

Das Theater der Zärtlichkeit

Affektkultur und Inszenierungsstrategien
in Tragödie und Komödie
des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760)

culturae 18

herausgegeben von Jörn Steigerwald
und Burkhard Meyer-Sickendiek



Harrassowitz Verlag

Das Theater der Zärtlichkeit

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

18

2020

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Das Theater der Zärtlichkeit

Affektkultur und Inszenierungsstrategien in
Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters
(1630–1760)

herausgegeben von
Jörn Steigerwald und Burkhard Meyer-Sickendiek

2020

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Paris), Sabine Meine (Paderborn),
Dorothea von Mücke (New York), Alessandro Nova (Florenz),
Ulrich Pfisterer (München), Dietmar Rieger (Gießen),
Valeska von Rosen (Bochum), Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf dem Umschlag:

Astrée und Phyllis lesen am Fuße eines Baumes einen Brief, den Céladon
an Astrée geschrieben hat. Illustration zum dritten Buch der *Deuxième Partie* der *Astrée*.
Nicht signierter Stich

<http://astree.huma-num.fr/icono1633.php>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany

ISSN 1868-8713

ISBN 978-3-447-11472-1

e-ISBN 978-3-447-39002-6

Inhalt

Dank	VII
<i>Jörn Steigerwald / Burkhard Meyer-Sickendiek</i>	
Das ‚Theater der Zärtlichkeit‘: Affektkultur und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760)	1
<i>Jörn Steigerwald</i>	
„Les tendresses de l’amour humain“: Pierre Corneilles <i>Polyeucte</i>	19
<i>Hendrik Schlieper</i>	
Tragische <i>tendresse</i> : Racines <i>Andromaque</i>	39
<i>Claudia Gronemann</i>	
Zärtliche Signaturen des Patriarchalen: Sanfte Väter in der spanischen <i>comedia</i> und im <i>drama sentimental</i>	57
<i>Agnieszka Komorowska</i>	
„Y esta tal ternura, delicadeza y trato se deve dexar a las mugeres“: Verhandlungen von Zärtlichkeit, Freundschaft und Geschlecht im Spanien des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Tirso de Molina	77
<i>Adelina Debisow</i>	
Molières Begründung der <i>grande comédie</i> als <i>comédie tendre</i> : Die zärtliche Liebesbeziehung in der <i>École des femmes</i>	101
<i>Ruth Florack</i>	
Liebe im Gattungswechsel: Libretti im galanten Roman um 1700	127
<i>Stephan Kraft</i>	
Die inneren Kämpfe Kaiser Karls: Zur Modellierung von Vatergefühlen in vorempfindsamen Bearbeitungen des Emma- und Eginhard-Stoffs	149
<i>Kristin Eichhorn</i>	
Arkadien als Schule der Liebe? Die kulturkritische Umkodierung der galanten <i>tendresse</i> als ‚Zärtlichkeit‘ im Schäferspiel der deutschen Früh- und Hochaufklärung	185

Katharina Mucha

Diskurskonstruktionen und *mental spaces* zur Stabilisierung
von Zärtlichkeits-Konzepten im Theater des 18. Jahrhunderts 203

Rudolf Behrens

Zerbrechliche *tenerezza*:

Zu Carlo Goldonis Figur der Giacinta in der *Trilogia della villeggiatura*..... 237

Burkhard Meyer-Sickendiek

„Von dem Stolze zur Zärtlichkeit, und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung“:
Voltaire, Lessing und die empfindsame Herrschertragödie 249

Leonie Süwolto

Von der heroischen Tragödie zum (bürgerlichen) Trauerspiel:
Gattungspoetische Selbstreflexion in Lessings *Miss Sara Sampson*..... 275

Dank

Der vorliegende Band verdankt sein Erscheinen mehreren Institutionen, vor allem aber zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, bei denen wir, die Herausgeber, uns eigens bedanken wollen. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft ermöglichte die Finanzierung der Tagung, aus der die Publikation hervorgegangen ist. Die Universitätsgesellschaft Paderborn förderte den Druck des Bandes gemeinsam mit der DFG durch die Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Für die Redaktion und den Satz des Bandes sei Sahra Puscher, in besonderem Maße Adelina Debisow und Hendrik Schlieper gedankt, ohne deren kontinuierliche Sorgfalt und große Aufmerksamkeit das Buch nicht in der heutigen Form vorliegen würde. Schließlich bzw. vor allem sei den Trägerinnen und Trägern gedankt, die nicht nur bereit waren, sich auf ein für alle neues Thema einzulassen, sondern auch mehr als geduldig waren, bis aus dem Buchprojekt ein veritabler Band geworden ist.

Paderborn / Berlin, Juni 2020

Jörn Steigerwald / Burkhard Meyer-Sickendiek

Das ‚Theater der Zärtlichkeit‘: Affektkultur und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760)

Jörn Steigerwald (Paderborn) / Burkhard Meyer-Sickendiek (Berlin)

Der Titel des vorliegenden Bandes, der aus einer Tagung hervorgeht, die vom 23.–25. September 2015 an der Universität Paderborn abgehalten wurde, mag auf den ersten Blick überraschen, da der Begriff bzw. das Konzept des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ erst in jüngster Zeit eingeführt wurde, in der Forschung jedoch noch keineswegs anerkannt ist.¹ Gleichwohl setzten resp. setzen die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes die Existenz eines solchen Theaters voraus, um in den einzelnen Untersuchungen zu erkunden, inwiefern von einem solchen ‚Theater der Zärtlichkeit‘ gesprochen werden kann und damit verbunden, wie es sich konturieren lässt. Hierfür seien einige leitende Überlegungen vorangestellt, die aus der jeweiligen fachlichen bzw. historischen Perspektive der beiden Herausgeber zentrale

1 Die Bedeutung der *tendresse* für die französische Galanterie im Allgemeinen sowie für die galante Literatur im Besonderen wird seit den späten 1980er Jahren intensiv erforscht, wobei man genauerhin von der Konzeption der *tendresse* im Anschluss an Madeleine de Scudérys Roman *Clélie, histoire romaine* (1654–1660) sprechen muss. Erst seit Ende der 1990er Jahre werden der Status und die Funktion der *tendresse* für das französische Theater seit den 1660er Jahren verstärkt in den Blick genommen, was am deutlichsten in den beiden von Georges Forestier herausgegebenen Pléiade-Ausgaben der Werke Jean Racines und Molières zum Ausdruck kommt. Hierdurch wird indes stets die Wichtigkeit der *tendresse* für die Dramen eines spezifischen Autors herausgearbeitet und weniger nach der übergeordneten Konzeption eines ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ gefragt, die indes bereits durch die Zusammenstellung der mittlerweile zahlreichen Autorinnen und Autoren vor Augen tritt, in deren Komödien und Tragödien die *tendresse* eine hohe Geltung beanspruchen darf. Noch deutlicher stellt sich diese Frage, wenn man bedenkt, dass die französische Tragödie in den 1630er Jahren dezidiert als Liebestragödie konzipiert wird. Umgekehrt stellt sich die Frage virulent nach der Fortdauer des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ über das Ende der Galanterie in Frankreich hinaus und deren Transformationen in anderen (kontinental-)europäischen Kulturen. Zur Bedeutung der *tendresse* bzw. der Zärtlichkeit für das Theater siehe exemplarisch Alain Viala: *Racine et la carte de tendre*, in: *La Licorne* 50 (2009), online verfügbar unter <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=4402> (letzter Zugriff 30.01.2020); Jörn Steigerwald: *Diskrepante Väterfiguren: Haus, Familie und Liebe in Molières *Ecole des femmes**, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 36,1 (2012), S. 27–47; ders.: *Familientragödie. Die Begründung des modernen Dramas in der Frühen Neuzeit (am Beispiel von Pierre Corneilles *Médée*)*, in: *Comparatio* 9,2 (2017), S. 285–304; Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die ‚tendresse amoureuse‘. Zur Liebesdidaktik des empfindsamen Theaters*, in: *Weimarer Beiträge* 60,4 (2014), S. 521–536; ders.: *Zärtlichkeit: Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit*. Paderborn 2016.

Punkte des anvisierten ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ fokussieren und dergestalt eine erste Annäherung an das Konzept ermöglichen.

Geht man vom Frankreich des 17. Jahrhunderts aus, dann lässt sich zunächst einmal festhalten, dass der *tendresse*, der Zärtlichkeit, eine kulturprägende Kraft innewohnt, insofern sie die Grundlage bildet für eine natürliche Ethik der höfischen Gesellschaft, wie anhand von Madeleine de Scudéry's Roman *Clélie, histoire romaine* (1654–1660) im Speziellen und der Galanterie im Allgemeinen in zahlreichen Studien in den letzten 20 Jahren herausgearbeitet wurde.² Die in diesem Roman befindliche *Carte de Tendre* (Abb. 1) kann dementsprechend als Allegorie der galanten Praxis der Zärtlichkeit angesehen werden, die sowohl in der Gesellschaft als auch in den literarischen Werken der Zeit als Orientierungsmöglichkeit für die heterosexuelle Interaktion diente.³ Dabei ist weitergehend zu unterscheiden zwischen einer heterosexuellen Interaktion, die vorzugsweise die soziale Praxis betrifft, wie sie beispielsweise in der Freundschaft zwischen Männern und Frauen oder in der Kommunikation zwischen diesen in den Salons bzw. *Ruelles* vorliegt, und den zwischengeschlechtlichen Beziehungen, die Liebespaare und deren Handlungen und Verhalten genauso charakterisieren wie Freundschaften oder familiäre Beziehungen.

Bereits aus dieser schlichten Beschreibung von Bekanntem ergeben sich mindestens vier grundlegende Fragen, die für die Konzeption eines ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ von wesentlicher Bedeutung sind.

Erstens stellt sich die Frage, ob das ‚Theater der Zärtlichkeit‘ eine dezidiert französische Fabrikation ist,⁴ die dann im Rahmen von Kulturtransfers in anderen Kulturräumen akkulturiert wurde, oder ob von parallelen Entwicklungen in verschiedenen Ländern gesprochen werden kann, denen ein ähnliches Substrat zugrunde liegt, wobei dann weitergehend zu fragen ist, um welches Substrat es sich hierbei genau handelt. Um das an zwei Beispielen zu konkretisieren: Geht man vom ‚Theater der Zärtlichkeit‘ als dezidiert französischer Fabrikation aus, dann ergibt sich die Möglichkeit, dieses durch die Anbindung an die gleichzeitig dominante Galanterie weiter zu konturieren: Möglich wäre es etwa, von einer ‚Komödie der Zärtlichkeit‘ nach Molière und von einer ‚Tragödie der Zärtlichkeit‘ nach Thomas Corneille und/oder Racine zu sprechen, die dann europaweit rezipiert und durchaus auch gegenläufig akkulturiert werden. Gleichwohl stellt sich dann

2 Verwiesen sei aus der mittlerweile sehr großen Anzahl der Studien nur auf Delphine Denis: *Le parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris 2001; Alain Viaila: *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris 2008 und Jörn Steigerwald: *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*. Heidelberg 2011.

3 Siehe hierzu weiterführend Steigerwald: *L'Oiconomie des plaisirs: La praxéologie de l'amour galant: à propos de la Clélie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 118,3 (2008), S. 237–257.

4 Der Begriff ‚Fabrikation‘ wird verwendet im Anschluss an Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven, London 1994.

die Frage, was das Spezifische des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ beschreibt, das dieses etwa von der *tragédie galante* absetzt.⁵ Allerdings gibt es auch die Möglichkeit, ausgehend von den historischen Studien zur Geschichte des privaten Lebens, der Frauen, der Familie oder der Sexualität, die sozialhistorischen Veränderungen nach der Reformation und Gegenreformation, d.h. genauer: nach dem Tridentinum zur Grundlage zu nehmen, um die Funktion und den Status der Zärtlichkeit innerhalb der historischen Transformationen des ‚ganzen Hauses‘ und damit einhergehend der Familienstrukturen nach 1600 zu beschreiben und darauf aufbauend nach dem Verhältnis von der neu entstehenden zärtlichen Liebe zwischen den Ehepartnern und dem ‚Theater der Zärtlichkeit‘ zu fragen.⁶

Zweitens ist nach der literarischen Modellierung der Zärtlichkeit in der heterosexuellen Interaktion zu fragen, da diese beispielsweise innerhalb der *Carte de Tendre* des Romans *Clélie, histoire romaine* dominant die Paarkonstellationen betrifft, wobei zwischen Freundschaften und Liebesbeziehungen zu unterscheiden ist, doch stellt sich demgegenüber die grundlegende Frage, ob diese Fokussierung als Charakteristikum aller Werke angesehen werden kann, die auf die Zärtlichkeit rekurren, oder ob diese nur eine gattungsspezifische Ausprägung darstellt, wodurch der ‚Roman der Zärtlichkeit‘ vom ‚Theater der Zärtlichkeit‘ zu unterscheiden ist. Betrachtet man beispielsweise die Komödien von Molière, dann erkennt man leicht, dass die Zärtlichkeit zwischen den potenziellen Partnern stets rückgebunden wird an die Familie im Allgemeinen und den Hausvater im Speziellen, wenn es nicht sogar dazu kommt, dass die problematische Liebe des Hausvaters im Mittelpunkt steht, wie dies von der *École des femmes* bis hin zum *Avare* in zahlreichen Komödien gegeben ist.⁷ Es stellt sich folglich die präzisere Frage, ob es gattungsspezifische Modellierungen der Zärtlichkeit gibt, die es zum einen erlauben, ein ‚Theater der Zärtlichkeit‘ zu konturieren, das zum anderen Binnendifferenzierungen hervorbringt, so dass weitergehend zwischen einer ‚Komödie der Zärtlichkeit‘ und einer ‚Tragödie der Zärtlichkeit‘ unterschieden werden muss, ohne auf die weiteren Genres zwischen Schäferspiel, Tragikomödie oder gar der Oper eingehen zu wollen.

-
- 5 Siehe hierzu Gilles Revaz: *Peut-on parler de tragédie ‚galante‘ (1656–1667)?*, in: *Dix-septième siècle* 216,3 (2002), S. 469–484 sowie Viala: *La France galante*, S. 71–81, und Carine Barbaferi: *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634–1702)*. Rennes 2006.
- 6 Für den kulturhistorischen Kontext seien genannt Jean-Louis Flandrin: *Le sexe et l’occident. Évolution des attitudes et des comportements*. Paris 1982 und ders.: *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l’ancienne société*. Paris 1984 sowie Maurice Daumas: *La tendresse amoureuse. XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris 1996 und ders.: *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l’Ancien Régime*. Paris 2004 sowie die Bände von Arlette Farge, Natalie Zemon Davies (Hgg.): *Geschichte der Frauen*. Bd. 3: *Frühe Neuzeit*. Frankfurt a.M. 1994 und André Burgière et al. (Hgg.): *Geschichte der Familie*. Bd. 3: *Neuzeit*. Vorwort von Jack Goody. Frankfurt a.M. 1997.
- 7 Siehe hierzu Steigerwald: *Diskrepante Väterfiguren* sowie den Beitrag von Adelina Debisow im vorliegenden Band.

Die Verortung der Zärtlichkeit in der heterosexuellen Interaktion eröffnet drittens die Frage, inwiefern die zärtlichen Freunde oder die zärtlichen Liebenden als solche agieren können bzw. umgekehrt, wie die Zärtlichkeit in das Denken von Familie und Haus bzw. genauer: in das ‚ganze Haus‘ integriert wird.⁸ Bereits die *Clélie* verweist auf diese Problematik, die weniger in den Gesprächen um die *Carte de Tendre* zu Beginn des ersten Buches aufscheint, wohl aber in den Handlungen zuvor und vor allem in den darauf folgenden Bänden. Denn Clélies Wahl von Aronce als präferiertem *ami tendre* geschieht keineswegs mit Zustimmung oder gar auf Wunsch ihres Vaters, der diesem politischen Flüchtling eher skeptisch gegenübersteht, so dass auch die Heirat zwischen beiden Protagonisten am Ende des fünften Buches erst nach der Akzeptanz des Bräutigams durch den Brautvater erfolgt. Betrachtet man die Komödien des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts, verwiesen sei nur auf Marivaux' *Jeu de l'amour et du hasard*, Gellerts *Zärtliche Schwestern* oder Lessings *Miss Sara Sampson*, stellt sich die Frage nach der Zärtlichkeit des Vaters als Grundlage für die Interaktion der Liebenden und damit die Frage nach der Zärtlichkeit innerhalb der Konfiguration von Ehe, Liebe und Familie noch deutlicher, da sie weniger als Orientierungsmarker oder gar als Regulatorisch und mehr als produktive Leerstelle fungiert.

Viertens ist die historische Einordnung des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ zu diskutieren, was ausgehend von Scudéry's zwischen 1654 und 1660 publizierter *Clélie* in beide Richtungen zu befragen ist: Aufgrund welcher Prämissen lässt sich behaupten, dass das ‚Theater der Zärtlichkeit‘ bereits um 1630 einsetzt, und anhand

8 Für das Modell des ‚ganzen Hauses‘ ist nach wie vor grundlegend die Studie von Otto Brunner: *Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘*, in: ders., *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. Göttingen 1968, S. 103–127. Zudem seien genannt Daniela Frigo: *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'„economica“ tra cinque e seicento*. Rom 1985; Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Bd. 1: *Das Haus und seine Menschen*. 16.–18. Jahrhundert. München 1990; Irmintraut Richarz: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*. Göttingen 1991; speziell zur Position der Frau im ‚ganzen Haus‘ siehe Christiane Klapisch-Zuber: *Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*. Frankfurt a.M. 1994 und Claudia Opitz: *Hausmutter und Landesfürstin*, in: Rosario Villari (Hg.), *Der Mensch des Barock*. Frankfurt a.M. 1997, S. 344–370. Zur Diskussion um das Konzept des frühneuzeitlichen ‚ganzen Hauses‘ in den Geschichtswissenschaften sei verwiesen auf Winfried Freitag: *Haushalt und Familie in traditionellen Gesellschaften. Konzepte, Probleme und Perspektiven der Forschung*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 5–37; Claudia Opitz: *Neue Wege in der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚Ganzen Hauses‘*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 20,1 (1994), S. 88–98; Valentin Groebner: *Außer Haus*. Otto Brunner und die alteuropäische ‚Ökonomik‘, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46,2 (1995), S. 69–80 und Joachim Eibach: *Das offene Haus. Kommunikative Praxis im sozialen Nahraum der europäischen Frühen Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38,4 (2011), S. 621–664.

welcher Kriterien lässt sich ein Fortbestehen dieses Theaters bis 1760 festhalten?⁹ Damit verbunden sind natürlich weitergehende Fragen, die aus dem ersten Punkt resultieren und die nationalen Ausprägungen des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ betreffen. Lässt sich für Frankreich der anvisierte Zeitraum plausibel begründen anhand der Komödien und Tragödien von Pierre und Thomas Corneille, Molière, Racine, Marivaux und Voltaire, stellt sich diese Frage für die deutsche, englische, spanische oder italienische Literaturgeschichte womöglich schon deutlich anders. So kennt die englische Literaturgeschichte etwa die *sentimental comedy* als eine Komödienform, die um 1700, aufbauend auf Scudéry's Roman und Molières Komödien, die *tenderness* intensiv problematisiert, doch zeichnen sich bereits Shakespeares Dramen – Tragödien und Komödien gleichermaßen – durch eine hohe Reflexion der Zärtlichkeit innerhalb der jeweiligen Handlungen aus. Verwiesen sei hierfür nur auf den so genannten Liebestest, den King Lear in der ersten Szene des ersten Aktes der gleichnamigen Tragödie seinen drei Töchtern unterzieht oder die einleitenden Wortwechsel zwischen Mercutio und Romeo sowie die Gespräche zwischen Capulet und County Paris auf dem Fest in *Romeo and Juliet*, so dass bereits um 1600 eine intensive Reflexion der Zärtlichkeit im elisabethanischen Theater namhaft gemacht werden kann.¹⁰

Kulturvergleichend lassen sich entsprechend zwei, wenn nicht drei Fragen aus dem Genannten ableiten: Zu fragen ist erstens nach dem Beginn und zweitens nach der Begründung des ‚Theaters der Zärtlichkeit‘, wobei die Datierung zwar nicht unerheblich, wahrscheinlich aber von geringerer Bedeutung ist als die konzeptionelle Anverwandlung und Umsetzung der Zärtlichkeit im Theater – verstanden als *tendresse*, *tenderness*, *tenerezza* oder eben Zärtlichkeit. Exemplarisch sei das am Beispiel des *théâtre de la tendresse* ausgeführt:

9 Burkhard Meyer-Sickendiek: Zärtlichkeit. Zu den aristokratischen Quellen der bürgerlichen Empfindsamkeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88,2 (2014), S. 206–233.

10 Siehe William Shakespeare: King Lear. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Hg. von Kenneth Muir. London 1966 (1952), 1.1.118, S. 10: „LEAR: So young and so untender?“ Ebd., 1.1.220, S. 16: „BURGUNDY: Most royal Majesty, / I crave no more than hath your Highness offered, / Nor will you tenderless.“ Oder ebd., 1.2.101, S. 29: „GLOUCESTER: To his father, that so tenderly and entirely loves him! Heaven and Earth! Edmund, seek him out; wind me into him, I pray you. Frame the business after your own wisdom. I would unstate myself to be in a due resolution.“ Siehe zudem William Shakespeare: The most excellent and lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. The Arden Shakespeare. Third Series. Hg. von René Weis. New York 2012, 1.4.25, S. 158: „ROMEO: Is love a tender thing? It is too rough, / Too rude, too boist'rous, and it pricks like thorn“; ebd., 1.5.95, S. 173: „ROMEO: If I profane with my unworthiest hand / This holy shrine, the gentle sin is this: / My lips, two blushing pilgrims, ready stand / To smooth that rough touch with a tender kiss.“ Sowie ebd., 3.4.19, S. 269: „CAPULET: Sir Paris, I will make a desperate tender / Of my child's love. I think she will be ruled / In all respects by me. Nay, more, I doubt it not. — / Wife, go you to her ere you go to bed. / Acquaint her here of my son Paris' love, / And bid her — mark you me? — on Wednesday next — / But soft, what day is this?“

Sozialhistoriker wie Jean-Louis Flandrin und Maurice Daumas haben bereits vor längerer Zeit herausgearbeitet, dass es zu einer Neuordnung von Haus und Familie nach dem Tridentinum kommt, innerhalb dessen die *tendresse amoureuse* ab dem späten 16. Jahrhundert und dann vor allem im 17. Jahrhundert zum zentralen Baustein des *mariage amoureux* wird.¹¹ Diese Neuordnung der Familie geht mit einem Umbau des ‚ganzen Hauses‘ im Wortsinne einher, insofern es ab 1620 zur Rekonstruktion des so genannten *Hôtel*, d.h. des adeligen bzw. großbürgerlichen Stadthauses kommt. Die neuartige Architektur des Hauses zeigt sich in zwei paradigmatischen Veränderungen, nämlich in der Öffnung des Hauses zur Straße hin und in der Erschaffung von neuen Räumen des sozialen Miteinanders, insbesondere des Salons, in denen sich Männer und Frauen gesellschaftlich begegnen.¹²

Daraus ergeben sich mehrere Folgen für die Konstitution des ‚ganzen Hauses‘, die man allgemein als Übergang vom geschlossenen ‚ganzen Haus‘ zum offenen ‚ganzen Haus‘ bezeichnen kann. Das geschlossene ‚ganze Haus‘, das noch in der Renaissance weitgehend vorherrschte, baute darauf auf, dass das Haus strikt in einen männlichen und einen weiblichen Teil getrennt war, so dass erstens nur der Hausvater und die engeren männlichen Familienmitglieder Zutritt zum Bereich der Frauen hatten und zweitens die Frauen von der Repräsentation des Hauses nach außen ausgeschlossen waren. Dementsprechend wurde die männliche Herrschaft im Haus durch die Allmacht und Allpräsenz des Hausvaters genauso vor Augen gestellt wie durch den Ausschluss der Frauen. Das neue, geöffnete ‚ganze Haus‘ setzt hingegen zum einen auf die Teilhabe der Frauen an der Repräsentation nach innen und außen, stellt zum anderen seinen Rang und Wert durch die Anwesenheit von Außenstehenden im Haus aus und konzipiert zum dritten die männliche Herrschaft, insbesondere die Position des Hausvaters, neu.

Die gebildeten Frauen dieses geöffneten Hauses bieten ihrerseits die Möglichkeit, das soziale und kulturelle Kapital des Hauses zu steigern, da sie Treffen bzw. Veranstaltungen organisieren, deren Attraktivität so hoch ist, dass Außenstehende nach Teilnahme streben. Die von der Marquise de Rambouillet veranstaltete *Ruelle* mag das heute noch bekannteste soziale Ereignis dieser Prägung sein, doch ist es nur ein Element von vielen, die von diesem Umbau zeugen.¹³ Um nur

11 Siehe Jean-Louis Flandrin: *Familles*; ders.: *Le sexe et l'occident*; Maurice Daumas: *La tendresse amoureuse*; ders.: *Le mariage amoureux*.

12 Die soziale Transformation, die vom Modell des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘ zum offenen ‚ganzen Haus‘ geht, lässt sich evident an den architektonischen Veränderungen der Stadtpalais ablesen. Siehe hierzu beispielhaft Alexandre Gady: *Les Hôtels particuliers de Paris*. Paris 2008. Siehe hierzu auch Jörn Steigerwald: *De la comédie érudite à la comédie de salon. Les appropriations de l'Arioste par Molière (L'École des maris, L'École des femmes, La critique de L'École des femmes)*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 40,79 (2013), S. 337–361.

13 Siehe hierzu exemplarisch Stephanie Bung: *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles lettres*. Tübingen 2013.

ein weiteres Beispiel zu nennen: Auffällig ist erstens die Verlagerung der Spielorte der Komödien, die in den Komödien der italienischen Renaissance sowie in den frühen Komödien Corneilles auf der Piazza oder der *place* – und damit vor dem Haus – ihren Ort haben, während sie spätestens mit Molières Komödien in das Haus verlagert werden. Exemplarisch zeigt sich dies in Arnolphes doppelter Hausordnung in Molières *École des femmes*, die darauf aufbaut, der neuesten Mode entsprechend ein Haus zu besitzen, in dem er Besuch empfängt, und eines, das von der Außenwelt abgeschnitten ist und dazu dient, die begehrte Agnès festzuhalten. Das ist eine genauso konsequente wie widersinnige Reaktion auf diese neue Hausordnung, die deren reale Existenz nur umso deutlicher unterstreicht.¹⁴

Als das kulturhistorisch wohl bedeutendste Monument dieser Neukonzeption von Ehe, Liebe und Familie nach 1600 ist in Frankreich sicherlich die zwischen 1607 und 1628 in fünf Teilen publizierte *Astrée* von Honoré d’Urfé anzusehen. Dieses Werk ist einerseits als Abschluss der großen Schäferromane der Renaissance zu verstehen und bildet andererseits den Grundstein für eine Neukonzeption des Romans und wichtiger für eine neue Liebeskonzeption, die als *honnête amitié* berühmt wurde. Scudéry’s *Grand Cyrus* oder die *Clélie* bauen gleichermaßen auf der von d’Urfé geschaffenen Kartographie der Liebe und Freundschaft auf, die anhand der zahlreichen, in den Roman eingelagerten Binnenerzählungen und Briefen eine Gefühlskultur erschafft, innerhalb derer auch bzw. gerade die Zärtlichkeit ihren Platz hat. Dabei muss jedoch, wie die neuere Forschung zur *Astrée* herausgearbeitet hat, zwischen einer ‚Praxeologie der Zärtlichkeit‘, die vorzugsweise die Freunde und Liebenden betrifft, und der Begrifflichkeit der Zärtlichkeit unterschieden werden, die vorzugsweise den *père tendre*, den zärtlichen Vater, fokussiert.¹⁵ Die zuvor genannte neue Systemstelle des Vaters in der Familie tritt in diesem Modell prägnant vor Augen, da der zärtliche Vater die Voraussetzung dafür schafft, dass die zärtlich Liebenden wahrhaft zueinander finden können, insofern die Zärtlichkeit erstmals als emotionaler und vor allem moralischer Wert für die anvisierte Partnerschaft eingeführt wird. Dementsprechend ist die Zärtlichkeit sowohl in horizontaler als auch vertikaler Richtung zu denken, da sie zum einen die Beziehung zwischen den Liebenden und zum anderen deren Einbindung in die Familien zu berücksichtigen hat, wobei die vertikale Ausrichtung mindestens bis

14 Siehe Jörn Steigerwald: Diskrepante Väterfiguren. Zur Umwandlung der Hausordnung der *commedia dell’arte* bei Molière siehe zudem Rudolf Behrens: La maison en crise et les avatars du pouvoir domestique. Une constellation de la ‚comédie érudite‘ italienne et ses échos chez Molière (*Le Tartuffe*), in: Papers on French Seventeenth Century Literature 38,75 (2011), S. 427–440.

15 Zur Konzeption der Liebe in der *Astrée* sei nur verwiesen auf Jacques Ehrmann: Un paradis désespéré: l’amour et l’illusion dans *L’Astrée*. New Haven, Paris 1963; Micheline Cuénil: L’Idéologie amoureuse en France (1540–1627). Paris 1987 und Eglal Henein: La fontaine de la vérité d’amour. Promesses de bonheur dans *L’Astrée* d’Honoré d’Urfé. Paris 1999 sowie Philip Butler: L’Érotisme dans *L’Astrée*, in: Papers on French Seventeenth Century Literature 10,2 (1978), S. 75–85.

zur Mitte, wenn nicht gar zum Ende des 17. Jahrhunderts als hierarchisch übergeordnet anzusehen ist.

Dieses Verständnis der Zärtlichkeit prägt indes nicht nur den Roman, sondern auch das Theater, insbesondere die Tragödie und vor allem die Tragikomödie seit deren Entstehen.¹⁶ Für Frankreich lässt sich dies relativ leicht bestimmen, da im Jahr 1635 erstmals Tragödien im eigentlichen Sinne auf die Bühne gebracht werden, ohne dass dies jedoch mit einer klar definierten Tragödienkonzeption einhergehen würde.¹⁷ Diese Tragödienkonzeption wird dann zum ersten Mal im Rahmen der *Querelle du Cid* entwickelt, wobei hier die Diskussion um die *vraisemblance* von besonderer Bedeutung ist. Denn die als problematisch angesehen moralische Wahrscheinlichkeit der Handlung wird vorzugsweise am Verhalten der beiden Protagonisten Rodrigue und Chimène festgemacht, insofern beide auf je eigene Weise gegen die Haus- und Familienordnungen verstoßen, was zentral am Besuch von Rodrigue bei Chimène, der erfolgt, nachdem er deren Vater im Duell getötet hat, festgemacht werden kann.¹⁸

Abschließend seien nur zwei Konsequenzen der *Querelle du Cid* hervorgehoben, die für die Konzeption der ‚Tragödie der Zärtlichkeit‘ im Speziellen, aber auch für das ‚Theater der Zärtlichkeit‘ im Allgemeinen von grundlegender Bedeutung sind. Die erste betrifft die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung, da die angestrebte Einheit des Ortes nach der *Querelle du Cid* mit einer Verlagerung in das Haus einhergeht, wie etwa die Bühnenanweisungen von Corneilles *Horace*, *Cinna* oder *Polyeucte* verdeutlichen.¹⁹ Diese Konzentration auf den häuslich-familiären Raum wird weitergehend dadurch plausibilisiert, dass die Tragödie

16 Genannt seien in diesem Kontext exemplarisch Jean Mairet: *La Sylvie*, tragi-comédie pastorale (1626), ders.: *La Sylvanire ou la Morte-vive*, tragi-comédie pastorale (1630) sowie Georges de Scudéry: *Ligdamon et Lidias* (1629/1631) und *L'Amour tyrannique* (1640). Vgl. Hierzu im Einzelnen Laurence Giavarini: „Le sentiment ordinaire de ceux qui aiment.“ *Locus amoenus, curiosité, éthos endeuillé dans l'Astrée d'Urfé* (1607–1628), in: Nicole Jacques-Chaquin, Sophie Houdard (Hgg.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*. Paris 1999, S. 283–304; dies.: *La doctrine, la représentation, l'expérience. L'éthique de l'amour des bergers de l'Astrée*, in: *Franco-Italica* 15–16 (1999), S. 189–203; Laurence Plazenet: *L'amour du mariage dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle: le cas de l'Astrée*, in: Richard Crescenzo, Marie Roig-Miranda, Véronique Zaercher (Hgg.), *Le mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles: réalités et représentations*. Nancy 2003, S. 327–356.

17 Siehe Hélène Baby: *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris 2001 und Bénédicte Louvat-Molozay: *L'„enfance de la tragédie“ (1610–1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris 2014.

18 Verwiesen sei in diesem Kontext nur auf Jean-Marc Civardi (Hg.): *La Querelle du Cid* (1637–1638). Édition critique intégrale. Paris 2004; Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière: *La Poétique*. Hg. von Jean-Marc Civardi. Paris 2014 und Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper (Hgg.): *La Querelle du Cid: la naissance de la politique culturelle française au XVII^e siècle*, in: *Œuvres & Critiques* 40,1 (2015).

19 Augenfällig ist hierfür die Ortsangabe, die der Tragödie *Horace* vorangestellt wird: „La Scène est à Rome dans une Salle de la maison d'Horace“, in: Pierre Corneille: *Horace*, in: ders., *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Couton. Paris 1980 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 844.

Schrecken und Mitleid als Mittel der Rührung erzeugen kann, wenn sie Handlungen zwischen Familienmitgliedern in Szene setzt. Jean-François Sarasin fasst dies in seinem von der Académie française approbiertem *Discours de la tragédie* von 1639 prägnant zusammen:

[...] c'est à dire, il n'y a que les les Maris, les Femmes, les Beaux-peres, les Beaux-freres, les Belles-sœurs qui nous puissent toucher avec violence: il n'y a que ceux que le sang & l'amitié ioignent, dont les mal-heurs nous donnent de la terreur & de la pitié.²⁰

Die nach 1630 entstehende Familientragödie, wie sie Sarasin hier fasst, bildet demnach die Voraussetzung für ein ‚Theater der Zärtlichkeit‘, das dann weitere Modifikationen und Transformationen durchläuft bis es, so unsere These, um 1760 an sein Ende kommt.²¹

Nachdem wir somit die sozialen Voraussetzungen für ein solches ‚Theater der Zärtlichkeit‘ skizziert haben, wäre zugleich auf die Konsequenzen einzugehen, die sich mit dieser Fragestellung verbinden. Diese beginnen bereits mit der schwierigen Frage nach dem Verhältnis von Galanterie und Empfindsamkeit, die ja im Begriff der Zärtlichkeit eine in der Forschung bisher kaum reflektierte Schnittmenge besitzen. Schon Luhmann sah die moderne Liebe in einem im 17. Jahrhundert einsetzenden ‚Übergang von Galanterie zur Freundschaft‘, dem eine ‚Freiheit zur Liebe‘ entspreche, aus welcher sich die ‚Leitdifferenz plaisir/amour‘, aber auch die Umcodierung des Begriffes der Passion entfalte.²² Luhmanns Beispiele waren d'Urfés *Astrée*, der galante Liebesbrief sowie die präziöse Salonkonversation, an welcher sich eine Verzahnung von Liebesverhalten und Liebesliteraturlektüre ablesen lasse, die Luhmann bekanntlich als eine neuartige „Codierung von Intimität“ deutete. Wie jedoch verlaufen diese Prozesse genau? Denn während Luhmann auf eine nicht ganz unproblematische Weise zwischen vernünftiger und romantischer Liebe unterschied, wissen wir dank der wichtigen Studie von Günter Saße über *Die Ordnung der Gefühle*, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts nicht zwei, sondern vielmehr drei einander ablösende Konzepte der Liebe zu beobachten seien: die vernünftige Liebe, die zärtliche Liebe und die romantische Liebe.²³ Jene zärtliche Liebe findet sich etwa in Gellerts *Die zärtlichen Schwestern*, die natürlich von jenem etwa in Friedrich Schlegels *Lucinde*-Roman angelegten romantischen Liebesideal einer regelrechten Verschmelzung zweier

20 Jean-François Sarasin: *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry, dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois, in: Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique*. Paris 1639, S. 1–23, S. 19.

21 Zu Sarasins *Discours* siehe Jörn Steigerwald: *La naissance de la tragédie galante: le Discours de la tragédie* de Jean-François Sarasin, in: Marine Roussillon et al. (Hgg.), *Littéraire. Pour Alain Viala*. Bd. 1, S. 369–378; zum Konzept der Familientragödie siehe ders.: *Familientragödie*.

22 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982.

23 Vgl. Günter Saße: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*. Darmstadt 1996, S. 13–58.

Ehepartner unterschieden werden muss. Die zärtliche Liebe datiert sich also zeitlich eher auf das Ende des 17. und den Anfang des 18. Jahrhunderts, und sie ist eine Art Vorstufe zu jener seit der Romantik bekannten modernen Liebesehe, markiert also das Interim zwischen vernünftiger Konvenienz- und romantischer Liebesehe.

Mit dieser Karriere der Zärtlichkeitsidee im 17. Jahrhundert verbindet sich zudem ein poetologisches Problem: die für die Zeitgenossen meist unzulässige Erweiterung theatraler Genres. Diese für das Theater der Aufklärung zentrale Veränderung betrifft sowohl die klassische Tragödie, wie insbesondere die frühe Kritik an den Tragödien Racines verdeutlicht, als auch die Komödie, wie wiederum die Debatte um das rührende Lustspiel bzw. die *comédie larmoyante* erkennen lässt.²⁴ Wenn wir die Zärtlichkeit als neuwertiges soziologisches Phänomen einer in die Epoche der Liebesheirat eintretenden Moderne verstehen, dann setzt deren Inszenierung auf der Bühne des Theaters eine Umdeutung klassischer Theatergenres voraus, die die Zeitgenossen nur sehr zögerlich zu akzeptieren bereit waren. Wir wissen seit den Arbeiten Carine Barbafieris, wie schwierig es war, dieses neue Paradigma einer höfisch-galanten Gefühlskultur mit dem Genre der heroischen Tragödie zu verbinden.²⁵ Um es konkret zu machen: Durfte Racine die Geschichte des Kaiser Titus auf eine private Liebesaffäre reduzieren, und diese gar in Form einer Tragödie zur Darstellung bringen, wie es in der *Bérénice* von 1670 geschah? Das Urteil Voltaires bzgl. dieser Frage ist ebenso symptomatisch wie unmissverständlich:

Un amant & une maitresse qui se quittent, ne sont pas sans doute un sujet de tragédie. Si on avait proposé un tel plan à Sophocle ou à Euripide, ils l'auraient renvoyé à Aristophane. L'amour qui n'est qu'amour, qui n'est point une passion terrible & funeste, ne semble fait que pour la comédie, pour la pastorale, ou pour l'éplogue.²⁶

Voltaires Kritik beruft sich dabei auf den Abbé Saint-Évremont, der an Racines *Bérénice* gleichfalls bemängelte, dass diese weder die *terreur* und *compassion* noch die *admiration* im Sinne Corneilles beim Zuschauer hervorrufe. Man könne die *Bérénice* also nur dann genießen, wenn man von diesen Grundregeln der Tragödie absieht, weshalb Saint-Évremont bezweifelte, dass es sich hier um eine echte Tragödie handle. Damit ist jedoch das große Problem der Zärtlichkeit präzise benannt: In welchem Genre ist diese eigentlich inszenierbar? Die Kulturgeschichte der Zärtlichkeit bzw. die Karriere der *tendresse amoureuse* führt also zu äußerst kontrovers diskutierten Transformationen sowohl im Bereich der Tragödie – von

24 Vgl. Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002.

25 Vgl. Barbafieri: *Atrée et Céladon*.

26 Voltaire: *Oeuvres complètes*. Bd. 55: *Commentaires sur Corneille 3, Andromède – Le Comte d'Essex*. Hg. von Theodore Besterman. Oxford 1975 (Voltaire Foundation), S. 938.

Racine über Voltaire bis hin zu Johann Elias Schlegel und Lessing – als auch der Komödie – von Dryden über die *sentimental plays* bei Steele und Cibber, die *comédie larmoyante* von Destouches, Marivaux und La Chaussée bis hin zu Gellerts rührendem Lustspiel. Anders gesagt: Die Inszenierungen der Zärtlichkeit führen sowohl im Bereich der Tragödie als auch der Komödie zu einem neuartigen und keinesfalls unproblematischem Wirkungsprinzip des Theaters: der Rührung. Dies zeigt zum einen die umfangreiche Diskussion um die Transformation der Komödie hin zu einer ‚rührenden‘ Form, die im Anschluss an die *comédie larmoyante* in der von Voltaire geprägten Gattung der *comédie attendrissante* ihren Höhepunkt erreicht, und die auch in Deutschland erst nach der bekannten Verteidigungsrede Gellerts einigermaßen salonfähig wurde, und zum anderen die Diskussion um die Transformation der Tragödie hin zur *tragédie tendre*, die ursprünglich wohl Racine entwickelte, dessen Kritiker wir zitierten. Beide Transformationen entstanden jeweils vor dem Hintergrund der soziologischen Genese einer *tendresse amoureuse*, und beide Transformationen führen zu Diskussionen und Kontroversen, welche für die poetologische Reflexion der Zärtlichkeit auf dem Theater von zentraler Bedeutung gewesen sind. Ich nenne nur die beiden wichtigsten Dokumente: die 1719 mit den *Réflexions critiques sur la poésie et sur le peinture* des französischen Abbé Jean Baptiste Dubos einsetzende Diskussion bzgl. der Rührung in der Tragödie, die sich insbesondere auf die Tragödie von Corneille und Racine bezog,²⁷ sowie die 1749 mit den *Réflexions sur le comique-larmoyant* des Franzosen Pierre Mathieu Martin de Chassiron einsetzende Diskussion um die Rührung in der Komödie, die Pierre Claude Nivelle de La Chaussées Komödie *Mélanide* zum kritischen Gegenstand hatte.

Vor diesem Hintergrund wird nun eine weitere Konsequenz unserer Fragestellung deutlich, die wohl insbesondere die germanistische Forschung betrifft. Gemeint ist damit jene äußerst hartnäckig sich haltende Forschungsthese, der gemäß die historisch erste Gattung des empfindsamen Theaters sowohl im England als auch in Deutschland des 18. Jahrhunderts das bürgerliche Trauerspiel gewesen sei. Erinnerung sei diesbezüglich an jene Kontroverse aus den späten 1960er Jahren, deren Urheber Lothar Pikulik bis heute gewissermaßen unter wissenschaftlicher Quarantäne steht. In seiner 1966 veröffentlichten Studie *‚Bürgerliches Trauerspiel‘ und Empfindsamkeit* machte Pikulik die Beobachtung, dass das bürgerliche Trauerspiel in seinen prominentesten Beispielen sein Personal aus dem Adel gewann: Von 17 untersuchten Trauerspielen vollzogen lediglich drei die Lösung von der in der klassischen Tragödie geltenden aristotelischen Ständeklausel, d.h. von dem heroischen Trauerspiel. Der Terminus ‚bürgerliches Trauerspiel‘ sei daher irreführend, denn dieses Genre handle „nicht vom Bürger oder sonst einer sozialen

27 Vgl. Klaus Dirscherl: Von der Herrschaft der Schönheit über unsere Gefühle. Elemente einer sich formierenden Ästhetik der *sensibilité* (Fénelon, Crousaz, Dubos), in: Sebastian Neumeister (Hg.), *Frühaufklärung*. München 1994, S. 383–413.

Schicht [...], sondern von allgemein menschlichen Funktionen.“²⁸ Überaus provokant war die Zuspitzung Pikulikis: Das epochale Phänomen der Empfindsamkeit sei angesichts dieser Beobachtung eine „im Kern unbürgerliche Erscheinung“.²⁹

Dieser Ansicht ist schnell und ausgesprochen vehement widersprochen worden. Die bis heute im Grunde maßgebliche Replik Peter Szondi betonte umgehend, dass das bürgerliche Trauerspiel sehr wohl als Medium der Identitätssuche des aufsteigenden Bürgertums zu verstehen sei. Szondi führte die Genese des empfindsamen Theaters aus dem Bürgertum auf den Umstand zurück, dass die ‚bürgerliche Kleinfamilie‘ ihre politischen Konflikte mit dem Adel „in Tränen der Rührung und der Klage erstickte.“³⁰ Der für Szondi wichtigste Beleg einer genuin ‚bürgerlichen‘ Empfindsamkeit war die von Jürgen Habermas im *Strukturwandel der Öffentlichkeit* dargelegte „Innerlichkeit bürgerlichen Familienlebens“, die „Privatsphäre im bürgerlichen Sinne“,³¹ welcher im 18. Jahrhundert nach Habermas ein konstant bleibender Öffentlichkeitssinn der Aristokratie opponiere. Zugleich deutete Szondi mit Hilfe Max Webers die Empfindsamkeit als kompensatorischen Nebeneffekt einer sich im puritanischen Bürgertum Englands erstmals entfaltenden protestantischen Ethik. Entsprechend untersuchte Szondi komparatistischer Ansatz genuin ‚bürgerliche‘ Dramen, und zwar zunächst George Lillos *The London Merchant* von 1731, später dann Denis Diderots *Le Fils naturel* (1757) und *Le Père de famille* (1758). Szondi sah die Ursprünge der Empfindsamkeit also letztlich im englischen Finanzbürgertum.

Wie fragwürdig diese Erklärung Szondi gewesen ist, werden wir in diesem Band zu zeigen versuchen, insofern gleich mehrere Beiträge ein empfindsames Theater im Zeitalter der französischen Klassik, also im Rahmen der *tragédie classique* präsentieren. Damit jedoch ‚wackelt‘ – wenn man so sagen darf – eine bis heute geltende Grundthese der Germanistik, nach welcher die der aristotelischen Ständeklausel verpflichtete französische *tragédie classique* primär eine Dramaturgie der Bewunderung entfaltet habe und erst das die Ständeklausel aufkündigende bürgerliche Trauerspiel einen privaten bzw. häuslichen Bereich inszenierte und so sein neuartiges Ethos einer rührenden bzw. tugendhaften Empfindsamkeit verwirklichte. Insbesondere die Lessing-Forschung geht im Grunde bis heute davon aus, dass die Herrschertragödien der französischen Klassik für Lessings ‚Theater der Empfindsamkeit‘ keinerlei Rolle spielten, da sie inhaltlich am Motiv der Staatsräson und formal am Wirkprinzip der Bewunderung orientiert seien. Einflussreich für Lessings bürgerliches Trauerspiel sei allenfalls Gellerts empfindsamer bzw. rührende Komödie sowie deren französisches – Pierre Nivelle

28 Lothar Pikulik: *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*. Köln, Graz 1964, S. 170ff. Vgl. auch ebd., S. 6ff.

29 Ebd., S. 170.

30 Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1974, S. 99f.

31 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1990, S. 107f.

La Chaussée und dessen *comédie larmoyante* – und vor allem englisches Pendant, die *sentimental comedy*.³² Dagegen ist die französische Gattung der *tragédie tendre*, wie sie nicht nur Racine entwickelte, in der Lessing-Forschung bis heute weitestgehend unbekannt. Wenn neben dem rührenden Lustspiel überhaupt ein Genre der Tragödie als Vorläufer des bürgerlichen Trauerspiels diskutiert wurde, dann war dies die englische *domestic tragedy*, wie die Diskussion zwischen Szondi und Pikulik verdeutlicht.

Freilich ist das Personal der *Miss Sara Sampson* dem englischen Theater entlehnt, und unbestreitbar ist zudem Lessings intensive Auseinandersetzung mit der britischen Tradition des *moral sense* im Sinne der Gefühlsethik Shaftesburys, aus welcher er in den 1750er Jahren wesentliche Anregungen für seine Mitleidspoetik gewann.³³ Fragwürdig ist jedoch jene bis heute die Forschung zu Lessing dominierende Prämisse, nach welcher man die *Miss Sara Sampson* als Produkt einer ‚ausschließlich‘ englischen Variante der Empfindsamkeit begreifen müsse. Schon Gisbert Ter-Nedden sprach äußerst kritisch von dieser einflussreichen Deutung der *Sara* als „einer Zusammensetzung aus den Grundmotiven des Kaufmanns von London, des ersten bürgerlichen Trauerspiels einerseits, und der *Clarissa Harlowe*, des ersten bürgerlichen Familienromans, andererseits.“³⁴ Vor dem Hintergrund einer bis heute ganz entschieden von der berühmten Bürgerlichkeitsthese Souders bzw. Szondis geprägten Forschung gilt *Miss Sara Sampson* jedoch immer noch als „Lessings englisches Trauerspiel“, d.h. als geprägt vom „Mut eines jungen deutschen Komödienschreibers, die englische Eigenwilligkeit einer ‚domestic tragedy‘ erstmals für den Kontinent zu reklamieren, [um so] die Emanzipation der deutschen Literatur vom französischen Über-Ich“³⁵ zu betreiben, wie es in der Lessing-Ausgabe von Wilfried Barner heißt. Wie fragwürdig dies ist, zeigt jedoch bereits eines der berühmtesten Dokumente des 18. Jahrhunderts, und zwar Lessings 17. Literaturbrief, dessen einleitende Worte die ganze Tragweite des vorliegenden Bandes unterstreichen:

‚Niemand‘, sagen die Verfasser der Bibliothek, ‚wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.‘ Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. [...] [Gottsched] hätte aus unsern al-

32 Vgl. Helmut Koopmann: *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche*. München 1979, S. 101; Horst Steinmetz: *Die Komödie der Aufklärung*. Stuttgart 1966, S. 48; oder Peter-André Alt: *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*. Tübingen, Basel 1994, S. 152.

33 Zu Lessings *Miss Sara Sampson* siehe insbesondere den Beitrag von Leonie Söwölto im vorliegenden Band.

34 Gisbert Ter-Nedden: *Lessings Trauerspiele: der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart 1986, S. 14.

35 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 3: *Werke 1754–1757*. Hg. von Wilfried Barner. Cambridge 2003, S. 1212f.

ten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte;³⁶

Damit wird explizit gesagt, dass Lessing jene gerade für seine *Miss Sara Sampson* so wichtige Thematik empfindsamer Zärtlichkeit ursprünglich in der französischen *tragédie classique* verortete. Und in der Tat ist das Medium bei der Adaption der *tragédie tendre* im Deutschland des 18. Jahrhunderts Gottscheds *Deutsche Schaubühne*, die schon 1741, also vor dem Beginn des rührenden Lustspiels und des bürgerlichen Trauerspiels erschien und neben Übersetzungen von Pierre Corneille, Saint-Évremond, Molière, Racine, Dufresny, Destouches und Voltaire ab 1743 auch deutsche Dramen veröffentlichte. Und wenngleich dies klassische Königs- bzw. Fürstendramen sind, von Gottscheds *Cato* sowie *Agis, König zu Sparta* über Johann Elias Schlegels *Herrmann* bis hin zu Theodor Johann Quistorps *Aurelius* oder Ephraim Benjamin Krügers *Mahomed der IV.*, so trägt dennoch schon Quistorps Tragödie einen äußerst signifikanten Titel: *Aurelius, oder Das Denkmahl der Zärtlichkeit*. Insofern kann man wohl von einer Präfiguration des rührenden Lustspiels oder gar des bürgerlichen Trauerspiels in den empfindsamen Dramen der *Schaubühne* Gottscheds sprechen. Anders gesagt: Schon im Herrscherdrama der 1740er Jahre entfaltete sich ein Theater zärtlicher Empfindsamkeit, nicht erst im bürgerlichen Trauerspiel der 1750er Jahre. Und damit kommen wir zu der in diesem Tagungsband formulierten Konsequenz: Die Empfindsamkeit scheint – den einflussreichen Studien Gerhard Sauders und Peter Szondis zum Trotz – wohl doch eine „im Kern unbürgerliche Erscheinung“³⁷ zu sein, wie Lothar Pikulik einst unterstellte.

36 Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden. Bd 2. Hg. von Herbert Georg Göpfert. München 1982, S. 624.

37 Pikulik: Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit, S. 170.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André: Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung. Tübingen, Basel 1994.
- Baby, Hélène: La tragi-comédie de Corneille à Quinault. Paris 2001.
- Barbafieri, Carine: *Atrée et Céladon*. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634–1702). Rennes 2006.
- Behrens, Rudolf: La maison en crise et les avatars du pouvoir domestique. Une constellation de la ‚comédie érudite‘ italienne et ses échos chez Molière (*Le Tartuffe*), in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 38,75 (2011), S. 427–440.
- Brunner, Otto: Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘, in: ders., *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. Göttingen 1968, S. 103–127.
- Bung, Stephanie: *Spiele und Ziele*. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles lettres. Tübingen 2013.
- Burgièr, André et al. (Hgg.): *Geschichte der Familie*. Bd. 3: *Neuzeit*. Frankfurt a.M. 1997.
- Burke, Peter: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven, London 1994.
- Butler, Philip: *L’erotisme dans L’Astrée*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10,2 (1978), S. 75–85.
- Civardi, Jean-Marc (Hg.): *La Querelle du Cid (1637–1638)*. Édition critique intégrale. Paris 2004.
- Corneille, Pierre: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Couton. Paris 1980 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Cuénin, Micheline: *L’Idéologie amoureuse en France (1540–1627)*. Paris 1987.
- Daumas, Maurice: *La tendresse amoureuse*. XVI^e–XVIII^e siècle. Paris 1996.
- : *Le Mariage amoureux*. Histoire du lien conjugal sous l’Ancien Régime. Paris 2004.
- Denis, Delphine: *Le parnasse galant*. Institution d’une catégorie littéraire au XVII^e siècle. Paris 2001.
- Dirscherl, Klaus: Von der Herrschaft der Schönheit über unsere Gefühle. Elemente einer sich formierenden Ästhetik der sensibilité (Fénelon, Crousaz, Dubos), in: Sebastian Neumeister (Hg.), *Frühaufklärung*. München 1994, S. 383–413.
- Dülmen, Richard van: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Bd. 1: *Das Haus und seine Menschen*. 16.–18. Jahrhundert. München 1990.
- Ehrmann, Jacques: *Un paradis désespéré: l’amour et l’illusion dans L’Astrée*. New Haven, Paris 1963.
- Eibach, Joachim: *Das offene Haus*. Kommunikative Praxis im sozialen Nahraum der europäischen Frühen Neuzeit, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38,4 (2011), S. 621–664.
- Farge, Arlette, Natalie Zemon Davies (Hgg.): *Geschichte der Frauen*. Bd. 3: *Frühe Neuzeit*. Frankfurt a.M. 1994.
- Flandrin, Jean-Louis: *Le sexe et l’occident*. Évolution des attitudes et des comportements. Paris 1982.
- : *Familles*. Parenté, maison, sexualité dans l’ancienne société. Paris 1984.
- Freitag, Winfried: *Haushalt und Familie in traditionellen Gesellschaften*. Konzepte, Probleme und Perspektiven der Forschung, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 5–37.
- Frigo, Daniela: *Il padre di famiglia*. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell’*economica* tra cinque e seicento. Rom 1985.
- Gady, Alexandre: *Les hôtels particuliers de Paris*. Paris 2008.
- Giavarini, Laurence: „Le sentiment ordinaire de ceux qui aiment.“ *Locus amœnus, curiosité, éthos endeuillé dans l’Astrée d’Urfé (1607–1628)*, in: Nicole Jacques-Chaquin, So-

- phie Houdard (Hgg.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*. Paris 1999, S. 283–304.
- : La doctrine, la représentation, l’expérience. L’éthique de l’amour des bergers de *L’Astrée*, in: *Franco-Italica* 15–16 (1999), S. 189–203.
- Gisbert Ter-Nedden: *Lessings Trauerspiele: der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart 1986.
- Groebner, Valentin: Außer Haus. Otto Brunner und die alteuropäische ‚Ökonomik‘, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46,2 (1995), S. 69–80.
- Günter Saße: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*. Darmstadt 1996, S. 13–58.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1990.
- Henein, Eglal: *La fontaine de la vérité d’amour. Promesses de bonheur dans l’Astrée d’Honoré d’Urfé*. Paris 1999.
- Klapisch-Zuber, Christiane: *Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*. Frankfurt a.M. 1994.
- Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche*. München 1979.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de: *La Poétique*. Hg. von Jean-Marc Civardi. Paris 2014.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke in drei Bänden. Bd 2*. Hg. von Herbert Georg Göpfert. München 1982.
- : *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3: Werke 1754–1757*. Hg. von Wilfried Barner. Cambridge 2003.
- Louvat-Molozay, Bénédicte: *L’„enfance de la tragédie“ (1610–1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris 2014.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Die ‚tendresse amoureuse‘. Zur Liebesdidaktik des empfindsamen Theaters*, in: *Weimarer Beiträge* 60,4 (2014), S. 521–536.
- : *Zärtlichkeit. Zu den aristokratischen Quellen der bürgerlichen Empfindsamkeit*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 88,2 (2014), S. 206–233.
- : *Zärtlichkeit: Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- Opitz, Claudia: *Neue Wege in der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚Ganzen Hauses‘*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 20,1 (1994), S. 88–98.
- : *Hausmutter und Landesfürstin*, in: Rosario Villari (Hg.), *Der Mensch des Barock*. Frankfurt a.M. 1997, S. 344–370.
- Pikulik, Lothar: *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*. Köln, Graz 1964.
- Plazenet, Laurence: *L’amour du mariage dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle: le cas de L’Astrée*, in: Richard Crescenzo, Marie Roig-Miranda, Véronique Zaercher (Hgg.), *Le mariage dans l’Europe des XVI^e et XVII^e siècles: réalités et représentations*. Nancy 2003, S. 327–356.
- Revaz, Gilles: *Peut-on parler de tragédie ‚galante‘ (1656–1667)?*, in: *Dix-septième siècle* 216,3 (2002), S. 469–484.
- Richarz, Irmintraut: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*. Göttingen 1991.

- Sarasin, Jean-François: Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry, dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois, in: Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique*. Paris 1639, S. 1–23.
- Scudéry, Georges de: *L'Amour tyrannique*. Paris 1639.
- Shakespeare, William: King Lear. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Hg. von Kenneth Muir. London 1966 (1952).
- : The most excellent and lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. The Arden Shakespeare. Third Series. Hg. von René Weis. New York 2012.
- Steigerwald, Jörn: L'Oiconomie des plaisirs: La praxéologie de l'amour galant: à propos de la *Clélie*, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 118,3 (2008), S. 237–257.
- : Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710). Heidelberg 2011.
- : Diskrepante Väterfiguren: Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 36,1 (2012), S. 27–47.
- : De la comédie érudite à la comédie de salon. Les appropriations de l'Arioste par Molière (*L'École des maris*, *L'École des femmes*, *La critique de L'École des femmes*), in: Papers on French Seventeenth Century Literature 40,79 (2013), S. 337–361.
- : Familientragödie. Die Begründung des modernen Dramas in der Frühen Neuzeit (am Beispiel von Pierre Corneilles *Médée*), in: Comparatio 9,2 (2017), S. 285–304.
- : La naissance de la tragédie galante: le *Discours de la tragédie* de Jean-François Sarasin, in: Marine Roussillon et al. (Hgg.), *Littéraire*. Pour Alain Viala. Bd. 1. Arras 2018, S. 369–378.
- Steigerwald, Jörn, Hendrik Schlieper (Hgg.): La Querelle du *Cid*: la naissance de la politique culturelle française au XVII^e siècle, in: *Œuvres & Critiques* 40,1 (2015).
- Steinmetz, Horst: Die Komödie der Aufklärung. Stuttgart 1966.
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1974.
- Torra-Mattenklotz, Caroline: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert. München 2002.
- Viala, Alain: La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris 2008.
- : Racine et la carte de tendre, in: *La Licorne* 50 (2009), online verfügbar unter <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=4402> (letzter Zugriff 06.03.2020).
- Voltaire: Oeuvres complètes. Bd. 55: Commentaires sur Corneille 3, *Andromède – Le Comte d'Essex*. Hg. von Theodore Besterman. Oxford 1975 (Voltaire Foundation).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Carte du Tendre*, signée F. C. [François Chauvenu], B.N.F. Estampes, Clélie I. S. 179.



Abb. 1: Carte du Tendre, signée F. C. [François Chauvenu], B.N.F. Estampes, Clélie I. S. 179.

„Les tendresses de l’amour humain“: Pierre Corneilles *Polyeucte*

Jörn Steigerwald (Paderborn)

Wenn Pierre Corneille im 1660 erschienenen *Examen* seiner 1641 uraufgeführten Tragödie *Polyeucte, martyr* erläutert, dass in dieser zentral die „tendresses de l’amour humain“¹ in Szene gesetzt werden, dann liest sich dies vorderhand wie der Versuch, über die Konzeption der Zärtlichkeit ein bereits fast 20 Jahre altes Drama an die zeitgenössische Galanterie anzubinden und somit dessen weiterhin bestehende Aktualität zu behaupten.² Man kann diese Formulierung Corneilles aber auch als Reaktion auf die zum Teil harsche Kritik an seiner Tragödie verstehen, die allgemein auf der als ungebührlich erachteten Vermischung von Märtyrer- und Liebesdrama aufbaute und sich konkret an der Einführung der (von Corneille erfundenen) Liebesbeziehung zwischen Pauline, Polyeuctes Gattin, und deren früherem Liebhaber Sévère entzündete.

Einer solchen Sichtweise steht jedoch entgegen, dass Corneilles *Polyeucte* weder eine einzige, spezifische Form der Liebe (insbesondere nicht die partnerschaftliche Liebe) fokussiert noch der Zärtlichkeit einen klar definierten Ort zuweist, wie dies etwa in Madeleine de Scudérys berühmter *Carte de Tendre* gegeben ist.³ Betrachtet man diese Tragödie genauer, dann erkennt man vielmehr, dass hier

-
- 1 Pierre Corneille: *Examen* [1660–1682] zu *Polyeucte, martyr*, in: ders., *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Georges Couton. Paris 1980 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 980. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.
 - 2 Aus den mittlerweile mehr als zahlreichen Studien zur französischen Galanterie im Allgemeinen sowie zur Zärtlichkeit resp. zur *tendresse* im Besonderen sei nur verwiesen auf Delphine Denis: *Le Parnasse galant. Institution d’une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris 2001; Alain Viala: *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu’à la Révolution*. Paris 2008 und Verf.: *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*. Heidelberg 2011. Für den kulturhistorischen Kontext seien zudem genannt Maurice Dumas: *La tendresse amoureuse. XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris 1996 und ders.: *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l’Ancien Régime*. Paris 2004.
 - 3 In Madeleine de Scudérys Roman *Clélie, histoire romaine* wird zwischen drei Formen der *tendresse* unterschieden, nämlich *Tendre sur Estime*, *Tendre sur Reconnaissance* und *Tendre sur Inclination*, die jeweils auf eigenen Vorgaben und Handlungsweisen aufbauen. In der Novelle *Promenade de Versailles* differenzieren die Figuren hingegen drei Formen der Liebe, nämlich den *amour souverain*, den *amour galant* bzw. *amour entre amants* und den *amour sacré*, so dass genauer zwei profane Formen der Liebe einer Form der göttlichen Liebe entgegenstehen, wobei der Fokus auf den profanen Formen der Liebe liegt. Siehe hierzu weiterführend Verf.: *L’Oiconomie des plaisirs: La praxéologie de l’amour galant: à propos de la Clélie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 118,3 (2008), S. 237–257 sowie ders.: *Les arts et l’amour galant. À propos de La Promenade de Versailles de Madeleine de Scudéry*, in: *Littératures classiques* 69,2 (2009), S. 53–63.

verschiedene Formen der Liebe so miteinander verbunden werden, dass sie einerseits interagieren und andererseits konfliktieren, insofern hier erstens die himmlische Liebe mit der irdischen Liebe in ein Spannungsverhältnis gesetzt und zweitens die Liebe zweier Christen in Opposition zur Liebe zwischen zwei Heiden gestellt wird. Darüber hinaus wird drittens die Liebe zwischen zwei Partnern rückgebunden an die Liebe und vor allem an den Willen des Hausvaters, wie auch viertens die Liebe ebendieser Partner an die politische Herrschaft gekoppelt wird, deren Legitimation allererst die faktische Umsetzung der Liebe zwischen den Partnern ermöglicht.⁴ Daraus ergibt sich die schlichte, aber folgenreiche Frage, welche Funktion die *tendresse* innerhalb dieser Gemengelage der Lieben in Corneilles Drama innehat und welche Position ihr damit verbunden in der Dramenkonzeption zukommt.⁵

Um diese Frage zu beantworten, sei als leitende Überlegung vorangestellt, dass die Zärtlichkeit um 1630, insbesondere aufbauend auf der neuen, in Honoré d'Urfés Roman *L'Astrée* entwickelten Liebesordnung, eine zugleich emotionale und moralische Qualität bezeichnet, die in familiären Bindungen zum Tragen kommt, wobei insbesondere die Zärtlichkeit des Vaters zu seinen Kindern von Bedeutung ist.⁶ Diese Zärtlichkeit baut einerseits auf dem aus der Antike stam-

-
- 4 Zur Verbindung von *amour souverain*, *amour conjugal*, *amour paternel* und *amour sacré* im Konzept des *amour galant* siehe Verf.: Galante Liebe, in: Kirsten Dickhaut (Hg.), *Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*. Wiesbaden 2014, S. 693–757.
- 5 Für die vorliegende Lektüre von Corneilles Tragödie *Polyeucte, martyr* waren nachstehende Studien von besonderer Bedeutung: Raymond Triboulet: *Corneille et l'aspiration au martyre*, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 85,5 (1985), S. 771–784; Marc Fumaroli: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genf 1990; François Lassere: *Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyeucte*. Paris, Seattle, Tübingen 1990; André Georges: *Les Conversions de Pauline et de Félix et l'évolution religieuse de Sévère*, in: *Lettres Romanes* 51,1–2 (1997), S. 35–51; ders.: *L'Amour de Pauline pour Polyeucte*, in: *Studi Francesi* 152 (2007), S. 253–266; Georges Forestier: *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. Paris 1998; ders.: *Passions tragiques et règles classiques*. Paris 2003; Paul Scott: *Manipulating Martyrdom: Corneille's (Hetero)Sexualization of Polyeucte*, in: *The Modern Language Review* 99,2 (2004), S. 328–338; Anne Teulade: *Corneille et le théâtre hagiographique. Un moment singulier dans la pensée de l'effet tragique*, in: *Œuvres et Critiques* 30,2 (2005), S. 55–66; Anne Mantero: *Une dramaturgie du martyr. Débats et événements dans Polyeucte*, in: Carole Cazanave, France Marchal–Ninosque (Hgg.), *Mourir pour des idées*. Besançon 2008, S. 451–469; Marie-Madeleine Fragonard, Christian Biet (Hgg.): *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e–début XVII^e siècle)*. Paris 2009; Nina Ekstein: *The Conversion of Polyeucte's Félix: The Problem of Religion and Theatre*, in: *French Forum* 34,1 (2009), S. 1–17; Katherine Ibbett: *Classicism and the Creaturely: Pierre Corneille's Polyeucte*, in: *Yale French Studies* 124 (2013), S. 108–120; Myriam Dufour-Maitre: *La clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*. Rouen 2014; Bénédicte Louvat-Molozay: *L'„enfance de la tragédie“ (1610–1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris 2014.
- 6 Zur Konzeption der Liebe in der *Astrée* sei nur verwiesen auf Jaques Ehrmann: *Un Paradis désespéré: l'amour et l'illusion dans L'Astrée*. New Haven, Paris 1963 und Eglal Henein: *La Fontaine de la vérité d'amour ou Les promesses de bonheur dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*.

menden und in der Renaissance reaktualisierten Modell der Vaterliebe auf, konzeptionalisiert dieses andererseits aber neu, da sie sowohl die Tochter zum Subjekt der Vaterliebe macht als auch die Liebe des Vaters zum Sohn neu modelliert.⁷ Dadurch wird die männliche Herrschaft im Haus über die Zärtlichkeit des Vaters neu bestimmt und zugleich die Zärtlichkeit in das genealogische Denken der Hausväter eingeführt, insofern die Zärtlichkeit des Vaters zum Sohn als Modell für die Zivilisierung der Leidenschaften des Letzteren fungiert und dergestalt zur Richtschnur wird für die Zärtlichkeit des später selbst zum Hausvater und vor allem Gatten gewordenen jungen Mannes. Zugleich wird die Tochter nun historisch erstmals systematisch in die Vaterliebe integriert, die bis dahin allein den Söhnen vorbehalten war, wodurch eine emotionale Bindung zwischen Vater und Tochter gestiftet wird, die dann als Grundlage dient für die Beziehung der später zur Gattin gewordenen Tochter zu ihrem Gatten. Vorausgesetzt wird dabei, dass die Wahl des Gatten durch den Vater auf den Vorgaben einer zärtlichen Beziehung aufbaut, so dass die zärtliche Vaterliebe de facto unmittelbar die eigenen Kinder beiderlei Geschlechts und mittelbar die gewählten Ehepartner ebendieser Kinder betrifft, die alle aufgrund des Prinzips der Zärtlichkeit miteinander verbunden sind resp. werden.

Die hierauf aufbauende These lautet, dass Corneille mit *Polyeucte* eine dezidiert christliche Familientragödie auf die Bühne bringt, innerhalb derer die Zärtlichkeit zum einen zum Garanten der partnerschaftlichen und familiären Bindungen erhoben wird und sie zum anderen eingebunden ist in eine vierfache Konfiguration der Liebe, die partnerschaftliche Liebe, familiäre Liebe, Herrscher- und Gottesliebe miteinander verbindet. Dergestalt bildet *Polyeucte* nicht nur einen Wendepunkt im Tragödienschaffen des Autors, da in den vorausliegenden Dramen die Zärtlichkeit eher zum Proberstein der Familientragödien wurde, der das Scheitern der tragisch endenden Beziehungen zwischen den Partnern evident markierte, sondern auch den Grundstein für Corneilles spätere, galante Konzeption der Liebe, die auf der Verbindung der Liebe zwischen den Partnern, der Liebe zum Herrscher und der Liebe zu Gott gründet, dabei allerdings die familiäre Liebe tendenziell hintanstellt.⁸

Paris 1999. Hervorzuheben ist im vorliegenden Kontext zudem die Studie von André Georges: „L'influence de *L'Astrée* dans *Polyeucte*“, in: *Lettres romanes* 53,3-4 (1999), S. 237-255.

- 7 Zur Konzeption der Vaterliebe, insbesondere in der italienischen Renaissance, sowie zu deren Wandel nach 1600 im Zeichen der Zärtlichkeit, der bereits für Corneilles erste Tragödie, *Médée*, von 1635 nachzuweisen ist, siehe Verf.: *Amors Renaissance. Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe im Cinquecento*. Wiesbaden 2014, insbesondere den Abschnitt 2.3: *Das Haus oder die männliche Ordnung der Liebe: Leon Battista Albertis *Libri della famiglia*, S. 17-47* sowie ders.: *Familientragödie. Die Begründung des modernen Dramas in der Frühen Neuzeit* (am Beispiel von Pierre Corneilles *Médée*), in: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 9,2 (2017), S. 285-304.
- 8 Eine entscheidende Ausnahme von dieser Regel bildet Pierre Corneilles 1640 uraufgeführte Tragödie *Horace*, insofern mit dem *vieil Horace* eine Figur eingeführt wird, die explizit und ausführlich im Namen der *tendresse du père* eine Restitution der familiären Ordnung qua königlicher

Um diese These zu plausibilisieren, werde ich in einem ersten Schritt auf zwei ausgewählte Kritiken an Corneilles Konzeption seiner Tragödie *Polyeucte* eingehen, um die Zärtlichkeitsproblematik dieser Tragödie präziser zu bestimmen. In einem zweiten Schritt werde ich mich auf den Konflikt zwischen familiärer Ordnung und partnerschaftlicher Liebe konzentrieren, der für die Modellierung der Protagonisten Polyeucte, Pauline und Sévère grundlegend ist. In einem dritten Schritt fokussiere ich abschließend das Spannungsverhältnis zwischen himmlischer und irdischer Liebe, das auf einem durchaus nicht unproblematischen Modell der doppelten Nachahmung aufbaut, in dem die Nachahmung der Liebe Christi mit der Nachahmung der Liebe des Hausvaters verbunden wird. Denn Corneilles Tragödie konzentriert sich keineswegs ausschließlich auf die Konversion des Protagonisten, vielmehr stellt diese nur das erste Ereignis dar, das dann durch die finale Konversion von Pauline und Félix um ein zweites, mindestens genauso bedeutendes Ereignis ergänzt wird. Dabei werde ich die politische Dimension von Corneilles *Polyeucte* beleuchten, die gerade im Anschluss an die eigentliche Tragödie, nämlich an die Ermordung der Titelfigur, zum Vorschein kommt und bewirkt, dass die vermeintliche Märtyrertagödie als christliche Familientragödie vor Augen gestellt wird. Abschließend werde ich die Funktion der *tendresse* in diesem Drama sowie darüber hinaus im ‚Theater der Zärtlichkeit‘ problematisieren, um deren Status und Bedeutung zu umreißen.

1. Die Kritiken an Corneilles Einführung der Zärtlichkeit in die Märtyrergeschichte

In der Vorrede *An den Leser* seines 1650 publizierten Trauerspiels *Leo Armenius* wendet sich Andreas Gryphius gegen Corneilles Schauspiel, ohne dieses explizit zu nennen, wenn er die darin enthaltene ‚Buhlerei‘ und die daraus entstehenden Folgen kritisiert:

Diejenigen welche in diese Ketzerey gerathen / als könnte kein Trauerspiel sonder Liebe und Bulerey vollkommen seyn: werden hierbey erinnert / daß wir diese / den Alten unbekandte Meinung noch nicht zu glauben gesonnen / und desselben Werck schlechten Ruhm würdig achten / welche unlängst einen heiligen Märterer zu dem Kampff geführt / und demselben wider den Grund der Warheit eine Ehefrau zugeordnet / welche schier mehr mit ihrem Bulen / als der Gefangene mit dem Richter zu thun findet / und durch Mitwürckung ihres Vaters eher Braut als Wittbe wird.⁹

Legitimation anstrebt, gerade weil der eigene Sohn nicht der sozialen Modellierung des zärtlichen Vaters gefolgt ist, sondern im Gegenteil seinen Leidenschaften nachgegeben und entsprechend seine Schwester und potenzielle Gattin des Curatiers aus Wut und Zorn über ihre Klagen getötet hat. Das Scheitern der partnerschaftlichen Liebe als Produkt und Effekt der Familientragödie findet sich hingegen in Corneilles *Médée* genauso wie im *Cid* oder in *Cinna*.

9 Andreas Gryphius: *Leo Armenius, An den Leser*, in: ders.: *Dramen*. Hg. von Eberhard Manack. Frankfurt a.M. 1991, S. 12–13.

Gryphius argumentiert hier auf zwei Ebenen, insofern er zum einen darauf insistiert, dass Trauerspiele per se der Liebe, in welcher Form auch immer, nicht bedürften, wenn diese nicht gar der Konzeption der Tragödien entgegenstehe, was insbesondere dann gegeben sei, wenn es sich um Märtyrertragödien handele.¹⁰ Allerdings markiert eben die Märtyrertragödie die mögliche Sollbruchstelle, die den Einbezug der Liebe in die Tragödie ermöglicht, da das Martyrium stets als Zeichen der Gottesliebe zu werten ist, so dass genauerhin nur die irdische Liebe, der die ‚Buhlerei‘ zugeordnet werden kann, aus der Tragödie ausgeschlossen wird. Denn die in den Märtyrerdramen dominante himmlische Liebe erfordert eigentlich den konsequenten Ausschluss der irdischen Liebe, wie sie jedoch zwischen den Ehepartnern in Corneilles *Polyeucte* vorliegt. Die irdische Liebe kann entsprechend nur dann innerhalb der Repräsentationslogik des Stückes eine überzeugende Funktion einnehmen, wenn sie, wie etwa in Gryphius’ *Catharina von Georgien*, als genauso weltliche wie heidnische Kontrastfolie für die anvisierte christliche, himmlische Liebe fungiert. Zum anderen hebt Gryphius darauf ab, dass die Liebesbeziehung zwischen Pauline und Sévère übermäßig viel Platz einnimmt und zugleich unzulässig ist, da sie nicht nur den Anstand verletzt, sondern auch im neuerlichen Kontrast steht zur Konzeption der Märtyrertragödie, so dass diese irregulär in eine Märtyrer- und Liebestragödie umgewandelt wird. Bemerkenswerterweise wird die Figur der Pauline gemäß dieser Argumentation tendenziell zur Protagonistin, die jedoch im Sinne von Gryphius keinem wahrhaft tragischen Konflikt ausgesetzt ist, sondern sich in einem Zwiespalt befindet, der an der Grenze zur Obszönität steht, wodurch ein weiterer Verstoß gegen die Regeln der Märtyrertragödie sichtbar wird.¹¹

Diese höchst problematische ‚Buhlerei‘ von Pauline wird zeitgenössisch auch vom Abbé d’Aubignac im *Discours de piété* seiner *Pratique du théâtre* moniert, doch wird sie dort als Zärtlichkeitsproblem manifest:

C’est la faute où Corneille est encore tombé dans le Martyre de *Polyeucte*, où parmi tant de propos Chrétiens et tant de beaux sentiments de religion, Pauline fait avec Sévère un entretien si peu convenable à une honnête femme qu’il en devient ridicule; car elle lui dit et plusieurs fois qu’elle avait aimé tendrement et qu’elle l’aime encore; qu’elle n’avait épousé Polyeucte que par devoir, et que sa vertu succombait en sa présence: Sur quoi les Galants disaient que c’était assez bien se faire entendre et qu’un homme un peu

10 Siehe hierzu besonders Romain Jobez: Le Trauerspiel contre la tragédie religieuse: Andreas Gryphius lecteur critique de Corneille, in: Myriam Dufour-Maitre (Hg.), *Pratiques de Corneille*. Rouen 2012, S. 293–304.

11 Verwiesen sei in diesem Kontext nur auf die einschlägigen Artikel im von Nicola Kaminski und Robert Schütze herausgegebenen *Gryphius Handbuch*. Berlin, New York 2016: Joachim Harst: *Catharina von Georgien*, S. 203–220 und Albrecht Koschorke: *Märtyrer/Tyrann*, S. 655–667.