
Burkhard Meyer-Sickendiek

Die »tendresse amoureuse«

Zur Liebesdidaktik des empfindsamen Theaters

In seinem überaus einflussreichen mehrbändigen Standardwerk mit dem schlichten Titel *Empfindsamkeit* von 1974 ging Gerhard Sauder davon aus, dass »die Empfindsamkeit eine spezifisch bürgerliche Tendenz [habe] und im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert zu sehen sei.«¹ Mit dieser Definition orientierte sich Sauder an der alten These Fritz Brüggemanns vom »Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren« des 18. Jahrhunderts, im Zuge deren »der bürgerliche Tugendbegriff mit dem sentimentalischen Gefühl durchsetzt« werde.² Dass diese These einer genuin *bürgerlichen* Gefühlskultur³ problematisch ist, verdeutlicht ein Blick auf die Kategorie der Zärtlichkeit, die in beiden Studien eine zentrale Funktion innehat. Sie kennzeichnet bei Sauder eine erste Phase der Empfindsamkeit bzw. die »erstmalig deutlich zutage tretende empfindsamen Tendenz«, wobei Sauder als »akzeptable Datierung« dieser ersten Phase einer *zärtlichen* Empfindsamkeit im Anschluss an Brüggemann »das Jahrzehnt 1740–50«⁴ vorschlug.

Dank neuerer französischer Studien zur Geschichte der Liebeshe (mariage amoureux) im Frankreich des frühen 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie insbesondere die Historiker Jean-Louis Flandrin und in der Folge Maurice Daumas vorlegten, wissen wir heute um die Problematik dieser für die Forschung zum 18. Jahrhundert äußerst einflussreichen Datierungen Sauders. Flandrin untersuchte die Positivierung der innerehelichen Sexualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die sich um diese Zeit zunehmend von der Augusteischen Gnaden- und Sündenlehre zu lösen und zu emanzipieren begann. Im Anschluss an Flandrin entwickelte Daumas seine Genealogie einer *tendresse amoureuse*, der Entstehung von durch zärtliche Liebe geprägten ehelichen Verbindungen zwischen den Geschlechtern, die er auf den gleichen Zeitraum datierte. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts fokussieren Abhandlungen über die Ehe also weniger auf die Vorschriften sexueller Praktiken als vielmehr die emotionale Beziehung zwischen Mann und Frau.⁵ Verschiedene Faktoren verbessern das Bild der Ehe, die insbesondere gegen Ende der Herrschaft von Louis XIII. (1601–1643) zunehmend zu einer »Liebe als Passion«⁶ im Sinne einer Liebeshe wird, also unter das Vorzeichen der Zärtlichkeit rückt.⁷ Was wir noch heute in den westlichen Industriestaaten mit den Begriffen der Liebe bzw. der Liebesbeziehung assoziieren, ist also ein

»relatively recent phenomenon, emerging with the development of a sense of self over the past few hundred years.«⁸ Schon im 17. Jahrhundert entwickelt sich in Frankreich demnach eine grundlegende Umdeutung von Liebe und Ehe: »die alte Gesellschaft«, so formuliert es Jean Louis Flandrin, »unterschied sich von der unseren ganz erheblich, insofern die Heirat dort in der Regel keine Liebesbeziehung absegnete, sondern eine Familienangelegenheit: einen Vertrag, den zwei Menschen nicht zu ihrem Vergnügen, sondern nach dem Ratschluß der beiden Familien und zu deren Nutzen geschlossen hatten.«⁹

Die ›carte de Tendre‹. – Am deutlichsten werden diese barocken Ursprünge der Empfindsamkeit angesichts der Begriffsgeschichte der Zärtlichkeit, die aus komparatistischer Sicht in der Tat nicht erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, sondern spätestens 1654 mit dem ersten Band des *Clélie*-Romans der Madeleine de Scudéry einsetzt.¹⁰ In diesem Roman ist jene berühmte *Carte de Tendre* entwickelt, die in der Folge die Grundlage der Zärtlichkeitsdiskurse des 17. und 18. Jahrhunderts darstellte. Dies zu bemerken ist nicht ganz unwichtig, wenn man Sauters Grundthese einer genuin bürgerlichen Empfindsamkeit bedenkt. Denn der Ausgangspunkt des Scudéry'schen Zärtlichkeitsideals ist der innerhalb des *noblesse de robe*, des neuartigen französischen Amtsadels zur Zeit des *Ancien Régime* entstandene galante Diskurs, dessen Wirkkraft sich keineswegs nur auf das von der Nachwelt des 17. und 18. Jahrhunderts eher spöttisch kommentierte »Preziosentum«, sondern auch und vor allem auf das neue, in der gehobenen Salonkultur der Madeleine de Scudéry entwickelte Ideal der Zärtlichkeit erstreckte.¹¹ Die »Tendresse« ist ein Privileg der gehobenen Gesellschaft, der »personnes qui ont l'âme noble«, wie die berühmte Definition aus dem ersten Band des *Clélie*-Romans betont:

Mais pour bien définir la tendresse, je pense pouvoir dire que c'est une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve presque jamais souverainement, qu'en des personnes qui ont l'âme noble, les inclinations vertueuses, et l'esprit bien tourné, et qui fait que, lorsqu'elles ont de l'amitié, elles l'ont sincère, et ardente, et qu'elles sentent si vivement toutes les douleurs, et toutes les joies de ceux qu'elles aiment, qu'elles ne sentent pas tant les leurs propres. C'est cette tendresse qui les oblige d'aimer mieux être avec leurs amis malheureux, que d'être en un lieu de divertissement; c'est elle qui fait rendre les grands services avec joie, qui fait qu'on ne néglige pas les petits soins, qui rend les conversations particulières plus douces que les générales, qui entretient la confiance, qui fait qu'on s'apaise aisément, quand il arrive quelque petit désordre entre deux amis, qui unit toutes leurs volontés, qui fait que la complaisance est une qualité aussi agréable à ceux qui l'ont, qu'à ceux pour qui on l'a, et qui fait enfin toute la douceur, et toute la perfection de l'amitié.¹²

Die im Anschluss an diese Definition angefügte *Carte de Tendre* aus dem ersten Band verzeichnet ein imaginäres Land, welches sich »Tendre«, also Zärtlichkeit nennt. Es hat in seiner äußeren Form Ähnlichkeiten mit den Umrissen Frankreichs, ist also von einem langen Fluss durchzogen, der an die Loire denken lässt, und der mit seinen ansiedelnden Dörfern und abzweigenden Flusswegen die Etappen einer zärtlichen Liebesfreundschaft symbolisieren soll. Zudem ist es im Westen durch ein dem Atlantik gleichendes Meer der Feindseligkeit (Mer d'Inimitié), im Norden durch ein dem Ärmelkanal entsprechendes Meer der Gefährdung (Mer Dangereuse), und im Osten durch einen See der Gleichgültigkeit (Lac d'Indifference) abgegrenzt. »Tendre« ist jedoch nicht nur der Name dieses Landes, sondern auch derjenige seiner drei Hauptstädte, die an drei Abzweigungen des Flusses siedeln und mit ihren Namen drei Grundelemente der »Tendresse« unterscheiden: »la tendresse d'inclination« betont das Element der Zuneigung, »la tendresse d'estime« dasjenige der Wertschätzung, und »la tendresse de reconnaissance« dasjenige der Dankbarkeit. Schließlich sind die verschiedenen Distanzen auf der Karte in Freundschaftsmeilen, also in »Lieues d'Amitié« gemessen.¹³

Die Karte beschreibt eine Logik der Grenzziehung: Wen die Zärtlichkeit über die Dankbarkeit, die Wertschätzung und die Zuneigung hinausführt, der landet entweder im westlich gelegenen Meer der Feindseligkeit, im östlichen See der Indifferenz oder aber Richtung Norden in der unbekanntem Welt gefährdender Leidenschaften. Der durch den Flusslauf dargestellte goldene Mittelweg der Zärtlichkeit dient also zur Orientierung und Festigung zärtlicher Freundschaften. Dass diese auf Dankbarkeit, Wertschätzung und Zuneigung aufbauen, das Meer der Feindschaft links und den See der Indifferenz rechts liegen lassen sollte, ist wohl im Sinne der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles zu verstehen, nach welcher es im sozialen Miteinander darum gehe, den Mittelweg zu finden, also die Extreme zu vermeiden. Freilich kann dieser Fluss der Zuneigung letztlich in das gefährliche Meer münden, an dessen Ufer sich eine unbekanntem Welt – womöglich der Leidenschaften – eröffnet. Aber es gibt eben darum die Unterscheidung zwischen den Flüssen der Zärtlichkeit – unterteilt eben in Dankbarkeit, Wertschätzung und Zuneigung –, und den entsprechenden, also an den Flüssen angesiedelten drei Dörfern. Man sollte sich mit dem neuen Freundschaftsbund in einem dieser drei Dörfer niederlassen, ohne im Meer der unbekanntem Leidenschaften, der Feindseligkeit oder der Gleichgültigkeit zu landen: In diesem Sinne beschreibt das Zärtlichkeitsideal der Madame de Scudéry eine äußerst einfühlsame, ja empfindsame Form der Verhaltensreglementierung. Diese Verhaltensreglementierung basiert auf der Konfrontation der drei Abwege – Feindschaft, Gleichgültigkeit, Leidenschaft – durch die drei Tugenden der Dankbarkeit, der Wertschätzung und der Zuneigung. Im Folgenden wird versucht, diese Didaktik der Zärtlichkeit und deren zentrale Strategie – die Beschämung – genauer in den Blick zu nehmen.

Die zärtliche Beschämung des ›rake‹: Colley Cibbers »The Careless Husband« (1704). – Die Karriere der Zärtlichkeit auf dem Theater beginnt mit den *sentimental plays* im England des ganz frühen 18. Jahrhunderts. Zärtlichkeit äußert sich hier im häuslichen Rahmen, d.h. in der Zähmung des untreuen Gatten durch die zärtliche Geste des wohlwollenden Beschämens. Deutlich wird dies angesichts der 1704 erschienenen Komödie *The Careless Husband* des Briten Colley Cibber. Thema dieser Komödie ist es, einen sich auf moralischen Abwegen befindenden Gatten durch zärtliches weibliches Taktgefühl gezielt zu beschämen und so zu reformieren.¹⁴ Bei Cibber ist es der leichtlebige Sir Charles Easy, der als typischer *rake* seiner Gattin Lady Easy chronisch untreu ist, also in seinem Begehren nicht nur vor anderen Frauen, sondern auch vor den eigenen Bediensteten keinen Halt macht, sich diesen mit einem durchaus unbekümmerten Charme stets aufs Neue nähert. Anders als in den Restaurationskomödien vermag Sir Charles sich jedoch vom Status des *rake* zu lösen, er durchlebt also eine Konversion,¹⁵ und dies liegt an der Konfrontation mit der unerschütterlichen Liebe seiner Ehefrau. Diese ungebrochene Liebe der Gattin führt zu einer äußerst nachhaltigen Beschämung des chronisch untreuen Gatten und führt so zu einer Wende im Drama, die als »Steinkirk Szene« berühmt geworden ist: Als seine Gattin ihren Mann gemeinsam mit einer Magd auf dem Stuhl schlafend vorfindet, also in einer Szene entdeckt, die eindeutig auf Ehebruch schließen lässt, greift sie zu einem durchaus sanften Mittel. Da des Gatten Perücke im Zuge der Liebelei vom Kopf gerutscht ist, betont sie im Selbstgespräch, wie traurig es wäre, wenn er sich erkältete, nimmt sodann ihr Halstuch, d.h. eine Steinkirk von ihrem Hals und legt sie sanft auf seinen Kopf.¹⁶ Dieses Halstuch der Frau dient als Fingerzeig, denn nachdem die Gattin sich davontiehlt und der Gatte erwacht, erkennt er natürlich, wer die Besitzerin seiner neuen Kopfbedeckung ist. Er wundert sich zudem, dass seine Frau ihn nicht wecken und keine Szene machen wollte, und erkennt so allererst, wie wunderbar sie ist. Durch die zärtliche Güte der Gattin, ihn in dieser Situation nicht zu beschimpfen, sondern ihm vielmehr die Treue zu halten, wird er beschämt und geläutert:

My dear, your understanding startles me, and justly calls my own in question: I blush to think I've worn so bright a jewel in my bosom, and, till this hour, have scarce been curious once to look upon its lustre.¹⁷

Die nun folgende Versöhnungsszene zwischen den Eheleuten ist vor allem deshalb ein Zeichen einer neuartigen innerehelichen *tendresse*, weil es der Gattin Lady Easy eigentlich unangenehm ist, ihren Gatten in eine solche Verlegenheit zu bringen, weil sie eine beschämende Konfrontation also im Grunde vermeiden will. Ihre enorme und außergewöhnliche weibliche Zartheit hat freilich stets auch eine gewisse Angst vor dem Patriarchen zum Grund. Der Effekt der Läuterung

des Gatten ist jedoch gerade deshalb umso größer. Ich zitiere eine längere Szene, die dies eindrücklich verdeutlicht:

SIR C.: Your will then be a reason; and since I see you are so generously tender of reproaching me, it is fit I should be easy in my gratitude, and make what ought to be my shame, my joy; let me be therefore pleased to tell you now, your wondrous conduct has waked me to a sense of your disquiet past, and resolution never to disturb it more – And (not that I offer it as a merit, but yet in blind compliance to my will) let me beg you would immediately discharge your woman.

LADY E.: Alas! I think not of her. Oh! my dear, distract me not with this excess of goodness. (Weeping.)

SIR C.: Nay, praise me not, lest I reflect how little I have deserved it; I see you are in pain to give me this confusion. Come, I will not shock your softness by my untimely blush for what is past, but rather sooth you to a pleasure at my sense of joy, for my recovered happiness to come. Give then to my new-born love what name you please, it cannot, shall not be too kind: Oh! it cannot be too soft for what my soul swells up with emulation to deserve. Receive me then entire at last, and take what yet no woman ever truly had, my conquered heart.¹⁸

Zwar reagiert bei Cibber die betrogene Gattin mit kaum nachvollziehbarem Verständnis auf den Ehebruch, aber eben darin liegt nicht zuletzt die außergewöhnliche Wirkkraft des Stückes: Schon die ersten Aufführungen dieser neuartigen Komödie, die nicht nur eine duldsame Heldin, sondern auch einen gefühlvollen Liebhaber einführt und mit einem Lob auf die eheliche Liebe schloss, waren von Erfolg begleitet. Herbert Foltinek führte diesen Erfolg u.a. auf den Wandel des Gatten zurück: Cibbers nachlässiger Ehemann könne sich aus seinem sittlichen Dilemma befreien und werde so zu einer Persönlichkeit, bei Cibber werde also ein Charaktertyp mit einer Situation konfrontiert, die seine eigentlich moralischen Wesenszüge zu wecken vermag.¹⁹ Diese sittliche Wandlung eines Charakters ist jedoch gebunden an die neuartige Didaktik, welche an die Stelle der streitbaren Konfrontation eine zärtliche Geste stellt, deren Wirkkraft eben aus einer Beschämung hervorgeht. Dies zeigt vor allem das berühmte Schlusswort dieser Komödie, mit welchem der geläuterte Gatte seinen Wandel und dessen Grund eigens betont:

Thy wrongs when greatest, most thy virtue prov'd;
And from that virtue found, I blush'd and truly lov'd.²⁰

Freilich kennt die Gattin von Sir Charles Easy, die ihn auf den Weg ehelicher Tugend zurückführt, auch Anwendungen von Eifersucht, die jedoch als kaum salonfähige »Krankheit« von ihr verborgen werden. Diese Drosselung eifersüchtiger Anwendungen ist in dieser Komödie wohl mindestens ebenso zentral wie

das sentimentale Leitmotiv gelebter Tugendhaftigkeit und zärtlicher Nachsicht, was wiederum nahelegt, dass die jähe Rückkehr des Gatten zur ehelichen Liebe auf ein didaktisch-kontrolliertes Wohlerhalten zurückzuführen ist. Der Sieg der innerehelichen Zärtlichkeit, die schließlich auch in einem mit den Easys befreundeten Paar obsiegt, das nach langem neckischen Hin und Her mit Hilfe einer amourösen List zueinandergefunden hat, hat hier also ein ethisches Fundament. Cibbers Darstellung der Salonatmosphäre der damaligen High Society fokussiert also eine Gesellschaft, deren Lebenslust und Lebensstil sich im Vergleich zu den Protagonisten der *comedy of manners* auf eine neue Form der »Wohlanständigkeit« zu verständigen scheint.

Die Beschämung der präziösen Gattin: Richard Steeles »The Tender Husband« (1705). – Auch Richard Steeles *sentimental comedy* namens *The Tender Husband* geht zurück auf die Didaktik der Zärtlichkeit, die in diesem Falle eindeutig bezogen ist auf Mme de Scudéry's Barockroman *Clelie* von 1654, wie die folgende Passage verdeutlicht: »Oh, let me alone – I have been a great traveller in fairy land myself; I know Oroonates, Cassandra; Astrea and Clelia are my intimate acquaintance. Go, my heart's envoys, tender sighs make and with your breath swell the soft zephyr's blast.«²¹ *The Tender Husband* stellt also nicht etwa die Lächerlichkeiten eines allzu »zärtlichen« Ehemannes dar, wie es der Titel vor dem Hintergrund der Molière'schen Typensatire vermuten ließe, sondern beschreibt im Gegenteil Glück, Zufriedenheit, Güte und Treue, die aufgrund der zärtlichen Didaktik des Ehemanns in einen Haushalt einziehen. Und doch ist umgekehrt der Blick Molières, wie er in den Stücken William Congreves und John Drydens noch deutlich wurde, auch hier angelegt. Dies verdeutlicht vor dem Hintergrund der Anspielungen auf Madeleine de Scudéry's *Clélie* vor allem diejenige Person, die diesem Roman und der mit ihm assoziierten Welt der Schäfer, Ritter, Bäche und Lustwäldchen, der »shepherds, knights, flowery meads, groves and streams«,²² so intensiv nachträumt und nacheifert: die Bidy Tipkin. Schon John Dennis hat zu Lebzeiten Steeles darauf hingewiesen, dass die Figur der Bidy eng an den lächerlichen Präziösen Molières orientiert gewesen sei.²³ Vor allem die soziale Verortung der ihrerseits ausgesprochen präziös sich gebärdenden Bidy im mittleren Bürgertum dürfte an Molière orientiert sein: »L'air précieux il s'est aussi répandu dans les provinces.« Bidy Tipkin ist also ein urbanes Mädchen aus der Provinz, ihr Enthusiasmus für den höfischen Habitus ist wie bei Molière das entscheidende komische Prinzip dieser Komödie.²⁴ Aber anders als bei Molière hat Steele seine Lehren aus der von Jeremy Collier entfachten Diskussion um die notwendige Moral der Komödie gezogen: Daher bleibt es keineswegs bei der bloßen Ridikülisierung dieser Figur. Vielmehr wird deren Weltanschauung affirmativ interpretiert, und zwar gemäß der zentralen Idee der Zärtlichkeit.

In seiner Komödie präsentiert Steele entsprechend dieser kritischen Anspielung auf die Mode der Präziosität eine Ehefrau, die ganz im Sinne der Restaurationskomödie in ein französisches Leben »à la mode« vernarrt ist. Diese Frau Clerimont hat diverse Spielarten modischer Torheiten von einem Frankreichbesuch mit heimgebracht, und deren schlimmster Auswuchs ist ihr neues Faible für Spiele und Flirts. Die Komödie fokussiert nun die Versuche ihres Mannes, seine frankophile Frau von diesem frankophilen Trip, aber auch von ihrer fixen Idee einer wirtschaftlichen und sexuellen Selbstbestimmung, zu kurieren. Zu diesem Zweck bedient sich Steele eines der gängigsten Mittel der Restaurationskomödie: Man gibt der zu läuternden Heldin – in diesem Falle der Mrs Clerimont – alle erdenklichen Freiheiten, und bringt sie somit in eine Situation, die ihre Läuterung ermöglicht. Der Protagonist wird so einerseits erleichtert, zugleich aber auch beschämt, weshalb es dann wenig braucht, um alle unerwünschten Verhaltensweisen zu revidieren.

War es in Cibbers *The Careless Husband* das sanft platzierte Taschentuch, so ist es in der Komödie *The Tender Husband* Mr Clerimonts Ex-Geliebte namens Lucy, die dieser zärtliche Ehemann zu einem Filou umfunktioniert, der seine Frau mit Galanterie und Glücksspiel auf die falsche Bahn bringt, um dann beide in einer sie kompromittierenden Situation gezielt zu entdecken. Ziel einer derart zärtlichen Didaktik ist also wiederum der Versuch, die sich auf Abwegen befindliche Ehegattin in eine verfängliche Situation zu bringen, um sie dann – im Sinne einer strategischen Beschämung – nach den eigenen Wünschen zu erziehen. Nachdem sich die Ex-Geliebte Lucy also aus Gründen der Täuschung verkleidet und als ein Mr Fainlove ausgegeben hat, wird Herr Clerimont im eigenen Schlafzimmer versteckt, um von dort aus das amouröse Stelldichein mit seinen Kommentaren aus dem Off zu begleiten. Dabei setzt Steele freilich weit stärker als Cibber auf den Effekt der Situationskomik, wenn etwa Mrs Clerimont betont, sie respektiere ihren Mann, aber zugleich den Stellenwert des Respektes als solchen herabsetzt, oder Mr Clerimont die verfängliche Situation der Gattin mit einem ironischen Kommentar versieht: »How have I wrong'd this fine lady – I find I am to be a cuckold out of her pure esteem to me.«²⁵ Aber dennoch ist auch hier der Aspekt der Beschämung zentral, wie der Auftritt des Gatten hinter dem Vorhang verdeutlicht:

Well Madam, are these the innocent freedoms you have claim'd of me? Have I deserv'd this? [...] Did I ever murmur at supplying any of your Diversions, while I believ'd 'em (as you call'd 'em) harmless? Must then those Eyes that us'd to glad my heart with their familiar Brightness, hang down with Guilt?²⁶

Dass die beschämte Gattin die Augen schuldbewusst niederschlägt, schließt dennoch nicht aus, dass auch sie einen Wesenswandel durchmacht: »You laid

that train«, so ihre Antwort, »to alarm, not to betray my innocence – Mr Clerimont scorns such baseness! Therefore I kneel – I weep – I am convinced! (Kneels)«²⁷ Im Niederknien wird so verdeutlicht, dass die Strategie der Beschämung aus der vom präziösen »à la mode«-Leben der Franzosen so faszinierten Dame wieder eine treue Gattin machte.

Der beschämte Rebell: Johann Elias Schlegels »Canut« (1746). – Der Import dieser neuartigen Form einer zärtlichen Empfindsamkeit im Deutschland des 18. Jahrhunderts läuft eindeutig über eine Entsexualisierung des Phänomens. Eine entscheidende Differenz zwischen der tendresse bzw. der tenderness und der Zärtlichkeit ist also die Beziehungskonstellation: Im Deutschland des frühen 18. Jahrhunderts beschreibt die Zärtlichkeit keine zwischengeschlechtliche Affektbeziehung im Sinne etwa de *Carte de Tendre*, der Liebestragödien Racines und Voltaires, der *sentimental plays* bei Cibber und Steele oder auch der späteren *comédie larmoyante* etwa bei Marivaux, Destouches oder la Chaussée. An deren Stelle tritt eine innerfamiliäre Affektbeziehung, so etwa bei Johann Elias Schlegels *Canut*, Lessings *Miss Sara Sampson* oder auch Gellerts *Zärtliche Schwestern*, deren Zärtlichkeit sich ja vor allem auf das Verhältnis von Julchen und Lottchen bezieht. Johann Elias Schlegels Drama *Canut*, 1746 in Kopenhagen veröffentlicht und Friedrich V. von Dänemark gewidmet, ist dabei wohl die erste Tragödie deutscher Sprache, in der die Didaktik der zärtlichen Beschämung eine zentrale Rolle gespielt hat.

Wenn wir davon ausgehen, dass sich der Begriff der Beschämung aus der englischen Redewendung »to be ashamed« ableitet, dann dürfte zudem anzunehmen sein, dass Schlegel dieses Motiv seinerseits aus dem Englischen entnahm. Wir haben wohl vor allem an den *Spectator* zu denken, also jene im Deutschen von der Gottschedin übersetzte *Moralische Wochenschrift*, deren Erfinder Sir Richard Steele in Schlegels Schriften mehrfach lobend Erwähnung findet. Steele und Addison sind in der 1747 entstandenen Abhandlung *Gedanken über das Theater* Schlegels Beispiele dafür, »daß das Theater wirklich der Sittenlehre gute Dienste thut«, dass also »die allerbesten Sittenlehrer das Theater einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt«²⁸ hätten. In dieser Auseinandersetzung Schlegels mit der englischen Restaurationskomödie, der *comedy of manners*, werden zudem die Grundlagen für die Lösung des deutschsprachigen Theaters vom noch bei Gottsched favorisierten französischen Klassizismus gelegt. Zwar hatte Schlegel das englische Theater mit Shakespeare im Vergleich zu den Schriften des Andreas Gryphius 1741 noch kritisch beurteilt. In seinen sechs Jahre später veröffentlichten Überlegungen zum Theater aber hat sich das Bild zugunsten des englischen Theaters gewandelt. Dies hat auch mit einer neuartigen Schwerpunktsetzung zu tun: Schlegel komme es in dieser Schrift »weniger auf die Einhaltung allgemeingültiger Regeln und Maximen an als auf lebendige

Charakterisierung der Personen und ihrer Handlungen auf der Bühne«,²⁹ wie Fritz Brüggemann betonte. Eben darin aber liegt u.a. der Grund, weshalb Schlegel – entgegen der Argumente Gottscheds – das englische Theater dem französischen vorzieht:

Man muß auch bekennen, daß in dieser Wahl und Bestimmung der Charaktere die größte Stärke der englischen Komödie besteht; deren gute Poeten auch sogar die Grade derselben zu bestimmen wissen. Ich will zum Exempel davon nur des Steele *Funeral*, oder *Leichenbegängniß*, und des Congreve *Double-dealer* oder die *Doppelzunge* anführen; wiewohl ein jedes Stück von Steele, Cibber und Congreve zum Exempel dienen könnte. Je größer der Meister ist, desto mehr wird man den Charakter der Person, die er vorstellt, fast aus jedem Worte erkennen. In ihren Leidenschaften, in ihren Entschlüssen, in ihren vernünftigen Reden, und so gar in ihren Complimenten wird sie ihre schwache Seite verrathen.³⁰

Dieser neue Stellenwert der Charakterzeichnung ist auch dem Herrscherdrama *Canut* deutlich anzumerken. In diesem Stück sehen wir erstmals den Übergang von der absolutistischen zur aufgeklärten Fürstenherrschaft, die sich nicht mehr durch den äußeren Zwang an der Macht hält, sondern durch Güte die Bindung an den Souverän herzustellen bestrebt ist. Hierin folgt, wie Wolfgang Lukas in seiner wichtigen Studie über *Anthropologie und Theodizee* von 2005 betonte, später Justus Möser's heroisches Trauerspiel *Arminius* von 1749.³¹ Zu Beginn des Stückes kehren Ulfo und Estrithe auf Estrithes Wunsch hin nach Kopenhagen zurück. Ulfo hat Canuts Heer eine schwere Niederlage zugeführt, als er mit einer List eine große Schar von Canuts Kriegeren auf eine Brücke drängen konnte, die daraufhin einstürzte. Seine damaligen norwegischen und schwedischen Verbündeten sind tot, und Estrithe ist nun gewillt, um Ulfo willen bei ihrem Bruder, dem König Canut, »um Vergebung [zul] flehn«.³² In diesem Sinne gleicht die Eröffnung des Stückes durchaus jener Konstellation, wie wir sie später aus Lessings *Miss Sara Sampson* kennen: Es geht um eine innerfamiliäre Konstellation, bei welcher die Schwester – bzw. bei Lessing die Tochter – durch Trennung von der Familie in eine Situation gerät, die eine Vergebung seitens des Bruders – bei Lessing ist es dann der Vater – notwendig macht. Ich betone diese Nähe zu Lessing, weil das Verhältnis von Schwester Estrithe und Bruder Canut – wie später dasjenige von Tochter Sara und Vater William Sampson – von Anbeginn an im Zeichen der »Zärtlichkeit« steht. »Zärtlichkeit« ist es, die nach Einschätzung Gunildes der Estrithe »Brust entzündet«, wie auch ihr Bruder, König Canut, betont:

CANUT: So glaubst du, daß in ihr die Zärtlichkeit sich rühre,
Daß nicht ihr Unglück bloß sie wieder zu mir führe,
daß ihre Wiederkunft nicht bloß erzwungne Reu',

Sie selbst mir noch geneigt und noch Estrithe sei?
Ihr Herz war nicht gemacht, den Bruder stets zu hassen;
Die Tugend konnte sie auf immer nicht verlassen.
Ein Geist, der denkt und fühlt, der irrt nur kurze Zeit.
Dies hofft ich.
GODEWIN: Herr, für dich ist sie voll Zärtlichkeit.³³

Die bange Frage des königlichen Bruders nach der Schwester Zärtlichkeit resultiert aus der dem Zuschauer bekannten Vorgeschichte: Estrithe hatte vor allem aus Pflichtgefühl ihrem Bruder Canut gegenüber zu Ulfo gehalten, denn durch einen von Ulfo missbrauchten Brief Canuts glaubte sie, Canut habe ihre Verbindung mit Ulfo gewünscht. Ulfo beweist durch sein Vorgehen ein unbändiges Verlangen nach Ruhm und Ehre und schreckt vor keinem Mittel zurück. Er verbreitet Lügen über Godewin, den früheren Geliebten Estrithes, um diesen zu einem Duell herauszufordern. Ulfo gewinnt, schenkt aber Godewin das Leben, um bei Canut und Estrithe zu punkten. Canut ist ein zärtlicher Herrscher, er ähnelt seinem Nachfolger – Möser's Fürst Arminius – in diesem Wesenszug einer empfindsamen Güte, die »als Form der Zählung und Unterwerfung des Untertanen«³⁴ fungiert. Gegenüber seiner Schwester Estrithe, also der Gattin seines intriganten Widersachers Ulfo, erläutert Canut sein Modell einer »zärtlichen Herrschaft«³⁵ wie folgt:

CANUT: Er soll, ist nicht sein Herz der Menschheit ganz entrissen,
Da er mich ehren lernt, zugleich mich lieben müssen.
Er fühle nur hierdurch, er sei mein Untertan,
Er überzeuge sich, daß ich ihn zwingen kann.
Glaub, ich will, um den Trutz des Ulfo zu zähmen,
Ihn an der Strenge Statt durch Güte nur beschämen.³⁶

Ein ähnlicher Charakterzug findet sich auch in Möser's Herrschertragödie *Arminius*, wie Wolfgang Lukas zeigen konnte. Denn mit nahezu identischen Worten erläutert Fürst Arminius gegenüber dem Freund Adelbert seine zärtliche Herrschaft:

ARMINIUS: Kann meiner Großmut Macht ihr [der Deutschen] freies Herze rühren;
So wird ihr Haß beschämt auch wider Willen fliehn,
Und ihr zerknirschtes Herz erniedrigt vor mir knien.
ADELBERT: Ha! Knien?
ARMINIUS: Ja! Ja! der Zorn, durch Sanftmut unterbrochen,
Fehlt ihm zum Haß der Grund, verrauchet ungerochen.
ADELBERT: O! welch ein frommer Wahn umnebelt dein Gemüt.³⁷

Dieser fromme Wunsch, durch die sanfte Wirkmacht des wohlwollenden Beschämens den Willen der Untertanen zu steuern, geht zurück auf Schlegels *Canut*. Was Arminius sich im ersten Akt vornimmt – »durch Beschämung erst den Haß zu beugen«³⁸ –, geht letztlich jedoch nicht auf Schlegel, sondern zweifellos auf die *sentimental plays* zurück. An deren Diaktik hat auch Schlegels *Canut* teil. Allerdings greift Canuts Didaktik der Beschämung nur mit Blick auf die eigene Schwester, wie wiederum die folgende Szene verdeutlicht:

ESTHRITE: Mein König, deine Huld, die du mir wiedergiebst,
Beschämt mich, da sie mir bezeigt, wie du mich liebst.
CANUT: Die Liebe, die du rühmst, braucht dich nicht zu beschämen,
Die geb ich dir nicht erst, nichts konnte dir sie nehmen.
ESTHRITE: So sehr dich meine Flucht mit Recht erzürnen kann ...
CANUT: Sie hat mich nicht erzürmt, sie hat mir wehgethan.³⁹

In seiner Güte will Canut dem Widersacher Ulfo gar zu Ruhm verhelfen und schickt ihn mit Godschalk, einem slawischen Prinzen, der sich an den Mördern seines Vaters rächen will, auf Rachefeldzug. Ulfo sieht seine Entfaltungsmöglichkeiten dadurch aber eingeschränkt und versucht mit Godschalk ein Mordkomplott gegen Canut zu schmieden. Zwar widersetzt sich Godschalk den finsternen Plänen des Bösewichts und verrät Canut Ulfos dunkle Absichten, woraufhin Canut in seiner grenzenlosen Güte dem in Haft gesetzten Ulfo ein weiteres Mal vergeben will. Allein, Ulfo will sich nicht vergeben lassen. Schließlich kann er einer Wache ein Schwert entreißen und versucht, Godschalk zu töten, doch dieser kann sich verteidigen und Ulfo stirbt. So bleibt Canut und Estrithe am Ende nur noch das Bedauern über diesen unbelehrbaren Ruhmeseifer des Ulfo: »Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe, / Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.«⁴⁰

Die Tragödie der Beschämungsvermeidung: Lessings »Miss Sara Sampson« (1755). – Diese Extremform der wohlwollenden Beschämung, welche den Herrscher Canut und dessen neuartigen Umgang mit den innenpolitischen Widersachern kennzeichnet, geriet in der Folge auch in die Kritik. Im November 1756 kommentiert Lessing in einem Brief an Nicolai den Schlegel'schen *Canut* wie folgt:

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen. Ein Fehler des Canuts, zu dessen Bemerkung Sie auf einem andern Wege gelangt sind.⁴¹

In seinem Brief an Moses Mendelssohn vom 18. Dezember 1756 wird dieses Argument verfeinert:

Canut sei ein Muster der vollkommensten Güte. Soll er nur Mitleid erregen, so muß ich durch den Fehler, daß er seine Güte nicht durch die Klugheit regieren läßt, und den Ulfo, dem er nur verzeihen sollte, mit gefährlichen Wohltaten überhäuft, ein großes Unglück über ihn ziehn; Ulfo muß ihn gefangen nehmen und ermorden. Mitleiden im höchsten Grade!¹²

Es ist naheliegend, dass Lessing diese Fehler im Rahmen seiner eigenen Versuche zum empfindsamen Drama zu vermeiden versuchte. Die »vollkommenste Güte«, wie sie im Falle des *Canut* den Herrscher sowie dessen ihm zärtlich gesinnte Schwester Esthrite auszeichnen, soll demnach von einem »großen Unglück« heimgesucht werden, ausgelöst durch einen der »Güte« entstammenden »Fehler«. Zugleich »müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben«. Wenn wir zugleich davon ausgehen, dass die Güte Canuts auch für Lessing ein Muster ist, dann bezieht sich diese Musterhaftigkeit zweifellos auch auf Canuts Zärtlichkeit im Sinne der Didaktik der Beschämung: »Glaub, ich will, um den Trutz des Ulfo zu zähmen,/ Ihn an der Strenge Statt durch Güte nur beschämen«, so lautete das neue Credo des Herrschers. Wie gelang Lessing nun sein Versuch, diese »vollkommenste Güte« ins Unglück zu stürzen, um so das Höchstmaß an Mitleid zu erzielen?

Ich komme damit zum abschließenden Blick auf Lessings *Miss Sara Sampson*, in welcher diese höfische Didaktik ihren Höhepunkt erreicht. Im Zentrum des Stückes steht auch hier der Begriff der Zärtlichkeit, der gleich zu Beginn des Dramas, also im ersten Akt, in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Bild des Vaters Sir William Sampson ist entscheidend von dieser Zärtlichkeit geprägt: Er ist kein autoritärer Verfechter eines Tugendideals, sondern ein »zärtlicher« Vater – »mache mir aus meiner Zärtlichkeit ein Verbrechen«¹³ –, und er ist der Vater einer zärtlichen Tochter, ist doch ihre Flucht »der Fehler eines zärtlichen Mädchens.«¹⁴ Selbstverständlich steht diese Zärtlichkeit nicht unter einem ödipalen Vorzeichen. Sie hat aber auch nichts mit der etwa von Peter Szondi betonten Weinerlichkeit zu tun, mit welcher das Bürgertum seine politische Ohnmacht empfunden hätte. Was es zu verstehen gilt, das ist die Tatsache, dass diese Zärtlichkeit aristokratische Quellen hat, und dass sie sehr viel zu tun hat mit einer bestimmten Form der Einfühlsamkeit, die letztlich genau wie in Cibbers *The Careless Husband* als Schamvermeidung, genauer gesagt als »Beschämungsvermeidung« zu verstehen ist. Dabei haben wir die zwischen Vater und Tochter bestehende Beziehung der Zärtlichkeit zu unterscheiden von derjenigen, die sich kurzzeitig zwischen Marwood und Mellefont anzubahnen scheint, der sich Mellefont jedoch widersetzt.¹⁵ Zwar scheint die Marwood auf diese Zärtlichkeit

mit Recht anzuspielen, wenn sie Mellefont an seine Jugendsünden erinnert. Aber diese Zärtlichkeit ist von anderer, weil stürmischerer Art als die für das Drama weit wichtigere zwischen Vater und Tochter.

Die Zärtlichkeit zwischen Vater und Tochter tritt im dritten Aufzug bzw. Akt in den Mittelpunkt des Geschehens. Der Vater schrieb den »Brief eines zärtlichen Vaters, der sich über nichts, als über ihre Abwesenheit beklaget«, wie auch Diener Waitwell betont: »Sir William ist noch immer der zärtliche Vater, so wie sein Sarchen noch immer die zärtliche Tochter ist, die sie beide gewesen sind.«¹⁶ Dies ist zunächst eine Sara überraschende Information, insofern sie aufgrund ihres Ungehorsams den Verlust der zärtlichen Liebe des Vaters befürchtete.¹⁷ Der Hinweis Waitwells auf die nach wie vor ungebrochenen Zärtlichkeiten des Vaters für die Tochter erweist sich jedoch im Folgenden als ausgesprochen relevant, denn so wird deutlich, dass die zärtliche Beziehung zwischen Vater und Tochter wichtiger scheint denn diejenige zwischen Mellefont und Sara. Mehr noch, die Zärtlichkeit Saras setzt Diener Waitwell gar in den Superlativ: Die habe »das liebreichste und zärtlichste Herz, das die Beste ihres Geschlechtes nur haben kann.«¹⁸

Mellefont sagt: »Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit. Was hab' ich zu fürchten? Was habe ich zu hoffen? Ist er noch der Vater, den wir flohen? Und wenn er es noch ist, wird Sara die Tochter sein, die mich zärtlich genug liebt, um ihn noch weiter zu fliehen?«

Sara sagt: »Sir William? Ach Mellefont, fangen Sie doch nun an, sich an einen weit zärtlichem Namen zu gewöhnen. Mein Vater, Ihr Vater, Mellefont.«

Die eigentliche Tragik der Sara Sampson liegt nicht allein in der Rachelust der Marwood, sondern auch und vor allem in dem tragischen Zuspätkommen des Vaters: »Wenn du mich an mein Vergeben erinnerst, so erinnerst du mich auch daran, dass ich gezaudert habe. Warum vergab ich dir nicht gleich?« (V, 9). Die Antwort auf diese wichtige Frage liefert der gesamte Verlauf des dritten Aktes, denn in diesem werden die Gründe für das tragische »Zaudern« des Vaters offen ausgesprochen. Es handelt sich dabei um eine ausgesprochen komplexe Form der Rücksicht, die es dem Vater gebietet, die Tochter nicht sogleich aufzusuchen, um sie angesichts ihres peinlichen Fehlgehens – der unerlaubten Flucht mit dem Geliebten Mellefont – nicht zu sehr zu beschämen. So tritt der Brief des Vaters an die Stelle einer direkten Begegnung, er gibt der Tochter »Gelegenheit, alles, was ihr die Reue Klägliches und Errötendes eingeben könnte, schon ausgeschüttet zu haben, ehe sie mündlich mit mir spricht.« (III, 1). Das Perfide ist nun, dass sich bei Sara ganz ähnliche Bedenken einstellen, nachdem sie den Brief des Vaters erhalten hat: An die Stelle einer sowohl vom Vater wie von der Tochter gewünschten Vergebung tritt so ein Zaudern, welches sich wechselseitig verstärkt. Vaters »sehnliches Verlangen nach mir«, so die Einschätzung Saras, würde ihn anfangs zwar alles verzeihen lassen. »Kaum aber würde dieses Verlangen ein wenig beruhiget sein, so würde er sich, seiner Schwäche wegen, vor

sich selber schämen.« (III, 3). Diese eigentümliche Verzögerung im zentralen Akt der wechselseitigen Vergebung erscheint selbst dem Diener Waitwell kaum nachvollziehbar – »ist denn nicht das Vergeben für ein gutes Herz ein Vergnügen« (III, 3) –, wird aber schließlich von ihm als Zeichen einer »rühmlichen Besorgnis«, als »eine tugendhafte Schüchternheit« (III, 3) gedeutet.

Ich möchte behaupten, dass diese Form der einfühlsamen Rücksicht, wie sie zwischen Vater und Tochter vorherrscht, das eigentlich tragische Thema dieses Trauerspiels ist. Es zeugt von einer Form der Empfindsamkeit, die weit mehr mit der Tradition der *genteel comedy* und deren Didaktik gemein hat denn mit späteren Dramen jener Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Meines Erachtens entwickelt sich die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ab den 1760er Jahren zunehmend in die entgegengesetzte Richtung, also hin zu jenem desintegrativen Beschämen, dem »desintegrative shaming«, das seinen Höhepunkt im Drama des Sturm und Drang, also im Zuge der finalen Lösung des Dramas von der Ständeklausel der aristotelischen Tragödientheorie erreicht. Spätestens mit dem Sturm und Drama treten also Schamkonflikte auf den Plan, die sich nicht mehr in die soziale Ordnung überführen lassen, die also den Beschämten stigmatisieren, wie etwa Wagners *Die Kindermörderin* oder später Hebbels *Maria Magdalena* zeigen: zu schweigen von Hauptmanns *Rose Bernd*. Man könnte sich daher zu der alten These Lothar Pikuliks hinreißen lassen, nach welcher zumindest diese Art der Empfindsamkeit, wie sie der frühe Lessing der britischen Komödie entnahm, eine »im Kern unbürgerliche Erscheinung«⁴⁹ gewesen ist.

Anmerkungen

- 1 Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, 50.
- 2 Fritz Brüggemann: *Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren* (= Reihe Aufklärung, Bd. 7), Leipzig 1935, 8ff.
- 3 Vgl. dazu etwa den Sammelband: Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Robert Seidel (Hg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, Tübingen 2004, der in der Einleitung als zentrales Anliegen ausgibt, im Anschluss an Sauder »der »Emotionalisierung privater Bindungen und der bürgerlichen Gefühlskultur entscheidende Aufmerksamkeit« zukommen zu lassen (ebd., 3). Ähnlich heißt es 2004 bei Inge Stephan: »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 Familie sei also »der Ort bürgerlicher Empfindsamkeit, die gegen die öffentliche Sphäre des Hofes und die feudale Unmoral gesetzt wird.« Vgl. Inge Stephan, »So ist die Tugend ein Gespenst«, in: dies., *Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2004, 31.

- 4 Sauder, *Empfindsamkeit: Voraussetzungen und Elemente*, 234.
- 5 Maurice Daumas, *La tendresse amoureuse: XVIe-XVIIIe siècles*, Paris 1996.
- 6 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1982.
- 7 Daumas untersucht diese Entwicklung anhand acht verschiedener Indikatoren: a) Les rituels de la séduction; b) Les gestes de l'intimité; c) Les embarras de l'idéal amoureux; d) l'amitié plus forte que l'amour; e) Ce que disent les lettres; f) l'émergence du sentiment féminin; g) La famille, creuset de l'amour-tendresse; h) Les mutations de l'identité amoureuse; vgl. Daumas, *La tendresse amoureuse*.
- 8 Susan Hendrick, Clyde Hendrick, *Romantic love. Sage series on close relationships*, Newbury Park 1992, 25.
- 9 Jean-Louis Flandrin, *Das Geschlechtsleben der Eheleute in der alten Gesellschaft. Von der kirchlichen Lehre zum realen Verhalten*, in: Philippe Ariès, Andre Béjin (Hg.), *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 1984, 159.
- 10 Vgl. zur Begriffsgeschichte: Astrid von der Lühe, *Zart: zärtlich*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Sp. 1149–1155.
- 11 Vgl. zur Unterscheidung Jean-Michel Pelous, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris 1980. Zur Datierung vgl. Maurice Daumas, *La Tendresse amoureuse: XVIe-XVIIIe siècles*, der die Genese des zärtlichen Liebescodes mit dem Ende der Regierungszeit von Louis XIII. verknüpft: »A la fin du règne de Louis XIII surgit le sens moderne du mot tendresse«, so heißt es im Klappentext.
- 12 Mlle de Scudéry, *Clélie. histoire romaine [1654-1660]*, hg. von Delphine Denis, Paris 2006, 74.
- 13 Vgl. grundlegend: Doris Kolesch, *Performanzen im Reich der Liebe: Die »Carte de Tendre« (1654)*, in: Erike Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart-Weimar 2001, 62–82.
- 14 Colley Cibber, *Three Sentimental Comedies: »Love's Last Shift«, »The Careless Husband« and »The Lady's Last Stake«*, hg. von Maureen Sullivan, New Haven 1973.
- 15 Vgl. zu dieser Konversion: J. A. Vance, *Power and Conversion in Cibber's »The Careless Husband«*, in: *Restoration*, 7(1983)2, 68–74.
- 16 A. J. Bisanz, *Stoff als Motiv in Colley Cibbers »The Careless Husband«*, in: *Fabula*, 13/1972, 122–134.
- 17 Colley Cibber, *The Careless Husband: A Comedy*, Dublin 1760, 74.
- 18 Ebd., 75.
- 19 Herbert Foltinek, *Colley Cibber: The Careless Husband*, in: Heinz Kosok (Hg.), *Das Englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert: Interpretationen*, Berlin 1976, 25f.
- 20 Cibber, *The Careless Husband*, 87.
- 21 *The plays of Richard Steele*, hg. von Shirley Strum Kenny, Oxford 1971, 223.
- 22 Ebd.
- 23 *The Characters and Conduct of Sir John Edgar ...*, in: *The Critical Works of John Davis*, hg. von E. N. Hooker, Baltimore, 1939–1943, Bd. II, 187.
- 24 Vgl. Calhoun Winton, *Introduction*, in: Richard Steele, *The Tender Husband*, hg. von C. Winton, London 1967, IX–XXII, hier XII.
- 25 *The plays of Richard Steele*, 262.
- 26 Ebd., 264.
- 27 Ebd.

- 28 Johann Elias Schlegel, *Werke*, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Band 3 [Faksimile-Druck Kopenhagen 1764–1773], Frankfurt/Main 1971, 272. Daneben ist auch an die britische Restaurationskomödie, also an die sogenannte »comedy of manners« zu denken. Eventuell war es dabei sogar Congreves *The way of the world*, also jenes Stück, dem Lessing später die Namen Marwood und Waitwell für seine Miss Sara Sampson entlehnte.
- 29 Fritz Brüggemann (Hg.), *Die bürgerliche Gemeinschaftskultur der vierziger Jahre*, Zweiter Teil: *Drama* (= Deutsche Literatur Reihe Aufklärung, 6), Leipzig 1933, 7.
- 30 Johann Elias Schlegel, *Werke*, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Band 3, 289.
- 31 Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Göttingen 2005, 149f.
- 32 Johann Elias Schlegel, *Ausgewählte Werke*, Weimar 1963, 180.
- 33 Ebd., 183.
- 34 Vgl. Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee*, 150.
- 35 Ebd.
- 36 Schlegel, *Ausgewählte Werke*, 194.
- 37 Justus Möser, *Arminius: Ein Trauerspiel*, Hannover–Göttingen 1749, 21.
- 38 Ebd., 22.
- 39 Schlegel, *Ausgewählte Werke*, 184.
- 40 Ebd., 216.
- 41 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 4, München 1970ff., 163.
- 42 Ebd., 191f.
- 43 Vgl. Lessing, *Miss Sara Sampson*, I, 1, 412.
- 44 Ebd., 413.
- 45 »Vergebens, Marwood, suchen Sie alle Waffen hervor, mit welchen Sie sich erinnern, gegen mich sonst glücklich gewesen zu sein. Ein tugendhafter Entschluß sichert mich gegen Ihre Zärtlichkeit und gegen Ihren Witz.« Vgl. ebd., II, 3, 429.
- 46 Ebd., III, 3, 445.
- 47 »Was sagst du? Du bist ein Bote des Unglücks, des schrecklichsten Unglücks unter allen, die mir meine feindselige Einbildung jemals vorgestellt hat! Er ist noch der zärtliche Vater? So liebt er mich ja noch?« Vgl. ebd.
- 48 Ebd., III, 3, 450.
- 49 Lothar Pikulik, *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*, Köln–Graz 1964, 170ff. Vgl. auch ebd., 6ff.