

HANS-PETER ECKER
Bamberg

ÜBER ZWEI KOMÖDIEN DER DEUTSCHEN AUFKLÄRUNG

I. WITZ UND ANMUT. JOHANN ELIAS SCHLEGELS KONVERSATIONSKOMÖDIE DIE STUMME SCHÖNHEIT

Schlegels (1719-1749) kleines Gastgeschenk für das neuerrichtete Theater in Kopenhagen, „das in Thema, Komposition und Stil die Grazie des Rokoko [...] zur Sprache bringt,¹ gilt nach dem einhelligen Urteil der Fachwelt zusammen mit Lessings *Minna von Barnhelm* als beste deutsche Komödie des 18. Jahrhunderts.² Den Rang eines perfekten Kunstwerks hatte dem Einakter³ schon Lessing im 13. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) zuerkannt: Er sei „unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist.“⁴

Die literaturgeschichtliche Bedeutung des Stückes fließt aber nur zum Teil aus der virtuoson Handhabung des gereimten Alexandriners, dem Schlegel Grazie, Witz und eine ganz und gar unerwartete Leichtigkeit abgewinnt;⁵ wirkungsgeschichtlich bedeutender wurde die Abwendung des Lustspiels vom Gottschedschen Modell der satirischen Typenkomödie. Indem er dem autonomen theatralischen Spiel und dem ästhetischen Vergnügen gegenüber Moral und Didaktik einen größeren Raum

1 Eichner, 1977, S. 170.

2 Vgl. schon Staiger, 1959, S. 67.

3 Vgl. Pazarkaya, 1973.

4 Lessing, 1985, S. 247.

5 Vgl. zum zeitgenössischen Streit über den Gebrauch von Versen im Lustspiel Geißler, 1968, S. 104-108.

gibt,⁶ findet Schlegel fast beiläufig, d.h. ohne programmatische Abgrenzung zu einer strukturell neuen Art von Komik: „Verlassen wird damit die Verlach-Komödie, die das Unvernünftige ausgrenzt, begründet wird statt dessen eine Komik der Integration. Das leere Sprechen und die Unfähigkeit zu sprechen müssen sich doch *im* Erfüllen einer anspruchsvollen Sprachnorm manifestieren. So muß die ausgrenzende Macht – der Sprachvollzug auf dem gehobenen Niveau des Tragödienmaßes – das selbst aussprechen, was sie negiert [...]“.⁷

Seine genrestrukturellen Innovationen verbindet Schlegel zu guter Letzt auch noch mit erhöhten Ansprüchen an den Inhalt seines Lustspiels; ohne jeden Gestus der Anstrengung unterlegt er den Dialogen seiner Figuren Gedanken zu interessanten Fragen und Problemen der Zeit. Er läßt Generations- und Geschlechterdifferenzen aufeinander prallen, erörtert den Unterschied von Stadt und Land, schärft den Sinn seines Publikums für bürgerliche Werte, Lebensformen und Kommunikationsformen⁸ und entwickelt (freilich immer noch vom normsetzenden Mann her!) ein vergleichsweise modernes, auf partnerschaftlicher Gleichberechtigung beruhendes Frauenideal.⁹

Nach zwanzig Jahren schickt sich Herr Richard an, seine Tochter aufzusuchen, die er seinerzeit als Witwer einer Bürgersfrau anvertraut hatte, um ihr städtischen Schliff angedeihen zu lassen. Man hat ihm wahre Wunderdinge von dem Mädchen berichtet, so daß er dem Zusammentreffen in gespannter Vorfreude entgegenseht. Ihn begleitet ein aufgeweckter junger Mann, der ihm freundschaftlich verbunden ist und den Richard nur allzugerne als seinen Schwiegersohn sähe. Die zweite von 25 kurzen Szenen des Einakters entwickelt diese Exposition und schlägt bereits einige der zentralen Themen des Stückes an. Richard

⁶ Vgl. folgende Passage aus Schlegels Abhandlung *Von der Nachahmung* (zuerst 1742/43), 1764, S. 136: „Man giebt sonst zum Endzwecke der Dichtkunst zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. [...] Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck sey; so mögen die strengen Sittenlehrer sauer sehen, wie sie wollen, ich muß gestehen: daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnügt und nicht unterrichtet, in so fern er als ein Dichter betrachtet wird, höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnügt“. – Vgl. auch Wilkinson, 1973, S. 64–80 sowie Bretzigheimer, 1986, S. 208–210.

⁷ Greiner, 1992, S. 163.

⁸ Vgl. Fauser, 1991.

⁹ Vgl. zum zeitgenössischen Kontext aufklärerischer Weiblichkeitsideale Mauser, 1991.

und Jungwitz¹⁰ erörtern in einem freundschaftlichen Streit, worauf es bei einer guten Ehefrau in erster Linie ankommt; während der ältere bürgerlich-nüchtern auf praktische Fertigkeiten bedacht ist und sich sorgt, daß man neuerdings „die Mägdchen gar zu klug“ erziehe (stS, 44),¹¹ wünscht sich der jüngere eine ebenbürtige Gefährtin. Als er hört, daß die zukünftige Braut drei Sprachen beherrscht, rechnen und musizieren kann, ist er entzückt:

Ach! Wie bin ich vergnügt! Ich schließ aus allen Sachen,
 Sie ist nach meinem Wunsch, und wird mich glücklich machen.
 Das Hauptwerk einer Frau ist nicht der Fleiß allein.
 Zum Umgang nehm ich sie, nicht um bedient zu seyn. (stS, 45)

Richard will diese Haltung nicht gelten lassen; in seiner Replik weist er „Umgang“ (Konversationsbefähigung) und „Klugheit“ bzw. „Verstand“ (Esprit) der Sphäre des Adels zu, welcher er mit erkennbarem Bürgerstolz intime Vertrautheit und materiellen Besitz¹² entgegenstellt:

Laß er dem grossen Volk den Wind von Complimenten;
 Da thun oft Mann und Frau, als ob sie sich nicht kennten.
 Das schickt sich nicht für uns, wens ihnen gleich gefällt.
 Sie haben ihren Stand, wir haben unser Geld;
 Wir thun uns was zu gut. Was macht man auf dem Lande,
 Mit einer klugen Frau, mit Umgang und Verstande?

Obwohl es Jungwitz fern liegt, Standesgrenzen anzutasten, will er auf das Privileg geselligen „Umgangs“ gleichwohl nicht verzichten. Und eigentlich müßte ihm Richard recht geben, hatte er doch einstens selber die städtische Erziehung seiner Tochter veranlaßt.

Die hochgespannten Erwartungen der Mannspersonen werden jedoch im dritten Auftritt, der sie endlich mit dem Objekt moderner weiblicher Bildung zusammenführt, jäh ernüchtert: Zwar besitzt Charlotte ein makelloses Gesicht, doch läßt sie sich nur ein einziges Wort bei

¹⁰ Zur zeitgenössischen Bedeutung des Begriffes „Witz“ („Gemüthskraft“, „Scharfsinnigkeit“, „Einbildungskraft“) als einer grundlegenden Voraussetzung sozialer Kompetenz vgl. Martini, 1963, S. 8 f. und Ladnar, 1984, S. 81-85.

¹¹ Vgl. zu unterschiedlichen Erziehungsstilen im 18. Jahrhundert Herrmann, 1989.

¹² Vgl. Koopmann, 1979, S. 94. Zum Bedingungsverhältnis von Geld und bürgerlicher Tugend vgl. Eder, 1993.

der ersten Begegnung mit ihrem Vater und dem zukünftigen Bräutigam abringen. Als um so gesprächiger erweist sich allerdings die bald hinzukommende Zieh Mutter, Frau Praatgern, die ihrem Namen alle Ehre macht. Im Dialog mit Richard wird rasch deutlich, daß sie eine recht dumme und eitle Person ist, die es mit der Wahrheit nicht sehr genau nimmt und ihr Erziehungsgeschäft der Intention ihres Auftraggebers genau zuwider betrieben hat. Statt den 'Witz' des ihr anvertrauten Mädchens zu schulen, entzog sie ihr jede Möglichkeit, sich im Gespräch zu üben; so brüstet sich Frau Praatgern damit, daß sie ihre eigene Tochter Leonore außer Haus gegeben habe, um die Plaudereien der Mädchen zu unterbinden.

Die eigentliche Infamie dieser Handlung wird erst später offenkundig, wenn herauskommt, daß Charlotte eigentlich Frau Praatgers eigene Tochter ist, die sie Richard bzw. Jungwitz unterschieben will, um ihr eine bessere soziale Stellung und eine vorteilhafte Partie zu erschleichen. Richards Kind ist natürlich Leonore, die sich außerhalb des unseligen Bannkreises der Praatgern zu jener klugen und natürlichen Frau entwickeln konnte, die sich Jungwitz ersehnt.¹³ Vorderhand gibt er sich im fünften Auftritt allerdings noch redliche Mühe, Charlotte 'aufzutauen', doch angesichts der überwältigenden Geist- und Sprachlosigkeit des Mädchens ergreift er schließlich entnervt die Flucht.

Schlegel verlagert die Charakterisierung seiner Figuren wie die Komik der Handlung nicht nur in dieser Szene gänzlich ins Medium der Sprache. In ihrer Unfähigkeit, sich auf die sprachliche Norm der Jungwitzschen Konversation einzustellen, erweist sich Charlotte - und zwar lange bevor die Kindesvertauschung ruchbar wird - ebenso als 'falsche Braut', wie sich Leonore später im zehnten Auftritt dank ihrer sprachlichen Gewandtheit als die rechte zu erkennen gibt. Zwischen der geschwätzigen Praatgern und der stummen Charlotte hält sie das verständige Mittelmaß.¹⁴ Sie „entspricht in einem sehr wörtlichen Sinn dem Bild der Frau als ebenbürtiger, witzig-geselliger Partnerin, da sie die Rede der Männer [...] stets mit Witz aufzugreifen, auszufüllen und [...] weiterzugeben vermag“.¹⁵

¹³ Auf das alte Komödienmotiv des Kindertausches ist Schlegel vermutlich durch Philippe Néricault Destouches' (1680-1754) Lustspiel *La force du naturel* aufmerksam geworden; vgl. Wolf, 1964, S. 196.

¹⁴ Vgl. Steffen, 1961, S. 417.

¹⁵ Greiner, 1992, S. 160.

Obwohl die „stumme Schönheit“¹⁶ von ihrer Mutter nicht nur die Narrheit, sondern auch den gesteigerten Sinn fürs Materielle geerbt hat,¹⁷ läßt Schlegel sie nicht leer ausgehen. Wie einen deus ex machina zaubert er in Person des wortkargen, aber wohlhabenden Philosophen Laconius einen alten Freund Jungwitzens herbei, zu dem Charlotte bestens paßt, steht doch nicht zu befürchten, daß sie sein Denken durch Geplapper stören wird:

Jungwitz. Das Paar schickt sich recht wohl. Nur Hand in Hand
geschränket,

Er spricht nichts, weil er denkt, und sie, weil sie nicht Denket.

Richard. Wer aber lehrt hernach die Kinder reden?

Praatgern. Ich!

Richard. Die Heyrath ist gemacht, nur lustig!

Laconius. Willst du mich?

(*Carlote neigt sich.*) (stS, 77.)

Selbst die kriminell gewordene Frau Praatgern bleibt gesellschaftlich integriert; ironischerweise setzt sie sich am Ende des Stückes einmal mehr als Kindererzieherin ein. Spätestens hier wird Schlegels Abkehr vom empirischen Realitätsbezug und moralischen Rigorismus des Gottschedschen Komödienmodells unübersehbar, das er überdies durch die gewählte Versform verletzt, galt diese doch den Leipzigern als Inbegriff des Unnatürlichen.¹⁸ Indem Schlegel sein Lustspiel im Versmaß des Alexandriners dichtete, verletzte er mit Bedacht jene ästhetische Grenze zwischen den Ständen, welche die klassizistische Poetik verteidigt hatte.¹⁹

Freilich liegen zwischen dem erhabenen Alexandriner zeitgenössischer Trauerspiele und dem Vers der *stummen Schönheit* Welten. Schlegel versteht sich glänzend darauf, Natürlichkeit und Spontaneität

¹⁶ Vgl. zur Problematisierung des Titelbezugs Czucka, 1988, S. 52-58.

¹⁷ So will sie im 12. Auftritt mit ihrem Vater Karten spielen, um ihm Geld für Putz und Kleidung abzugewinnen.

¹⁸ Allerdings arbeitet die Verskomödie dem Gottschedschen Reformprojekt auch wieder zu, insofern sie die Schauspieler streng an den Text bindet und Improvisationen praktisch unmöglich macht.

¹⁹ Vgl. Martini, 1963, S. 25; Martini zieht die Parallele zu Jungwitz, der sich in sozialen Erwartungen ebenfalls traditionelle Vorrechte der höheren anmaßt.

der Umgangssprache in seinen Lustspielalexandriner einfließen zu lassen. Indem er längere Monologe vermeidet, viele Verse auf mehrere Sprecher aufteilt und alltagssprachliches Wortmaterials verwendet, ringt er dem Alexandriner sowohl den Klang für das Thema geselliger Konversationskultur ab als auch die Atmosphäre spielerischer Heiterkeit, die das ganze Stück prägt.²⁰

Dabei ist seine Sprache alles andere als monolithisch; sie trennt die jüngere Generation von der älteren, die steifen Umgangsformen einer vergangenen Epoche von der informellen Geselligkeit des Rokokostils. „Sie scheidet das Unnatürlich-Gezierte und Gezwungene der Stadterziehung von der freieren Natürlichkeit eines mehr ländlichen Lebens. Sie stellt einer mechanischen Bildungsdressur, die Charlotte verkrüppelt hat, eine anmutige, im eigenen Vermögen von Herz und Vernunft begründete Bildung entgegen“.²¹

Und nicht zuletzt ist die Sprachform eng auf die Figurenkonstellation bezogen, wobei die Kontraste mindestens ebenso informativ sind wie die Gleichklänge und Analogien. So spiegelt der Parallelismus klingender und stumpfer Reimpaare die Symmetrie der vier männlichen und weiblichen Figuren, welche zu Anfang noch rein gleichgeschlechtliche Parteien bilden. Nach den Genregesetzen der Komödie öffnen sich die beiden Gruppen im Verlauf der Handlung und geben am Ende neuen Einheiten Raum: zwei Paaren, wobei das dem Lustspiel vorherbestimmte glückliche Ende dadurch interessanter wird, daß sich nicht die von Anfang an intendierte Verbindung als glückbringend erweist, sondern eine ganz andere.²²

Wie in anderen Aufklärungskomödien übernehmen die Dienerfiguren eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Handlung durch Intrige und Gegenintrige. So vertraute Schlegel Jacob, dem Burschen Jungwitzens, und Cathrine, der Bedienten im Hause Praatgern, bereits die Eingangsszene seiner Komödie an. Unverkennbar verbergen sich in den realistischen Kostümen der Dienstboten Arlecchino und Colombina.²³ Allerdings führt Schlegel diese Figuren weder zu einem weiteren Paar zusammen, wie es der Tradition der *Commedia dell'arte* entsprochen hätte, noch zentriert er in ihnen das komische Spiel.

²⁰ Vgl. Wolf, 1964, S. 218 f.

²¹ Martini, 1963, S. 20.

²² Vgl. Catholy, 1982, S. 36.

²³ Vgl. Hinck, 1965, S. 219-222.

Seinen komischen Höhepunkt erreicht das Stück in der schwankhaften Echoszene des 23. Auftritts, worin Frau Praatgern ihren Betrug auf die Spitze treibt, aber auch die entscheidende Wende des Spiels erfolgt. Um Jungwitz zu täuschen, nötigt sie Leonore, sich unter Charlottes Rücken zu verstecken und der törichten Jungfrau einzusagen. Doch schon nach wenigen Sätzen wird der junge Mann mißtrauisch und entdeckt den Anschlag. Wollte Frau Praatgern Leonore dazu benutzen, ihre Tochter mit Jungwitz ins Gespräch zu bringen, so erwirkt die plumpe Intrige schließlich das genaue Gegenteil: Sie beschleunigt die eigene Entlarvung und führt dem ersehnten Schwiegersohn die richtige Partnerin zu.

Obwohl Schlegels Komödie noch satirisch angelegt und der bürgerlichen Wirklichkeit verhaftet ist, weist sie mit vielen Zügen der zukünftigen Entwicklung den Weg: so etwa durch die Konstituierung einer vergleichsweise autonomen Spielsphäre, die ästhetische Relativierung der Satire und eine weitgehende Vermeidung moralischer Kategorien. Vor allem aber ist sie das erste deutschsprachige Lustspiel, in welchem ein neuer, harmonisch gebildeter Menschentypus zur anmutigen Erscheinung gebracht wird.²⁴

Literatur:

Zitierter Text:

Schlegel, Johann Elias: Die stumme Schönheit. In: Lustspiele der Aufklärung in einem Akt. Hrsg. von Georg-Michael Schulz. Stuttgart 1986 (RUB. 8350), S. 41-77. (stS)

Darstellungen:

Bretzigheimer, Gerlinde: Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition. München 1986.

Czucka, Eckehard: Begriffswirrwarr. Sprachkritische Momente im Lustspiel der Aufklärung (L. A. V. Gottsched, J. E. Schlegel, Lessing, Gellert). In: Komödiansprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Mit einem Anhang zur Literaturdidaktik der Komödie. Hrsg. von Helmut Arntzen. Münster 1988 (Literatur als Sprache. 5), S. 39-66.

Eder, Jürgen: „Beati Possidentes“? Zur Rolle des „Geldes“ bei der Konstitution bürgerlicher Tugend. In: Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. [...] Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. (Studia Augustana. 3) S. 1-51.

²⁴ Vgl. Wicke, 1968, S. 37.

Eichner, Siglinde: Johann Elias Schlegel. In: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1977, S. 162-175.

Fausser, Markus: Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland. Stuttgart 1991.

Geißler, Waltraud: Der Beitrag Johann Elias Schlegels zur Theorie und Praxis des Dramas in der deutschen Aufklärung. Diss. Masch. Jena 1968.

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992. (UTB. 1665)

Herrmann, Ulrich: "Kinderzucht" oder "Pädagogik"? Traditionelle Normierungen der Erziehung und Unterweisung und die innovative pädagogische Lebensalter-Konzeption in der Pädagogischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts. In: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Hrsg. von Wilfried Barner unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München 1989. (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien. 15) S. 233-246.

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart 1965. (Germanistische Abhandlungen. 8)

Koopmann, Helmut: Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche. München 1979.

Ladnar, Ulrike: Johann Elias Schlegel: "Die stumme Schönheit". In: DU 36 (Stuttgart 1984), Heft 1, S. 75-89.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Band 6. Frankfurt a. M. 1985. (Bibliothek deutscher Klassiker. 6) S. 181-694.

Martini, Fritz: Johann Elias Schlegel: Die stumme Schönheit. Spiel und Sprache im Lustspiel. In: DU 15 (Stuttgart 1963), Heft 6, S. 7-32.

Mausser, Wolfram: Poesie der Erscheinung: Zur Rhetorik des 'glückseligen Körpers' in der Aufklärungsliteratur. Ein Versuch. In: The Enlightenment and Its Legacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev. Ed. by Sara Friedrichsmeyer and Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1991. (Modern German studies. 17.) S. 73-84.

Pazarkaya, Yüksel: Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des achtzehnten [!] Jahrhunderts. Göppingen 1973. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 69.)

Schlegel, Johann Elias: Von der Nachahmung. In: J. E. S.s Werke. Dritter Theil hrsg. von Johann Heinrich Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1764, S. 95-162.

Staiger, Emil: Ein vergessenes Lustspiel. In: Beiträge zum zwanzigjährigen Bestehen der Neuen Schauspiel AG. Redaktion: Kurt Hirschfeld und Peter Löffler. Zürich [1959], S. 67-74.

Steffen, Hans: Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel. In: GRM 42 (1961), S. 413-431.

Wicke, Günter: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie. Bonn ²1968. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 26.)

Wilkinson, Elizabeth M.: Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics. Darmstadt ²1973.

Wolf, Peter: Die Dramen Johann Elias Schlegels. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im 18. Jahrhundert. Zürich 1964. (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. 2.)

„DIE STUMME SCHÖHEIT“ (NIEMA PIĘKNOŚĆ) ELIASA SCHLEGLA

Streszczenie

Komedia konwersacyjna Eliasa Schlegla „Die stumme Schönheit” uchodzi za najlepszy niemieckojęzyczny utwór komediowy przed „Minną von Barnhelm” Lessinga. Znaczenie tego utworu w historii gatunku wynika nie tylko z dowcipu i elegancji wierszowanej formy, ale również z innowacji strukturalnych oraz ambitnej treści.

Schlegel tematyzuje bowiem konflikt pokoleń i płci, rozważa różnice pomiędzy miastem i wsią, wyczuła swą publiczność na mieszczańskie formy współżycia i opowiada się za postępowym ideałem kobiety. Aczkolwiek komedia tkwi jeszcze w konwencji satyry i w rzeczywistości mieszczańskiej, to jednak zapowiada już przyszły kierunek rozwoju gatunku: konstytuowanie względnie autonomicznej przestrzeni gry, relatywizowanie estetyki satyry i unikanie kategorycznych rozstrzygnięć moralnych.

II. SÜßER SCHEIN DER TRAUERIGKEIT.
 CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERTS WEINERLICHES
 LUSTSPIEL
 DIE ZÄRTLICHEN SCHWESTERN

Zur Mitte des 18. Jahrhunderts zählt Christian Fürchtegott Gellert fünfunddreißig Jahre und ist nichts weniger als der populärste Schriftsteller Deutschlands. Er hat zu dieser Zeit bereits Fabeln, Oden und Elegien gedichtet, viele Erzählungen, einige Theaterstücke und einen Roman veröffentlicht, an literarischen Zeitschriften und der Übersetzung des Bayleschen Wörterbuchs mitgearbeitet und eine wissenschaftliche Karriere bis zur Habilitation (1744) vorangetrieben. Als Privatdozent hält er in Leipzig Vorlesungen über Poesie, Beredsamkeit und Moral. Zu seinen Freunden gehören die meisten jungen Literaten seiner Generation (Zachariä, Gärtner, Kästner, Rabener, Cramer, J. A. Schlegel u.a.), der Dresdner Hof ist ihm gewogen. Als Gellert am 13. Dezember 1769 stirbt, ist der Andrang der Trauernden so groß, daß sie den Friedhof verwüsten und vom Rat der Stadt Leipzig gesperrt werden müssen.

Doch schon bald nach seinem Tod beginnt Gellerts Bild zu verblasen; die Generation der Sturm-und-Drang-Autoren entwickelt einen neuen literarischen Geschmack und identifiziert sich auch nicht mehr mit den zentralen Werten, für die Gellert in seinen Werken geworben hatte und für welche er mit seiner Person eingestanden war: Tugend und Frömmigkeit.¹ Im 19. Jahrhundert setzte sein Ruhm endgültig Patina an, obwohl er noch als christlicher, moralischer, empfindsamer und patriotischer Volksaufklärer im Bildungskanon konservativer Kreise präsent war.² Heutzutage können allenfalls noch Literarhistoriker etwas mit dem Namen Gellert anfangen. So würde wohl auch sein Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern* (1747) auf unseren Bühnen eher unbeabsichtigte Heiterkeit als gerührte Anteilnahme auslösen. Dessen ungeachtet hat es in der Geschichte der deutschsprachigen Komödie seinen festen Platz.

Dort repräsentiert es exemplarisch eine dramatische Übergangsform zwischen der sächsischen Typenkomödie und dem bürgerlichen Trauer-

¹ Vgl. Lehnen, 1990 sowie Meyer-Krentler, 1990 a.

² Vgl. Meyer-Krentler, 1990 b.

spiel, die – im Gefolge englischer (Richard Steele)³ und vor allem französischer Vorbilder (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, Philippe Néricault Destouches, Pierre Claude Nivelle de La Chaussée) – zur Jahrhundertmitte hin in Deutschland als 'weinerliches Lustspiel'⁴ bzw. 'rührende Komödie' bekannt geworden ist. Richteten sich die satirischen Komödien der frühen Aufklärung an den Verstand des Publikums, so zielen die neuen Rührstücke auf Herz, Gemüt und Tränendrüse.⁵ Indem sie bewundernswerte statt lächerliche Charaktere ins Zentrum ihrer Handlungen stellen und allerlei Charakterprüfungen aussetzen, liefern sie den Zuschauern positive Vorbilder und Einladungen zur gerührten Anteilnahme. „So dient die Komödie nicht mehr der bürgerlichen Selbstkorrektur, sondern bestätigt die Tugend bürgerlicher Menschen“.⁶ Der dritte Stand zeigt sich im Drama des Mitleids würdig und erwirbt sich dergestalt die Eintrittskarte für die bislang allein der „vornehmsten Classe“ (Gottsched) vorbehaltene Gattung: die Tragödie.

Im Zentrum der *Zärtlichen Schwestern* stehen vier junge Leute: die Geschwister Lottchen und Julchen sowie deren Liebhaber Siegmund und Damis. Dazu kommen noch drei ältere Männer: Vater und Oheim der Mädchen (Cleon, der Magister) sowie Damis' Vormund Simon. Cleon und Simon sind verständige und lebenswürdige Vaterfiguren, während der Onkel als Karikatur eines pedantischen Vernunftaufklärers mehr schlecht als recht die Rolle der lustigen Person gibt. Hinsichtlich dieser Konstellation fällt auf, daß von den jungen Leuten allein Siegmund keine ältere Bezugsperson zugeordnet ist. Außerdem fehlen auf der Ebene der Elterngeneration weibliche Personen nicht zufällig zur Gänze.⁷

Bei der Handlungsführung überlagern sich Haupt- und Nebenzwecke; denn während es dem Rührstück in erster Linie darum geht, die Tugend

³ Vgl. Barkhausen, 1983.

⁴ Engl. *sentimental comedy*, frz. *comédie larmoyante*. Vgl. Gellerts Verteidigungsschrift *Pro comoedia commovente* (1751), die Lessing übersetzte und 1754 als *Abhandlung für das rührende Lustspiel* neben Chassirons Angriff auf das Genre – *Betrachtungen über das Weinerlich-Komische* – in seiner *Theatralischen Bibliothek* veröffentlichte; beide Essays finden sich im Anhang unserer Textausgabe.

⁵ Zur "Wirkungsästhetik des Weinens" vgl. Glaser, 1991, S. 102 f.

⁶ Vgl. Hinck, 1968, S. 17.

⁷ Aufklärungskomödien kennen praktisch nur negative Mutterfiguren; diese hätten hier aber keine Funktion. Vgl. Brandes, 1996. Zur Vater-Tochter-Konstellation in Gellerts Lustspielen vgl. dagegen Späth, 1990.

seiner Helden zu erproben und zu feiern, so benötigt es zur Entwicklung eines abendfüllenden Bühnengeschehens doch auch noch Strukturelemente der satirischen Komödienform. So bringt Gellert die Handlung seines Lustspiels in Schwung, indem er dem hübschen Julchen eine kleine, aber für ihre soziale Umwelt nichtsdestoweniger ärgerliche Marotte⁸ eingibt; aus einer falsch verstandenen Freiheitsliebe heraus (hinter welcher sich Eigensinn, Unsicherheit und Angst vor dem Erwachsenwerden verbergen) widerstrebt sie dem Eheglück an der Seite ihres reichen und ihr herzlich zugetanen Verehrers Damis. Mit der Verweigerung des Jawortes plagt sie aber nicht nur diesen, sondern auch ihren mit materiellen Gütern nicht gesegneten alten Vater, der seine Töchter gerne versorgt wüßte, sowie ihre Schwester, die sich darüber bekümmert, daß Julchen ihr Lebensglück leichtfertig verspielen könnte. Und endlich macht sie auch dem Magister sein Leben recht sauer, indem sie dessen philosophische Beweise und ästhetische Exempel zugunsten der Ehe einfach nicht in die Praxis umsetzen will.

In dieser festgefahrenen Situation ersinnt Lottchen, die von der Liebe ihrer Schwester zu Damis dank sicherer Anzeichen (beiderseitige Traurigkeit, verräterische Seufzer, gleichgültige Mienen, Wehmut) zutiefst überzeugt ist, eine unschuldige Intrige, um die verborgene Zuneigung ans Tageslicht zu fördern: Damis soll sich zum Schein auf Julchens Freiheitsgrille einlassen, seiner Liebe entsagen und ihr für eine Weile nur noch als guter Freund begegnen; die Rolle des zudringlichen Liebhabers soll an seiner Stelle nun Siegmund übernehmen, um auf diese Weise die widerspenstige Schöne Damis näherzubringen.

Lottchen (zu Siegmunden). Und Sie müssen dem Herrn Damis zum Besten einen kleinen Betrug spielen und sich gegen Julchen zärtlich stellen. Dieses wird ihr Herz in Unordnung bringen. Sie wird böse auf Sie werden. Und mitten in dem Zorne wird die Liebe gegen den Herrn Damis hervorbrechen. Tun Sie es auf meine Verantwortung.

Siegmund. Diese Rolle wird mir sehr sauer werden. (zS, II f.)

In der Folge spielt Siegmund die ihm zugedachte Rolle besser, als es sich Lottchen je hätte vorstellen können. Da er durch einen unglück-

⁸ Man wird Julchens Eigensinn kaum als „Laster“ im Sinne der Gottschedschen Typenkomödie bezeichnen wollen; schließlich stellt sie eine durchaus liebenswerte Person vor, die ihrer Schwester an Tugendhaftigkeit nur um ein Geringes nachsteht.

lichen Prozeß seines Vaters um sein Vermögen gekommen ist und auch Cleon das Paar nicht finanziell unterstützen kann, mußte die Hochzeit der beiden schon längere Zeit aufgeschoben werden. Lottchen ist von Siegmunds Vorzügen so überzeugt, daß sie bereit wäre, notfalls „auch noch zehn Jahre auf seine Hand“ zu warten (zS, 7). Der bricht ihr jedoch die Treue, sobald sich ihm die Chance zu bieten scheint, über Julchen an viel Geld heranzukommen.

Im siebten Auftritt des zweiten Aufzugs überbringt Simon Lottchen die Nachricht, daß eine verstorbene Verwandte ihrer Schwester ein Rittergut vermacht habe. Obwohl sie dabei selber leer ausgehen soll und Julchen in Damis ohnehin einen reichen Liebhaber hat, freut sich Lottchen nichtsdestoweniger von ganzem Herzen über das Glück ihrer Schwester; Damis' Vormund kann angesichts solcher Selbstlosigkeit nur staunen: „Ich glaubte, Sie würden erschrecken und über die Vorteile Ihrer Jungfer Schwester unruhig werden. Aber ich sehe das Gegenteil und fange an zu wünschen, daß Sie selbst die Braut meines lieben Mündels und die glückliche Erbin [...] sein möchten.“ (zS, 39) Lottchen gibt die frohe Nachricht zunächst an ihren Vater und an Siegmund weiter. Dieser läßt sich zwar vor seiner Braut nichts anmerken, gibt den Zuschauern aber in einem einsamen Monolog zu erkennen, daß er der Verlockung des Besitzes⁹ nicht widerstehen kann:

Sigmund allein.

Welche entsetzliche Nachricht! ... Julchen! ... Ein ganzes Rittergut! Julchen ... die so viel Reizungen, so viel Schönheit und Anmut besitzt! ... Kennte ich Lottchens Wert nicht: so würde Julchen ... Aber ist Julchen nicht auch tugendhaft ... großmütig ... klug ... unschuldig ...? [...] Muß man auch wider seinen Willen untreu werden? ... Warum konnte jene nicht die reiche Erbschaft bekommen? Sahe die Muhme auch, daß die jüngste mehr Verdienste hatte? ... Ich Elender! Ich bin ohne meine Schuld um das größte Vermögen gekommen ... Aber habe ich weniger Vorzüge als Damis? Julchen widersteht ja seiner Liebe ... Ist es ein Verbrechen? (zS, 42 f.)

Vom Gedanken an die reiche Erbschaft besessen, beginnt Siegmund, Julchen nun ernsthaft den Hof zu machen; er unterdrückt die Stimme

⁹ Vgl. Jung, 1990.

seines Gewissens (2. Aufzug, 12./17. Auftritt) und beredet Cleon, daß Julchen nicht Damis, sondern ihn selber lieben würde (16. Auftritt). Schließlich versteigt er sich gar dazu, vor Julchen zu behaupten, Damis habe sie verraten und liebe eigentlich ihre Schwester (3. Aufzug, 1. Auftritt). Im Kontrast zu dem Mitgiftjäger verhalten sich Julchen und Damis vorbildlich; Julchen sinnt sofort darauf, das Vermögen mit ihrer Schwester und ihrem Vater zu teilen. Und Damis vermag sich über den unverhofften Reichtum nicht einmal zu freuen, sieht er doch seine Chancen bei Julchen schwinden: „Vielleicht wäre es ein Glück für mich, wenn kein Testament wäre. Ach, mein liebes Julchen, soll ich Sie verlieren?“ (zS, 53)

Damis und Lottchen gelingt es rasch, Julchens Zorn über den zu Unrecht angeschwärmten Liebhaber zu zerstreuen. Nun erkennt Julchen auch endlich ihre wahren Gefühle und gibt Damis ihr Jawort. Damit erreicht Lottchens Intrige im 3. Auftritt des Schlußaktes ihr Ziel und bringt die noch halbwegs komödienhafte Teilhandlung um Julchens Freiheitsgrille zum glücklichen Abschluß. Den Rest des Stückes bestimmt nun das viel weniger lustige komplementäre Problem,¹⁰ Lottchen vor ihrem unwürdigen Liebhaber zu bewahren. Denn nachdem ihm Julchen nicht mehr erreichbar ist, wendet er sich wieder Lottchen zu.¹¹ Diese Rückwendung fällt ihm um so leichter, als sich unversehens herausstellt, daß nicht Julchen, sondern Lottchen zur Erbin des Rittergutes bestimmt ist.¹²

Während alle übrigen Figuren Siegmunds Ränken auf diese oder jene Weise auf die Schliche gekommen sind, vertraut Lottchen ihrem Liebhaber beinahe blindlings. Einerseits kann sich Lottchen, die selber kein Falsch kennt, überhaupt keinen Treuebruch ihres Geliebten vorstellen, andererseits weiß sich der Übeltäter lange darauf hinauszureden, daß er seine Avancen an Julchen nur zum Schein, und zwar auf Lottchens Anweisung hin, unternommen habe. Seine männlichen

¹⁰ Beide Schwestern tendieren zu falschen Entscheidungen in ihren Liebeshändeln: Julchen würde sich unglücklich machen, wenn sie den edlen Damis verschmähte, Lottchen, indem sie den unredlichen Siegmund heiratete.

¹¹ Lottchen ist ihm nun der sprichwörtliche „Spatz in der Hand“; eine andere Deutung, die Siegmund viel besser wegkommen läßt, gibt Saße, 1994, S. 107 f.

¹² Die Umkehrung der Besitzverhältnisse gerät zu einer weiteren Tugendprobe, welche Lottchen und Damis glänzend bestehen. Julchen hat mit einer kleinen Anfechtung zu ringen, während Siegmund neuerlich durchfällt.

Ankläger weiß er als übelgesinnte Nebenbuhler zu denunzieren, und Julchen scheint sogar geneigt zu schweigen, um der Schwester die Enttäuschung zu ersparen. Allein die Männer bleiben fest: Der pedantische Magister analysiert die Verkettung der Verfehlungen und fordert Siegmunds Bestrafung (zS, 73), Simon überzeugt Julchen, daß es Lottchens größtes Unglück wäre, den Schurken als Ehemann zu bekommen, und Damis besteht auf einer persönlichen Konfrontation.

Selbst in dieser verzweifelten Situation scheint es Siegmund noch einmal zu gelingen, sich durch einen Meineid zu reinigen. Doch dann gibt das Zeugnis des Vaters den Ausschlag; in der letzten Szene des Stücks verstößt Lottchen endlich ihren betrügerischen Liebhaber, wobei sie ihn durch Vergebung und ein Geschenk beschämt: „Sie werden morgen durch meine Veranstaltung so viel Geld erhalten, daß Sie künftig weniger Ursache haben, ein redliches Herz zu hintergehen“. (zS, 84 f.) Ihren letzten Appell richtet die Tugendheldin ans Publikum: „Bedauern Sie mich“ (zS, 85). Fürwahr ein seltsamer Komödien-schluß!¹³

Das im Titel des Stücks erscheinende Attribut „zärtlich“ ist ein Schlüsselwort jenes bürgerlichen Emanzipationsdiskurses innerhalb der europäischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts, welchen man als ‚Empfindsamkeit‘ bezeichnet hat.¹⁴ Was die ältere Forschung vor 1970 als säkularisierten Pietismus deutete, wird in neueren Untersuchungen eher als zivilisationsgeschichtlicher Modernisierungsschub verstanden, in dessen Verlauf die Trieb bzw. Affektnatur des Menschen gedämpft, ausdifferenziert und der Vernunftkontrolle unterworfen wurde.¹⁵ Sozialgeschichtlich begleitete dieser Prozeß, der sich in den unterschiedlichsten Erscheinungen (Mitleidsethik, Pädagogik, Freundschaftszirkel, Briefkultur etc.) manifestierte, den Niedergang der Wirtschaftsform des ‚ganzen Hauses‘ und beförderte die private Autonomie des bürgerlichen Subjekts.

„Zärtlichkeit“ bezeichnet im engeren Sinne ein ideales Liebeskonzept¹⁶ mittlerer Intensität zwischen den Extrempolen leidenschaftlicher

¹³ Eine ideologiekritische Wertung des Endes gibt Schlingmann, 1967, S. 140; er weist darauf hin, daß Lottchens absolute Tugendhaftigkeit hier bereits im Begriff steht, ins ‚Lasterhafte‘, d.h. ins Misanthropische umzuschlagen und sie deshalb eigentlich zu Recht am Ende einsam bleibt.

¹⁴ Vgl. Sauder, 1974/1980.

¹⁵ Vgl. Elias, 1981/82.

¹⁶ Eine präzise semiotische Analyse alternativer Liebeskonzeptionen des Stückes leistet Greis, 1991, S. 34-39.

Passion und allgemeiner Menschenliebe. Selbstverleugnung, Uneigennützigkeit, Moralität und gesellschaftliche Konformität sind zentrale Charakteristika dieser gemäßigten und vernunftkontrollierten Form der Zuneigung.¹⁷ Zur Zärtlichkeit sind nur Menschen befähigt, welche bestimmte positive charakterliche Dispositionen besitzen; dazu zählen neben einem klaren sittlichen Gefühl viele Eigenschaften, die heute als Faktoren „emotionaler Intelligenz“ verstanden werden wie z.B. die Befähigungen zur psychologischen Selbstwahrnehmung oder lebhaften Einfühlung in andere.¹⁸

Zärtlichen Naturen sind Konflikte von Verstand und Gefühl, von Pflicht und Neigung vollkommen fremd, wie die Gellertschen Heldenfiguren bis zu Überdruß vorführen. In dieser eigentlich undramatischen inneren Widerspruchslosigkeit tendieren sie zur Allegorie.¹⁹ Gefühlsbindungen gemäß der neuen Verhaltensnorm entfalteten sich historisch zuerst innerhalb der Kernfamilien des höheren Bürgertums, aber auch des Adels. Da Frauen als Mütter und Erzieherinnen der Kinder die affektiven Zentren dieser sozialen Milieus bildeten, wurden sie von den Verfechtern und Kritikern der Empfindsamkeit in erster Linie angesprochen.

Obwohl 'zärtliche' Umgangsformen weder von allen Bürgern noch ausschließlich von Vertretern des dritten Standes imitiert wurden, interpretiert sich der Diskurs der Empfindsamkeit nicht selten explizit polemisch als Umkehrung der politischen Interaktionsrationalität des Adels.²⁰ Die literarischen Modelle für empfindsame Umgangsformen erarbeiten eine Sprache der Rührung und der Moralität, die sich von einer 'höfischen', d.h. rhetorisch-intellektuellen strategischen Sprachverwendung scharf abgrenzte und demzufolge „alle ungerechten Mittel, alle List, Versprechung und Schwüre“ verabscheute.²¹ Basis der empfindsamen Kommunikation sind statt dessen zärtliche Affekte, die vorgeblich nur den Maximen von Aufrichtigkeit²² und Moral folgen, und

¹⁷ Vgl. Wegmann, 1988, S. 42 f.

¹⁸ Vgl. Goleman, 1996.

¹⁹ Vgl. Hohendahl, 1977, S. 80.

²⁰ Vgl. Wegmann, 1988, S. 56-70.

²¹ Naumann, 1753, S. 35. Vgl. zur empfindsamen Argumentationsstrategie mit Gefühlen und Motiven auch Wicke, 1968, S. 64.

²² Vgl. Saße, 1994.

sich auch durch Mimik, Gestik und Modulationen der Stimme einen authentischen Ausdruck verschaffen können.²³

Ein ernstes Problem empfindsamer Sozietäten besteht in ihrer Verletzlichkeit; eine prinzipiell offene Gemeinschaft, welche grundsätzlich von der Tugendhaftigkeit ihrer Mitglieder ausgeht, ist Betrügnern fast schutzlos preisgegeben,²⁴ wie das Beispiel Lottchens und Siegmunds zeigt.²⁵ Erforderlich sind in dieser Lage eine allgemeine Wachsamkeit sowie schärfste Sanktionen gegen Missetäter, welche das Wohlwollen der Gutherzigen mißbrauchen: „Wer die (moralischen) Gebote zärtlicher Gemeinschaft bricht, muß mit der Ausweisung, mit dem Brandmal des Unmenschen rechnen. Das aber ist eine Degradierung [...], die auch der größte und glänzendste Erfolg in der 'kalten' Welt nicht aufwiegen kann“.²⁶

Literatur:

Zitierter Text: Gellert, Christian Fürchtegott: Die zärtlichen Schwestern. Ein Lustspiel von drei Aufzügen. Im Anhang: Chassirons und Gellerts Abhandlungen über das rührende Lustspiel. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1965. (RUB. 8973/74.) (zS)

Darstellungen:

Barkhausen, Jochen: Die Vernunft des Sentimentalismus. Untersuchungen zur Entstehung der Empfindsamkeit und empfindsamen Komödie in England. Tübingen 1983. (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. 3.)

Brandes, Helga: Leibhaftige Unvernunft. Zur Mutter-Rolle in der Typenkomödie der Aufklärung. In: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli. Hrsg. von Irmgard Roebing und Wolfram Mauser. Würzburg 1996, S. 57-63.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a. M. ⁸1981/1982. (stw. 158/159.)

Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992. (Communicatio. I.)

Glaser, Horst Albert: Von der Comédie larmoyante zum Bürgerlichen Trauerspiel oder: Diderot versus Lessing. In: „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“. Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte. Helmut Arntzen zum 60. Geburtstag. Zu-

²³ Vgl. Wegmann, 1988, S. 46-50.

²⁴ Vgl. Geitner, 1992.

²⁵ Vgl. Wicke, 1968, S. 67-70.

²⁶ Ebd., S. 52.

sammen mit Thomas Althaus und Burkhard Spinnen hrsg. von Eckehard Czucka. Münster 1991 (Literatur als Sprache. Supplementband.), S. 99-108.

Goleman, Daniel: Emotionale Intelligenz. München 1996.

Greis, Jutta: Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1991. (Germanistische Abhandlungen. 69.)

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert. In: Hans Steffen (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Erster Teil. Göttingen 1968 (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 271 S.), S. 7-26.

Hohendahl, Peter Uwe: Der europäische Roman der Empfindsamkeit. Wiesbaden 1977. (Athenaion Studientexte. 1.)

Jung, Werner: Das Geld und die guten Worte. Zur Rolle des Geldes bei Gellert. In: Bernd Witte (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990, S. 134-150.

Lehnen, Carina: „Und ließ in seinem Bilde / Der Welt die deutlichste Moral“. Zur Grabpoesie auf Gellerts Tod. In: Bernd Witte (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990, S. 172-191.

Meyer-Krentler, Eckhardt: Zwischen Aufklärung und Frömmigkeit. Gellert oder Über die Möglichkeit, Literatur zu leben. In: Literatur und Theologie. Vier Vorträge und eine Laudatio für Friedrich Kienecker. Paderborn 1990 a (Paderborner Universitätsreden. 21.), S. 13-32.

Ders.: „... weil sein ganzes Leben eine Moral war“. Gellert und Gellerts Legende. In: Bernd Witte (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990 b, S. 221-257.

Naumann, Christian Nicolaus: Von der Zärtlichkeit. Erfurt 1753.

Saße, Günter: Aufrichtigkeit: Von der empfindsamen Programmatik, ihrem Kommunikationsideal, ihrer apogetischen Abgrenzung und ihrer Aporie, dargestellt an Gellerts Zärtlichen Schwestern. In: Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Heinrich Löffler, Karlheinz Jakob und Bernhard Kelle. Berlin und New York 1994, S. 105-120.

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Band I. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974. Band III. Quellen und Dokumente. Stuttgart 1980.

Schlingmann, Carsten: Gellert. Eine literarhistorische Revision. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1967. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik. 3.)

Späth, Sibylle: Väter und Töchter oder die Lehre von der ehelichen Liebe in Gellerts Lustspielen. Bernd Witte (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990, S. 51-65.

Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988.

Wicke, Günter: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie. Bonn ²1968. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 26.)

Witte, Bernd (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990.

„DIE ZÄRTLICHEN SCHWESTERN” (CZUŁE SIOSTRY) CHRISTIANA
FÜRCHTEGOTTA GELLERTA

Streszczenie

Dziś niemal całkiem zapomniany Christian Fürchtegott Gellert uchodził w połowie XVIII wieku za najpopularniejszego pisarza Niemiec. Był jak nikt inny spośród mu współczesnych uosobieniem cnoty i pobożności. Jego powstała w 1747 roku komedia *Die zärtlichen Schwestern*, współcześnie już nie wystawiana na scenach teatralnych, zajmuje w historii komedii niemieckiej szczególną pozycję: reprezentuje bowiem w przykładowy sposób pośrednią formę dramatyczną pomiędzy saksońską komedią charakteru i tragedią mieszczańską.

Pod wpływem angielskich i francuskich pierwowzorów ten właśnie typ utworów scenicznych miał wkrótce zdobyć w Niemczech popularność jako „komedia sentymentalna”. Treść sztuki miała nie tyle apelować do rozsądku widza, ile raczej poruszyć jego serce, duszę i wzbudzić jego emocje. Sztuki tego rodzaju miały za zadanie eksponować godność i cnotliwość mieszczańską, a także konfrontować mieszczańską publiczność budującymi jej tożsamość wzorcami komunikacji emocjonalnej.