Diskurs von dem Geliebten, Mellefont, bedeutet für Sara eine Abhängigkeit außerhalb der Familie: “Vergessen Sie das schreckliche Gewebe eines sinnlosen Traumes.” (ebd.) Es signalisiert jedoch einfach einen sprachlichen Trost von Mellefont mit oberflächlichem Sinn. Dies zeigt einen Liebediskurs, der im Vergleich zu dem des Vaters ganz unterschiedlich betrachtet wird, weil Mellefonts Diskurs auf Verführung basiert, bei der Mellefonts Egoismus eine entscheidende Rolle spielt. Seine Verführung führt zwei Gegen-Diskurse an, der eine (Sara) in der Autorität des Vaters verführt zu werden. Sara verkennt gewissermaßen den Egoismus Mellefonts und verkennt weiter Marwood, die den anderen Gegen-Diskurs, Hass-, repräsentiert, und trotz des Egoismus Mellefonts verteidigen wird. Die zwei Arten von Gegen-Diskursen praktizieren außerhalb des Rahmens der Makromacht, Familie und Ehe, ihre Mikromacht mit dem Geschlechtskörper, den Diskurse konstituieren, ihrem

²⁶ In seinem Herrschaft und Zärtlichkeit hat Sørensen zu recht gesagt, dass die Schuld Saras nicht die Kränkung der Sexualmoral, sondern die Verletzung des alten Vaters zu sein scheint. S. 77.

²⁷ Michel Foucault, Discipline and Punish, S. 94.



Fühlen, Denken und ihrem Bewußtsein nicht von den Subjekten zu unterwerfen sind.

Die Verführung als Abwehr wird von Lessing in der Vorgeschichte eingesetzt, um die Angreifbarkeit der herrschenden Diskurse in der Geschichte darzustellen, die zunächst von Waitwell erzählt wird. Er bezeichnet Sara in seiner Erinnerung als „unschuldigste“ Verführte (316), die in der Gegenwart für den Vater eine Verführte ist. Sie ist aber „noch die tugendhafte Sara, die Sie vor meiner [Mellefont] unglücklichen Bekanntschaft waren.“ (324f.) Seine Geliebte sieht er, dem Vater ähnlich, für sich selbst, besonders für seine „Lust“ (324). Dagegen bedeutet Mellefont für Sara Liebe. Für die Männer basiert der Begriff auf der sexuellen Konnotation, die der herrschende Diskurs negativ determiniert. Die Verführung als Gegen-Diskurs zeigt schon gewissermaßen Saras Widerstand, der als Eigenliebe interpretiert werden kann. Dadurch werden weiter „die schwache Tugend“ (390) und „diese unerfahrene Tugend“ (391) hervorgebracht, um gegen den Namen „Verführte“, die eine lasterhaft-sexuelle Implikation beinhaltet, zu verteidigen.

Die Kraft zu Verteidigen sieht man aber stärker bei Marwood als bei Sara, weil sie als eine böse Figur gestaltet wird, um den Lasterbegriff mit ihrer Hexemacht zu präsentieren. Ihre Hexemacht ist zweiseitig: die Lust/Wollust (332, 334) besonders in der Vorgeschichte und die Rache in der Gegenwart, die ihren zwei Identitäten entsprechen: Marwood und die Lady. Die Marwood ist in der Vorgeschichte die Geliebte von Mellefont; sie haben zusammen ein Kind, Arabella. Diese Vorgeschichte als eine nicht-eheliche Beziehung kann Marwood natürlich nicht vergessen. In diesem Kontext ist von Vergebung nicht die Rede, weil die Vergebung zum Diskurs der Tugend gehört, nicht zu dem der Rache bzw. des Hasses. Damit setzt Lessing zwei unfreie Figuren, Mellefont und Marwood, zusammen, und stellt eine Kette des Verhängnisses²⁸ aus Lust/Wollust dar. Diese Hexemacht führt des weiteren eine andere strafende Machtausübung mit einer anderen Identität, der Lady, durch: Sara und Mellefonts Tod. Das zeigt eine klare Unterscheidung zwischen der Vergangenheit (die Vorgeschichte) und der Gegenwart, wo „ich bin nun nicht mehr

²⁸ Vgl., Ann Schmiesing, „Remembering and Forgetting in *Miß Sara Sampson*“, S. 21.



Marwood; ich bin eine nichtswürdige Verstoßene, die durch kleine Kunstgriffe die Schande von sich abzuwehren sucht; [...]” (368) Marwood praktiziert “the idea of pain”²⁹, zu Saras “the pain of the idea of pain” unterschiedlich, ohne Mitleid, d.h. sie selbst als eine Verletzte bzw. das Opfer von dem herrschenden Diskurs präsentiert als Gegen-Diskurs ihren Körper, der außer der Makromacht, nämlich Familie und Ehe, steht, um ohne Fesseln in der Gegenwart gegen ihre unfreie Vergangenheit zu kämpfen. Daraus ergibt sich ein übermächtiges Schicksal, der zweifache Tod. Dies beweist darüber hinaus, dass wenn die Mikromacht über der Makromacht steht, Chaos und letztendlich die Katastrophe verursacht werden.

Eine solche Katastrophe ist bei Hensels Drama nicht passiert, obwohl es dasselbe ansetzt: die Verführung als die Vorgeschichte bringt unmittelbar die Frage zur Tugend hervor. Anstatt des empfindsamen Vaters vertritt die unruhige Mutter die Autorität: “Dann sey sie auf immer für mich verloren, wenn ich sie nicht tugendhaft wieder finden soll!” (17) Diese Vertretung verdeutlicht, dass diese Mutterfigur in der innenfamiliären Struktur steht, die die Erziehung der Kinder trägt. Die mütterliche Kontrolle kommt aus der Institution der Makromacht, die durch die strenge Sittlichkeit gezeigt wird, d.h. auch, dass die Verführung ihrer “tugendliebenden” Caroline (18) die Schuld der Mutter ist. Die Bedrohung der Mutter der Tochter gegenüber erwächst aus einem psychischen Zustand, um ihre eigene Schuld zu verneinen. Sie, Sir William ähnlich, denkt immer an sich. Ihre Reaktionen verhüllen die äußerlich mechanischen Disziplinen zu den Töchtern, die innerlich bedroht und bestraft werden.

Der Mutter-Charakter kann auch am besten mit der Aussage “the name of power with the nominalistic presuppositions” beschrieben werden, wo Autorität als Selbstverständlichkeit von der selbst zärtlichen und gehorsamen Mutter betrachtet wird, d.h. auch, die Mutterrolle ist unbewusst an die Sittlichkeit gebunden. Sie praktiziert mit ihrem Glauben daran die Kindererziehung, die von ihr kontrollierbar ist. Deswegen sagt sie zu dem Grafen über Charlottes Glück: “Ich kenne kein grösseres Glück für meine Tochter, als mit einem so rechtschaffenen Manne verbunden zu sein. [...] Ich weiß, dass ich von ihrem Gehorsam versichert sein kann.” (26) Durch

²⁹ Siehe Anmerkung 27.



den Ehezwang verwirklicht die Mutter ihre unterbewusste Utopie der Ehe. Sie erwartet zugleich, dass die Schande Carolines von der guten Ehe mit dem Graf kompensiert werden kann. Das zeigt, dass sie mehr ihren Glauben als ihre Kinder liebt.

Wo Schatten ist, gibt es auch Licht. Dem Ehezwang gegenüber ist die heimliche Liebesgeschichte zwischen Charlotte und Carl, der von Lady Danby erzogen ist und bei der Familie wohnt. Diese Eigenliebe lässt Charlotte allerdings im Dilemma, weil die Macht der Mutter wirkt.

Gott! Wie grausam ist der Kummer, der mir zubereitet wird! Jeder Entschluß, wird für mich schrecklich seyn. Wenn ich die Wünsche der besten, der zärtlichsten Mutter zernichte, so werde ich ihr Herz noch tiefer verwunden; erfülle ich sie, so wird das meinige unter der Last der grausamsten Martern erliegen. (39)

Charlottes Dilemma verdeutlicht, dass sie von der zärtlichen Mutter zärtlich erzogen ist; das impliziert andererseits auch, dass die Verführte, Caroline, eine Rolle bei ihrer Entscheidung spielt, d.h. Caroline als ein authentisches Modell verstärkt die unaufbrechbare Wertvorstellung der Mutter. Die mögliche Lösung des Dilemmas liegt in dem kommunikationsfähigen Grafen, der das Liebesglück mit freiem Willen interpretiert: “[...] auf die Art lege ich das Schicksal meiner Liebe in ihre Hände.” (27) Wegen seiner Haltung, die anstatt Zwang freien Willen beinhaltet und gegen die strenge und autoriäre Ersatzvaterfigur, Lord, dargestellt wird, ist ein paradoxes *Happy End* möglich. Die Paradoxie kann wie folgt erklärt werden: Der Graf verwirklicht tüchtig die Vernunft, die einerseits das Recht der Mutter zu der Ehe (Ehezwang) und andererseits die Funktion der Erziehung (Zärtlichkeit) in der Familie garantiert.

Im Gegensatz zu der Aussage ‘Vernunft’ verursacht die Verführung die Abwesenheit Carolines auf der Bühne (Akt I und II), um die Verführung als eine moralische Lektüre darzustellen, damit die mütterliche Tugendwertvorstellung durch ihre streng angreifbare Sprache verdeutlicht werden kann. Caroline wird wegen dieser Strenge als eine Geistesverwirrte repräsentiert, die zurückkehrt, um einfacher die Rezeption der Mutter zu erhalten. Ihr Widerstand steht in diesem Sinn vielmehr in der Familie, wo sie für ihre Liebe zu Carl spricht.



Die Mikromacht des weiblichen Körpers in Hensels Drama ist schwächer als die bei Lessing, weil das Wissen (die Episteme dieser Zeit) in der Makromacht bei Hensels *Familie* vorherrscht. Das Glück, die Vergebung, die Schuldlosigkeit der Kinder, die Ehe, oder sogar die Verführung sind alle durch die Vernunft vorbereitet. Das macht das Lustspiel möglich, zu lachen, oder möglicherweise zu verlachen. Daraus folgt vielleicht auch, dass der Tugenddiskurs der Familie auf dem Lande als lächerlich erscheint.

Wenn die Kleinfamilie als Gefängnis (nach Foucaults Term: Panopticon³⁰) metaphorisiert werden kann, dann stehen die Single-Mutter und der Single-Vater im Zentrum. Sie beobachten mit bestimmten Wertvorstellungen, deren Undurchsichtigkeit als Garantie der Ordnung³¹ gilt, die eine Hierarchie repräsentiert, nämlich von der Gesellschaft, der Kleinfamilie, bis zu dem Individuum als Herrscher. Von Befreiung ist hier nicht die Rede, weil die Machtstruktur immer existent ist. In den Dramen macht allerdings die Kommunikation in der Familie einen diskursiven Widerstand möglich, der auf dem Entweder-Oder-Modell basiert.

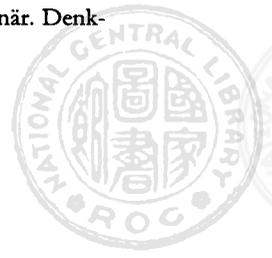
Das Resultat zu *A oder B* bei Lessing ist *eigentlich* nicht schwarz und weiß wie die Darstellungsweise der These: tugendhaft (Sara) oder lasterhaft (Marwood). Es kommt auf das einzelne Individuum an, das das Mitleid besitzt: "Wer uns also mitleidiger macht, der macht uns besser und tugendhafter."³² Diese Aussage umfasst eine Vorausdeutung, dass "Mitleid" selbst ein problematischer bzw. moralischer Begriff ist. Lessing verwendet ihn, um in diesem Konzept eine andere Moralfrage zu lokalisieren. Das macht die Vernunft als eine Episteme in seinem Drama undeutlich. Allerdings folgt daraus ein höherer ästhetischer Wert mit einer umstrittenen Frage an den Leser, die ich wie folgt erkläre, dass der Tugendbegriff nur komparativ veranschaulicht wird: die Tugend, die bewährte Tugend, die schwache Tugend, oder die unerfahrene Tugend,³³ die keine positive Tendenz zeigen bzw. eine gefallende Tu-

³⁰ Michel Foucault, *Discipline and Punish*, S. 195-228. Siehe auch Anmerkung 8.

³¹ Ebd., S. 200.

³² Zitiert nach Bernhard Spies, "Der 'empfindsame' Lessing- kein bürgerlicher Revolutionär. Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings Miß Sara Sampson.", S. 383.

³³ Vgl. Inge Stefan, S. 8.



gend einführen, die zusammenfassend in der rhetorischen Frage: Vergessen oder Vergeben als ein Denk-Schema mittels Menschenerfahrungen umrahmt werden. Mit dem Begriff "Mitleid" konstruiert Lessing sein Kunstwerk auf psychologischer Ebene. Das macht die sogenannte Emanzipation unnötig, denn Widerstand wird immer gegen den komparativen Tugendbegriff rekonstruiert und folglich wird die existente Machtstruktur dekonstruiert, um ein anderes Dispositiv zu struktuiieren.

Dagegen ist *wahrscheinlich* Hensels These vielmehr schwarz und weiß: verführt oder tugendhaft? Das ist keine Frage. Die Tugend wird mittels Jammer angesetzt, um weiter eine bedrängte Tugend darzustellen. Es bedarf keines Unglücks. Vernunftthe soll es sein, um die Vernunft in der aufklärerischen Epistemologie zu garantieren. Von der Emanzipation ist nicht die Rede, sondern der Jammer führt die Figuren zu dem *richtigen* Dispositiv, wo Widerstand besonders in der Familie betrachtet wird, wo Mikromacht durch den Liebediskurs erhellt wird. Der Hassdiskurs wird in diesem Kontext vertrieben. Das wird auch repräsentiert durch die Ablehnung der von Lessings Marwood beinhaltenden zerstörten Macht, um stattdessen durch Jammer weitere Ruhe zu erhalten.

4. Zusammenfassung

Emanzipation kann sich nach Foucault nicht aus dem Kampf gegen die Machtstruktur ergeben,³⁴ oder genau gesagt, es gibt keine 'Emanzipationsmöglichkeit', sondern nur Widerstand,³⁵ der ausgeübt wird, in der Sorge um sich selbst,³⁶ die ich in den beiden Dramen als die von der Mikromacht struktuierte Eigenliebe interpretiere. Die obendargestellten Diskurspraktiken gelten weiterhin gemeinsam als Widerstand gegen die eingeübte kollektive *Tugend* in der innenfamiliären Politik. Die radikale Idee der Autoren besteht gerade in dieser Ausübung des Widerstands.

³⁴ Jutta Osinski, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, S. 149

³⁵ Michel Foucault, The History of Sexuality. Vol. 1, S. 95f.

³⁶ Der Vorschlag von Foucault mit meiner feministischen Interpretation, siehe The History of Sexuality. The care of the self. Vol. 3.



Radikaler wäre Hensels *Familie*.³⁷ Sie, als eine bekannte Schauspielerin, spricht in der "Mehrheitssprache"³⁸, die hervorgehoben werden soll, um einerseits einen günstigen Dialog mit den herrschenden Subjekten zu bilden (die Verkörperung des Grafs), und andererseits die Tugenddiskurse durch die intertextuelle Relation mit Lessing-Kanon darzustellen bzw. auszugleichen. Sie, als eine Autorin, spielt sich selbst als Gegen-Diskurs eines spezifischen historischen Kontexts, um Widerstand zu üben und das Schuldkonzept zu korrigieren. Im Vergleich mit Lessings *Miß Sara Sampson* ist es deutlich, dass bei der Formation der Objekte Hensel ihre Gegen-Diskurse ganz kritisch gegen den Lessing-Kanon praktiziert. Anstatt des Vaters gebraucht sie eine unruhige Mutter, statt des Kindes Arabella die erwachsenen Töchter, statt Marwood die zwei Typen Vaterfiguren: Lord und Graf, um ihren eigenen Tugenddiskurs mit unterschiedlicher Formation der Objekte zu fixieren. Sie benutzt vor allem die günstige Kommunikation zwischen der zärtlichen Mutter und der väterlich ähnlichen Figur, dem Graf, um die Idee der Vernunft zu verdeutlichen. Statt einer Tragödie führt sie ein Lustspiel auf, um die unkomplette Kleinfamilie intakt zusammenzubringen, und um die Unordnung mit der Vernunftfehe in die Ordnung zurückzuführen.

Hensel wäre im Sinne des Gegen-Diskurses radikaler. Ihre These zu dem Tugendbegriff bleibt allerdings gewissermaßen konservativ, und dadurch fixiert sie die Tugendkonzeption, wo eine intakte Familie betont wird. Sie umrahmt und lokalisiert ihre These durchaus in der kleinbürgerlichen Familie mit dem Kleinbürger entsprechender Ideologie. Ihr Lustspiel ist eine Art Parodie, d.h. das Happy End umfasst doch noch eine Ironie: "Ja, mein Kind. Der Himmel, der uns genug geprüft hat, wird deine Vernunft zurück bringen; und dann werden wir alle glücklich sein." (86) Der "Himmel" verhüllt eine schicksalhafte Denkweise. Hensel versucht, eine Kritik gegen die fixierte Konvention zu üben, sie bleibt aber gewissermaßen noch in der Konvention, um die Vernunft zu behaupten und der 'Seele der Zeit' zu entsprechen.

³⁷ Vgl., Susanne Kord, "Tugend im Rampenlicht: Friederike Sophie Hensel als Schauspielerin und Dramatikerin.", S. 10.

³⁸ Deleuze und Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, S. 16.



Im Kontext der Vernunft wäre Lessings Werk moderner. Vonhausen hat zu recht gesagt, dass Lessings Modernität *intuitiv* in jenen Grundbefindlichkeiten des Menschen liegt.³⁹ Er stellt außer der propagierten Tugend die psychologische Wirklichkeit des Menschen im Sinne der implizierten Sexualität, die die Trennung von Vernunft und Gefühl verursacht, heraus.

Gemeinsam ist beiden Dramen, dass die Praxis der Diskurse weiter in der Familie bleibt, in der ein weiterer Tugend-Diskurs produziert wird. Das nämlich meint Foucault mit Diskurs: Der Diskurs wird mit Fragen nach der Produktion und Reproduktion von Macht verknüpft⁴⁰. In Lessings *Miß Sara Sampson* bleibt Arabella in einer von den Erwachsenen ausgewählten neuen Familie ohne die hexenhafte Mutter. Auch Carolina und Charlotte werden durch die Ehe mit einer neuen Familie verbunden. Die Frage nach der Macht ist aber immer existent. Stattdessen ist es wichtig, die Subjektpositionen, die in den Dramen dargestellt werden, im historischen Wandel als veränderbar zu verstehen. Das verdeutlicht, dass es um die Tugend als Dispositiv geht, wobei Widerstände zu untersuchen sind, d.h. die Tugend wird mit verschiedenen Formationen von Macht lokalisiert; als eine Moralfrage existiert sie allerdings überall,⁴¹ wie die Macht mit verschiedenen Formationen. Emanzipation wäre in diesem Sinn unmöglich. Was möglich ist, ist aber der Widerstand des Körpers, um die eigene Mikromacht zu benutzen, um für sich selbst zu sorgen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Lessing, Gotthold Ephraim (1962): *Miss Sara Sampson*. In: Hoyer, Walter (Hg.),

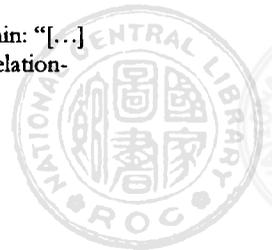
Lessing, Werke in drei Bänden, Bd. 1 (S. 316-392), Leipzig, VEB.

Hensel, Friederica Sophia (1770): *Die Familie auf dem Lande*. Braunschweig, Waisenhaus.

³⁹ Astrid Vonhausen, *Rolle und Individualität. Zur Funktion der Familie in Lessings Dramen*, S. 23.

⁴⁰ Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 147.

⁴¹ In seinem Buch *The Terrible Power of a Minor Guilt* weist Abraham Yehoshua darauf hin: "[...] it [morality] can be found everywhere that human beings are conducting interpersonal relationships, [...]" Introduction, xviii.



Sekundärliteratur

- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York; London, Routledge.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1986): *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1992): *Foucault*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Eibl, Karl (1984): *Bürgerliches Trauerspiel*. In: Wessels, Hans-Friedrich (Hg.), *Aufklärung*, (S. 66-87), Königstein/Ts., Athenäum.
- Eagleton, Terry (1996): *Literary Theory. An Introduction*. 2 Aufl. Minneapolis, Minnesota.
- Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge*. Übers. Sheridan Smith. New York, Harper & Row.
- (1979): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Übers. Alan Sheridan. New York, Vintage.
- (1990): *The History of Sexuality. An Introduction*. Vol. 1. Übers. Robert Hurley. New York, Random.
- (1986): *The History of Sexuality. The care of the self*. Vol. 3. Übers. Robert Hurley. New York, Random.
- (1994): *The Order of Things. An Archaeology of Human Sciences*. New York, Pantheon Book.
- (1980): *Power/Knowledge*. In: Gordon, Colin (Hg.), *Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. Übers. Colin Gordon et al. New York, Pantheon Books.
- (1998): *What is an Author?* In: Davis, Robert Con und Ronald Schleifer, *Contemporary Literary Criticism. Literary and cultural Studies*, 4 Aufl. (S. 364-376), New York, Longman.
- Frank, Manfred (1988): *Zum Diskursbegriff bei Foucault*. In: Fohrmann, Jürgen und Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, (S. 25-44), Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Hart, Gail (1991): *A Family Without Women: The Triumph of the Sentimental Father in Lessing's Sara Sampson and Klinger's Sturm und Drang*. In: Schade, Richard (Hg.), *Lessing Yearbook*, (S. 113-131), Detroit, Wayne State University Press.
- Hilliger, Dorothea (1984): *Wünsche und Wirklichkeiten im bürgerlichen Trauerspiel*. Frankfurt a.M., Peter Lang.



- Janson, Deborah (1985): *The Emancipation which Enslaved*. In: *New German Review*, 1 (S. 15-27), Los Angeles, University of California LA.
- Kord, Susanne (1993): *Tugend im Rampenlicht: Friederike Sophie Hensel als Schauspielerin und Dramatikerin*. In: *The German Quarterly* 66.1, (S. 1-19), New Jersey, American Association of Teachers of German.
- Osinski, Jutta (1998): *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin, Erich Schmidt.
- Peitsch, Helmut (1973): *Private Humanität und bürgerlicher Emanzipationskampf in Lessings 'Miß Sara Sampson'*. In: Gert Mattenklott, Gert und Klaus Scherpe (Hg.), *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*, (S. 138-167), Kronberg, Scriptor.
- Pütz, Peter (1991): *Die deutsche Aufklärung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sawicki, Jana (1991): *On Foucault*. In: Shanley, Mary L und Carole Pateman (Hg.), *Feminist Interpretations and Political Theory*, (S. 217-231), Cambridge, Polity Press.
- Schenkel, Martin (1984): *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel 'Miß Sara Sampson': poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke*. Bonn, Bouvier.
- Schmiesing, Ann (1996): *Remembering and Forgetting in Miß Sara Sampson*. In: Schade, Richard (Hg.), *Lessing Yearbook*, (S. 19-38), Detroit, Wayne State University Press.
- Scott, Alison (1974): *The Role of Mellefont*. In: *The German Quarterly*, 47 (S. 394-408), New Jersey, American Association of Teachers of German.
- Sørensen, Bengt Algot (1984): *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München, Beck.
- Spies, Bernhard (1984): *Der 'empfindsame' Lessing- kein bürgerlicher Revolutionär. Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings Miß Sara Sampson*. In: *Deutsche-Vierteljahrsschrift-für-Literaturwissenschaft-und-Geistesgeschichte*, (S. 369-390), Stuttgart, J.B.Metzler.
- Stefan, Inge (1985): *'So ist die Tugend ein Gespenst' Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller*. In: Schade, Richard (Hg.), *Lessing Yearbook*, (S. 1-20), Detroit, Wayne State University Press.
- Sturges, Beate (1989): *Lessing als Wegbereiter der Emanzipation der Frau*. New York; Bern; Frankfurt a.M.; Paris, Lang.
- Ter-Nedden, Gisbert (1986): *Lessings Tauerspiele*. Stuttgart, Metzler.



- Vonhausen, Astrid (1993): *Rolle und Individualität. Zur Funktion der Familie in Lessings Dramen*. Bern, Lang.
- Wurst, Karin (1988): *Familiale Liebe ist die 'wahre Gewalt': die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings Dramatischem Werk*. Amsterdam, Rodopi.
- Yehoshua, Abraham (2000): *The Terrible Power of a Minor Guilt*. Übers. Ora Cummings. New York, Syracuse University Press.
- Yu, Chi-Zhi (1999): *Foucault*. Taipei, Dongda.
- Žmegač, Viktor (Hg.) (1978): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. I*. Königstein/Ts., Athenäum.

