

# 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

## Inhalt

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

- Landry, Jean-Pierre: *Bérénice*. Travail de deuil et rite de sacrifice, in: *Travaux de Littérature* 10 (1997), S. 135–147.
- Picard, Raymond: *La Carrière de Jean Racine*. Paris 1961.
- Racine, Jean: *Œuvres complètes*. Bd. II: Prose. Hg. von Raymond Picard. Paris 1969.
- : *Œuvres complètes*. Bd. I: Théâtre – Poésie. Hg. von Georges Forestier. Paris 1999.
- Racine, Louis: *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, in: *Racine, Œuvres complètes*. Bd. I. Paris 1999, S. 1114–1205.
- Rapin, René: *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684). Hg. von Pascale Thouvenin. Paris 2011.
- Revaz, Gilles: *Peut-on parler de tragédie 'galante' (1656–1667)?*, in: *Dix-septième siècle* 216,3 (2002), S. 469–484.
- Scudery, Madeleine de: *Clélie*. Histoire romaine. Première partie 1654. Hg. von Chantal Morlet-Chantalat. Paris 2001.
- Ségrais, Jean Renault de: *Œuvres*. Bd. I. Genf 1968.
- Stackelberg, Jürgen von: *Die französische Klassik*. Einführung und Übersicht. München 1996.
- Starobinski, Jean: *Sur la flatterie*, in: ders., *Le Remède dans le mal*. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières. Paris 1989, S. 61–90.
- Steigerwald, Jörn: *Galanterie*. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710). Heidelberg 2011.
- : *Galante Liebe*, in: Kirsten Dickhaut (Hg.), *Liebesemantik*. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich. Wiesbaden 2014, S. 693–757.
- Subligny, Adrien Thomas Perdou de: *La Folle Querelle ou la critique d'Andromaque*, in: *Racine, Œuvres complètes*. Bd. I. Paris 1999, S. 258–295.
- 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), <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=4402> (03.08.2016).
- Weinrich, Harald: *Variationen der Liebeskette*, in: ders., *Literatur für Leser*. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Stuttgart 1971, S. 45–56.

## Zärtliche Signaturen des Patriarchalen: Sanfte Väter in der spanischen *comedia* und im *drama sentimental*

Claudia Gronemann (Mannheim)

### 1. Einleitung

Während Zärtlichkeit in der französischen Literaturtradition unter anderem durch Madeleine de Scudéry's *Carte de Tendre*, durch *préciosité* und Galanterie einen Topos darstellt,<sup>1</sup> ist sie im spanischen Kontext bislang nicht als übergreifender Diskurs konzipiert, und zwar weder in der Literatur noch speziell für den Bereich des Theaters. Für die spanische Literaturgeschichte gilt ganz im Gegenteil, dass zunächst einmal Elemente einer Diskursgeschichte der Zärtlichkeit und deren konzeptuelle Korrelate zu identifizieren wären, worauf der vorliegende Beitrag anhand von Überlegungen zur dramatischen Figur des zärtlichen Vaters abzielt. Wenn die Ausgangsthese des vorliegenden Bandes lautet, die empfindsame bürgerliche Gefühlskultur und das 'Theater der Zärtlichkeit' seien nicht nur gegen, sondern auch aus dem Geist der vormodernen höfischen Affektkultur entstanden, und anstelle eines grundlegenden Bruchs gäbe es vielmehr konzeptuelle Kontinuitäten, kann dies für die spanische Kultur kaum in Anspruch genommen werden, jedenfalls ist ein Zusammenhang zu höfisch-amourösen Traditionen nicht unmittelbar erkennbar.<sup>2</sup>

Anders als das französische Theater setzt sich die spanische Bühne im 18. Jahrhundert nicht von den Prinzipien des klassischen (neoaristotelischen) Theaters ab, diese sind theoretisch nicht verankert, sondern erneuert sich gerade umgekehrt durch die Einführung neoklassizistischer Prinzipien. Die als dramatische Mischform etablierte barocke *comedia* wird hier formal in eine regelhafte *comedia nueva* verwandelt. Diese als Modernisierung verstandene Reform des spanischen Theaters zielt auf eine an der Politik der absolutistischen Monarchie orientierte konformistische Strategie.<sup>3</sup> Das französische Paradigma der Galanterie und die mit ihm verbundene Konzipierung von Zärtlichkeit als preziös-galante Spielart von *tendresse* als Vorstufe zu einer späterhin „empfindsam-individuellen Liebesauffas-

1 Vgl. hierzu die Einleitung von Jörn Steigerwald und Burkhard Meyer-Sickendiek im vorliegenden Band.

2 Warum das nachtridentinische Spanien keine neuen Liebesmodelle hervorgebracht hat, in denen Zärtlichkeit etwa als Element eines *mariage amoureux* erscheint (vgl. die Einleitung dieses Bandes), müsste freilich noch ergründet werden.

3 Der Theaterexperte René Andioc prägte hierfür den Begriff der *filosofía de la conformidad* (vgl. Manfred Tietz: *Das neue Theater als Ausdruck und Medium einer neuen Ideologie*, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen 1991. S. 271–274, hier S. 274).



sung“<sup>4</sup> wurde weder im 17. noch im 18. Jahrhundert zum Diskursmodell ausgebaut. Zu keinem Zeitpunkt wurde Zärtlichkeit als ein im doppelten Sinne eigener Diskurs etabliert, weder als ideengeschichtliches Modell noch mit Bezug auf die spanische Identität.

Das Gefühl der Zärtlichkeit als Teil eines neuen Intimitäts- und Freundschaftsideals, so wie es sich in Frankreich ausprägte, zeigte sich in Spanien allenfalls punktuell im Hinblick auf die affektive Neukonzipierung der Familie im Kontext eines bis dato unbekannten *contrato sentimental*.<sup>5</sup> Als neuartiges Liebesideal fand es hingegen keine Entsprechung. Erotisch-amouröse Vorstellungen von Zärtlichkeit wurden mit einer libertären französischen Kultur assoziiert, die mit der gegenreformatorischen Glaubenslehre des katholischen Spanien als unvereinbar galt. Im spanischen 18. Jahrhundert galt die Galanterie nicht als ein partielles, im sozialen Kontext des Salons angesiedeltes Verhaltensmodell, sondern als Identitätsfrage. Die Nachahmung galanter Verhaltens- und Diskursmodelle wurde als bewusste Distanznahme von den eigenen Traditionen verstanden.<sup>6</sup> In die spanische Kultur diffundierte das französische Ideal galanter Zärtlichkeit, das eine Individualisierung des ehemals höfischen *amour galant* einleitet, allenfalls in Form von Satire und Parodie, wie es der Diskurs über *cortejo* und Koketterie belegt. So karikiert Cadalsos ideologiekritischer Briefroman *Cartas Marruecas* (1789/1793) die ‚französische‘ Liebesethik und veranschaulicht, wie sie auf Spanien übergreift und dort zu beispielloser Dekadenz und Sittenlosigkeit führt. Der reisende Marokkaner Gazel findet kaum noch Gemeinsamkeiten zwischen seiner Heimat und dem traditionellen Spanien, die ‚neuen Sitten‘ der Madrider Gesellschaft erscheinen ihm in höchstem Maße fremd. Der Roman konstruiert nicht zufällig einen kulturellen Gegensatz zwischen ‚französischer‘ Dekadenz und ‚spanischer‘ Wertekonstanz, der an der Rolle der Frau und der Beziehung zwischen Männern und Frauen veranschaulicht wird.<sup>7</sup> Nicht nur in Cadalsos Roman, auch in zahlreichen Satiren

4 Vgl. Astrid von der Lühe: Zart; zärtlich, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Darmstadt 2004, S. 1149–1155, hier S. 1151.

5 Vgl. Isabel Morant Deusa, Mónica Bolufer Peruga: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid 1998, S. 267–280, die vor allem entsprechende europäische Diskurse vorstellen.

6 Dass es durchaus Autoren gegeben haben muss, die der galante Diskurs inspirierte, zeigt die in Spanien etablierte Kritik an den sog. *afrancesados*.

7 So berichtet Gazel in Brief LXXVI von einer Spanierin, die ihm Briefe schreibt und sich darin als Meisterin der galanten Liebeskunst zu erkennen gibt, als *catedrática de esta nueva ciencia*, was freilich die Ideen jener *science du cœur* bei Madame de Lafayette konterkariert. Allein der verwendete Begriff der Koketterie weist auf eine Liebespraxis der weiblichen List hin, die in Frankreich nicht viel Schaden anrichte, so der Gedanke dahinter, in Spanien jedoch auf andere Traditionen treffe und den echten Mann alter Schule ruiniere: „Señor Moro: Las francesas tienen cierto pasatiempo que llaman coquetería, y es un engaño que hace la mujer a cuantos hombres se presentan. La coqueta lo pasa muy bien, porque tiene a su disposición todos jóvenes de algún mérito, y se lisonjea mucho el ídolo del amor propio con tanto incienso. Pero como los franceses toman y dejan con bastante ligereza algunas cosas, y entre ellas las de

werden galante Unterhaltungen, ihre rhetorischen Kodes und Regeln aufs Korn genommen. Der Begriff *marcialidad*, der die spielerischen amourösen Wortgefechte der Salons parodiert, wird zum gängigen Schimpfwort.<sup>8</sup>

Um eine Rehabilitierung jener bis in die Francozeit hinein inkriminierten Elemente der Galanterie, die nicht nur auf den französischen Salon, sondern allgemein auf höfisch-aristokratische Traditionen deuten, bemühte sich hingegen die Schriftstellerin Carmen Martín Gaité. In ihrer Doktorarbeit, die (noch zu Zeiten Francos) 1972 mit dem Titel *Usos amorosos del dieciocho en España* erschienen war, untersucht sie die Praxis des *cortejo*,<sup>9</sup> welcher in Spanien den außerehelichen Begleiter der höfischen Dame bezeichnete und durchgehend negativ konnotiert war. Martín Gaité bemüht sich um den Nachweis einer eigenen spanischen Tradition und findet einen möglichen Ursprung in der unverfänglicheren Praxis des *bracero* bzw. *ir de bracero* („am Arm gehen/geleitet werden“), wobei sie argumentiert, dass es sich hierbei nicht notwendigerweise um einen Kulturimport handeln muss. Gleichwohl zeigt ihr Buch, dass in Spanien kaum Beispiele einer höfischen Praxis der zärtlichen und galanten Liebe überliefert sind als vielmehr antifranzösische und antihöfische Schmähungen derart ‚unsittlicher‘ Umgangsformen der Geschlechter.

Diese negative Tradierung hat sehr viel mit dem kulturellen Selbstverständnis Spaniens zu tun und weist darauf hin, dass symmetrische Liebesbeziehungen und individualisierte Empfindungsweisen als nicht systemkonform betrachtet wurden. Sie galten als unkontrollierbare Quelle eines politisch aufrührerischen Denkens, wenn nicht gar als Inbegriff jener Heterodoxie, die der spanische Literaturhistoriker Menéndez Pelayo im späten 19. Jahrhundert als Gegenentwurf zu einer im Glauben vereinten, geschichtlich geformten spanischen Identität beschrieb.<sup>10</sup> Das Modell galanter Zärtlichkeit hat folglich in der spanischen Literatur weder in höfisch-aristokratischer Tradition noch im Kontext der Entstehung einer bürgerli-

amor, las consecuencias de mil coquetinas en perjuicio de un mozo se reducen a que tal lo reflexiona un minuto, y se va con su incensario a otro altar. Los españoles son más formales en esto de enamorarse; [...] empiezan a padecer desde el instante que se enamoran de una coqueta española [...]“ Vgl. José de Cadalso: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Hg. von Russell P. Sebold. Madrid 2002, S. 324f.

8 Vgl. hierzu Paul Jacques Guinard: „Marcial“ et „marcialidad“. *Observations sur le lexique de la satire des mœurs au temps de Charles III*, in: Vidal Sephiha (Hg.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*. Bd. 1. Paris 1975, S. 351–360.

9 Sie schreibt: „Se trataba, en sustancia, de lo siguiente: las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado o fingido aceptar sin apenas asomos de rebeldía el código del honor matrimonial que enorgullecía al país, podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso.“ (Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid 1972, S. XIV).

10 Acht Bände umfasst Marcelino Menéndez Pelayos: *Historia de los heterodoxos españoles* (1880–1882).

chen Empfindsamkeit, eine bedeutende Rolle gespielt.<sup>11</sup> Während die Alltagskultur am spanischen Hof seit dem Dynastiewechsel von den Habsburgern zu den Bourbonen mit der Regentschaft Philipps V. auch von französischen und italienischen Einflüssen geprägt war, entfaltete sich zeitgleich mit dem Absolutismus auch ein Diskurs der Abgrenzung von jenen Nationen. Er hatte die Konstruktion einer eigenen nationalen Identität zum Ziel. Dass sich dies unmittelbar in den Debatten der spanischen Aufklärung niederschlug, die weniger um erkenntnistheoretische Grundfragen als vielmehr um Selbst- und Fremdpositionierungen kreisten, hat Christian von Tschilschke auf die treffende Formel „Identität der Aufklärung – Aufklärung der Identität“ gebracht. Die partikularistische Kulturperspektive, welche ein eigenes Identitätsmodell durch Abgrenzung nach außen formiert, wird hier dem französischen Anspruch auf die Universalität der eigenen Kultur, der auf Nachahmung und Vorbildwirkung setzt, gegenübergestellt.<sup>12</sup>

Dieser Abgrenzung spanischer Kulturmodelle von den als ‚fremd‘ titulierten Einflüssen des europäischen Denkens stand die Linie der Modernisierer gegenüber, die gegen den herrschenden Mainstream auch in Spanien neue Muster einführten, sie adaptierten, hispanisierten und in den Dienst der Erneuerung des Literatur- und Kulturbetriebs stellten. So bezogen sich einflussreiche Autoren wie Ignacio de Luzán, Gaspar Melchor de Jovellanos und Pablo de Olavide, der aus dem peruanischen Vizekönigreich nach Spanien geflohen war, auf europäische Vorbilder und trieben somit die Erneuerung, die Aufwertung und Fortentwicklung der spanischen Literatur und insbesondere des Theaters voran. Durch die Orientierung an ausgewählten literarischen Modellen wie etwa der *comédie larmoyante* entfaltet sich – zunächst über den Weg der Übersetzung englischer und französischer Dramatik – eine Emotionalisierung des Theaters, die sich ab der Jahrhundertmitte unter dem Einfluss der Empfindsamkeit weiter intensiviert. Die Spezifik dieser Modernisierung der spanischen Bühne bestand darin, dass sie sich nicht am Paradigma der (individualistischen) Zärtlichkeit oder der Galanterie als „natürlicher Ethik der höfischen Gesellschaft“<sup>13</sup> orientierte, sondern sich durch die Übernahme und „Hispanisierung“<sup>14</sup> von Elementen einer in England und Frankreich geformten, antihöfischen Empfindsamkeit im Sinne gängiger *moral-sense*

11 Eher ließe sich hier Frankreich als europäischer Sonderfall betrachten, insofern die Ablösung von der klerikalen Kultur durch städtische Eliten weit vorangeschritten war, wie es u.a. Marc Fumaroli gezeigt hat.

12 „Kultur als Zivilisation“ und „Kultur als Identität“ stehen einander gegenüber. Vgl. Christian von Tschilschke: *Identität der Aufklärung – Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2009, S. 59.

13 Vgl. Jörn Steigerwald: *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*. Heidelberg 2011.

14 Hierzu und insbesondere zu den französischen Diskursen einschlägig die Studie von María Jesús García Garrosa: *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751–1802*. Valladolid 1990.

Theorien und *sensibilité* vollzog, letztere eine Leitkategorie der Diderot'schen Dramatik.

Um für den vorliegenden Zusammenhang beim Genre der Dramatik zu bleiben, empfiehlt sich der Bezug auf das in der zweiten Jahrhunderthälfte entfaltete *drama* bzw. die *comedia sentimental*. So perspektiviert der vorliegende Beitrag Zärtlichkeit nicht in Bezug auf das amouröse Modell, sondern stellt sie anhand von Figuren des neuen empfindsamen Dramas sowie deren innerfamiliären sentimentalen Konflikten dar. Eines der bekanntesten (und bis heute meist diskutierten) Stücke der Epoche, Jovellanos' *El delincuente honrado*, soll den Ausgangspunkt für eine speziell auf die Figur des zärtlichen Vaters ausgerichtete Untersuchung bilden. In einem weiteren Schritt wird von hier aus der Bogen zurück zur *comedia* des 17. Jahrhunderts geschlagen, wo wir im Typus des *padre dolorido* (am Beispiel eines Ehrendramas von Calderón) den Vorläufer der empfindsamen Vaterrolle finden. In beiden Stücken geht es um Konflikte, in denen Väter zugleich auch Richter über ihre eigenen Angelegenheiten sind. In beiden wird Zärtlichkeit nicht in traditioneller Lesart als Element der Regression oder Verweiblichung veranschaulicht, sondern steht für die besonderen sittlich-moralischen Fähigkeiten der Väter und dient jeweils ihrer Aufwertung gegenüber anderen Figuren. In Calderóns Stück *El garrote más bien dado, o el alcalde de Zalamea* erscheint der reiche Bauer, der seine entehrte Tochter aufs Zärtlichste tröstet und dann gewaltsam rächt, am Ende doch tugendhafter als der von Leidenschaften geleitete adlige Hauptmann. In Jovellanos' empfindsamem Drama vertritt der zärtliche Vater Don Justo de Lara eine moderne, am individuellen Fall orientierte Rechtsauffassung und repräsentiert somit gegenüber dem statischen Modell Don Simón de Escobedos (corregidor de Segovia) den juristischen und gesellschaftlichen Fortschritt. Während hier die Frage der Gesetzesauslegung den zentralen Bezugspunkt des dramatischen Konfliktes bildet, thematisiert Calderóns Drama einen in der feudaldadligen Ständeordnung verankerten Ehrkonflikt. In beiden Stücken ist der gefühlvolle Vater positiv konnotiert, er verkörpert zivilisatorische Elemente im Sinne von Elias und symbolisiert die Überwindung eines jeweils überkommenen Modells – des erstarrten Ehrkodex bei Calderón und eines inhumanen Strafrechts bei Jovellanos. Die Kategorie der väterlichen Zärtlichkeit ist hier jeweils außerhalb höfisch-galanter Modelle angesiedelt, eröffnet aber gleichwohl die Möglichkeit, Bausteine einer eigenen spanischen Diskursgeschichte der *ternura* zu eruieren. Dabei geht es nicht so sehr um den lexikalischen Nachweis der Begriffe *ternura/terneza* und *tierno*,<sup>15</sup> die sich im dramatischen Diskurs von Jovellanos, nicht aber bei Calderón finden,<sup>16</sup> sondern um die Auseinandersetzung mit der dramatischen Figurierung zärtlicher Vaterschaft.

15 Im historischen *Diccionario de Autoridades* (VI, 1739) werden die synonym verwendeten Begriffe *terneza/ternura* definiert mit „Blandura, flexibilidad, y delicadeza“ („Sanftheit, Feinfühligkeit und Zartheit“).

16 In den Dramen Calderóns finden sich durchaus Nachweise des Begriffs der Zärtlichkeit (*ter-*



## 2. Zur Entstehung eines Theaters der Empfindsamkeit in Spanien

Um einige Besonderheiten der spanischen Literaturgeschichte zu kennzeichnen, soll hier auf die Entwicklung einer kurzen Episode des empfindsamen Theaters eingegangen werden. Wie María Jesús García Garrosa in *La retórica de las lágrimas* (1990) betont, konstituiert sich das *drama sentimental*<sup>17</sup> durch die Übernahme auswärtiger Modelle. So konnte sich zunächst die französische *comédie larmoyante* durch Übersetzungen der Stücke von Nivelle de la Chaussée und Sedaine erfolgreich auf den spanischen Bühnen etablieren. Anders als in Frankreich stand die Erneuerung des Dramas jedoch weniger im Zeichen eines sensualistischen Wandels, wie das Theater Diderots, sondern wurde hier in den Dienst der Vermittlung praktischer erzieherischer Ziele gestellt, die mit der bourbonischen Reformpolitik und der spanischen Aufklärung in bestem Einklang standen. Das Theater 'übersetzte' gewissermaßen die Inhalte des absolutistischen Programms für sein Publikum: „es didáctica, educa a través de la sensibilidad y se ajusta en lo esencial – respecto de las reglas – a las normas clásicas de la dramática“.<sup>18</sup>

Bestärkt wurde die Entfaltung der neuen Dramatik zudem durch den in Spanien parallel einsetzenden Neoklassizismus, der gleichfalls auf die Modernisierung des Theaters abzielte und durch Ignacio de Luzáns Poetik (1737) begründet wurde. Ein entscheidender Impuls jedoch war die Publikation seiner Pariseindrücke, *Memorias literarias de París* (1751), in denen er das französische larmoyante Theater lobte. So ist es Luzán selbst, der mit seiner Übersetzung von Nivelle de la Chaussées *Le Préjugé à la mode* (*La razón contra la moda*) 1751 das neue Genre und damit eine zeitgenössische Theaterform in Spanien einführt, auch wenn sich dessen Rezeption zunächst auf wenige Salons und literarische Zirkel beschränken sollte.<sup>19</sup> Erst Mitte der 1770er Jahre begann unter der Regentschaft von Carlos III eine Theaterreform zu greifen, die in Sevilla mit den Aktivitäten des aus Peru

neza), allerdings kaum im Zusammenhang mit männlichen Rollen. Vgl. Guido Mensching, Jürgen Rolshoven, Manfred Tietz (Hgg.): *Concordancia Calderoniana / Konkordanz zu Calderón*. Teil III, Bd. 14 (Dramas: T-Z). Hildesheim, Zürich 2015, S. 5711–5712. Interessant ist das mythologische Drama *Ni amor se libra de amor*, welches die göttliche Liebe zwischen Amor und Psyche thematisiert; hier beschreibt Siquis ihre Gefühle zum tot geglaubten Cupido als zärtliche Liebe („a quien quise tiernamente“, 3. Akt), was ein Beleg für das Modell der zärtlichen Liebe eines Paares sein dürfte.

17 Jesús Cañas Murillo beschreibt drei Etappen der Entwicklung des empfindsamen Genres: seine Einführung im Dienst der Aufwertung der Literatur ab 1752, seinen Höhepunkt 1773–1799 einhergehend mit einer Popularisierung und eine späte Phase des Verfalls (1799–1843). Vgl. Jesús Cañas Murillo: *La comedia sentimental: género español del siglo XVIII*. Cáceres 1994.

18 María Jesús García Garrosa: *La retórica de las lágrimas*, S. 247.

19 Er widmete es der Marquesa de Sarria, in deren Salon er bereits das Manuskript gelesen hatte. Dass diese Übersetzung einen wesentlichen Gründungscharakter besaß, unterstreicht García Garrosa: „Luzán traduce esta comedia – e introduce así en España el género dramático sentimental – con la intención de renovar el teatro nacional, anclado en la tradición y aparentemente incapaz de encontrar en sí mismo una salida para adaptarse a los tiempos nuevos [...]“, ebd., S. 53.

stammenden Reformers und Salonbetreibers (1768–76) Pablo de Olavide, in der Funktion des *asistente y subdelegado de comedias*, und des Ministers Aranda verbunden war. Damit vollzog sich die endgültige Ablösung vom barocken Theater, es entstanden neue Bauten wie die prunkvollen *teatros de los Reales Sitios*, Übersetzungen und Aufführungen wurden gefördert und Olavide begründete gar die erste spanische Schauspielschule. Die Reformer beziehen sich ostentativ – ja in regelrechter Umkehrung der Kritik am *afrancesamiento* – auf französische Modelle,<sup>20</sup> doch ebenso auf die englische Literatur (Richardson) sowie die *moral-sense*-Theorien.<sup>21</sup> So beziehen sie aus der sensualistischen Philosophie die für ein empfindsames Theater entscheidende Vorstellung des mit seinen Sinnen erkennenden Menschen: „El hombre de bien, el hombre sensible que debe saber aliar razón y sentimiento, que siente y no rehúye la expresión de sus emociones, y cuya sensibilidad le hace virtuoso, es el nuevo modelo humano del siglo XVIII [...]“.<sup>22</sup> So hält – mit einiger Verspätung – auch im spanischen Theater eine grundlegend neue Gefühlskultur Einzug, die die vorherrschende Rezeptionsweise grundlegend änderte: „[...] el tono sentimental y el recurso a las emociones como medio de conmovir a los espectadores en unas obras de clara intención moral“.<sup>23</sup> Infolge der Übersetzungsaktivitäten, welche bereits zum durchschlagenden Erfolg der *comédie larmoyante* in Spanien beigetragen hatten, entstanden die ersten empfindsamen Dramen mit eigenen spanischen Themen. Hierzu gehörte Jovellanos' Erfolgsstück *El delincuente honrado*, das allein in Spanien zwischen 1791 und 1819 vierzig Mal aufgeführt worden war und zuvor einen literarischen Wettstreit in Pablo de Olavides Salon gewonnen hatte. Die den Teilnehmern gestellte Aufgabe hatte sich aus dem Disput um das neue rührselige Theater ergeben und lautete, die als dramatische Mischform verpönte Gattung durch ein gut geformtes Stück zu rehabilitieren. Jovellanos war dies am besten gelungen, sein Stück gewann und konnte 1774 im *teatro de los Reales Sitios* aufgeführt werden.<sup>24</sup>

Jovellanos hatte das aktuelle Strafrecht anhand eines fiktiven Rechtsfalls zum Gegenstand dramatischer Reflexion gemacht.<sup>25</sup> Er selbst war 1767 mit nur 23 Jah-

20 Ebd., S. 56.

21 Vgl. hierzu die Monographie von Yvonne Fuentes: *El triángulo sentimental en el drama del dieciocho* (Inglaterra, Francia, España). Kassel 1999, die Bezugnahmen auf Shaftesbury, Locke und Richardson aufzeigt. Speziell den englischen Theorieinflüssen widmen sich John Herman Richard Polt: *Jovellanos and his English Sources. Economic, Philosophical, and Political Writings*. Philadelphia 1964, und María del Carmen Lara Nieto: *Ilustración Española y pensamiento inglés*. Jovellanos. Granada 2008.

22 María Jesús García Garrosa: *La comedia sentimental y la tragedia urbana*, in: Judith Farré Vidal, Nathalie Bittoun-Debruyne, Roberto Fernández (Hgg.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lleida 2012, S. 141–158, hier S. 142.

23 Ebd., S. 143.

24 Dass es sich folglich nicht um ein larmoyantes Drama in der Tradition Nivelle de la Chaussées handelt, sondern um ein an Diderot orientiertes *drama sentimental*, erörtert José Caso González: *El delincuente honrado*, *drama sentimental*, in: *Archivum* 14, 1–2 (1964), S. 103–133.

25 So gilt sein Stück in doppeltem Sinne als Werk eines Rechtsphilosophen („la obra de un

ren zum Kriminalrichter (*alcalde del Crimen*) an den Gerichtshof von Sevilla berufen worden, stieg dort zum Richter (*oidor de audiencia*) auf und begann, sich als Autor anakreontischer Poesie einen Namen zu machen. Die Begegnung mit dem weit gereisten Aufklärer Olavide und dessen umfangreicher ‚heterodoxer‘ Bibliothek hatten aus ihm einen *ilustrado* gemacht, der das literarische Medium zur Vermittlung seiner reformerischen Ideen entdeckte. Bereits 1769 war er mit der neoklassizistischen Tragödie *Pelayo*, die sich auf den gleichnamigen spanischen Nationalhelden bezog, an die Öffentlichkeit getreten. Und auch sein zweites Stück, *El delincuente honrado* (*Der ehrbare Verbrecher*, 1773), das sich ausgehend vom Problem eines überkommenen Ehrverständnisses mit dem Verbot des Duells und einem modernisierten Strafrecht befasst, ist einem ausschließlich spanischen Thema gewidmet. Das Stück spielt einen konkreten Rechtsfall durch und führt anhand einer Wendung in der Figurenkonstellation vor, wie das Urteil plötzlich den Richter in der Person seines eigenen Sohn trifft, der zu Unrecht bestraft wird. Mit der gezeigten Wandlung eines hohen Richters (*alcalde de casa y corte*) zum zärtlichen Vater plädiert Jovellanos für die Humanisierung des spanischen Strafrechts.

### 3. Der Richter Don Justo de Lara als zärtlicher Vater in Jovellanos' *El delincuente honrado*

Im Vergleich zu den Inhalten der *comédie larmoyante*, in der vor allem Frauenfiguren und -schicksale ihren Ausdruck fanden, sind die empfindsamen Handlungsträger im Drama *El delincuente honrado* Männer. Nicht amouröse Themen und *mésalliances* stehen hier im Zentrum, es gestaltet vielmehr die inneren Konflikte der Figuren, die *virtud* nicht mehr durch physische Stärke und Heldenmut erlangen, sondern sich durch Empfindsamkeit zu Repräsentanten einer sittlich-moralisch erworbenen ständeübergreifenden Tugend wandeln. Jovellanos' *drama sentimental* setzt zum Ausdruck dieser Eigenschaft erstmals auch bei männlichen Figuren auf Tränen und Rührung, welche als ästhetisches Mittel zugleich auf die emotionale Affizierung und sittliche Erziehung des Zuschauers abzielen: „El interés, como la moralidad, radica en una necesaria simpatía, vital y emocional, entre la situación escénica y la realidad del espectador“.<sup>26</sup> So ist das Stück überaus tränenreich,<sup>27</sup> doch liegt darin keineswegs das entscheidende Moment des empfindsamen Theaters, wie Caso González unterstreicht:

En las comedias sentimentales hay, en general, escenas lacrimosas; pero sin ellas puede existir también este género. Es, efectivamente, mucho más

Magistrado Filósofo“, vgl. Elena de Lorenzo Álvarez: *El delincuente honrado* y el magistrado filósofo, lágrimas y virtud en escena. Gijón 2011), es zeigt Don Justo als einen mit philosophischem Gespür ausgestatteten Richter und verweist auf Jovellanos, den Autor des Stücks.

<sup>26</sup> García Garrosa: La retórica de las lágrimas, S. 144.

<sup>27</sup> Für das französische Publikum mussten die Szenen des Weinens sogar reduziert werden, damit das Stück nicht lächerlich erscheint, vgl. Fuentes: El triángulo sentimental en el drama del dieciocho, S. 136.

importante que el dramaturgo nos descubra el alma sensible de los personajes, en vez de en toda la comedia, caracteriza al género.<sup>28</sup>

Vielmehr sind diese Tränen – von denen oft die Rede ist, die aber selten auf der Bühne gezeigt werden<sup>29</sup> – Anzeichen einer neuen Tugend im Sinne der *virtud ilustrada*, „son ahora índice de compasión, sensibilidad y virtud [...] sólo el virtuoso es capaz de conmoverse ante la suerte del otro“.<sup>30</sup> Damit sind sie nunmehr Indiz für die hohe sittliche Qualität einer Figur. Sie verweisen nicht mehr auf ein unausweichlich schicksalhafter Unglück, sondern generell auf die Fähigkeit zu Fühlen als Quelle sinnlicher Erkenntnis, und sie veranschaulichen zugleich das daraus abgeleitete sittlich-moralische Verständnis von Tugend im Paradigma der *sensibilidad*.<sup>31</sup>

Bei Jovellanos bilden Tränen im Sinne des Bachtin'schen Ereignisbegriffs eine semiotische Grenze, die die entsprechenden Figuren als ethisch-moralisch überlegen kennzeichnet und von den anderen *dramatis personae* abgrenzt. Die Fähigkeit zu Weinen ist somit weder Ausdruck eines galanten Registers noch der einer tragisch temperierten „tristesse majestueuse“,<sup>32</sup> sondern Zeichen einer in der Tiefenstruktur der Figur angelegten moralischen Integrität. Es kennzeichnet im Besonderen die Protagonisten Don Torcuato Ramírez, den unverschuldet zum Täter gewordenen Titelhelden, und Don Justo de Lara, seinen Strafrichter, der sich kurz vor der angekündigten Vollstreckung als dessen leiblicher Vater und somit sogar ‚Verursacher‘ des hier entfalteten Konfliktes erweist. Torcuatos Adelsstand wurde nicht zufällig mehrfach in Zweifel gezogen, und dies von einem Mann, dem Marqués de Montilla, „a quienes su alto nacimiento y una perversa educación inspiran un orgullo intolerable“.<sup>33</sup> Das in Spanien zur genannten Zeit verbotene Duell ist somit unausweichlich und Torcuato macht sich strafbar, um seine Ehre wieder herzustellen. Obgleich er herausgefordert wird, sein Gegner durch einen Sturz ins Schwert ums Leben kommt und das Duell geheim gehalten wird,<sup>34</sup> stellt sich Torcuato den Behörden und wird zum Tode verurteilt. Erst in

<sup>28</sup> Caso González: *El delincuente honrado*, S. 123.

<sup>29</sup> Philip Deacon: El reto literario de *El delincuente honrado* de Jovellanos. Clasicismo, sentimiento e innovación, in: Ignacio Fernández Sarasola, Elena de Lorenzo Álvarez, Joaquín Ocampo Suárez-Valdés et al. (Hgg.): Jovellanos. El valor de la razón (1811–2011). Gijón 2011, S. 37–58, hier S. 56.

<sup>30</sup> Elena de Lorenzo Álvarez: *El delincuente honrado* y el magistrado filósofo, lágrimas y virtud en escena, S. 36.

<sup>31</sup> Zur historischen Genese der verschiedenen Konzepte von *sensibilidad* vgl. Frank Baasner: Der Begriff ‚sensibilidad‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.

<sup>32</sup> Zum Genderaspekt der Tränen als einer Form der öffentlichen und politischen Kommunikation in Dramen Racines und Corneilles vgl. Matei Chihaia: Das Geschlecht der Tränen in der klassischen französischen Tragödie, in: Feministische Studien 32,2 (2014), S. 258–271.

<sup>33</sup> Jovellanos: *El delincuente honrado*, S. 149f.

<sup>34</sup> Während Torcuato, so wird im Stück berichtet, das Schwert schützend erhoben habe, sei der Marqués auf ihn zugestürzt und selbstverschuldet durch das fremde Schwert gestorben. Diese Darstellung soll Torcuatos Unschuld belegen und die spätere Begnadigung legitimieren. Dass er hingegen später die Witwe seines Widersachers heiratet, die er anders als jener aufrichtig liebt, wird hingegen nicht als Ehrverletzung thematisiert.



der Szene des Abschieds erkennt ihn der Richter als seinen verlorenen Sohn und spürt am eigenen Leib die Härte einer Gesetzgebung, die ohne Prüfung der ‚ehrenhaften‘ Umstände des Einzelfalls – Torcuato beweist durch sein Verhalten Ehrenhaftigkeit und adlige *virtud* – die Höchststrafe vorgibt. Hierin liegt auch die Hauptstoßrichtung des Dramas, das die Mängel in der Anwendung zeitgenössischer Gesetze vorführt und als eines der ersten spanischen Stücke der Empfindsamkeit, vor allem aber als rechtstheoretisches Stück in die Literaturgeschichte eingegangen ist.<sup>35</sup> Jovellanos' Stück zielte auf eine kritische Reflexion des zeitgenössischen Strafrechts, konkret prangert es die Härte der 1757 unter Fernando VI in Spanien verabschiedeten *pragmática* an, derzufolge die Todesstrafe sowohl den Herausforderer wie den Herausgeforderten des Duells treffen soll.<sup>36</sup> Im Sinne einer umfassenden Darstellung des rechtstheoretischen Standpunkts stellt der Autor dem zuständigen Richter Don Justo einen weiteren Richter, Torcuatos Schwiegervater Don Simón, an die Seite, der ohne Mitleid für eine Strafe ohne Ansehen der Person und Umstände plädiert.<sup>37</sup>

Das von Jovellanos in Prosa verfasste Stück umfasst fünf Akte und beginnt mit Torcuatos Flucht aus Segovia. Es wird mit der Rückkehr, dem Geständnis und der Inhaftierung Torcuatos im Alcázar fortgesetzt, ehe es ab dem vierten Akt Don Justo de Lara zur tragenden Figur erhebt. In Anknüpfung an die von Deacon betonte aristotelische Handlungsstruktur – Torcuatos Duellteilnahme stellt demnach einen tragischen Irrtum dar<sup>38</sup> – lassen sich *hamartia* und *anagnorisis* auf Seiten des Richters lokalisieren. Don Justo hatte die Geliebte Flora, Torcuatos Mutter, seinerzeit verlassen und somit unwissentlich seinen Sohn für ein ‚Verbrechen‘ verfolgt, dessen Auslöser er, der uneingestandene Vater, selbst war. Der Moment des Erkennens der Vater-Sohn-Beziehung stellt den Höhepunkt des Stückes dar, insofern sich beide Figuren ineinander spiegeln. Damit zielt Jovellanos auf die emotionale Anteilnahme des Zuschauers. Zwar ist die innerfamiliäre Konstellation zwischen dem verurteilten Sohn, der im Richter seinen eigenen, liebenden

35 Die juristische Thematik, insbesondere Jovellanos' Auseinandersetzung mit der Reform-schrift von Cesare Beccaria, wurde vielfach in der Sekundärliteratur behandelt, besonders ausführlich von Piero Menarini: Una commedia politica dell' illuminismo: *El delincuente honrado* di Jovellanos, in: Maurizio Fabbri, Patrizia Garelli, Piero Menarini (Hgg.), *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*. Pisa 1974, S. 93–168. Vgl. auch Caso González: *El delincuente honrado*, S. 111–118.

36 1777 hatte er dem französischen Übersetzer, Ángel d'Eymar, den Gegenstand seines Stückes erklärt: „descubrir la dureza de las leyes, que, sin distinción de provocado y provocante, castigan a los duelistas con pena capital“, vgl. Jovellanos: *El delincuente honrado*, S. 99.

37 Vgl. zur dramatischen Umsetzung der Rechtsthematik Elena de Lorenzo Álvarez: *El delincuente honrado* y el magistrado filósofo, lágrimas y virtud en escena, S. 23–26.

38 Vgl. Deacon: *El reto literario de El delincuente honrado* de Jovellanos, S. 47. Während die Auflösung der klassischen Dramenstruktur im *drama sentimental* betont wird, arbeitet Deacon umgekehrt die aristotelischen Elemente und insbes. die Tragödienstruktur als wesentliches Element der zeitgenössischen Rezeption von *El delincuente honrado* heraus.

Vater trifft,<sup>39</sup> für die inszenierte Rechtsfrage konstitutiv,<sup>40</sup> sie wird bei Jovellanos aber mit höchster Emphase als innere Läuterung eines Strafrichters zum zärtlichen Vater vorgeführt und enthält somit Elemente einer spanischen Geschichte der väterlichen Zärtlichkeit. Dabei ist nicht die Verwendung des Begriffes *ternura* ausschlaggebend, der sowohl genrespezifisch gebraucht wird als auch im Sinne der Figurencharakterisierung, als Regieanweisung für die Rolle des Don Justo, mit Blick auf Torcuatos Gefühle gegenüber seiner Frau Laura oder in Don Simóns Sinne auftaucht.<sup>41</sup> Don Simón, Lauras Vater, beschreibt sich als zärtlichen Vater,<sup>42</sup> empfindet gegenüber seinem Schwiegersohn jedoch keinerlei Mitleid. Die wahre zärtliche Vaterschaft hingegen wird von Jovellanos weitaus umfassender im Sinne eines neuen Tugend- und Menschentypus konzipiert<sup>43</sup> und manifestiert sich exemplarisch in Worten und Taten des aufgeklärten Richters Don Justo de Lara als empfindsam-zärtlicher und selbstreflexiver Figur. In einem Brief an den französischen Kleriker Ángel d'Eymar erklärt Jovellanos sein Rollenkonzept des aufgeklärten Richters (*magistrado filósofo*) genauer:

Esto es, ilustrado, virtuoso y humano. Ilustrado, para que conociese los defectos de las leyes; virtuoso, para que supiera respetarlas, y humano, para que compadeciese en alto grado al inocente que veía oprimido bajo de su peso.<sup>44</sup>

Don Justo verkörpert die zentrale juristische und moralische Autorität im Stück und ist darüber hinaus kein Vertreter des alten Spanien, sondern ein *indiano*, was die Forschung bislang weitgehend übersehen hat.<sup>45</sup> Als solcher überbringt er der durch eine rückständige Rechtsauffassung gekennzeichneten spanischen Kultur die Aufklärung gewissermaßen von außen:

39 Die Enthüllung verborgener Familienbeziehungen – hier zwischen Vater und Sohn mit Bezug auf Diderots *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu* (1757) – ist ein Strukturelement des empfindsamen Theaters.

40 Don Justo de Lara rückt auch nach dem Erkennen seines Sohnes im Täter nicht von der Todesstrafe ab, allerdings schickt er Anselmo mit einem Begnadigungsgesuch an den König.

41 Jovellanos selbst hatte sein Stück im Vorwort von 1787 („Lecciones de poética“) als „comedia tierna“ bezeichnet, welche beim Zuschauer eben jene Affekte des Mitleids und der *ternura* auslösen soll; zit. nach John Polt: Jovellanos' *El delincuente honrado*, in: *Romanic Review* 50,3 (1959) S. 170–190.

42 Jovellanos: *El delincuente honrado*, S. 144.

43 In diesem Sinne steht auch das Weinen für eine neue Ethik der Gefühle: „Llorar fue entonces benéfico, e incluso de buena educación. La húmeda cuenca de unos ojos empeñados revelaba un nuevo hombre de tiernos afectos, poseedor de un alma noble, cultivada en virtudes de bondad y compasión“, vgl. José Calvo González: *Lacrimae & Luminos: El delincuente honrado* (1773), de Gaspar Melchor de Jovellanos, in: *REJIE: Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa* 7 (2013), S. 9–30, hier S. 11.

44 Gaspar Melchor de Jovellanos: *Correspondencia con Ángel d'Eymar* (1777), in: ders., *El delincuente honrado*. Hg. von Russell P. Sebold. Madrid 2013, S. 99.

45 Vgl. Thomas Neal: *Reimagining criollos and indianos in Spanish Enlightenment Literature: Jovellanos's El delincuente honrado and the Literary Circle of Pablo de Olavide*, in: *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 36,2 (2013) S. 311–328.

Jovellanos uses a strong contrast in *Delincuente* between Don Justo and the conservative magistrate Don Simón both to underscore the *indiano* as a bearer of enlightenment and to present him as an antidote to the retrograde thinking of peninsular society.<sup>46</sup>

Ein Blick auf die Schlüsselszene des Dramas ermöglicht es, anschließend an Überlegungen von Sørensen und Frömmer zur Verknüpfung sozialgeschichtlicher und dramatischer Faktoren im deutschen und französischen Drama,<sup>47</sup> auch im Stück von Jovellanos, das bislang vor allem anhand gattungs- und rechtstheoretischer Überlegungen analysiert worden ist, ein gesellschaftlich relevantes Modell empfindsamer Vaterschaft zu entdecken. Don Justo hat längst eine Vorahnung, um wen es sich bei Torcuato handeln könnte („La fisionomía de don Torcuato... el tono de su voz... ¡Ah, vanas memorias...!“; „Yo no vé lo que me anuncia el corazón... Este don Torcuato...“),<sup>48</sup> und bittet den zum Tode Verurteilten zu sich heranzutreten. Er erkennt seinen Sohn und ist erschüttert. Der abstrakte Urteilsspruch erhält plötzlich eine zutiefst private Dimension, mehr noch, die Begegnung selbst – nachdem die Vaterschaft enthüllt ist – steigert sich hin zum Ausdruck einer besonderen Form der Intimität:

JUSTO (Con extremo dolor y ternura)

¡Hijo mío! ¡Hijo desventurado...! ¡En qué estado te vuelve el cielo a los brazos de tu padre!

TORCUATO (Como antes)

No, padre mío; después de haberos conocido, ya moriré contento.

JUSTO (Levantándole)

El cielo castiga en este instante las flaquezas de mi liviana juventud... Pero ¿sabes, hijo infeliz, cuál es tu desgracia? ¿Sabes cuánto debe ser mi dolor en este día...? ¡Ah! ¿por qué no suspendí una hora, siquiera una hora...? Tu desdichado padre ha vuelto de su largo destierro sólo para ser causa de tu ruina... [...]

JUSTO (Enternecido)

¡Hijo infeliz! ¡Hijo digno de mejor suerte y de un padre menos desdichado! Tu virtud me encanta, y tus discursos me destrozan el corazón... ¡Ah, yo pude salvarte, y te he perdido...! ¡Sólo la bondad del Soberano... Sí; su corazón es grande y benéfico, y no desatenderá mis razones.<sup>49</sup>

46 Ebd., S. 320.

47 Bengt Algot Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984; Judith Frömmer: Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung. München 2008.

48 Jovellanos: *El delincuente honrado*, 2013, S. 145, S. 146.

49 Jovellanos: *El delincuente honrado*, S. 151f. [Hervorhebung C. G.].

Mehrere Satzabbrüche zeugen von einer spiegelbildlich angelegten emotionalen Erregung, wobei Vater und Sohn ihre Tugendhaftigkeit und die Treue gegenüber dem absolutistischen Herrscher teilen. Es gehört zur Tugendempfindsamkeit, wie sie Jovellanos hier entwirft, dass Torcuato wie Don Justo den Urteilsspruch und damit die politische Ordnung anerkennen. Beider Befähigung zur Emotion ist Beleg ihrer wahren, inneren Tugend und setzt sich in der Reaktion des Königs fort, der Torcuato in letzter Minute begnadigt. Zur besonderen Dramaturgie des Stückes gehört, dass Don Justo de Lara erst nach dem letzten Glockenschlag von der Rettung Torcuatos erfährt und den tragischen Tod seines Sohnes zumindest gedanklich durchlebt. Deutlich wird hieran, dass seine Zärtlichkeit nicht etwa Zeichen einer affektiven Autonomie im Sinne des bürgerlichen Familienmodells darstellt. Vielmehr wird sie hier gerade gedämpft durch die Macht des Souveräns, auf die das Stück durchgehend zugeschnitten bleibt. Den auf Figurenseite gezeigten Tränen und Gefühlen kommt damit ein begrenztes subversives Potential zu. Geronnen im Bild des innerlich zerrissenen zärtlichen Vaters, dessen staatsbürgerliche Tugend gleichwohl über allem steht, endet die Emotion an den Grenzen der Staatsraison. Allerdings ist dies eine Staatsraison, die im vernünftigen und empfindsamen Herrscher nicht nur ihren Ausdruck findet, sondern von ihm als reflexive Praxis ausgeübt werden soll: „The action of the play itself is directed outside towards the *awakening* of sentiment in the audience and necessarily in Charles himself, who is thus to be informed of the potential inhumanity of his new legislation“.<sup>50</sup>

Die Emotionalisierung des spanischen Theaters im 18. Jahrhundert und speziell jene des *teatro sentimental* steht demnach in engem Kontext des politischen Reformprozesses und ist zugleich Ausdruck einer Strategie der Konformisierung mit dem aufgeklärten Absolutismus. Anders als die Rolle des empfindsamen Patriarchen bei Diderot und Lessing, welche um die symbolische Herrschaft mit dem Souverän konkurrieren, hat die väterliche Zärtlichkeit als Spiegelbild der aufgeklärten Vernunft des Herrschers bei Jovellanos eine ideologiestützende Funktion und verbindet die private Herrschaft des Patriarchen mit der offiziellen Autorität des Königs eher, als dass sie trennt.

#### 4. Zärtliche Vaterschaft im spanischen Ehrendrama?

Jovellanos' Anleihen beim empfindsamen Drama schaffen mit dem zärtlich weinenden Vater Don Justo de Lara offenbar einen neuen Figurentypus in der spanischen Theatergeschichte, insofern männliche Sensibilität und Mitgefühl damit für Vernunft und Tugend im Sinne einer sittlich-moralischen Nobilitierung stehen. Eine solche sensualistische Vaterfigur scheint dem barocken Ehrendrama

50 John Randolph Beverley: The dramatic logic of *El delincuente honrado*, in: *Revista hispánica moderna* 37,3 (1972/1973), S. 155–161, hier S. 161. Während das Stück zur Regierungszeit von Felipe VI spielt, adressiert es den zur Aufführungszeit regierenden König Carlos III auf dem Höhepunkt des aufgeklärten Absolutismus.



hingegen fremd, weil es hier umgekehrt unter Ausschaltung insbesondere auch familiärer Affektbeziehungen um den Erhalt von Ehre und Stand im öffentlichen Ansehen (*opinión*) ging. Wenngleich es Unterschiede gibt, so ist die dramatische Struktur in der Regel klar und zeigt Lessing zufolge nicht den Weg zur Wahrheit hin, sondern die Wahrheit selbst, wie Joan i Tous resümiert: „[E]stas comedias de honor no pretenden razonar la venganza, sino representarla“.<sup>51</sup> Legendär ist Calderóns ‚Uxoriddrama‘ *El médico de su honra* (1637), in dem der adlige Don Gutierre lediglich auf den Verdacht der Ehrverletzung hin zum äußersten Mittel greift und die eigene Frau zur mutmaßlichen Verteidigung seiner Ehre tötet. In einer gänzlich anderen Konstellation erscheint das Thema dann in dem Stück *El garrote más bien dado, o el alcalde de Zalamea* (Erstdruck 1651), das einen Höhepunkt des Ehrendramas und eines der erfolgreichsten Werke der spanischen Theatergeschichte überhaupt darstellt. Calderón beleuchtet die Ehrenrache hier aus der Perspektive eines Bauern, der wesentliche Werte – „la autenticidad de lo cotidiano y el sentimiento de la dignidad personal, la ternura y la comprensión“<sup>52</sup> – verkörpert. Er zeigt einen sanften Vater, der zur Verteidigung seines nicht ständisch, sondern moralisch verbürgten Ehrgefühls zum Äußersten schreitet. Zum Dorfvorsteher ernannt, verurteilt der reiche Bauer Crespo einen adligen Hauptmann wegen der Vergewaltigung seiner Tochter und tötet ihn anschließend, womit er seine Befugnisse überschreitet und dem eigenen Interesse unterwirft. In dem Konflikt stehen sich zwei verschiedene soziale Stände gegenüber, ein reicher Bauer ohne Adelstitel, der Ehre beansprucht (*villano noble*),<sup>53</sup> und ein adliger Hauptmann, der – von blinder Leidenschaft (*pasión*) getrieben – die Tochter dieses Bauern verführt, ihren Ehranspruch und die Heirat jedoch strikt ablehnt und somit Vater und Tochter brüskiert. Das Stück repräsentiert trotz des tragischen Endes von Don Álvaro de Ataide eine *comedia*,<sup>54</sup> weil Crespo die Familienehre und seinen gesellschaftlichen Rang verteidigt, somit, wie Torquato, ein ‚ehrenhaftes Verbrechen‘ begeht und auch hier der König am Ende Gnade walten lässt. Die

51 Pere Joan i Tous: Representar vs. razonar: de los dramas de honor a la comedia burguesa, in: Hans Flasche (Hg.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*: Bochum 1987. Stuttgart 1988, S. 83–99, hier S. 93.

52 Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid 1992, S. 224f.

53 Jing Xuan weist darauf hin, dass dieser Typus des ehrwürdigen Bauern erst um 1610 die spanische Bühne der *comedia* betrat und positiv konnotiert war, obgleich er seinen Ehranspruch standesunabhängig im Sinne der ‚horizontalen‘ Ehrkonzeption (*patriomonia del alma*) vertritt. Dies korrelierte mit der gesellschaftlichen Aufwertung der Landwirtschaft sowie der Landbevölkerung und der den Bauern unterstellten Blutreinheit, d.h. einer „generellen Hochschätzung des Bauernstandes im moralischen und wirtschaftspolitischen Diskurs der Zeit“. Gleichwohl war damit keinerlei politischer Einfluss verbunden. Jing Xuan: *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barca*. Heidelberg 2004, S. 46, 49.

54 Xuan zufolge stellt der ehrbeanspruchende rächende Bauer sogar ein „heroisches Sujet“ dar (ebd., 51).

Amtsanmaßung Crespos, der soziale und rechtliche Grenzen übertritt (für Fälle des Militärs ist er nicht zuständig und hätte das Urteil weder selbst noch durch die ‚unwürdige‘ Würgschraube vollstrecken dürfen), wird durch den König nachträglich legitimiert. Dass er als unerbittlicher Rächer,<sup>55</sup> der seinen eigenen Sohn bestraft und keinen anderen Ausweg findet als seinen Gegenspieler Don Álvaro mittels List und Rechtsbeugung zu töten, ein zärtlicher Vater sein kann, erscheint vor diesem Hintergrund ungewöhnlich. Gleichwohl entspricht diese besondere Figurencharakterisierung der Logik des Ehrendramas, denn sie dämpft Crespos Schuld und macht das Stück vielmehr als *drama de paternidad* lesbar,<sup>56</sup> das sich somit grundlegend von anderen Ehrendramen unterscheidet.

Die besondere Würde und Tugendhaftigkeit Crespos werden im unerwartet sensiblen Umgang mit der entehrten Tochter zum Ausdruck gebracht. Anders als es der feudal-aristokratische Ehrenkodex vorsieht, bestraft er seine Tochter nicht für die Schmach, indem er sie tötet, sondern trägt ihrer Unschuld Rechnung und tröstet sie. Als sich Isabel in der Erwartung des Todes niederwirft, bittet er sie aufzustehen und kehrt mit dem Plan der Rache ins Dorf zurück. Er fleht den Hauptmann an, Isabel zu heiraten und legt ihm all sein Hab und Gut zu Füßen. In der gleichen Position wie die Tochter kniet er weinend vor ihm nieder: „que a vuestros pies os lo ruego / de rodillas y llorando [...]“.<sup>57</sup> Doch Don Álvaro erkennt Crespos ehr- und standesbezogene Empfindsamkeit, er verlacht und demütigt ihn, „Llantos no se han de creer / de viejo, niño y mujer“,<sup>58</sup> was nunmehr die unerbittliche Ehrenrache herausfordert und Crespo gleichwohl eine moralische Überlegenheit verleiht.

Seine zärtliche Liebe gegenüber der Tochter und dem Sohn Juan verweist auf seine sittlich-moralische Qualität, die im Kontrast zu den ungezügelten Leidenschaften des Hauptmanns Don Álvaro de Ataide steht. Crespo verkörpert Tugend und Ehre. Auch ohne einen offiziellen Adelstitel verteidigt er seinen Stand und seine Ehre, die er auf Reichtum, die ‚reine‘ Herkunft als *cristiano viejo* und vor allem die bewiesene sittlich-moralische Überlegenheit gegenüber dem militärischen Stand gründet. Liest man das Drama, welches bekanntlich vor der historischen Folie des Portugalfeldzugs von Philipp II. spielt, als politische Allegorie,

55 Xuan sieht im Motiv der Rache und ihrem theatralen Vollzug eine kompensatorische Funktion für die „im realen Leben unmögliche Überschreitung der Standesgrenze“, denn erst im Racheakt kann die (Bauern-)Ehre faktisch, d.h. auf performative Weise „gewonnen“ werden (ebd., S. 48, 50f.).

56 Darin sieht Güntert die entscheidende Besonderheit dieser komplex gestalteten *comedia*. Georges Güntert: *Entre dos discursos. Pasiones y valores en El alcalde de Zalamea*, in: Manfred Tietz (Hg.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón*. Stuttgart 2001, S. 73–83, hier S. 75.

57 Pedro Calderón de la Barca: *El garrote más bien dado, o El alcalde de Zalamea*. Hg. von Ángel Valbuena-Briones. Madrid 1995, S. 176.

58 Ebd., S. 177.



stellt es eine deutliche Kritik am kriegerischen Machtstreben des spanischen Königs dar.<sup>59</sup>

### 5. Zärtliche Signaturen des Patriarchalen: Sanfte Väter im spanischen Theater

Auf den ersten Blick treten vor allem die Unterschiede in der thematischen und strukturellen Gestaltung beider Dramen zutage. Es handelt sich um eine gattungstypische *comedia* auf der einen Seite und ein empfindsames Stück auf der anderen,<sup>60</sup> welche zwar beide im engeren gattungstypologischen Sinne als dramatische Mischformen anzusehen sind, deren Inhalte jedoch in gänzlich unterschiedlichen epistemologischen Kontexten stehen. Im ersten wird ein feudal-adliger Ehrenkassus statuiert, der in einem warnenden Sinne die Folgen des an rein äußerlichen Standesinsignien orientierten Kodex und somit die Bedeutung des „representar“ veranschaulicht. Demgegenüber illustriert und reflektiert Jovellanos einen modernen Rechtsfall, wobei er ein mündiges Publikum vor Augen hat und dieses mit Blick auf die Fähigkeit des „razonar“<sup>61</sup> hin emotionalisiert. Vergleichbar werden beide Stücke, wie hier gezeigt wurde, erst durch die Figur des sensiblen Vaters, die als Element einer spanischen Diskurstradition der *terneza/ternura* begreifbar werden kann, wenn man Zärtlichkeit jenseits höfisch-galanter Tradierungen und ihrer heterosexuellen Formung als eine moderne Signatur des Patriarchalen deutet.

Im Zentrum des Ehrendramas steht ebenso wie im *drama sentimental* jeweils eine Vaterfigur, deren besondere emotionale Befähigung zu Mitleid und Empfindsamkeit einen eigenartigen Kontrast zu ihrer offiziellen Position als Richter bildet, der in der Figur des aufgeklärten Richters wiederum programmatisch aufgehoben wird: Don Justo de Lara verurteilt unwissentlich seinen eigenen Sohn und erfährt nach Enthüllung der Verwandtschaft schmerzlich, wie unverhältnismäßig sich die Todesstrafe im Vergleich zu dem Vergehen seines Sohnes ausnimmt, wodurch er zum Verfechter eines humanen Strafrechts wird. Der Bauer Pedro Crespo hingegen erlebt die Ehrverletzung an seiner Tochter und sieht den letzten Ausweg darin, selbst zu richten: kurz nach Ernennung zum *alcalde de Zalamea* überschreitet er seine Befugnisse, verurteilt den Widersacher und vollstreckt das Urteil, womit er seinen eigenen Ehranspruch unter Beweis stellt bzw. ihn – wie bei Xuan beschrieben – performativ hervorbringt. Beiden Vaterfiguren ist gemeinsam, dass sie als zärtlich liebende Väter in hohem Maße Mitleid mit

59 Vgl. hierzu nochmals Xuan: Der König im Kontext, S. 61f.: „Das Eindringen der Soldaten [der Raub Isabels und die anschließende Vergewaltigung, C.G.] geschieht auf einem Zwischenstopp nach Portugal und kann metonymisch mit dem Eindringen Philipps II. in das Nachbarland in Verbindung gesetzt werden.“ Damit wird es als Übergriff der Mächtigen auf die wehrlosen Gesellschaftsschichten lesbar und zugleich als Sinnbild „für die militärisch erzwungene Vereinigung der iberischen Halbinsel“. Der ‚zärtliche‘ Crespo wird hier als Gegenentwurf präsentiert und die Gewalt seiner Ehrenrache als ‚Notwehr‘ gedämpft.

60 Zu gattungshistorischen Fragen wie der Unterscheidung von *tragicomedia* und *género medio* im Anschluss an Diderot vgl. Caso: *El delincuente honrado*, drama sentimental, S. 103–133.

61 Pere Joan i Tous: Representar vs. razonar, S. 83–99.

ihren Kindern empfinden und innerhalb der privaten Sphäre starke Gefühle entfalten, ihre jeweiligen Handlungen als Richter jedoch davon teilweise unberührt bleiben. Don Justo gewinnt dadurch an Komplexität, dass er mit seinem Sohn mitfühlt und dennoch von dem verhängten Todesurteil nicht abrückt, seine öffentliche Rolle und die Pflicht als Strafrichter mithin über seine Familie stellt. Auch der zum Gemeinderat ernannte Crespo urteilt unerbittlich, jedoch nicht wie Don Justo wider, sondern als Rächer der Ehre für seine privaten Interessen: Gerade weil die eigene Tochter betroffen ist und Don Álvaro den Ehranspruch abweist, wird er von Crespo unter dem Vorwand öffentlicher gerichtlicher Befugnisse getötet. In beiden Stücken, so ließe sich der Vergleich fortsetzen, ist der Konflikt jeweils eingebunden in Fragen der gesellschaftlichen Hierarchie und adelige Streitigkeiten, wobei das Attribut der Zärtlichkeit jeweils zur Signatur einer höherwertigen, sittlich-moralisch bestimmten Form von Adel und Tugend wird. So obsiegt in Calderóns Ehrendrama mit Pedro Crespo ein Bauer, der seine gesellschaftliche Anerkennung und seinen Ehranspruch nicht aus einem Adelstitel ableitet, sondern aus Besitz, Tugend und ‚reiner‘ Geburt (*veijo cristiano, linaje limpio*), er vertritt nicht den Standes-, sondern einen Seelenadel. Auch Torcuato stellt seine Tugendhaftigkeit unter Beweis, noch bevor seine adlige Herkunft entdeckt wird, d.h. Jovellanos kontrastiert hier ebenfalls einen moralisch verkommenen Altadel, verkörpert durch den dekadenten Marqués de Montilla, mit wahrer Tugendempfindsamkeit.

Zärtlichkeit ist in der spanischen Theatertradition an Väter als Schlüsselfiguren der patriarchalen Tradition geknüpft und gestaltet sich dezidiert jenseits des (französischen) höfisch-galanten Diskursbezugs. So rekurriert sie einerseits auf das christliche Modell des „padre dolorido“,<sup>62</sup> welches Calderón im Kontext eines feudal-adligen Ehrkonfliktes aktualisiert, um die sittlich-moralische Überlegenheit des Bauern Crespo in Szene zu setzen, und partizipiert im empfindsamen Drama andererseits an bürgerlich-sensualistischen Modellen zärtlicher Vaterschaft, die Jovellanos anhand des Richters Don Justo de Lara veranschaulicht. Allerdings geht dies nicht so weit, dass zärtliche Vaterschaft hier bereits eine alternative (affektive) Bindung im Sinne der bürgerlichen Familie entfalten könnte. Beide Stücke illustrieren gleichermaßen die Bedeutung der Staatsraison: Der König erscheint zwar jeweils in gemäßigtem und humanem Gewand, er stellt dennoch weiterhin die zentrale politische Autorität dar, welche das Handeln der zärtlichen Väter und somit ihre positive Darstellung absichert. Der zärtliche Vater erscheint im spanischen Drama somit keineswegs als subversive Figur, sondern bleibt als Signatur des Patriarchalen der politischen Ordnung stets konform eingefügt. Es bedarf nicht etwa eines zivilisierenden weiblichen Einflusses, wie er im Modell der *préciosité* sichtbar wird, sondern die Väter selbst übernehmen deren empfindsamen Rolle. In ihnen finden sich ‚Herrschaft und Zärtlichkeit‘ auf ideal-

62 Ángel Valbuena-Briones: Introducción, in: Pedro Calderón de la Barca: *El garrote más bien dado, o El alcalde de Zalamea*. Hg. von Ángel Valbuena-Briones. Madrid 1995, S. 32.

typische Weise verbunden und als Ausdruck der überlegenen Sozialform des Patriarchalismus zusammengeführt.

Die Krise einzelner Formen der patriarchalen Autorität wird hier verknüpft mit einer erneuerten Affirmation der Überlegenheit patriarchaler Traditionen, die beide Dramen nicht zuletzt in Form einer hierarchischen politischen Ordnung widerspiegeln. So besteht kein zärtlicher Vater ohne die herrscherliche Legitimation: In beiden Dramen stellt erst ein *rex ex machina* die soziale Ordnung wieder her und verhindert auch im dramaturgischen Sinne gerade noch rechtzeitig die Katastrophe. Bei Jovellanos ist es die Begnadigung durch einen in höchstem Maße empfindsamen Herrscher, bei Calderón wird Crespos Ehrenrache kurzerhand als Notwehr exkulpiert und mit dem Element der Zärtlichkeit, das auf die überlegene Sittlichkeit Crespos verweist, als neues patriarchalisches Modell statuiert.

### Literaturverzeichnis

- Baasner, Frank: Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.
- Beverley, John Randolph: The dramatic logic of *El delincuente honrado*, in: *Revista hispánica moderna* 37,3 (1972/1973), S. 155–161.
- Cadalso, José de: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Hg. von Russell P. Sebold. Madrid 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro: *El garrote más bien dado, o El alcalde de Zalamea*. Hg. von Ángel Valbuena-Briones. Madrid 1995.
- Cañas Murillo, Jesús: La comedia sentimental: género español del siglo XVIII. Cáceres 1994.
- Caso González, José: *El delincuente honrado*, drama sentimental, in: *Archivum* 14,1–2 (1964), S. 103–133.
- Chihaia, Matei: Das Geschlecht der Tränen in der klassischen französischen Tragödie, in: *Feministische Studien* 32,2 (2014), S. 258–271.
- Deacon, Philip: El reto literario de *El delincuente honrado* de Jovellanos. Clasicismo, sentimiento e innovación, in: Ignacio Fernández Sarasola, Elena de Lorenzo Álvarez, Joaquín Ocampo Suárez-Valdés et al. (Hgg.), *Jovellanos. El valor de la razón (1811–2011)*. Gijón 2011, S. 37–58.
- Frömmer, Judith: *Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*. München 2008.
- Fuentes, Yvonne: *El triángulo sentimental en el drama del dieciocho (Inglaterra, Francia, España)*. Kassel 1999.
- García Garrosa, María Jesús: *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751–1802*. Valladolid 1990.
- : La comedia sentimental y la tragedia urbana, in: Judith Farré Vidal, Nathalie Bittoun-Debruyne, Roberto Fernández (Hgg.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lleida 2012, S. 141–158.
- González, José Calvo: *Lacrimae & Luminos. El delincuente honrado (1773)*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, in: *REJIE: Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa* 7 (2013), S. 9–30.

- Guinard, Paul Jacques: „Marcial“ et „marcialidad“. Observations sur le lexique de la satire des mœurs au temps de Charles III, in: Vidal Sephiha (Hg.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*. Bd. 1. Paris 1975, S. 351–360.
- Güntert, Georges: Entre dos discursos. Pasiones y valores en *El alcalde de Zalamea*, in: Manfred Tietz (Hg.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón*. Stuttgart 2001, S. 73–83.
- Joan i Tous, Pere: Representar vs. Razonar. De los dramas de honor a la comedia burguesa, in: Hans Flasche (Hg.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*. Bochum 1987. Stuttgart 1988, S. 83–99.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Hg. von Russell P. Sebold. Madrid 2013.
- Lorenzo Álvarez, Elena de: *El delincuente honrado y el magistrado filósofo, lágrimas y virtud en escena*. Teatro Jovellanos de Gijón 2011.
- Lühe, Astrid von der: Zart; zärtlich, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Darmstadt 2004, S. 1149–1155.
- Luzán, Ignacio de: La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies. Hg. v. Russell P. Sebold. Madrid 2008, S. 437–614.
- Maravall, José Antonio: La estimación de la sensibilidad en la cultura de la ilustración, in: ders.: *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid 1991, S. 269–290.
- Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid 1972.
- Menarini, Piero: Una commedia politica dell' illuminismo: *El delincuente honrado* di Jovellanos, in: Maurizio Fabbri, Patrizia Garelli, Piero Menarini (Hgg.), *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*. Pisa 1974, S. 93–168.
- Mensching, Guido, Jürgen Rolshoven, Manfred Tietz (Hgg.): *Concordancia Calderoniana / Konkordanz zu Calderón. Teil III, Bd. 14 (Dramas: T-Z)*. Hildesheim, Zürich 2015.
- Morant Deusa, Isabel, Mónica Bolufer Peruga: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid 1998.
- Neal, Thomas: Reimagining criollos and indianos in Spanish Enlightenment Literature: Jovellanos's *El delincuente honrado* and the Literary Circle of Pablo de Olavide, in: *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 36,2 (2013) S. 311–328.
- Polt, John Herman Richard: Jovellanos' *El delincuente honrado*, in: *Romanic Review* 50,3 (1959) S. 170–190.
- : Jovellanos and his English Sources. Economic, Philosophical, and Political Writings. Philadelphia 1964.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid 1992.
- Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München 1984.
- Tietz, Manfred: Das neue Theater als Ausdruck und Medium einer neuen Ideologie, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen 1991. S. 271–274.
- Tschiltschke, Christian von: *Identität der Aufklärung – Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2009.
- Xuan, Jing: *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barcas*. Heidelberg 2004.