

"So ist die Tugend ein Gespenst" : Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller

Stephan, Inge

1986

<https://doi.org/10.25595/303>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: "So ist die Tugend ein Gespenst" : Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller, in: Freimark, Peter; Kopitzsch, Franklin; Slessarev, Helga (Hrsg.): Lessing und die Toleranz (München: edition text + kritik, 1986), 357-374. DOI: <https://doi.org/10.25595/303>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Lessing und die Toleranz

Beiträge der vierten internationalen Konferenz
der Lessing Society in Hamburg vom
27. bis 29. Juni 1985

Sonderband zum
LESSING YEARBOOK

Herausgegeben von
Peter Freimark, Franklin Kopitzsch und Helga Slessarev

Wayne State University Press Detroit
edition text + kritik GmbH München

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Lessing und die Toleranz: in Hamburg vom
27. – 29. Juni 1985; Sonderbd. zum Lessing yearbook/
hrsg. von Peter Freimark... – Detroit: Wayne State
Univ. Press; München: edition text + kritik, 1986.
(Beiträge der ... internationalen Konferenz der
Lessing Society; 4)
ISBN 3-88377-248-8.

NE: Freimark, Peter [Hrsg.]; Lessing Society:
Beiträger der ...; Lessing yearbook

© edition text + kritik GmbH, München 1986
Satz: Typodata GmbH, München
Druck: Weber Offset GmbH, München
Buchbinder: Bückers GmbH, Anzing
ISBN 3-88377-248-8

Inhalt

Vorbemerkung	5
------------------------	---

I Philosophie und Geschichte

<i>Hans Heinz Holz (Groningen): Lessing und Leibniz. Pluralismus, Perspektivität und Wahrheit</i>	11
<i>Klaus Bohnen (Aalborg): "Was ist ein Held ohne Menschenliebe!" (Philotas, 7. Auftr.). Zur literarischen Kriegsbewältigung in der deutschen Aufklärung.</i>	23
<i>Dieter Fratzke (Kamenz/DDR): Ein ungewöhnliches Lessing-Denkmal im Spannungsfeld zwischen Toleranz und Intoleranz am Beginn des 19. Jahrhunderts: Zur Begründungsgeschichte des Kamenzer Barmherzigkeitsstiftes.</i>	39
<i>Marcel Franz Fresco (Leiden): Toleranz in der niederländischen Tradition</i>	54
<i>Arnold Heidsieck (Los Angeles): Lessing, Locke und die anglikanische Theologie.</i>	71
<i>Jan Knopf (Karlsruhe): Vorschein der Toleranz. Ansätze des Toleranzgedankens im Geschichtsdenken des 17. Jahrhunderts.</i>	80
<i>Volker Riedel (Berlin/DDR): Paradoxe Rezeption: Kirchenväter als Kronzeugen der Toleranz</i>	90
<i>Wilhelm Schmidt-Biggemann (Berlin): Toleranz zwischen Natur- und Staatsrecht</i>	103
<i>Ulrich Johannes Schneider (Berlin): Toleranz und historische Gleichgültigkeit. Zur Geschichtsauffassung der Aufklärung</i>	115

II Lessings Toleranzbegriff im Kontext des zeitgenössischen Religionsstreites

<i>Gerhard Freund (Heidelberg): Erkenntliche Wahrheit. Anregungen Lessings zum Dialog zwischen Christen und Juden</i>	131
<i>William Boehart (Schwarzenbek): Zur Öffentlichkeitsstruktur des Streites um die Wolfenbütteler Fragmente</i>	146
<i>Joachim Desch (Bangor): Taktische und praktische Toleranz: Lessings Haltung zur Wahrheit des Glaubens.</i>	158

<i>Heinrich Detering (Göttingen):</i> Christian Wilhelm von Dohm und die Idee der Toleranz.	174
<i>Gerd Hillen (Berkeley):</i> Toleranz und Wahrheit. Absicht und Grenzen der Toleranz Lessings	186
<i>Alison Scott-Prelorntzos (Edmonton):</i> "Kein kleiner Raub, ein solch Geschöpf": <i>Nathan der Weise</i> und die Judenfrage	198

III Lessing in der Schule

<i>Jürgen Kreft (Hamburg):</i> Lessing und die Toleranz. Toleranz- erziehung und Literaturunterricht	209
---	-----

IV Sprachlich-literarische Strategien

<i>John A. McCarthy (Philadelphia):</i> "Das sicherste Kennzeichen einer gesunden, nervösen Staatsverfassung": Lessing und die Pressefrei- heit.	225
<i>Michael Böhler (Zürich):</i> Lachen oder Verlachen? Das Dilemma zwischen Toleranzidee und traditioneller Lustspielfunktion in der Komödientheorie	245
<i>Heinz Hillmann (Hamburg):</i> Selbstliebe und Toleranz	263
<i>Wolfram Mauser (Freiburg i. Br.):</i> Toleranz und Frechheit. Zur Strate- gie von Lessings Streitschriften	276
<i>H. B. Nisbet (Cambridge):</i> Zur Funktion des Geheimnisses in Lessings <i>Ernst und Falk</i>	291

V Weiblichkeitsentwürfe und Sozialgeschichte der Frau

<i>Inge Buck (Bremen):</i> Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745–1815). Eine Theatergeschichte von unten oder: Ein Porträt am Rande der Lessingzeit	313
<i>Jeannine Blackwell (East Lansing):</i> Weibliche Gelehrsamkeit oder die Grenzen der Toleranz: die Fälle Karsch, Naubert und Gottsched. . .	325
<i>Dagmar Ladj-Teichmann (Cleveland):</i> Von den schönen Künsten zur 'Weiblichen Bestimmung': Philanthropische Frauenbildung und deren Konsequenzen	340
<i>Helga Slessarev (Cincinnati):</i> "Doppelte Moral" in der Sozialisation der Töchter bei Joachim Heinrich Campe und Gotthold Ephraim Lessing.	347
<i>Inge Stephan (Hamburg):</i> "So ist die Tugend ein Gespenst". Frauen- bild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller.	357

“So ist die Tugend ein Gespenst”

Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller

I

“Was geht Dich meine Unschuld an?”

“Was geht Dich meine Unschuld an, wann und wie ich sie verloren habe?”¹ – diese erstaunlich selbstbewußte und provokante Frage stellt Marwood, die verlassene Mätresse, ihrem ehemaligen Geliebten, als dieser ihr moralisierende Vorhaltungen über ihren Lebenswandel macht. Marwood weist damit die Angriffe Mellefonds als Eingriff in ihre persönliche Sphäre zurück und entzieht sich dem gerade in dem Drama *Miss Sara Sampson* in aller Ausführlichkeit geführten Diskurs über weibliche Unschuld in einer sehr brüskten und entschiedenen Weise, sie setzt sich selbst als autonomes, vom Mann unabhängiges Wesen, das frei über die eigene Sexualität verfügt und die doppelte Moral der Männer durchschaut, wenn sie sagt:

Ihr Mannspersonen müßt doch selbst nicht wissen, was ihr wollt. Bald sind es die schlüpfrigsten Reden, die buhlerhaftesten Scherze, die euch an uns gefallen; und bald entzücken wir euch, wenn wir nichts als Tugend reden (...). Das schlimmste aber ist, daß ihr das eine sowohl als das andere überdrüssig werdet. (S. 31)

In erstaunlicher Deutlichkeit erkennt und benennt Marwood einen Mechanismus, der uns als Spaltungsvorgang der Frau in Hure und Heilige vertraut ist, und mit erstaunlicher Unerschrockenheit versucht die Marwood – jenseits der Bilder – ihren eigenen Weg zu gehen. Der Text von Lessing zeigt aber, wie sie scheitert und scheitern muß, weil sie, so sehr sie sich auch dagegen wehrt, von dem im Text geführten Diskurs über Weiblichkeit und Tugend eingeholt und in die Rolle der bösen, verbrecherischen Gegenspielerin zur tugendhaften, engelgleichen Sara eingepaßt wird. Auf ihre Frage und ihre Kritik an der männlichen Doppelmoral bekommt sie keine Antwort, außer der, daß sie von ihrem ehemaligen Geliebten als “Niederträchtige”, als “wollüstige, eigennutzige, schändliche Buhlerin”, kurz, als “Schande ihres Geschlechts” bezeichnet wird. Das sind jedoch keine Antworten, sondern Diffamierungen, mit denen Mellefont die ehemalige Geliebte zu verletzen und abzuwehren und dem Kern ihrer Frage auszuweichen sucht.

“Was geht Dich meine Unschuld an?” – die Frage der Marwood steht also weiter im Raum. Ich will versuchen, sie aufzunehmen und eine Antwort darauf zu geben. Denn die Frage, was die Männer eigentlich für ein Interesse an der weiblichen Unschuld haben, ist nicht nur eine zentrale Frage bei der Interpretation des Dramas *Miss Sara Sampson*, sondern – allgemeiner gefaßt – auch bei der Frage, warum der Diskurs über weibliche Unschuld geradezu zum Bestimmungsmerkmal des bürgerlichen Trauerspiels von *Miss Sara Sampson* bis hin zu *Kabale und Liebe* gewor-

den ist. Immer geht es um die Unschuld der Frau, heiße sie nun Sara, Emilia oder Luise, und immer geht es um Verführung oder vermeintliche Verführung, und immer wieder wird die Tugend konfrontiert mit dem Laster, sei es in Form der buhlerischen Gegenspielerin vom Schläge der Marwood, sei es in Form der eigenen, nicht zu kontrollierenden Sinnlichkeit, sei es in Form des korrupten, schändlichen Lebens am Hofe. Die Fragen nach der Bedeutung des Diskurses über die Unschuld der Frau bleiben aber vordergründig, wenn sie nicht ausgeweitet werden zur Frage nach dem zugrunde liegenden Frauenbild, das sich in diesem Diskurs ausdrückt.

II

Überlegung zum Frauenbild

Unter "Frauenbild" verstehe ich in diesem Zusammenhang eine "Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion",² durch die die Frau in ganz spezifischer Weise definiert und vom Subjekt zum Objekt gemacht wird. In der *Emilia Galotti* gibt es gleich zu Anfang eine Szene, an der sich das, was ich unter Frauenbild verstehe, sehr gut verdeutlichen läßt. Der Maler Conti bringt dem Prinzen von Guastalla zwei Porträts. Auf einem ist die Gräfin Orsina, die ehemalige Geliebte des Prinzen, dargestellt, auf dem anderen Emilia Galotti, die er seit kurzem begehrt. Beide Frauen sind noch gar nicht selbst aufgetreten, sie sind nur in den Bildern und in den Gesprächen präsent, die die beiden Männer über die Bilder führen. Das Porträt der Orsina, das der Prinz ehemals bei dem Maler in Auftrag gegeben hatte, löst bei ihm Unmut und Mißbehagen aus. Er findet nichts von dem, was er in der lebendigen Person einst erblickt hat, in dem Bilde wieder. Das Gesicht der Orsina hat sich für ihn zur "Grimasse"³ verzerrt, die Würde, das Lächeln und die sanfte Schwermut, die der Maler im Bild festzuhalten versucht hat, stimmen nicht mit dem Bilde überein, das der Prinz sich inzwischen von der verflossenen Geliebten gemacht hat. In diesem Bild dominieren Stolz, Hohn, Spott und trübsinnige Schwärmerei. Das Gesicht wird beherrscht von "großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen" (S. 132), die keine Liebe, sondern nur noch Abscheu einflößen können. Wenn der Prinz über die Orsina spricht, scheint er über ein Monster zu sprechen, nicht über die Frau, die er ehemals begehrt hat. Das Bild der Orsina wird ihm zur Projektionsfläche, auf der er seine negativen Affekte ausagiert. Unwillig fordert er den Maler auf, das Bild, das er weder mit der realen Frau noch mit seinem "Ideal" (S. 133) von Frau verbinden kann, wegzustellen und ihm das andere Bild zu zeigen. Hier nun ist die Reaktion des Prinzen eine völlig andere. Während er dem Maler beim Porträt der Orsina Schmeichelei, ja Fälschung vorwirft, kommt ihm das Porträt der Emilia Galotti "wie aus dem Spiegel gestohlen" (S. 133) vor. Die reale Frau und ihr Bild scheinen sich zu decken, mehr noch, reale Frau und Bild verschmelzen mit dem Ideal, das der Prinz im Herzen trägt. Ungläubig fragt er den Maler: "Was seh' ich? Ihr Werk, Conti? Oder das Werk meiner Phantasie?" (S. 133)

Das Gespräch zwischen Prinz und Maler mutet an wie das Gespräch zweier Liebhaber. Conti bedauert, daß er nicht direkt mit den Augen hat

malen können: "Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!" (S. 133 f.). Das Auge als Sinnesorgan, über das äußere Reize wahrgenommen und innere Empfindungen ausgedrückt werden, spielt eine besondere Rolle in der ganzen Szene. Aus den Regieanweisungen "*ohne ein Auge von dem Bilde zu wenden*", "*noch immer die Augen auf das Bild geheftet*", "*indem er nur eben von dem Bilde wegblickt*", "*die Augen wieder auf das Bild gerichtet*" geht die starke Faszination hervor, die von dem Bild der Emilia auf den Prinzen ausgeht. Es ist eine Anziehungskraft, die sich nicht nur in Blicken und Gesten ausdrückt, sondern auch in Worten und Reflexionen. Conti sagt über sein Modell Emilia: "Ihre Seele, merk' ich, war ganz in Ihren Augen. Ich liebe solche Seelen und solche Augen", und der Prinz fragt: "Wie darf unser einer seinen Augen trauen?" (S. 134), um dann später ebenfalls in die Begeisterung des Malers einzufallen: "Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit!" (S. 135). Dieses Lob Emilias steht in krasssem Gegensatz zu der abfälligen Bemerkung über die "starren, stieren Medusenaugen" der Gräfin Orsina. Der erotische Kontakt ist unterbrochen. Die Augen der Orsina erregen keine Begierden mehr, sondern nur noch Abscheu und Ängste vor der verschlingenden Kraft einer Sexualität, der der Zauber der Liebe fehlt.

Die Abwendung von der Orsina und die Hinwendung zur Emilia, die sich in der Szene als ein Bilderwechsel vollzieht, ist also nur konsequent, ja sie ist notwendig, wenn man die Augenmetaphorik in der Szene ernst nimmt. Der Maler Conti spielt bei diesem Bilderwechsel eine entscheidende Rolle. Als Maler, der die Phantasien des Prinzen in Bildern versinnlicht und verlebendigt, ja ihnen erst eine Realität verleiht, ist er Liebhaber und Kuppler zugleich. Wie ein Liebhaber zergliedert er Emilia in ihre einzelnen Teile und genießt noch einmal in Erinnerung: "Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau" (S. 134).

Dennoch trennt er sich für Geld von der Kopie seines Bildes, das Original hat er bereits an Emilias Vater verkauft. "Die Kunst geht nach Brot" (S. 130) sagt Conti auf die Frage des Prinzen, wie es ihm und seiner Kunst gehe. Als Künstler verleiht er den verborgenen erotischen Wünschen einen bildhaften Ausdruck, aber er hat keine Verfügungsgewalt über die Bilder, sie wechseln in den Besitz desjenigen, der das Geld hat. Der Handel zwischen dem Prinzen und Conti wirft ein Licht auf das Verhältnis zwischen Herrschaft und Kunst und die Rolle der Frau in diesem Verhältnis.

Im Bild der Frau sind die sogenannten "wilden Wünsche", wie sie in *Kabale und Liebe* genannt werden, die in der Sphäre von Macht und Herrschaft nicht wirklich befriedigt werden können, wie in einem Fokus konzentriert. Das Bild der Frau ist Wunsch- und Erinnerungsbild eines anderen, besseren Lebens, es ist der gemeinsam geträumte Traum von Männern, die, ernüchtert vom gesellschaftlichen Alltag, einem Ideal nachjagen, das nur in ihren Köpfen existiert. Man beachte dabei die Rollenverteilung: Conti setzt den Traum ins Bild um, der Prinz versucht, sich mit seinem Geld über den Besitz des Bildes nicht nur in den Besitz des Traumes, sondern auch in den Besitz des "Originals" zu setzen. Ins Bild

gebannt kann die Frau zum Tauschobjekt zwischen zwei Männern werden. Gegen Geld wechselt sie ihren Besitzer, aus dem Atelier des Malers gelangt sie in das Kabinett des Prinzen. Während der Prinz dem Maler das Porträt der Orsina wieder mitgibt, um es rahmen und in der Galerie aufstellen zu lassen, behält er das Porträt Emilias bei sich, um es "bei der Hand" (S. 135) zu haben, um es in der Intimität seiner privaten Gemächer in Ruhe genießen zu können und seine Begierden nach dem "Original" durch die Betrachtung des Bildes weiter stimulieren zu können.

Die Eingangsszene zwischen dem Prinzen und dem Maler Conti zeigt, wie sich zwischen und vor die realen Personen die Bilder schieben. Das Gespräch zwischen Conti und dem Prinzen dreht sich um Bilder im konkreten und übertragenen Sinne. Es ist die Rede vom "Original", von "Kopie", von "Ideal", "Realität", von "Kunst" und "Natur". Die beiden Porträts der Orsina und der Emilia lösen unterschiedliche Phantasien aus: "Medusa" und "Engel" sind die Stichworte, die in diesem Zusammenhang fallen und damit zwei konträre Vorstellungen von Weiblichkeit beschwören. Daß es hier um Projektionen geht, zeigt nicht zuletzt das Stück selbst, denn weder entspricht die Orsina dem Bild der Medusa noch Emilia dem Bild des Engels, auf das sie vorweg von den Männern festgelegt wird.

Im Bild der Medusa und des Engels wiederholt sich eine Dichotomisierung, die wir schon aus der *Miss Sara Sampson* kennen, nur daß dort – bezogen auf die Marwood und Sara – von "Furie" und "Engel" die Rede ist. Beide Stücke Lessings leben aus dem Kontrast zwischen den dichotomisch arrangierten Frauenfiguren. Sara und Marwood, Emilia und Orsina sind zwei sich ausschließende und zugleich zwei sich ergänzende Phantasien über Weiblichkeit, die in den beiden Stücken von Lessing mit unterschiedlicher Akzentuierung durchgespielt werden. Dabei wird in den Stücken nicht einfach die alte bekannte Spaltung der Frau in Hure und Heilige reproduziert, sondern – und diese These wird im folgenden zu erläutern sein – es vollzieht sich in den Dramen auch ein Paradigmenwechsel des Weiblichen von der autonomen, sexuell und gesellschaftlich aktiven Frau hin zur passiven, empfindsamen Frau. So sind die Marwood und die Orsina nicht nur die Verkörperung einer negativ gefaßten Weiblichkeit, sondern sie sind auch verzerrte Nachklänge eben jenes Typus der weltklugen, selbständigen, nach Autonomie strebenden Frau, der als Ideal in der Frühaufklärung ausgebildet wurde.

III

Wandel des Tugendbegriffs von der Frühaufklärung zur Empfindsamkeit

Silvia Bovenschen hat in ihrem Buch *Imaginierte Weiblichkeit* sehr überzeugend aufgezeigt, wie sich im Zusammenhang der frühaufklärerischen Gleichheitsvorstellungen der Typus der gelehrten Frau herausbildete und für einige wenige Jahre eine Dominanz im öffentlichen Diskurs hatte.⁴ Die Diskussion über Tugend in der Frühaufklärung, die sich in den "Moralischen Wochenschriften" sehr gut verfolgen läßt, basierte auf einem sozial und gesellschaftlich verstandenen Tugendbegriff.⁵ Tugend

war eine Eigenschaft, die vor allem durch Vernunft definiert war und auf Wissen zielte und ohne ein Mindestmaß an Bildung nicht auskommen konnte. Tugend war also keine spezifisch weibliche Eigenschaft, sondern sie war eine Eigenschaft, die den vernünftigen, aufgeklärten Menschen auszeichnete.

So stellte Christian Franz Paullini in seinem Buch *Das Hoch- und Wohlgelahrte Teutsche Frauen-Zimmer* (1705) die Frage, "ob nemlich das Weibliche Geschlecht am Verstand dem Männlichen von Natur gleich auch zu Verrichtung Tugendsamer Wercke und Thaten ebenmäßig fähig und geschickt sey",⁶ und kam dabei zu dem Ergebnis, daß die Natur zwischen Männern und Frauen keinen Unterschied mache, daß beide Geschlechter zu Tugend und Weisheit gleichermaßen fähig seien. Er verwies dabei auf ältere und neuere Beispiele, wie z. B. Anna Maria Schürmann, die im Jahre 1641 eine Dissertation "über die Fähigkeiten des weiblichen Geschlechts in Sachen der Gelehrsamkeit und schönen Wissenschaften" verfaßt hatte und den Typus der gelehrten Frau in hervorragender Weise verkörperte.⁷ Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gab es gleich mehrere Kompendien, in denen weibliche Intellektualität und Kreativität lexikalisch aufgelistet und gepriesen wurde.⁸ Als Wunder der Gelehrsamkeit wurde die Schürmann zu einem Vorbild bei den Bemühungen, die Frauen in die frühaufklärerische Bildungskampagne einzubeziehen.

Besonders Gottsched wurde zum eifrigsten Verfechter weiblicher Gelehrsamkeit. Mit seinen moralischen Wochenschriften *Der Biedermann* und die *Vernünftigen Tadlerinnen* wandte er sich auch an ein weibliches Publikum. Die *Vernünftigen Tadlerinnen* wurden angeblich sogar von Frauen herausgegeben und verfaßt, die dem Ideal der gelehrten Frau bereits entsprachen, auf das die Leserinnen erst hin orientiert werden sollten. Die drei Verfasserinnen waren freilich eine Fiktion; erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es Zeitschriften für Frauen, die auch von Frauen herausgegeben wurden.⁹ Das Beispiel der *Vernünftigen Tadlerinnen* zeigt den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit sehr deutlich. Die gelehrte Frau war noch weitgehend eine Utopie, sie war eine "Kopfgeburt"¹⁰ von Männern wie Gottsched, die das Prinzip der weiblichen Gelehrsamkeit aus allgemeinen rationalistischen Prinzipien ableiteten und sich damit abgrenzten gegen Weiblichkeitsvorstellungen, die ihnen als Relikte des sogenannten finsternen Mittelalters und als Schande des aufgeklärten Zeitalters erschienen.

In den *Vernünftigen Tadlerinnen* läßt Gottsched die Herausgeberin Calliste einen Traum erzählen, in dem die Aufklärung über das alte Frauenbild triumphiert. Vom Wege abgekommen, verirrt sich Calliste in einem dunklen Wald, wo sie mit einer grauenvollen, medusenhaften Erscheinung konfrontiert wird. Es heißt dort: "Es war ein Frauenbild, mit einem sehr abscheulichen Gesichte. Jedes Haar auf ihrem Haupte war eine lebendige Schlange. Aus ihren Augen fuhren lauter feurige Funken. Aus ihrer Nase blies sie einen ansteckenden Atem, und aus dem Mund krochen ihr lauter Hornissen, Hummeln, Wespen und andere schädliche Fliegen (...)"¹¹ Dieses Schreckbild dämonischer Weiblichkeit wird jedoch durch einen "Blitz, der heller war als die Sonne"¹² zerstört, die "höllischen

Furien" werden durch das Erwachen gebannt. Verdrängt wird in diesem Traum die Vorstellung dämonischer Weiblichkeit, wie sie in der Hexe noch kurz vorher millionenfach verfolgt worden war. An die Stelle des Verdrängten tritt das neue Frauenbild gelehrter Weiblichkeit, in der alle Züge dämonischer Weiblichkeit getilgt erscheinen. In der Realität hatte das Idealbild der Gelehrten aber keine wirkliche Chance, sich gesellschaftlich durchzusetzen. "Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminkt" (S. 181), so faßt die Gräfin Orsina, selbst eine kluge Frau, die landläufige Meinung über gelehrte Frauen wenige Jahrzehnte später zusammen.

Das Idealbild der dem Mann gleichen und ebenbürtigen Frau mußte in der Realität aber nicht nur scheitern, weil es eine Kopfgeburt und das Ergebnis eines Verdrängungsvorgangs war, sondern auch weil es – konsequent zu Ende gedacht – in Gegensatz zur bürgerlichen Emanzipationsbewegung geraten mußte. Die Aufklärung als eine Bewegung, die die ideologische Konstellation für den Aufstieg des Bürgertums im 18. Jahrhundert herstellen half, verwickelte sich mit ihren tendenziell klassen- und geschlechterübergreifenden Postulaten von Freiheit und Gleichheit in einen prekären Widerspruch, der dann später in der Französischen Revolution blutig ausgetragen wurde. Spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts zeigte es sich, daß z. B. die Gleichheitsforderung nicht für alle galt, nicht für die unteren Volksschichten und nicht für die Frauen. Diese waren in die Formel vom freien und mündigen Bürger nicht eingeschlossen. Die Durchsetzung neuer Produktionsformen, die Trennung von Produktion und Reproduktion, die Aufspaltung in private und öffentliche Sphäre und die Herausbildung der bürgerlichen Kleinfamilie als Ort privater Reproduktion waren die revolutionisierenden Neuerungen, die eine Neukonstitution des patriarchalischen Systems erforderlich machten. Die Macht des Vaters, die in den Triebrädern der stürmisch vorandrängenden gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung zerrieben zu werden drohte, mußte neu begründet und legitimiert werden. Ökonomisch und gesellschaftlich gesehen wurde der Bürger zusehends ein kleines Rädchen in einer großen Maschinerie, die er weder befehligte noch kontrollierte. Als Oberhaupt in der Familie erhielt er eine Entschädigung für die reale Einbuße an Bedeutung. Als Herrscher über Frau, Kinder und Gesinde konnte er sich mächtig fühlen.

Hier nun war eine Revision des Frauenbildes dringend erforderlich. Das Idealbild der selbständigen, selbstbewußten, dem Mann ebenbürtigen Frau, an dem Gottsched und die Frühaufklärer gearbeitet hatten, war obsolet geworden, es mußte durch ein anderes ersetzt werden. Der prominenteste und einflußreichste Vertreter dieser Wende war Rousseau. Mit großer Schärfe und Vehemenz polemisierte er gegen den frühaufklärerischen Typus der gelehrten Frau:

Aber mir wäre ein einfaches und derb erzogenes Mädchen hundertmal lieber als ein Blaustrumpf und Schöngeist, der in meinem Hause einen literarischen Gerichtshof etabliert und sich zu dessen Präsidentin macht. Eine schöngeistige Frau ist die Geißel ihres Mannes, ihrer Kinder, ihrer Freunde, ihrer Diener, aller Welt (...). All diese hochbegabten Frauen machen nur den Dummen Eindruck. Man weiß immer

wer der Künstler oder der Freund ist, der die Feder oder den Pinsel hält, wenn sie arbeiten.¹³

Die Frau wird an den heimischen Herd verwiesen, als Hausfrau und Mutter wird sie auf den engen Raum der Familie beschränkt, sie wird vollständig der Herrschaft des Mannes unterstellt und allein auf sein Glück und sein Wohlbefinden hin definiert. Zu ihr kehrt der Mann nach vollbrachter Tagesarbeit zurück, um sich zu entspannen und neue Kräfte für den Konkurrenzkampf zu sammeln. Auf sie und die Familie werden alle die Wünsche projiziert, die im bürgerlichen Erwerbsleben keine Erfüllung finden.¹⁴

In diesem Zusammenhang wird auch die Tugend neu definiert. Während sie in der Frühaufklärung eine gesellschaftlich gefaßte Eigenschaft war, die für Männer und Frauen gleichermaßen gefordert wurde, wird sie nun zunehmend verengt zu einer moralischen Kategorie. Tugend wird immer stärker identisch gedacht mit weiblicher Unschuld.¹⁵ Im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Schiller läßt sich diese Verengung des ursprünglich umfassenden aufklärerischen Tugendbegriffs von der weltgewandten, weltklugen Frau zur *virgo intacta* sehr gut beobachten.

Im folgenden will ich zeigen, wie durch diese Verschiebung bzw. Verengung des Tugendbegriffs die Selbständigkeit der Frau ideologisch gebrochen und die Herrschaft des Mannes begründet wird. Dabei konzentriere ich mich auf zwei Aspekte:

1. den Diskurs über weibliche Unschuld,
2. das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern.

IV

"Ich bringe mit mir nichts als meine Unschuld"

Der Diskurs über weibliche Tugend

In Lessings Stück *Miss Sara Sampson* wird nicht nur in den Figuren Sara und Marwood das Verhältnis zwischen Tugend und Laster kontrapunktisch dargestellt, es wird auch pausenlos über Tugend und Laster gesprochen. Die Tugend ist das Thema, um das alle Gespräche kreisen. Es werden feine Unterschiede gemacht zwischen "bewährter Tugend", "schwacher Tugend" und "unerfahrener Tugend" (S. 98/99), wobei der Kern all dieser Unterscheidungen die Reinheit der Frau ist. Daß es sich bei der Tugenddiskussion in dem Stück letztlich um eine Diskussion über Sexualität handelt, zeigen die Begriffsketten, die an die Begriffe Tugend und Laster geknüpft werden: Unschuld, Liebe und Ehre auf der einen, Laster, Wollust und Verbrechen auf der anderen Seite. Der dramatische Konflikt ergibt sich nun daraus, daß die weibliche Tugend eine äußerst gefährdete Angelegenheit ist. Durch "Irrtum" (S. 83) und "Schwachheit" (S. 76), insbesondere aber durch Verführung kommen die Frauen nur allzu leicht vom Pfade der Tugend ab. Das Begehren der Männer ist darauf gerichtet, die Frau eben um das zu bringen, was doch andererseits gerade als ihr größter Reiz gilt: die sexuelle Reinheit. Die Marwood wirft genau diese Widersprüchlichkeit dem ehemaligen Geliebten vor. Zu Recht weist sie Mellefont darauf hin,

daß sie letztlich sein "Geschöpf" (S. 33) sei, daß sein Begehren und seine Verführung sie zu der "wollüstige(n), eigennützige(n), schändliche(n) Buhlerin" (S. 39) gemacht haben, vor der er nun zurückschreke. Sie wirft ihm vor, daß er nur da begehren könne, wo er noch erobern müsse. Seine "Flatterhaftigkeit" (S. 76) versteht sie als Ausdruck einer Don-Juan-Mentalität, die Genuß nur in der Verführung finden könne und deshalb vor jeder festen Bindung zurückweiche. Wie ein Schmetterling von Blume zu Blume fliege, so schwärme der "kleine Flattergeist" (S. 30) Mellefont von einer Frau zur anderen, auf der Suche nach immer neuen, stärkeren Reizen. Die spöttischen Reden der Marwood decken einen Wesenszug Mellefonts auf, den dieser lieber verborgen hätte. Geschickt dreht er den Spieß um, indem er sich selbst zum Verführten erklärt: "Ich ward öfter verführt, als ich verführte, und die ich selbst verführte, wollten verführt sein." (S. 15) Mellefont als Opfer der Marwood – auch dies ist eine Lesart, die der Text ermöglicht. Die zweite, nicht weniger interessante Lesart, die Mellefont anbietet: Die Frauen wollen verführt sein, bzw. nur diejenigen Frauen werden verführt, die es – offen oder versteckt – selbst wollen.

Die Frage, wer wen eigentlich verführt, wird in der *Emilia Galotti* wieder aufgenommen. Der Prinz ist Emilia verfallen, wie schon die Eingangsszene zeigt, wo er von ihrem Bild wie magisch angezogen wird und von ihr als "Zauberin" (S. 135) spricht, in dessen Bann er sich fühlt. Auch Emilia ist ihm verfallen, wie der atemlose Bericht zeigt, den sie ihrer Mutter über das Zusammentreffen mit dem Prinzen in der Kirche gibt. Die Erinnerung an erlebte Lust und Abwehr vermischen sich in schwer unterscheidbarer Weise. Die größte Furcht hat Emilia aber nicht vor dem Prinzen, sondern vor ihren eigenen Sinnen, vor ihrem eigenen Begehren: "Ich habe Blut (...); so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts." (S. 202) Der Verführung des Prinzen traut sie sich zu trotzen, auch wenn dieser zu Gewalt greifen sollte, aber den eigenen Sinnen droht sie zu erliegen. Die Verführung, die von ihrem eigenen Begehren ausgeht, ist für sie die "wahre Gewalt" (ebd.), die ihre Unschuld bedroht.

Das Bild der "verführten Unschuld", nach dem sowohl Sara wie Emilia modelliert sind, ist doppeldeutig. Es enthält so unterschiedliche Vorstellungen wie die vom Mann als Verführer und der Frau als Verführter wie umgekehrt die vom Mann als Verführtem und der Frau als Verführender.¹⁶ Der Diskurs über die Unschuld fördert ein Paradox zu Tage: Wo Licht ist, ist auch Schatten. Die Reinheit ist ohne ihr Gegenteil, die Wollust, nicht zu denken. Hinter der Tugend lauert jene Sinnlichkeit, die in dem Diskurs über die Unschuld gebannt werden soll. In der bangen Frage "Wenn sie nicht rein mehr ist?", die Ferdinand sich in "Kabale und Liebe" stellt,¹⁷ steckt ein tiefes Mißtrauen gegen die Tugendhaftigkeit der Frau, ein Mißtrauen, das ihn schließlich zum Mörder an der Geliebten werden läßt. Auch die Väter glauben Grund zu haben, der Tugend ihrer Töchter zu mißtrauen. Saras Vater sieht seine Tochter als Verführte, Odoardo glaubt Emilias Tugend bereits verspielt, als er hört, daß der Prinz von Guastalla sie angesprochen hat, und der alte Miller argwöhnt, daß seine Luise dem Geliebten "alles" (S. 46) hingegeben habe, was natürlich ebensowenig

stimmt wie die Verdächtigung Ferdinands, daß ein Nebenbuhler dort 'genossen', wo er nur 'angebetet' habe (S. 75).

Das Mißtrauen der Väter und Geliebten überträgt sich auf die Zuschauer und Leser und wird zu einem Spannungsmoment. Der voyeuristischen Spekulation wird durch die szenische Aufbereitung des Autors Nahrung gegeben: Sara lebt bereits seit neun Wochen mit Mellefont in einem verrufenen Gasthofe, und Emilia ist, wenn auch nicht lange, ohne den Schutz von Vater und Mutter im Lustschlosse des Prinzen.

Das Mißtrauen der Väter überträgt sich aber auch auf die Töchter. Obgleich faktisch nichts passiert ist, wähnt Sara ihre Tugend durch die Flucht mit Mellefont bereits unrettbar verloren, und Emilia, die fürchtet, daß sie ihre eigene Sinnlichkeit nicht mehr unter Kontrolle halten könnte, bittet den Vater, sie zu töten. Emilia, Sara und Luise werden – jede in ihrer Art – das Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die die Männer an ihnen vollstrecken und die sie selbst für sich annehmen.

Sara faßt ihren Tod als Sühne für ihre "kurze Entfernung von der Tugend" (S. 45) auf. Sie verzeiht ihrer Mörderin Marwood, weil sie in ihr nur ein Werkzeug Gottes sieht. Emilia führt ihren Tod selbst herbei, indem sie den Vater anfleht, sie zu töten. Und auch Luise schickt sich voll Demut in den Tod, den ihr der eifersüchtige Ferdinand bereitet hat. Alle drei Frauen gewinnen im Tod die Reinheit, die im Leben durch das Begehren der Männer und die eigenen "wilden Wünsche" bedroht war. Aber auch die Männer bleiben auf der Strecke. Mellefont ersticht sich im Angesicht der Leiche Saras. "Ach, er war mehr unglücklich, als lasterhaft" (S. 100) – mit diesen versöhnenden Worten kommentiert der Vater Saras seinen Tod. Appiani, der Bräutigam Emilias, wird durch Meuchelmörder getötet, um dem Prinzen freie Bahn zu schaffen, Odoardo übergibt sich der weltlichen Obrigkeit zur Aburteilung, nachdem er Emilia erdolcht hat, und der Prinz bleibt einsam und verstört zurück. Ferdinand trinkt ebenfalls den Giftbecher, als er von der sterbenden Geliebten erfährt, daß sie "unschuldig" ist. Der Tod triumphiert also auf der ganzen Linie. Die Stücke zeigen in Variationen immer das gleiche: Die Reinheit gibt es nur um den Preis des Todes.¹⁸ In allen drei Dramen wird dieser Zusammenhang in ähnlichen Bildern beschworen. Für Luise ist das "Grab" in Wahrheit das "Brautbett" (S. 92), der alte Sir William läßt Sara und Mellefont in einem gemeinschaftlichen Grab die Vereinigung finden, die ihnen im Leben versagt war, und Odoardo phantasiert, daß der tote, blutige Appiani dem Prinzen Emilia ans Brautbett führt.

Am Leben bleiben die Mätressen: die Marwood, die Orsina, die Milford, also die Frauen, die dem Gebot der Reinheit so gar nicht entsprechen. Der Ausgang der Stücke legt die Deutung nahe, daß das Laster über die Tugend den Sieg davonträgt. Eine solche Deutung stimmt aber nicht, weil die Mätressen ebensowenig nur lasterhaft sind, wie die tugendhaften Heldinnen Sara, Emilia und Luise nur tugendhaft sind.

Am ehesten entspricht noch die Marwood dem Bild der bösen, verabscheuungswürdigen Buhlerin. Mellefont bezeichnet sie als "Schande ihres Geschlechts" (S. 39) und als "der weiblichen Ungeheuer größtes" (S. 90). Trotzdem hat Lessing sie mit Zügen ausgestattet, die dazu nicht vollstän-

dig passen wollen: Sie ist klug, aktiv, witzig und schlagfertig. Ihr werden viele Einsichten über Männer und weibliche Tugend in den Mund gelegt, deren Wahrheit unabhängig davon besteht, daß sie das Ergebnis eines strategischen Kalküls sind.

In den negativen Zügen stark abgemildert ist die Gräfin Orsina. Auch wenn der Prinz vor ihren "stieren, starren Medusenaugen" (S. 132) zurückschreckt, so wird die Orsina im Stück doch als eine Person gekennzeichnet, die neben Verstand auch Gefühl hat und ebenso wie die Marwood diejenige ist, die Zusammenhänge spontan erkennt und auf den Begriff bringen kann. Sie weiß, daß sie den Prinzen verloren hat, weil sie zu selbständig und kritisch ist, also so gar nicht dem Bild der *aimable ignorante* entspricht, das Rousseau und andere von der Frau gerade zu dieser Zeit entwerfen.

Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? (...) Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten (S. 181).

Als "betrogene, verlassene" (S. 189) Frau gewinnt die Orsina die Sympathien der Zuschauer, die sie freilich als rächende Furie sogleich wieder verspielt:

Ha! welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischen, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte! (S. 189f.)

Sie ist es, die Odoardo den Dolch zusteckt in der Hoffnung, daß er den Prinzen damit tötet. Odoardo führt die Tat jedoch nicht aus, sondern distanziert sich vielmehr von der Orsina: "Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen" (S. 193) und rückt damit den Gegensatz zwischen Tugend und Laster wieder zurecht, der sich im Stück immer wieder zu verwischen droht.

Die positivste Gestalt in der Reihe der Mätressen ist zweifellos Lady Milford in *Kabale und Liebe*. Das wird schon daraus deutlich, daß sie am Tod der Heldin weder direkt noch indirekt beteiligt ist. Sie ist auch gar keine wirkliche Mätresse, sondern eine verarmte englische Adelige, die sich dem Herzog nur deshalb verbunden hatte, um das Wohl seiner Untertanen zu befördern. Durch die Begegnung mit der tugendhaften Luise wird sie geläutert. Sie entsagt sowohl ihrer Liebe zu Ferdinand wie dem Herzog mit dem pathetischen Ausruf: "In deine Arme werf ich mich, Tugend!" (S. 86) In einem Billet kündigt sie dem Herzog die Beziehung auf, verteilt ihr Geld unter die Bedienten und geht außer Landes:

Die Glückseligkeit Ihres Landes war die Bedingung meiner Liebe (...) Die Binde fällt mir von den Augen; ich verabscheue Gunstbezeugungen, die von den Tränen der Untertanen tröfen. – Schenken Sie die Liebe, die ich Ihnen nicht mehr erwidern kann, Ihrem weinenden Lande, und lernen Sie von einer *britischen Fürstin* Erbarmen gegen Ihr *deutsches Volk*. (S. 88)

In ihrer Person konzentriert Schiller die gesellschaftskritischen Absichten seines Stückes. Als kluge, unerschrockene und entschlossene Person

wird sie zum Sprachrohr der Tyrannenkritik des Autors. Trotzdem ist sie nicht die Heldin des Stückes. Gerade ihre Intellektualität und ihre Aktivität, die sie zur Kritikerin des feudalen Systems prädestinieren, machen sie zu einem Frauentyp, der im Vergleich mit Luise, die nichts mit sich bringt als ihre Unschuld, chancenlos ist. Wenn auch Ferdinand kurz zwischen beiden Frauen schwankt, so ist seine Entscheidung doch klar: Der "Engel" Luise (S. 45) trägt den Sieg davon.

Schillers Stück zeigt, daß der Frauentyp des unschuldigen Mädchens sich als Leitbild bereits so eindeutig durchgesetzt hat, daß er darauf verzichten kann, die intellektuelle Gegenspielerin moralisch zu diskreditieren. Die Schwarz-Weiß-Zeichnung von Tugend und Laster, wie sie z. B. noch in der *Miss Sara Sampson* zu beobachten ist, ist nicht mehr notwendig, weil der Kampf zwischen Intellektualität und Unschuld schon entschieden ist, der Paradigmenwechsel von der gelehrten Frau der Frühaufklärung zur tugendhaften Frau der Empfindsamkeit abgeschlossen ist.

V

"Ein Vater, der kein Vermögen hat, als diese Tochter" Das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern

Neben die Gestalt des Geliebten tritt als zweite zentrale Gestalt die des Vaters. Alle drei Töchter haben ein besonders enges Verhältnis zu ihren Vätern, und die Väter lieben ihre Töchter in ganz besonderem Maße. Luise liebt ihren Vater "bis zur Leidenschaft" (S. 55), und auch sie ist sein "Alles" und sein "Himmelreich", Odoardos Sorge gilt in erster Linie seiner Tochter, und Sir William Sampson klagt über den Verlust seiner Tochter wie ein verlassener Liebhaber. Immer wieder stellt er sich die bange Frage, ob die Tochter ihn noch liebe, und ist bereit, ihr die Flucht mit Mellefont zu verzeihen, weil er sie nicht länger "entbehren" (S. 12) kann. Er fühlt sich von der Tochter zwar "betrogen" (S. 95), sehnt sich aber dennoch nach ihr. "Sie liebt mich noch! Was will ich mehr?" (S. 60) – Mit diesem Freudenschrei reagiert er auf die Erzählungen seines Dieners über dessen Zusammentreffen mit Sara. Sara erwidert die Liebe ihres Vaters mit gleicher Intensität. Sie fühlt sich zwischen der Liebe zu ihrem Vater und zu Mellefont hin- und hergerissen. Daß sie ihren Vater gegen dessen Willen verlassen hat, erscheint ihr als nicht wiedergutzumachende Untreue. Im Wachen und im Träumen kreisen ihre Gedanken immer wieder um den verlassenen Vater. In Situationen der Verzweiflung ruft sie zuerst nach dem fernen Vater und nicht nach dem nahen Liebhaber. Erst im Sterben dreht sich diese Reihenfolge um, und der Liebhaber tritt an die erste Stelle. Ihr größter Wunsch, die Liebe zu Mellefont mit der Liebe zu ihrem Vater zu verbinden, realisiert sich erst im Tode.

Das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern wird aber nicht nur im Vokabular der Empfindsamkeit beschrieben, es wird auch als ein Besitzverhältnis charakterisiert. Selbst Mellefont, der Sara aus dem väterlichen Haus entführt hat, erkennt das Eigentumsrecht des Vaters über die Tochter an, wenn er am Ende des Dramas Sir William Sampson "allein ein Recht" (S. 99) über Sara zuspricht und von ihm Strafe statt Vergebung fordert.

Stärker noch treten die Eigentumsrechte der Väter in den beiden anderen bürgerlichen Trauerspielen zutage. Odoardo ist kein zärtlicher und verzeihender Vater wie Sir William Sampson, sondern er ist in erster Linie Tugendwächter und damit zugleich Herr über Leben und Tod der Tochter. Zumindest Emilia erkennt diese Verfügungsgewalt an, ja sie klagt sie sogar ein, wenn sie den Vater in der dramatischen Schlußszene an die Legende vom Tod der Virginia erinnert:

Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr! (S. 203)

Weniger heroisch als merkantilistisch geht es in "Kabale und Liebe" zu. Nicht aus der römischen Antike, sondern aus dem bürgerlichen Erwerbsleben stammen die Bilder, mit denen die Tugend beschworen wird. Zwar spricht schon schon Marinelli, der Kammerherr des Prinzen, in bezug auf Emilia von den "Waren" (S. 140), die man aus der zweiten Hand kaufen solle, wenn man sie aus der ersten Hand nicht bekommen könne, aber erst Vater Miller bringt es fertig, von seiner Tochter wie von einem Zinsobjekt zu sprechen. Er spricht von den "Kapitalen", die die Väter im Herzen ihrer Kinder anlegen (S. 93) und von der "Barschaft von Liebe" (S. 100), die er in seine Tochter investiert hat. Deutlich wird aus dem Vokabular, daß die Tugend ein materielles Gut ist.¹⁹ Tatsächlich bemessen sich die Heiratschancen der Töchter danach, ob sie noch *virgo intacta* ist oder nicht. Von daher hat der Vater natürlich ein existentielles Interesse daran, die Unschuld der Tochter gegen Verführung abzuschirmen. Wie ein Kaufmann seine Ware, so bewacht der Vater die Tugend der Tochter. Gerade für einen Habenichtes wie den Musikus Miller ist die Tugend der Tochter sein höchstes Gut, mit dem er wuchern muß. Das weiß auch Luise, wenn sie sagt: "Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat, als diese einzige Tochter" (S. 62) und sich als "Schuldnerin" (S. 93) des Vaters versteht und ihm verspricht, ihre Schulden "in der Ewigkeit mit Wucher" (ebd.) zurückzuzahlen.

Die Tochter als Eigentum des Vaters und ihre Tugend als Ware – das ist eine Lesart, die zu dem Vokabular der Empfindsamkeit, mit dem das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern beschrieben wird, so gar nicht zu passen scheint. Tatsächlich liegt darin jedoch kein Widerspruch, sondern eine Logik, die sich aus der Dynamik der sozialen und ökonomischen Entwicklung im 18. Jahrhundert ergibt.

Im Zusammenhang mit der Ablösung der höfisch-feudalen Ordnung und der Herausbildung der modernen bürgerlichen Gesellschaft entsteht die bürgerliche Kleinfamilie als Stätte materieller und psychischer Reproduktion. In der Intimität der bürgerlichen Familie entsteht jene bürgerliche Gefühlskultur, mit der das Bürgertum seine moralische Überlegenheit über den Adel begründete und in deren Namen es seine ökonomische und politische Emanzipation forderte. Die Beobachtung, daß der politische Emanzipationskampf in Deutschland als moralische Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum ausgetragen wurde, läßt sich insbesondere

am bürgerlichen Trauerspiel verifizieren, und da vor allem an den Texten von Lessing und Schiller.

In allen drei Texten ist die Familie der Ort bürgerlicher Empfindsamkeit, die gegen die öffentliche Sphäre des Hofes und die feudale Unmoral gesetzt wird. In Lessings *Miss Sara Sampson* äußert sich die neue Gefühlskultur der Empfindsamkeit vor allem im Weinen der Beteiligten. Sara und ihr Vater vergießen wahre Tränenströme, die schließlich selbst den Verführer Mellefont nicht ungerührt lassen: "Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter!" (S. 16) Lediglich die Marwood hat keine echten Tränen, sondern nur gespielte. Odoardo lebt in selbstgewählter ländlicher Einsamkeit, fernab vom Hofe; der feudalen Libertinage des Prinzen setzt er die eigene rauhe Moralität entgegen. Der in der *Emilia* nur angedeutete klassenkämpferische Aspekt verstärkt sich in *Kabale und Liebe*, wenn der Musikus Miller den Präsidenten mit den markigen Worten: "Das ist meine Stube" (S. 49) aus dem Haus zu weisen versucht. Freilich hält Miller die Pose des Empörers nicht lange durch und nimmt sie mit den beschwichtigenden Worten "Das war nur so meine Meinung, Herr – Halten zu Gnaden" (ebd.) alsbald zurück.

Das empfindsame wie auch das klassenkämpferische Vokabular, mit der die Familie als Gefühlseinheit beschworen wird, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Familie keineswegs das Muster der vollkommenen seelischen Gemeinschaft zwischen Mann und Frau ist, als das sie immer wieder gefeiert worden ist.²⁰ Die Familien sind entweder unvollständig, oder aber die Beziehung zwischen den Eltern läßt gerade die eheliche Liebe vermissen, die angeblich die größte Leistung des Bürgertums im 18. Jahrhundert war. Saras Mutter ist bereits bei der Geburt der Tochter gestorben, als mutterloses Kind wird Sara von dem Vater und dem Diener aufgezogen. Sara führt ihr Abirren vom Pfad der Tugend auch darauf zurück, daß ihr in den entscheidenden Jahren die leitende Hand der Mutter gefehlt habe. In den beiden anderen Dramen sind die Mütter zwar vorhanden, aber sie kommen sehr schlecht weg, sie sind gerade nicht das Vorbild, um das Sara durch den frühen Tod der Mutter gekommen ist. Cornelia, die Mutter Emilias, lebt seit längerem getrennt von ihrem Mann mit der Tochter zusammen in der Stadt; das Verhältnis zwischen den Ehepartnern ist kühl bis feindlich. Odoardo macht die angebliche Eitelkeit und höfische Fixiertheit der Mutter dafür verantwortlich, daß die Augen des Prinzen überhaupt begehrt haben auf die Tochter fallen können. Schiller spitzt diesen in der *Emilia Galotti* angelegten Konflikt zwischen den Eltern in *Kabale und Liebe* weiter zu. Dort beschimpft der Musikus Miller seine Frau als "infame Kupplerin" (S. 11) und gefällt sich auch sonst in derben Sprüchen gegen seine Frau. Wendungen wie "Marsch du in deine Küche" und "Halt du dein Maul" (S. 13) zeigen, daß es mit der vielgepriesenen ehelichen Liebe im Hause Miller so weit nicht her sein kann. Eine liebevolle Beziehung zwischen den Ehepartnern scheint es nie gegeben zu haben, in der Liebe zur Tochter holt Miller offensichtlich all die Gefühle nach, die er in der Ehe nicht hat ausleben können. Er träumt von einem gemeinsamen Leben mit der Tochter, in dem die Mutter gar nicht vorkommt.

Die Vater-Tochter-Beziehung ist die zentrale Achse, um die sich die Dramen drehen und auf die es den Autoren augenscheinlich angekommen ist. Dieser zentralen Beziehung zur Liebe werden die Mütter aufgeopfert bzw. abgewertet, und ihr zuliebe scheinen die Autoren darauf verzichtet zu haben, die Familien mit weiteren Töchtern, Söhnen oder Familienangehörigen auszustatten. Diese ausschließliche Konzentration auf die Vater-Tochter-Beziehung im bürgerlichen Trauerspiel läßt sich m. E. mit dem Verweis auf den bürgerlichen Emanzipationskampf nicht hinreichend erklären. Die Konzeption der Tochter als Eigentum des Vaters und als Ware in den Beziehungen zwischen Männern läßt sich m. E. nur verstehen als Ausdruck eines patriarchalischen Machtanspruchs, der im Rahmen des bürgerlichen Emanzipationskampfes neu formuliert und bekräftigt wurde. Die Herrschaft des Vaters in der Familie konstituierte sich als Verfügungsgewalt über die einzelnen Familienmitglieder. Die Ehefrau war diejenige, die durch die Ehe der Herrschaft des Mannes bereits unterstellt war, die Söhne waren die legitimen Nachfolger des Vaters und waren insofern seine natürlichen Verbündeten. Daß auch dieses Verhältnis nicht konfliktfrei war, zeigen Schillers *Räuber* und andere Dramen, die hier nicht Gegenstand der Untersuchung sind. Im bürgerlichen Trauerspiel geht es allein um die Beziehung zwischen Vätern und Töchtern. Die Töchter waren die einzigen, die nicht dauerhaft eingebunden waren in den Herrschaftsbereich des Vaters. Gerade ihre Sexualität, durch die sie für andere Männer außerhalb der Familie attraktiv wurden, war eine Bedrohung des väterlichen Machtgefüges. Als Frau eines anderen Mannes und als zukünftige Mutter in einer neuen Familie wechselte die Tochter von einem Familienverband in einen anderen und entglitt damit erst einmal dem Herrschaftsanspruch ihres Vaters. Von daher ist es verständlich, daß die Väter versuchten, die Sexualität ihrer Töchter zu kontrollieren und den Übergang auf den zukünftigen Schwiegersohn in ihrem eigenen Sinne zu regeln.

So akzeptiert Odoardo Appiani deshalb als Schwiegersohn, weil er in ihm einen Verbündeten in seinen Tugendvorstellungen sieht, und er lehnt den Prinzen deshalb ab, weil dessen Begehren und Sinnlichkeit nicht in sein enges Verständnis von Moralität passen. In der Beziehung von Appiani zu Emilia ist alle Sinnlichkeit getilgt. Statt in den Armen der Braut liegt der Bräutigam in den Armen des Vaters:

Eben hab' ich mich aus seinen Armen gerissen: – oder vielmehr er, sich aus meinen. – Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß immer gut, immer edel zu sein, lebendiger als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke. (S. 154)

Er begreift sich in erster Linie als "Sohn" (ebd.) Odoardos, nicht als Liebhaber Emilias. Die ursprüngliche Leidenschaft, die Emilia bei ihm ausgelöst hat und die im Bild "fliegend und frei" (S. 155) aufbewahrt ist, hat sich in die männerbündische Beziehung zu Odoardo verlagert. Er kann sich Emilia nicht mehr als Begehrender nähern, sondern nur noch als "Teil der väterlichen Ordnung".²¹ Zurück bleibt Appiani mit dem melancholischen Gefühl, um das Eigentliche gebracht zu sein, ein Gefühl, das auch Emilia teilt, wenn sich ihr im Traum die Hochzeitsperlen in Tränen verwandeln.

Auch der alte Miller lehnt den Liebhaber seiner Tochter ab, obwohl dieser kein feudaler Verführer ist wie der Prinz von Guastalla und die Tochter sogar gegen den Willen seines eigenen Vaters heiraten will. In Ferdinands leidenschaftlicher Liebe spürt der alte Miller eine rebellische Kraft, die die Fesseln der bürgerlich-patriarchalischen Welt zu sprengen droht. Auch Luise spürt diese Kraft, wenn sie von ihren eigenen "wilden Wünschen" (S. 20) spricht und fürchtet, daß die Beziehung zwischen ihr und Ferdinand "die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde" (S. 63). In der Freisetzung der "wilden Wünsche" liegt die Gefahr, die die Väter fürchten und der sie durch Kontrolle und Unterdrückung der Sinnlichkeit ihrer Töchter zu beugen suchen.

VI

Das Gespenstisch-Werden der Tugend

Der Preis, den die Durchsetzung der bürgerlich-patriarchalischen Ordnung fordert, ist hoch: Mord, Totschlag, Selbstmord. Es triumphiert aller empfindsamen Rede zum Trotz jenes fetischisierte Tugendprinzip, dem die Lebendigkeit des Wünschens und Begehrens zum Opfer fällt. Zwar bezahlen auch die Männer den "Preis der Mündigkeit"²² in allen drei Dramen mit ihren Leben oder zumindest mit ihrem Glück – eine Ausnahme bildet hier nur Sir William Sampson, der in Arabella, der unehelichen Tochter von Mellefont und der Marwood, eine neue Tochter findet – aber Opfer im konkreten Sinne des Wortes sind vor allem die Töchter: Sie bringen sich nicht selbst um, wie dies z. B. Mellefont und Ferdinand tun, sondern sie werden umgebracht. Der Kampf Emilias mit dem Vater um den Dolch ist mehr als ein Kampf um die Waffe. Es ist eine Auseinandersetzung, in der der Vater die Tochter in jene passive Rolle des Opfers zurückdrängt, die sie selbst aktiv durchbrechen wollte. Nur als passives Opfer kann die Frau zum Objekt des Austausches und zum Objekt des Kampfes zwischen Männern gemacht werden. In der Verständigung zwischen Odoardo und Appiani kommt Emilia nur als Tauschgegenstand vor, sie ist die Prämie, mit der das Bündnis zwischen den beiden Männern besiegelt wird. Auch in der Auseinandersetzung zwischen Odoardo und dem Prinzen kommt Emilia als lebendige Person nicht vor, sie ist das Faustpfand des Vaters, mit dem er sich gegen die Libertinage und Willkür des feudalen Herrschers auflehnt.

Die sozial- und gesellschaftspolitische Stoßrichtung des bürgerlichen Trauerspiels basiert auf dem "Frauenopfer"²³ im konkreten und übertragenen Sinne: Die Töchter sterben als Opfer im Konkurrenzkampf der Väter mit dem Liebhaber bzw. dem feudalen Verführer, und sie sterben ein zweites Mal als Opfer einer Reinheitsvorstellung, die die Voraussetzung für ihre Verfügbarkeit im Machtkampf der Männer ist. Bevor sie tatsächlich durch Gift oder Dolch sterben, werden sie entlebt durch das Reinheitsgebot, das die Männer im Namen der bürgerlichen Moral über sie verhängen. Die Bezeichnung "Engel", mit der alle drei Töchter belegt werden, ist hier verräterisch.

Sara, Emilia und Luise sind keine lebendigen Frauen, lange vor ihrem eigentlichen Tod existieren sie nur als Phantasien bzw. Bilder, die sich Liebhaber und Väter von ihnen machen. Mellefont sucht in Sara die Reinheit, um die er sie andererseits gerade bringen möchte. Der Prinz von Guastalla projiziert in Emilia seine Wünsche nach einer neuen Erotik, die sich von der Mätressenwirtschaft am Hofe unterscheidet. Appiani hat ebenfalls ein erotisches Wunschbild von Emilia, das er jedoch dem Vater aufopfert. Ferdinand versucht Luise in seine Vorstellung einer absoluten Liebe einzupressen, die auf äußere Umstände und die Wünsche der Geliebten keine Rücksicht nimmt. Die Wünsche der Liebhaber richten sich auf den Körper der Frau, dessen Schönheit ihnen die Erfüllung erotischen Begehrens zu verheißen scheint. Im Gegensatz dazu zielen die Wünsche der Väter darauf ab, den Körper der Tochter vor der erotischen Berührung durch andere Männer zu bewahren und die Sinnlichkeit von ihm fernzuhalten. Im Bild der "verführten Unschuld" sind die sich widerstreitenden Wünsche der Männer in nuce enthalten: die Erotik, die sich die Liebhaber erträumen und erobern wollen, und die Reinheit, die die Väter fordern und verteidigen. Im Wechselbild von Sexualisierung und Entsexualisierung wird die Frau zerrieben. Saras Wunsch, die Liebe zu dem Liebhaber mit der zu ihrem Vater verbinden zu können, bleibt ein Traum. Auch Luise geht an der Alternative zugrunde, zwischen den "Tränen" des Vaters und den "Küssen" des Majors (S. 94) wählen zu müssen. Die Bilder sind stärker als die realen Frauen.

Die Tugendvorstellung, mit der die Väter ihre Töchter wie mit einer Schutzmauer umgeben, trägt in ihrer Übersteigerung irrationale Züge und kollidiert mit dem Rationalismus, der die Grundlage aufklärerischen Denkens am Anfang des 18. Jahrhunderts gewesen ist. Alle drei Dramen zeigen das "Gespenstisch-Werden der Tugend"²⁴ durch einen Tugendbegriff, der die Lebendigkeit und Sinnlichkeit des Menschen negiert und bekämpft. Der Verführer Mellefont rebelliert gegen die Tugendvorstellung der Väter mit den Worten:

Wie? muß der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? Hat ein einziger so unselige Wirkungen, daß er eine ganze Reihe unsträflicher Jahre vernichten kann: so ist kein Mensch tugendhaft, so ist die Tugend ein Gespenst (...)
(S. 21).

Die Gespenstermetaphorik taucht in allen drei Dramen auf. Für Sara wird das Wort Tugend zu einem Donnerwort, das sie martert und quält und ihr Alpträume bereitet. Odoardo phantasiert das Gespenst des blutigen ermordeten Bräutigams an das Bett des Prinzen, und Emilia fühlt sich vom Prinzen und von ihren eigenen Wünschen wie von Gespenstern verfolgt. Auch in *Kabale und Liebe* ist von Gespenstern die Rede, die sich zwischen die Küsse der Liebenden schieben (S. 84/85). Auch wenn die Gespenster-Metapher in den verschiedenen Kontexten der Szenen eine unterschiedliche Bedeutung und Nuancierung hat, so zeigt doch das Auftauchen des Wortes allein, daß hier von Gefühlen und Ängsten die Rede ist, die sich in den aufklärerischen Kontext nicht bruchlos einfügen. Der Schrecken, den die Tugendvorstellung erzeugt, treibt jene Nachtseiten der Aufklärung hervor, die erst in der historischen Rückschau deutlich werden. Es tritt

jene Dialektik zutage, die Horkheimer und Adorno in anderem Zusammenhang als Wesen der Aufklärung beschrieben haben: Die Tugendvorstellung ist lebensnotwendig als ideologische Basis, auf der sich die Emanzipation des Bürgertums vollziehen konnte, und sie ist – konsequent angewendet – ein terroristisches Instrument, das Angst und Schrecken verbreitet und die Körper von ihren Sinnen trennt.

Aus einer Fülle der Interpretationen zum bürgerlichen Trauerspiel habe ich insbesondere – ohne daß dies im Text immer deutlich gemacht wird – folgende Arbeiten gut gebrauchen können, die sich speziell mit dem Tugendbegriff auseinandersetzen:

Ursula Friess, "Verführung ist die wahre Gewalt". Zur Politisierung eines dramatischen Motivs in Lessings bürgerlichen Trauerspielen", in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 6 (1971), S. 102–130.

Gerd Hillen, "Die Halsstarrigkeit der Tugend. Bemerkungen zu Lessings Trauerspielen", in: *Lessing Yearbook* II (1970), S. 115–134.

Andreas Huyssen, "Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland", in: *Monatshefte* 69 (1977), S. 159–173.

Ders., *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, (München 1980), bes. S. 74–84 und S. 202–224.

Ferdinand van Ingen, "Tugend bei Lessing. Bemerkungen zu Miss Sara Sampson", in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 1 (1972), S. 43–73.

Rolf-Peter Janz, "Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 208–228.

Ders., "Sie ist die Schande ihres Geschlechts". Die Figur der femme fatale bei Lessing, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979), S. 207–221.

Ulrike Prokop, "Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums", in: *Feministische Literaturwissenschaft, Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*, hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel (Berlin 1984), S. 15–21.

1 Miss Sara Sampson, zit. nach Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, 2. Bd., hg. v. Herbert G. Göpfert (München 1971), S. 40 (nach dieser Ausgabe wird im folgenden fortlaufend im Text zitiert). — 2 Vgl. Inge Stephan: "Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur", in: *Die verborgene Frau* (Berlin 1983), S. 26. Mit meinem Versuch, die bürgerlichen Trauerspiele von Lessing und Schiller unter dem Aspekt der Herausbildung von "Frauenbildern" zu sehen, befinde ich mich im Gegensatz zu vielen Interpreten, u. a. auch zu der neueren Untersuchung von Albert M. Reh, *Die Rettung der Menschlichkeit. Lessings Dramen in literaturpsychologischer Sicht* (Bern 1981), der gerade für Miss Sara Sampson und Emilia Galotti behauptet, daß darin, im Gegensatz etwa zu Richardson, keine "Wunschbilder", sondern "Mimesis der Wirklichkeit" zum Ausdruck komme (S. 152). — 3 Emilia Galotti, zit. nach Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, 2. Bd., hg. von Herbert G. Göpfert (München 1971), S. 132 (nach dieser Ausgabe wird im folgenden fortlaufend im Text zitiert). — 4 Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (Frankfurt/M. 1979). Die Einwände von Susan Cocalis gegen die These Bovenschens u. a. von der "progressiven Rücknahme zugestandener Freiheiten im Laufe der Aufklärung", halte ich nicht für stichhaltig, obgleich ihr Hinweis, daß der "double standard in der Bewertung von männlichen und weiblichen Aufgabenbereichen, Verhaltensmustern und Erziehungsprogrammen" bereits in der Frühaufklärung vorhanden war, natürlich richtig ist. Ihre Ausführungen differenzieren eine generelle Entwicklungslinie, stellen diese jedoch m. E. nicht in Frage. Susan L. Cocalis, "Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert", in: *Gestalt und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, hg. von Marianne Burkhardt (Amsterdam 1980), S. 55. — 5 Vgl. dazu Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart 1968). — 6 Zit. nach Silvia

Bovenschen, (wie Anm. 4), S. 82. — 7 Vgl. dazu das Kapitel über Anna-Maria Schürmann bei Silvia Bovenschen (wie Anm. 4), S. 84 ff. — 8 Nachweise bei Bovenschen in ihrem Kapitel "Die tugendhafte Vernunft und die natürliche Tugend", S. 65 ff. — 9 Siehe Ruth-Esther Geiger und Sigrid Weigel, *Sind das noch Damen! Vom gelehrten Frauenzimmer-Journal zum feministischen Journalismus*, (München 1981). — 10 Silvia Bovenschen (wie Anm. 4), S. 92. — 11 Zit. nach ebd., S. 99. — 12 Ebd., S. 100. — 13 J. J. Rousseau, *Emile* (Stuttgart 1979), S. 818. — 14 Siehe dazu auch Dagmar Grenz, *Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert* (Stuttgart 1918). — 15 Zur Sexualisierung der Tugenddiskussion im 18. Jahrhundert siehe Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit* (Frankfurt/M. 1977). — 16 Diese Ambivalenzen sind an vielen Beispielen der europäischen Literatur von der Antike bis zum 18. Jahrhundert herausgearbeitet bei Helmut Petriconi, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema* (Hamburg 1953). — 17 Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe* (München 1983), S. 75. Diese Ausgabe, nach der im folgenden fortlaufend im Text zitiert wird, enthält ein ausgezeichnetes Nachwort von Rolf-Peter Janz. Sehr nützlich sind auch Hans Peter Hermann und Martina Hermann, *Friedrich Schiller "Kabale und Liebe". Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, (Frankfurt/M. 1983). — 18 Hier und an anderen Stellen beziehe ich mich auf das vorzügliche Programmheft der *Emilia Galotti* der Freien Volksbühne, Berlin 1980/1, das Ulrike Prokop verfaßt hat. Anregend ist auch das Programmheft der Münchener Kammerspiele zu *Emilia Galotti* (Spielzeit 1983/84). — 19 Siehe auch *Kabale und Liebe*, S. 100 und S. 102 und die Ausführungen bei Rolf-Peter Janz (wie Anm. 17). — 20 So vor allem Levin L. Schücking, *Die puritanische Familie in literatur-soziologischer Sicht* (Bern und München 1964). Ein sehr viel differenzierteres Bild entwirft die material- und gedankenreiche Studie von Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik* (Halle 1931). Neuere Forschungen zur Entwicklung der Familie haben den älteren idealisierenden Familien- und Liebesdeutungen endgültig den Boden entzogen. Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte* (Frankfurt/M. 1974). Die Arbeit von Ariane Neuhaus-Koch *G. E. Lessing. Die Sozialstruktur in seinen Dramen* (Bonn 1977) basiert zwar auf neueren sozialgeschichtlichen Arbeiten, beschränkt sich in der Analyse aber weitgehend auf inhaltliche Aspekte. Anregend dagegen ist Hinrich C. Seeba, "Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel", in: *Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati, Ohio 1976* (Bremen 1977) S. 307–322. Der These von Seeba, daß die Familie "weniger ein soziales Faktum als eine literarische Formel ist, die symbolischen Charakter annehmen kann" (S. 314), stimme ich zu, nicht aber seiner abschließenden These, daß die Familie der "Ort des dramatischen Ausgleichs von Individuum und Gesellschaft" (S. 318) sei, weil in dieser These der Preis nicht vorkommt, den der "Ausgleich" kostet. Vgl. auch Denis Jonnes, "Solche Väter: The Sentimental Family Paradigm in Lessing's Drama", in: *Lessing Yearbook XII* (1980), S. 157–174. — 21 Vgl. das Berliner Programmheft, S. 35 (wie Anm. 18). — 22 Vgl. dazu die schöne Arbeit von Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen* (Stuttgart 1977), der die neue Autorität des Vaters sehr gut herausarbeitet, m.E. aber die Geschlechterproblematik nicht genügend bedenkt, wenn er allgemein von den "Kindern" und den Vätern spricht: "In Lessings Trauerspielen fällt am Ende der Vorhang über die Leichen der Kinder. Hinter ihnen stehen die Väter." (S. 37) "Die tragischen Helden in Lessings Trauerspielen sind Kinder. Sie gehen an einem Bilde der Vater-Gewalt zugrunde, das sie zu einem Teil ihres Selbst verinnerlicht haben und das ihrem Gewissen die allzu starren moralischen Normen setzt." (S. 50) Die Tatsache, daß es vor allem die Töchter sind, die sterben, geht in solchen Formulierungen verloren. — 23 Vgl. zum "Frauenopfer" Klaus Theweleit, *Männerphantasien* (Frankfurt/M. 1977), Bd. 1, S. 469 ff. — 24 Peter Horst Neumann (wie Anm. 22), S. 50.