

NEUES HANDBUCH DER LITERATUR WISSENSCHAFT



EUROPÄISCHE ROMANTIK II

HERAUSGEGEBEN VON
KLAUS HEITMANN

Sonderdruck

*Französisches Populardrama zur Zeit des Empire
und der Restauration*

*von
Winfried Wehle*

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
ATHENAION WIESBADEN

Neues Handbuch der Literaturwissenschaft

Gesamtherausgeber: Klaus von See

Inhalt des Bandes 15:

Europäische Romantik II

Herausgeber: Klaus Heitmann

Klassiker und Romantiker, sich heftig bekämpfend. Von Klaus Heitmann

Die deutsche Literatur der Goethezeit in ihrer europäischen Ausstrahlung.
Von Peter Boerner

Der Weltschmerz in den europäischen Literaturen. Von Klaus Heitmann

Konterrevolutionäre Literatur in Europa. Von Margrit Zobel-Finger

Die Vor- und Frühromantik in Frankreich. Von Hermann Hofer

Naturschilderung bei den Rousseau-Nachfolgern. Von Hinrich Hudde

Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration.
Von Winfried Wehle

Ossian und seine europäische Wirkung. Von Astrid Grewe

Die frühe romantische Dichtung in England. Die Geburt einer Romantik aus dem Geiste
der Revolution. Von Horst Meller

Der englische Schauerroman. Von Kurt Otten

Die hochromantische Dichtung in England: Byron, Shelley, Keats. Von Hermann Fischer

Die italienische Literatur an der Wende vom Sette- zum Ottocento. Von Eberhard Leube

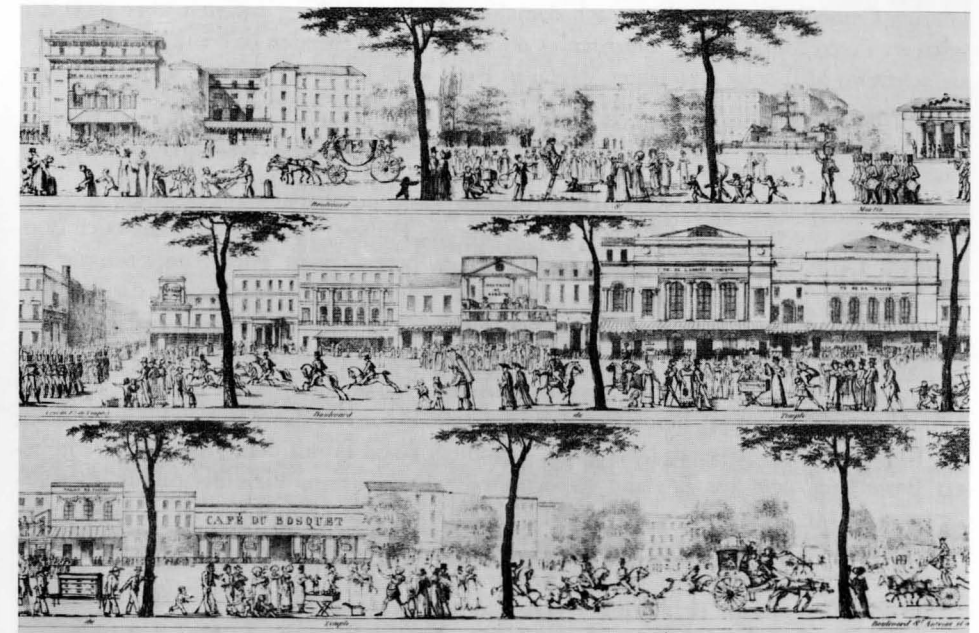
Die Literatur Spaniens und Portugals zwischen Klassizismus und Romantik.
Von Karl Kohut

Die russische Literatur von Karamzin bis Puškin. Von Rudolf Neuhäuser

Winfried Wehle

Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration

Das französische Populardrama und seine literarische Nachbarschaft zur Zeit des Empire und der Restauration veranstalten eines der seltenen literarhistorischen Ereignisse, wo eine ästhetische Entwicklung – die Romantik – ihren entscheidenden Impuls von »unten« erhalten hat. Zugleich wird darin eine der vitalsten Triebkräfte einer »romantischen« Revo-



Die nordöstliche Vorstadt des damaligen Paris war eines seiner größten Vergnügungsviertel (teilweise hat sich sein Renommee bis heute gehalten); es lag in der Linie der heutigen Grands Boulevards, die von der Madeleine ausgingen und begann etwa mit dem ehemaligen, noch erhaltenen Stadttor Porte St. Martin, das einem der berühmtesten Häuser des Populartheaters den Namen gab (oben links). In bunter Folge reihten sich daneben Kaffeehäuser, Cabarets, Etablissements, Buden und Stände: eine Art stationärer Jahrmarkt. Balzac, selbst Autor von Melodramen und ein Experte ihrer Poetik, hat in den »Verlorenen Illusionen« und in »Glanz und Elend der Kurtisanen« diese Atmosphäre am Rande eingefangen. In diesem Bereich des »Boulevard du Crime« (Straße des Verbrechens), wie der Boulevard du Temple (mittleres Bildfries) wegen seiner Affinität zum Melodrama genannt wurde, galt das Interesse so ausschließlich dem Attraktionsbedürfnis der Empire- und der Restaurationsgesellschaft, daß sich dort am ehesten das revolutionäre Programm einer sozialen »Gleichheit« und die soziale Realität zumindest in der gemeinsamen Unterhaltung einander nahekamen.

lutionierung der damaligen Literaturtradition faßbar. Allerdings mußten außergewöhnliche Umstände eintreten, damit dieser literarische Untergrund zu einem kulturellen Ereignis wurde. Guilbert de Pixérécourt gilt als der unbestrittene Meister eines literarischen Geschmacks, der sich im Melodrama gattungshaft konkretisiert hat. In den Augen seiner Zeitgenossen war er, mehr als jemals Kotzebue, Iffland oder Zschokke in Deutschland, ein »Racine« des Boulevard-Theaters. Allein er hat von 1800 bis etwa 1835 rund hundertzwanzig Stücke nicht nur geschrieben, sondern die meisten auch selbst aufgeführt. Die Hälfte davon waren Melodramen. Im Laufe dieses Zeitraumes brachten es diese Stücke auf etwa 22 000 Aufführungen in ganz Frankreich, auf fast 10 000 allein in Paris¹. Das Théâtre de L'Ambigu comique, das Théâtre de la Gaîté oder das der Porte St. Martin waren die bevorzugten Häuser im Bereich des sogenannten »Boulevard du Crime«, dem Vergnügungsviertel im Nordosten von Paris. Dort fanden nicht selten bis zu 3000 Zuschauer Platz, weil sie nach zeitgenössischer Praxis weitgehend als Stehplätze ausgelegt waren. Die heutige Comédie Française kam nach damaliger Raumaufteilung auf weit über 2000 Zuschauer. Pixérécourts Werke brachten es noch zu seinen Lebzeiten in Frankreich auf mehr als achtzehn Millionen Zuschauer, davon in Paris wohl kaum weniger als acht Millionen. Frankreich selbst hatte damals zwischen 27 und 29 Millionen Einwohner.

Die Sprache dieser Zahlen wird jedoch überwältigend, wenn man bedenkt, daß Pixérécourt nur der bekannteste unter weit mehr als hundert ebenfalls produktiven, damals durchaus bekannten, heute vergessenen Autoren war. Nur ausnahmsweise fallen noch die Namen von Cuvelier, von Caigniez, von Ducange, Hubert, Anicet-Bourgeois oder Bouchardy². Doch alle fanden damals das Publikum bereit, einen Theaterunternehmer oft schon mit einem einzigen Stück vermögend zu machen. Das Melodrama war darüber hinaus nur eine unter mehreren erfolgreichen Formen der Unterhaltungskultur. Über den ganzen Zeitraum seiner Popularität hinweg hatte es seine Gunst beim Publikum gegen die ebenso volkstümliche komische Oper, das lyrische Drama, die lyrische Tragödie, das kontrapunktische Vaudeville, besonders aber gegen die heroische Pantomime, die Feenstücke, die Revuen und Cabarets zu behaupten. Vor allem stand es mit dem »roman noir« in enger Beziehung, dem aus England importierten Schauerroman. Viele der publikumswirksamsten Stücke bringen dessen Stoffe auf die Bühne. Vom Melodrama und seiner Umgebung darf damit gesagt werden, daß es zumindest quantitativ *das* bestimmende literarische Ereignis der frühen romantischen Epoche war.

Ein so außergewöhnlicher Erfolg ist, als kulturelles Massenphänomen, ein sozialpsychologisches Signal. Selten tritt der Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft so ans Licht wie in der Zeit von der Jahrhundertwende bis zur Juli-Monarchie nach 1830. Keine andere literarische Epoche auch identifizierte sich so unmittelbar mit dem poetologischen Grundsatz der Zeit: »Die Literatur ist Ausdruck der – jeweiligen – Gesellschaft«. Gerade die geschulten Literaten und Kritiker hatten scharfsichtig beobachtet, daß der Beweis dafür genau in jener Aktionsliteratur vorlag, welcher das Publikum millionenfach seine Gunst erwies.

Auf der Suche nach Ursachen deutet dabei alles auf die Französische Revolution hin. Entscheidend ist, daß sie zumindest anfänglich vom Volke ausging und von ihm, entsprechend seinen Möglichkeiten, auch als seine Tat empfunden werden konnte. Breiteste Bevölkerungsschichten erfuhren durch sie ein bislang unbekanntes Öffentlichkeitserlebnis. Das Volk erschloß sich zum ersten Mal die Erfahrung seiner eigenen Geschichtsfähigkeit. Je weiter die Revolution jedoch ihre Kreise zog, desto mehr mußten dem Gros ihrer Hel-

fer und Komparsen die höheren politischen Gesichtspunkte aus den Augen schwinden. Sie nahmen die großen öffentlichen Umwälzungen von der ihnen zugänglichsten Seite. Für sie war die Französische Revolution das größte Schauspiel, das sie jemals erlebt hatten³. Wie kein anderes Ereignis wurde sie zur politischen, intellektuellen, aber auch zur emotionalen Erweckung.

Von hier aus läßt sich ihre Verflechtung mit der Literatur erschließen. Mußten die zahllosen Verhaftungen und Denunziationen, Gewaltanwendungen oder Plünderungen in den Augen einfacher Köpfe nicht als Akte eines gelebten Dramas erscheinen, dem die Guillotine in abertausend öffentlichen Hinrichtungen jeweils ein blutrünstiges Finale setzte? War das nicht die unmittelbarste Form eines »modernen« Schauspiels, und die Entmystifizierung der alten Welt ihr großes Thema? – Das gewaltige geschichtliche Fresko der Revolution führte gleichsam ein ganzes Volk an die Schwelle der Literaturfähigkeit, von der es ein elitärer Begriff bisher ausgeschlossen hatte. Um damit aber eine eigentlich kulturelle Handlung auszulösen, bedurfte es dennoch zusätzlicher Motive. Diese lassen sich auf jene Momente zurückdatieren, wo eine jeweilige »Rückkehr zur Ordnung« – in der »terreur«, im Direktorium, im Konsulat, während des Empire und der Restauration – dem revolutionären Überschwang jeweils ein drastisches Ende setzte. Sie zwang den öffentlichen Freilauf der Gefühle von der Straße in die Verinnerlichung. Wo die Revolution solchermaßen zum Stillstand gebracht wurde, hinterließ sie nach übereinstimmender Meinung ein ungestilltes Bedürfnis nach starken Emotionen, die sie selbst entfesselt hatte⁴.

An diesem Punkt setzt im Grunde die kurze, doch heftige Geschichte von Melodrama und Schauerliteratur an. Aber auch Horror- und Kriminalgeschichte oder phantastische Literatur profitieren von dieser Stimmung. Ihre literarische Veranstaltung wurde zum Ersatzerlebnis der Revolutionserregung. In ihnen lebte die geschichtliche Handlung in ihrer emotionalen Substanz fort. Was diese Generation im Buch, vor allem aber in der Theateraufführung suchte – und so offensichtlich fand, war das Innwerden eben jenes revolutionären Öffentlichkeitserlebnisses, das ihr die verordnete Ordnung wieder entzogen hatte. Das Ergebnis war eine spontane literarische Initiation breiter Kreise, wie sie sich in der Geschichte des Publikums wohl nur selten ereignet hat. Vor allem betraf sie nicht allein das große, sondern das neue, das nachrevolutionäre Publikum, das sich – wenn auch nur für die Dauer seines Theaterbesuchs – zu jenem einsinnigen »Volk« zusammenfand, das die Revolution im Ideal der Egalität in ihre Verfassung geschrieben hatte.

Der Bruch der Ordnung

Melodramen und Schauerromane sind einfach zu lesen, aber schwer zu verstehen. Dieser Widerspruch läßt sich jedoch systematisch nutzen. Im Gefüge damaliger literarischer Sprechweisen steht das Melodrama mit phantastischer Literatur in enger Berührung. Daß dieses Substrat bisher nicht gewürdigt wurde, beruht auf zwei scheinbar unvereinbaren Abweichungen von dem, was zur phantastischen Literatur gerechnet wird. Einmal konnten sich die Zuschauer darauf verlassen, daß der melodramatische Konflikt mit dem Sieg des »Guten« endet. Zum anderen ist der charakteristische phantastische Aufwand beträchtlich gedämpft. Ein Blick auf den dramatischen Konflikt von *Coelina ou L'Enfant du Mystère* (Coelina oder Das geheimnisvolle Kind, 1800) von Guilbert de Pixérécourt, ei-



Spectacle gratis à l'Ambigu-Comique. Die Häuser des Populartheaters arbeiteten nach privatwirtschaftlichen Grundsätzen. Auf den Erfolg kam alles an, denn die Veranstaltungen hatten den Charakter eines billigen Familienvergnügens. Nicht nur alle sozialen Ränge, auch Personen jeden Alters nahmen daran teil. Eltern, so berichtet Nodier, sahen im Melodrama die einzig intakte »moralische Kanzel« für ihre Kinder. Zeitgenossen konnten glauben, daß Ruhe und Ordnung in der napoleonischen Ära vornehmlich auf die reinigende Wirkung des melodramatischen Schauspiels zurückzuführen sei. Dieses habe dem Tatbereiten den Dolch aus der Hand gewunden, dem Missetäter Tränen der Reue und ein anschließendes Geständnis entlockt. Heute wird man dies zu größeren Teilen dem unnachsichtigen Polizeiregime Napoleons und seiner Nachfolger zuschreiben müssen. Eines allerdings stand außer Zweifel: Dieses Populartheater wußte – wie wohl nie zuvor ein Theater – auf die Sprache und Schaulust des Publikums einzugehen. Als Unterhaltungsliteratur konnte es seine Wirkungen weitgehend unabhängig von ästhetischen Vorschriften, insbesondere von klassizistischer Doktrin berechnen. Es mischte für seine Zwecke komische und tragische Effekte und hatte damit in der Praxis den Grundriß der »stilmischenden« Ästhetik geschaffen, die die romantische Kunstdebatte dann auf den Begriff bringen wird.

nem der ersten Muster dieser Gattung, mag dies veranschaulichen. Das Stück baut eine Illusionsebene auf, die das zeitgenössische Publikum auf seine Lebensverhältnisse beziehen, also als Normalität identifizieren konnte. Ihren traditionellen literarischen Ausdruck dafür hat die populäre Komödienhandlung geprägt. Dort steht gewöhnlich ein liebendes Einvernehmen von jungen Leuten oder einem Paar im Mittelpunkt. Hier sind es Coelina und Stéphanie. Allerdings, deren Vereinigung hat noch nicht die Kontrolle der Sozialräson passiert. Diese ist in der Gestalt des Onkels und Vormunds Dufour repräsentiert, anderswo sind es Vater und Verwandtschaft. Der Onkel hat zunächst keine Einwände gegen den Heiratswunsch des unsympathischen Marcan, einem fernen Verwandten von Dufour, den dessen Vater Truguelin gegen den Willen von Coelina vertraglich besiegeln möchte. Wenn in Akt I, 18 schließlich aber den Liebenden ihre Vereinigung zugestanden und nach

Überwindung von Hindernissen am Ende tatsächlich auch ihre Hochzeitsfeier vorbereitet wird, scheint sich das Handlungsmodell einer populären »Komödie« zu verwirklichen.

Dieses Wirklichkeitsverständnis der Komödie wird bedeutungsvoll unterstrichen durch den sozialpsychologischen Ort des Geschehens. Liebe und Heirat thematisieren vor allem die familiäre Gemeinschaft und ihre Grundtugenden. Ihre sentimentale Basis ist jene »douce sérénité« (*Coelina* I, 2), die als »douceur du foyer« (familiäres Geborgenheitsgefühl) eine Grundkategorie bürgerlicher Privatordnung im 19. Jahrhundert bezeichnet. Sie bildet gleichsam die Wirklichkeitsthese der Melodramen. Wirkungstheoretisch nehmen sie also in allen wesentlichen Merkmalen an jener mittleren Affektlage teil, die in der Komödientheorie mit dem Begriff von »Ethos« bezeichnet wird. Dieser Wirklichkeitsausschnitt der Komödie ist dem Melodrama so wichtig, daß es regelmäßig auf zwei populäre Rollen der Typenkomödie zurückgreift: auf den »niais«, den naiv-groben, gutmütig-drolligen »rusticus« und, nicht selten, auf die resolute, mit lebenspraktischem »bon sens« ausgestattete Dienerin (beispielhaft: Goglug und Kretle in *Le Tribunal invisible ou Le Fils criminel* – Das Geheime Gericht oder Der Sohn als Verbrecher von Jean-Guillaume-A. Cuvelier, 1802; oder – noch immer – Jean Perrin und Marianne in *Ducanges/Anicet-Bourgeois' Sept heures* – Sieben Uhr, 1829).

Hochzeit oder Vereinigung sind symbolische Handlungen. Als Ziel der Melodramen bezeichnen sie die Überwindung von Gegensätzen, die ihr Geschehen zum Vorschein gebracht hat. Deshalb ist der höchste Moment der positiven Utopie im Melodrama das *Fest*. Der literarische Ausdruck nimmt dafür nicht nur die archaischen Zeichen von Tanz, Musik und Gesang in Anspruch. Wenn irgend möglich, findet das Fest in der literarischen Szene der ländlichen Idylle statt. Eine Szenenanweisung von *Coelina* lautet:

»Die Bühne stellt einen *Garten* dar. Alles ist für das *Fest* gerüstet. – Wenn sich der Vorhang hebt, flechten Faribole [niais] und seine Kameraden [ländliche Bevölkerung] Blumengirlanden und befestigen sie an den Bäumen« (*Coelina* II, 1).

Selbst ein spätes Stück wie *Le Mendiant* (Der Bettler) von Poujol/Hubert aus dem Jahr 1825 bleibt diesem Repräsentationsschema treu (I, 10; II, 1). Der Garten als Schauplatz des Festes bildet im Zeichen der kultivierten Natur den harmonischen Gemütsausgleich der Zusammengekommenen ab. Das Gelände ist wegsam und setzt ihnen keinen Widerstand entgegen; stets herrschen ideale Witterungsverhältnisse.

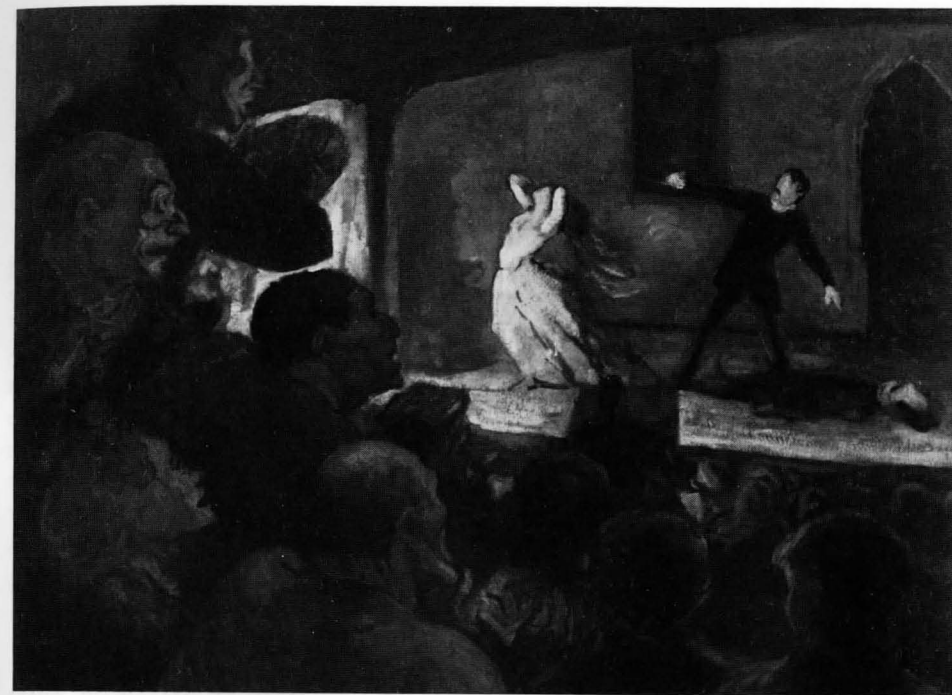
Was das Melodrama mit Strukturleihen bei der Komödienliteratur entwirft, präsentiert das Geschehen zunächst auf einer Ebene der Wirklichkeit, die das besondere Publikum dieses Theaters leicht mit Wirklichkeit – im Sinne entsprechender populärer Darstellungen – auslegt. Da ihr zugleich alle guten Figuren zugeordnet werden, wird diese Welt den Zuschauern massiv als Wertmaßstab des Stücks suggeriert. Erst wenn man von dieser positiven Voreingenommenheit ausgeht, läßt sich der phantastische Einschlag der Melodramen ermessen. Ihr typischer Skandal besteht darin, daß sie mit höchster Intensität den Bruch gerade dieses Kontextes herbeiführen, den sie als ihr positives Grundanliegen identifiziert haben. Ihre Handlung vollzieht einen Akt der kategorialen Grenzüberschreitung. Die Ordnung der Konzilianz und des Humanen, unter der diese Stücke antreten, wird radikal durch den schonungslosen Anspruch ihres Gegenteils erschüttert. Wie alle phantastische Literatur ist auch das Melodrama um einen elementaren Ordnungskonflikt zentriert.

Dieses schreckliche Gegenspiel fällt naturgemäß in die Zuständigkeit der Tragödien-theorie. Der tragische Konflikt der Melodramen freilich ist jedoch nicht mehr eine selbst-verursachte Verstrickung in Schuld und Unglück. Nach dem Willen der Stücke erfaßt es gerade den untadeligen Protagonisten, der sich nichts zuschulden kommen läßt. Fast gesetzmäßig stürzt er um die Mitte des Spiels gleichsam vom höchsten Moment der Komödie, der Aussicht auf das alles versöhnende Fest, ins tiefste Extrem der Tragödie, der unmittelbar bevorstehenden Vernichtung seiner Existenz. Ein Beispiel: Die Vorbereitungen zur Befreiung von Caroline und ihre Wiedervereinigung mit ihrem Verlobten in *La Tour du Sud ou L'Embrasement du Château de Lowinska* (Der Südturm oder Die Feuersbrunst im Schloß Lowinska, 1804) von Bonel/Boirie (I, 13) stehen in schroffem Gegensatz zur un-mißverständlichen Morddrohung Roscofs, der sie in seinen Besitz gebracht hat und ihre Liebe erpressen will (II, 2). Der Höhepunkt in *Coelina*, wo mit Musik, Tanz und Gesang die Vereinigung von Coelina und Stéphanie gefeiert werden soll (II, 4), schlägt ins größt-mögliche Gegenteil um: Aufgrund eines scheinbar unzweideutigen Briefes von Truguelin, dem Antagonisten, werden Coelina und ihr Vater von einem Augenblick zum anderen aus dem Hause verjagt – in den Machtbereich eben des Truguelin, der ihre Ermordung bereits inszeniert hatte.

Schwarz-Weiß-Dramaturgie

Dieser alles umstürzende Konflikt des Melodramas verstärkt seine Wirkung mit einer spektakulären Schwarz-Weiß-Dramaturgie. Ihr probates Gesetz ist das des extremen Kontrastes, besonders sinnfällig auf der Ebene der Figurenkonstellation. Schon Zeitgenossen unterschieden vier Typen und ihre Figurenreihen⁵: einmal der bereits genannte »niais«; er ist stets auf der »guten« Seite; ihr Repräsentant ist der Typus des »honnête homme«. Die Idee ihrer gemeinsamen Gesinnung hat in der »verfolgten Unschuld«, der dritten Rolle, dramatische Gestalt angenommen. Die vierte und auffälligste Rolle spielt die Verneinung all dessen, der Bösewicht, der jeweils mit dem Star des Ensembles besetzt wurde. Sie stecken das Handlungsprogramm ab, das in der Regel über drei Ebenen geht. Seine Mitte bildet der »honnête homme«. Er vertritt das ordentliche Leben und den gewaltlosen Interessenausgleich. Aus der Sicht der Stücke stellt er das gute Gewissen dar, das moralische Maß für Wirklichkeit. Von ihm aus soll das Geschehen gesehen und gewertet werden. Seine Rolle weist die Sympathiezuewendung des Publikums auf die »verfolgte Unschuld« (zum Beispiel Coelina, Francisque). Stets handelt es sich bei ihr um gesellschaftlich Verletzte: etwa Waisenkinder (*Coelina*); verstoßene Alte (le Comte de Moldar in *Robert, Chef des Brigands*, 1793 – einer melodramatischen Version von Schillers *Räubern*, 1782); Verfolgte (selbst noch im hybriden Spätstück *Latude* [1834] von Pixérécourt/Anicet-Bourgeois); unmündige Kinder (Astolphe in *Le Tribunal invisible*). Vor dem Tribunal eines reinen Herzens erfüllen sie vor allem anderen die Bedingung von Unschuld, die beschützt werden will. Der »honnête homme« macht sich dabei auf der Bühne zum öffentlichen Anwalt dessen, woran die Emotion des Publikums auf ihre Weise hängt.

Das wäre nicht nötig, wenn diese Welt nicht unter der ständigen Bedrohung eines bösen Gegenspiels stünde. Dieses wird in der Gestalt des Bösewichts und seiner Figurenreihe dramatisiert. In allen Stücken verkörpert er die eigentlich phantastische Abweichung⁶.



Das Gemälde Honoré Daumiers »Le Drame« (um 1864) ist eines der seltenen Dokumente, das die ganz auf Effekte ausgerichtete Dramaturgie des populären Schauspiels (und der entsprechenden Schauer- und Horrorliteratur) einzufangen weiß. Der moralische Kontrast von Gut und Böse wird drastisch in archaische Wahrnehmungsschemata übersetzt: hier auf der Ebene der Figuren der Gegensatz von Weiß – die »verfolgte Unschuld« – und Schwarz, dem dämonischen Gegenspieler (mit dem Dolch in der Hand). Darüber hinaus macht Daumiers Deutung einen grundlegenden ästhetischen Wandel sichtbar, den das romantische Drama (erstmal populär mit Alexandre Dumas' »Antony«, 1829) vom Melodrama übernehmen wird: die Darstellung dessen, was die romantische Literaturtheorie als das »Groteske« bezeichnen wird und was aufgrund der klassizistischen Regel der »bienséance« (das heißt in Übereinstimmung mit den guten Sitten) von der unmittelbaren Veranschaulichung ausgeschlossen sein sollte: die direkte Darstellung von Mord, Tod und Gewalttaten. Hier dominiert eine Sprache der Sinnlichkeit, die als »Analphabetenkunst« verspottet wurde. Tatsächlich konnte wohl nur der geringere Teil des Publikums lesen und schreiben.

Er ist es, der die Unschuld immer skrupelloser verfolgt, so daß sein Handeln die Ausmaße einer moralischen Abnormität annimmt: Er wendet genau dort brutale Gewalt an, wo das »natürliche« Empfinden der »honnêtes hommes« Akte der Menschlichkeit erwartet. Diese zugespitzte Konfrontation von Reinheit und Verwerflichkeit entlarvt den Bösewicht als wahre Unnatur. Die Stücke bezeichnen ihn übereinstimmend als »Monstrum«. Seine rücksichtslose Konsequenz hebt eine heile Welt aus den Fugen. Aus ihrer Sicht ist er der Anwalt dessen, was nicht sein darf. Er löst Angst und Furcht aus, genau die populären Reaktionen auf etwas Unerklärliches. Mit diesem Agenten des Schreckens wagt sich das Verbotene, das Tabu, über jegliche Zensur des sittlichen Empfindens hinweg, unverhüllt zu be-

kennen⁷. Dieses Monstrum stellt dem Prinzip Tugend das Prinzip Terror entgegen. »Phantastisch« zeigt sich das melodramatische Stück dabei wesentlich darin, daß es dieses Unzulässige gerade zuläßt. Es liefert die höchsten Güter eines anständigen, geordneten Lebens bis zu einem unerträglichen Punkt an ihr Gegenteil aus. Wenn schließlich der Triumph des Schurken unmittelbar bevorsteht, scheint die eingeführte Wirklichkeit des Stücks endgültig dem widernatürlichen Gesetz des Phantastischen ausgeliefert.

Dieser Umschlag wird durch eine wahrhaft spektakuläre Illusionstechnik unterstützt. Im Grunde ist dem Melodrama jedes Mittel recht, um in der Welt der Gesittetheit nach und nach eine Gegenwelt des Monströsen zu entfalten. Zwei Orte insbesondere sind es, die die Stücke als ihren bevorzugten Schauplatz auswählen und die als Markenzeichen des Schaurigen gelten dürfen: Der kultivierten Idylle der Tugend (Garten) auf der einen Seite entspricht auf der anderen die ungebändigte Natur (»Das Theater stellt eine Wildnis dar«, »die ganze Natur scheint in Unordnung«; *Coelina* III, 1). In diesem Milieu finden Kampf und Verbrechen statt. Wird andererseits die »douceur du foyer« phantastisch verkehrt, tritt aus ihr gewissermaßen ihre abgründige Kehrseite hervor, das sinistre Schloß. Es ist Mittelpunkt und Verdichtung eines tödlichen Draußen. Wer in seinen Machtbereich kommt, verläßt den Raum des Lichts, das Reich der (Ein-)Helligkeit und fällt dem Dunklen/Obskuren anheim. Höchster Bühnenausdruck sind die nie fehlenden Verliese, Gewölbe, Gefängnisse oder Labyrinth. Mit Blick auf Piranesis *Carceri* (Kerker, um 1745–1761)⁸ oder melodramatische Bühnenskizzen enthüllt sich darin eine Figuration des Alptraums. Nimmt man typische melodramatische Effektmittel hinzu wie Blitz, Donner, Feuersbrünste, Explosionen; wilde Tiere; dann Irrende, Namenlose, Verstümmelte, Vertriebene, Flüchtende, Heimatlose, Verkleidete sowie die aufwendige Sprache der Kleidung und Bewegung, dann scheint diese bedenkenlos auf Spektakel angelegte Illusionsmaschinerie des Melodramas den Vorwurf der »invraisemblance« (Unwahrscheinlichkeit) zu rechtfertigen.

Diese Macht des Unwahrscheinlichen und Unheimlichen unterliegt im Melodrama jedoch zwei bedeutungsvollen Beschränkungen. Im Gegensatz zu phantastischer Literatur als solcher lösen sich die Konflikte hier am Ende stets im Sieg des guten Prinzips. Moralisch gesprochen triumphiert die »honnêteté«. Dafür lassen sich historische Gründe anführen. Für die Revolution und ihre Folgezeit, als einer Phantastik der Lebenswelt, bestand das Problem gerade nicht in einem Zuviel an selbstgefälliger Geordnetheit, die durch eine phantastische Verkehrung verfremdet werden mußte, sondern an einem Zuwenig. Das Melodrama nimmt deshalb im »guten« Ausgang die Gelegenheit wahr, eine gegenwärtige, vom Phantastischen bedrohte Wirklichkeit zu »normalisieren«.

Eine zweite charakteristische Beschränkung zeigen die Unterschiede der melodramatischen Literatur gegenüber ihrem Herkunftsmilieu. Man muß sich vergegenwärtigt haben, woher sie kommt, um ihre poetologische Leistung und damit die beträchtliche literarische Erziehung ihres Publikums ermessen zu können. Denn im Kern war das Melodrama »Pantomime« im Sinne des ausgehenden 18. Jahrhunderts⁹. Sehr erfolgreiche Beispiele waren »pièces féeriques« (Feenstücke) oder Harlekinaden. In ihnen wird am Ende der Bann gebrochen, die Verzauberten werden erlöst, der Agent des Bösen wird vernichtet. Solche Stücke haben nicht nur den jungen Goethe fasziniert; sie blieben bis heute lebendiges Repertoire des Puppentheaters und der Kinderprogramme. Festen Bestandteil schon dieser Pantomime bildete die Musik, die das gestenreiche Spiel akustisch auslegt. Tanz und Gesang entsprechen dem populären Bedürfnis, welches Ballett, »paysanneries comiques« (ko-

misches ländliches Lustspiel), opéras oder die Spielarten der Komödie zu einer festen Erwartung der volksnahen Schaustellerei gemacht hatten.

Im Hinblick auf das, was das Melodrama an expressiven Mitteln in sich aufgenommen hat, war es daher eine außerordentlich hybride Gattung. Es hat jedoch das beträchtliche Verdienst, diese einer eingehenden Literarisierung unterzogen zu haben. Durchgängig zu beobachtender Grundsatz war die Dämpfung des üppigen »merveilleux« (Wunderbaren) im Sinne einer Verwahrscheinlichung. Sie nimmt sich insbesondere der allwaltenden Spektren, Geister und Gespenster an, die in den Herkunftsgattungen das Eigenleben des Aberglaubens und der Zauberei führten. Wo in melodramatischen Stücken noch Erscheinungen eingebaut werden (zum Beispiel *Elodie ou La Vierge du monastère* – Elodie oder die Unschuld im Kloster gefangen [1822] von Victor Ducange; in der Übersicht über die Personen und ihre Darsteller heißt es auf S. 20: »Schatten, Gespenster, Phantome, Furien, Geister, Erscheinungen aller Art«), wird ihr Auftreten stets als bewußt eingesetzte Machenschaft aufgeklärt. Der deutlichsten Herabstufung unterliegt das Übernatürliche vor allem auf der Ebene der Figuren. Dafür erwarb sich das melodramatische Spiel einen Zuwachs an Glaubwürdigkeit des dargestellten Geschehens, so daß es geradezu »realistisch« wurde in bezug auf die erlebten Unwahrscheinlichkeiten der Revolution. Erst als sich der zeitgeschichtliche Alptraum aufzulösen begann, mußte sein phantastischer Widerschein auf dem Theater allmählich unzeitgemäß wirken.

Der Konflikt von Ehre und Leidenschaft

Im Mittelpunkt der Handlung steht der Zweikampf von »passion« und »honneur«. Phantastische und medizinische Konzepte der Zeit weisen das »Böse« eindeutig dem Leidenschaftsprinzip, das »Gute« dem Ehrprinzip als dem Gefährdeten zu. *La Famille d'Anglade ou Le Vol* (Die Familie d'Anglade oder Der Diebstahl, 1816) von Fournier/Frédéric macht die Verhältnisse ansichtig. D'Olsan, Lebemann und »recht übles Subjekt« (I, 10), trifft im Hause seiner Tante, Mme de Cerval, wieder auf Lina d'Anglade, die ihm vor sechs Jahren zugunsten von Adolphe d'Anglade ausgeschlagen wurde. Seine ungehemmt aufbrechende Liebesleidenschaft (»wahn sinnige Liebe«) dringt als terroristische Wiederkehr des Verdrängten (»er glaubte sich von seiner Leidenschaft geheilt«; I, 10) in die Gegenwart des Spiels ein. Der bestürzende Umschlag erfolgt in zwei parallelen »coups de théâtre«: In I, 6 bekennt d'Olsan der Frau von d'Anglade sein »Delirium«. Dieses »verbrecherische Attentat« stürzt sie in abgrundtiefe Verzweiflung. In I, 13 tritt, nach fünfzehn Jahren Abwesenheit, der totgeglaubte Cousin d'Anglades, Léon, auf und fordert von ihm das väterliche Erbe rechtmäßig zurück. Das bedeutet d'Anglades Ruin. Wie zuvor seine Frau steht er unversehens vor dem Abgrund einer offensichtlich unbereinigten Wirklichkeit. Der Höhepunkt ist erreicht, als eine hinterhältige Intrige von René und Fourbin, den Handlangern von d'Olsan, Herrn d'Anglade als skrupellosen Gelddieb entlarvt; er wird verhaftet. Das Ziel des Monströsen scheint erreicht: Lina ist schutzlos der Verfolgung und Willkür d'Olsans preisgegeben.

Da das Ende klar ist – die Wiederherstellung der Ordnung –, richtet sich das Interesse der Darstellung ganz auf die (drei) elementaren Lösungsprogramme, die in den Melodramen verhandelt werden. In der Figur des »Bösen« werden dabei, allen sichtbar, die beiden

absolut gesetzten Universalien menschlicher Kontingenz, Liebe und Geld, exponiert. D'Olsan und sein Gefolge, Truguelin und sein Komplize setzen ihr verwehrt Verlangen so absolut, daß ihnen jede moralische Unterscheidung von Gut und Böse verloren geht. So erscheint ihnen selbst das Verbrechen als dämonische Folgerichtigkeit in einer Welt, die keine Rücksicht mehr auf vernünftiges Verhalten nimmt. Wer sich jedoch bis zu diesem Punkt hat fortreißen lassen, so lehren die Stücke, für den gibt es keine Rückkehr mehr in die Welt der anderen. Daran knüpft eine erste Antwort der Melodramen an. Das tödliche Prinzip, das die Schurken gegen den Bereich des Anstands richten, vollstreckt sich schließlich an ihnen selbst: D'Olsan (*La Famille d'Anglade*) erschießt sich; Roscof (*La Tour du Sud*) versucht sich in die Luft zu sprengen; Marcel (*Sept Heures*) wird von einer schleichenden Auszehrung vernichtet; Truguelin wird an der Stätte seiner kriminellen Handlungen gefaßt (*Coelina* III, 1 f.).

Andererseits räumen die Stücke der »guten Seite« eine ganz besondere Form der Gegenwehr ein. Angesichts der skandalösen Herausforderung des »Bösen« bleibt ihnen die Möglichkeit, seine Machenschaften verstehend aufzudecken. Sei es, daß, wie in *Coelina* (II, 9), die Verbrechen Truguelins und damit seine entstellte Identität schließlich ans Licht kommen; sei es, daß, vor allem in den späteren Stücken, treue Diener und Verwandte den Intrigen nachspüren: Es ist geradezu ein Grundsatz des Melodramas, daß der phantastische Bann gebrochen wird, wenn das Geheimnis seiner Protagonisten ausgesprochen wird. Diese »Veröffentlichung« verschwiegener Zusammenhänge aber wird zu einem Akt der Enttabuisierung:

»Die geheimsten Winkel deines Herzens haben sich den Blicken des Gerichts geöffnet. [...] Es hat dich beobachtet, es ist hinter dich gekommen, du bist gerichtet« (*Le Tribunal invisible* III, 16).

Ungebändigte Leidenschaft, nach Meinung der Melodramen das eigentlich »Böse« in damaliger Gesellschaft, kann nicht erlöst, sondern muß rigoros erledigt werden¹⁰. Eine solche Ausschließlichkeitslösung mag jedoch nicht unmotiviert scheinen in einer Epoche, in der im Grunde jeder die geschichtliche Erfahrung verabsolutierter Passionen zu spüren bekommen hatte.

Neben dieser drastischen Behandlung kennt das Melodrama fast immer einen zweiten Lösungstypus. Er hat dramatische Verkörperung gefunden in jenen Gestalten suspendierter Identität, die durch alle Melodramen ziehen. Es sind die Irrenden wie Francisque (*Coelina*), Flüchtende wie M. de Senneville (*Sept Heures*), Verkleidete wie der falsche Pater Ambroise (*La Tour du Sud*), Verschlagene wie Léon d'Assendry (*La Famille d'Anglade*). Ihr sozialer Ort liegt außerhalb der Gesellschaft; sie werden jedoch durch die spontane Sympathie der »honnêtes hommes« positiv besetzt (Coelina über den unbekannten Bettler Francisque: »Ah [...] il a l'air si honnête« – Oh [...] er sieht so rechtschaffen aus; I, 3). Von ihrer dramatischen Stellung her sind sie Grenzgänger zwischen Gut und Böse. Das Mitgefühl der Zuschauer wird ihnen zuteil, weil sie, anders als ihre fanatischen Verfolger, soziale Begegnungen stets defensiv aufnehmen: Sie bitten, wo die anderen an sich reißen. Dennoch sind sie Abenteurer wider Willen und treiben mit den Monstren durch den selben Raum des Draußen, in den sie meist ein Anfall von (Liebes-)Leidenschaft verbannt hat. An ihrem Typus verdeutlicht das melodramatische Spiel die Grundbedingung seiner Welterfahrung, daß niemand vor einem irrationalen Anschlag auf seine Lebensordnung si-

cher sein kann. Im Gegensatz zum Schurken versuchen diese Grenzgänger jedoch, in ihrem Innern stets die Konstante einer ehrenhaften Gesinnung aufrecht zu erhalten. Ihre Bahn ist Flucht vor dem wahnhaft-bösen Prinzip, zugleich aber Suche nach dem Geheimnis, das den Bann der Unmenschlichkeit zu brechen vermag. Die endlich gefundene Wahrheit erlaubt ihnen, wieder ihren wahren Namen zu bekennen, in die Gesellschaft einzutreten, ihre Rechte und Besitztümer zu beanspruchen. Ihre erfolgreiche Selbstbehauptung in der Welt der »passion« öffnet ihnen die Rückkehr in die Welt von »honneur«.

Eine dritte Lösung wird durch den »honnête homme« angeboten. Er steht in den Stücken auf dem Boden der Leidenschaftslosigkeit. Das Verhalten von Dufour (*Coelina*) ist beispielhaft. Gegen sein ganzes Gefühl verstößt er Coelina und ihren Vater Francisque, als ihm das Monster Truguelin unbezweifelbare Dokumente über die wahre Identität Coelinas verschafft (II, 6). Denn sein sentimentales Urteil kann nur unter der Bedingung auch zum Grundsatz eines allgemeinen Verhaltensurteils gemacht werden, wenn es sich durch »unumstößliche Beweise« (II, 9) objektivieren läßt. Die affektive Unmittelbarkeit hat also Gültigkeit erst in fester Anbindung an den Sachverhalt: »Über menschliches Handeln dürfen wir nicht einzig aufgrund unseres Empfindens urteilen« (ebda.). Gefühle müssen sich der Kontrolle durch die Vernunft unterwerfen. Ob dies in Form eines Gerichtsverfahren geschieht (*Famille d'Anglade*; *Tribunal invisible*) oder durch persönliche Recherchen (Dufour in *Coelina*; Léon, Mme de Cervail in *Famille d'Anglade*; Ladislav in *La Tour du Sud*), in jedem Fall wird das bedrohliche Geheimnis einer öffentlichen Enthüllung ausgeliefert, die seinen Zusammenbruch, das heißt die Zerstörung des Monstrums bewirkt. Die Lösung im Sinne von »honneur« zeigt damit Sachbezogenheit als einen Eckwert »bürgerlicher« Tugendbegründung. Das melodramatische Spiel ist in diesem Punkt auffällig parteilich: Wohlverhalten, sofern es durch Zügelung der Leidenschaft erworben wurde, wird von den Stücken als erstrangige soziale Tugend ausgezeichnet. Wer Wünsche und Bedürfnisse nicht nach dem Gesetz der Leidenschaft, sondern der Ehre verfolgt, dem fallen auch Besitz und Ansehen zu.

Melodramatische Gesellschaftsordnung

Im »honnête homme« des Melodramas (sowie des moralisierenden »roman noir«) nimmt unter einem alten Namen ein homo novus der Französischen Revolution endgültig auf der gesellschaftlichen Bühne Platz. Seine »honnêteté« meint jene bürgerlichen Tugenden, wie sie theoretisch in den naturrechtlichen Reformideen des 18. Jahrhunderts, ästhetisch in der empfindsamen Literatur umrissen wurden¹¹. Dieser »honnête homme« deckt sich dabei nicht mehr mit dem gesellschaftlichen Menschenbild des 17. Jahrhunderts, sondern mit dem »citoyen« der revolutionierten Gesellschaftsidee, wie sie in die Deklaration der Menschenrechte und von da an in die weiteren Verfassungen Frankreichs eingegangen ist. Unter diesem Gesichtspunkt gibt der dramatische Konflikt eines seiner wohl akutesten Interessen zu erkennen. Dieses spricht zunächst aus der Eindeutigkeit, in der die Handlung ausläuft. Das »Fest« des »Guten« am Ende feiert in der Vernichtung des Ordnungsbrechers vor allem die Wiederherstellung der Familie. Die Zuschauer können fest darauf vertrauen, daß am Ende zwei der elementarsten Grundverhältnisse sozialer Identität beispielhaft »in Ordnung« gebracht werden: Der verdrängte Vater wird als Oberhaupt des fa-



L'Effet du Mélodrame (nach Louis-Leopold Boilly, 1830).

Das Populardrama des Empire (nicht anders als komisch-satirische Gegenstücke wie das Vaudeville) wollte, fast um jeden Preis, Nervenkitzel erzeugen. Sein unterhaltungspsychologisches Feld (und das des entsprechenden Romans) deckte sich etwa mit dem der heutigen Spielarten des Kriminalfilms und -romans. Sein Erfolgsgeheimnis beruhte letztlich auf einem in der Affektlehre der Rhetorik begründeten Wechselbad der Gefühle. Die bis zum Extrem getriebene Spannung durch die Bedrohung der Figuren, zu denen die Stücke massive Brücken der Sympathie bauten und deshalb bei ihrem einfachen Publikum stärkste Anteilnahme auslösten, wird immer wieder in komischen Szenen entladen. Zutreffend haben deshalb bereits zeitgenössische Kritiker »rire et pleurer« (Lachen und Weinen) als Wirkungsabsicht dieser Literatur bezeichnet. Diese damals als unkultiviert verspottete Mischung aus Affektzielen der Komödie und der Tragödie erkannte bereits Charles Nodier als den ersten, obwohl meist unterschlagenen Grundzug des romantischen Dramas. Es sei nichts anderes als ein mit künstlichem Pomp herausgeputztes Melodrama! Alfred Hitchcocks Melodrama »Rebecca« mag – freilich mit geringerer Wirkung als damals – Empfindungen wecken, wie die, nach denen das damalige Publikum geradezu süchtig war.

miliären Verbandes und als Mann von »honneur« restituiert. Einige Beispiele: Der edle Räuber Robert (*Robert, Chef des Brigands*) erlöst seinen Vater aus todbringender Gefangenschaft; Francisque (*Coelina*), der Verstümmelte, gewinnt seine soziale und sentimentale Integrität zurück; Adolphe d'Anglade (*Famille d'Anglade*) wird, frei von Schuld, seiner Frau und seinem Kind zurückgegeben. Die Beispiele stehen für unzählige andere. Ebenso bedeutsam – und publikumswirksam – ist die schließliche Vereinigung von Mann und Frau. Nicht selten werden beide Formen der Versöhnung effektsteigernd zusammengenommen.

Sophie und Robert (*Robert, Chef des Brigands*), Coelina und Stéphany (*Coelina*), Eliphal und Léila im *Jugement de Salomon* (Urteil des Salomon, Caigniez 1802), Albertine und Félix (*Le Mendiant*) führen in ihrem Happy-End dem Publikum den Lohn für denjenigen vor Augen, der den Widersinn willkürlicher Sozialbezüge standhaft abweist.

Die außerordentliche sozialgeschichtliche Tragweite aber läßt sich erst im Hinblick auf die Tugenden erkennen, in deren Namen das zerstörerische Leidenschaftsprinzip aus der Gesellschaft verbannt wird. Die Macht des »Bösen«, die die anderen in Furcht und Schrecken versetzt, entsteht dadurch, daß es die eigene Willkür zum obersten Grundsatz des Handelns erhebt. Der Sohn verdrängt den Vater und bringt, was durch Anstand erworben sein will, mit Gewalt an sich (Le Baron Evrard in *Le Tribunal invisible ou Le Fils criminel*; Roscof, der seinen Erbonkel Alphonse Ladislas beseitigt, in *La Tour du Sud*, S. 7). Wo der Tyrann eine Frau begehrt, kennt er nur den einen Weg der Gewaltanwendung, um auf diese widernatürliche Weise einem natürlichen Verlangen Erfüllung zu verschaffen: Roscof bedroht seine Gefangene (Caroline) mit dem Tod (*Tour du Sud*); so wie d'Olsan sich gegenüber Mme d'Anglade (*Famille d'Anglade*) oder Marcel gegenüber Mlle d'Armans (*Sept Heures*) verhalten.

Würde das Machtprinzip des Bösen im Melodrama am Schluß nicht von seinem moralischen Gegenanspruch gebannt, setzte sich mit ihm genau jener despotische Gesellschaftsentwurf durch, den die Romane des Marquis de Sade zur selben Zeit erwägen. Der Doppelroman *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu* (Die neue Justine oder Das Unglück der Tugend, 1797) führt zynisch-satirisch in der »verfolgten Unschuld« Justine den Nachweis von der Dummheit der Tugend. In der Autobiographie ihrer Schwester Juliette findet der melodramatische Konflikt seine dämonische Vollendung. Ihre Maxime lautet: »Nur durch Missetaten erhält sich die Natur und erobert sich die Rechte zurück, die die Tugend ihr genommen hat«. Genau diese finstere Utopie setzt das Melodrama Mal um Mal ins Unrecht. Erst von diesem radikalen Punkt des Gegenteils aus betrachtet wird klar, was damals auf dem Spiel stand. Das exzessive Gewaltprinzip landet, historisch, bei einer totalitären Gesellschaftsverfassung: in der Sprache des Melodramas: »Der Verbrecher berechnet, der »honnête homme« folgt der Eingebung seines Herzens« (*Tour du Sud*, S. 8). Die Bändigung des Tyrannen am Schluß gibt den Melodramen die Gelegenheit, unbeschadet die Gefahren auszusprechen, die einer Gemeinschaft aus der Verabsolutierung des menschlichen Individuums erwachsen. Beispiele für einen solchen Argwohn gebrannter Kinder lagen auf der Hand: Der praktizierte Absolutismus des Ancien régime, der Fanatismus der Terreur, der imperiale Polizeistaat Napoleons – alle hatten die Schattenseiten einer streng patriarchalisch ausgeübten Herrschaft blutig vor Augen gebracht. Was im Melodrama millionenfach gutgeheißen wurde, war deshalb ein neues Paradigma gesellschaftlicher Beziehungen. Mit der Enthauptung Ludwigs XVI. hatte symbolhaft die »puissance paternelle« (väterliche Gewalt) als soziales Modell abgedankt. Unter dieser Voraussetzung konnte das Vatermodell erneut, aber paternalistisch, als die moralisch erworbene Autorität des »père de famille« wieder in Kraft treten¹².

Dufour in *Coelina* versinnbildlicht diese paternalistisch reformierte Familie. Seine väterliche Gewalt beruht auf dem natürlichen Empfinden der Eltern für ihre Kinder, der Kinder für ihre Eltern. Diese »geheiligten Gesetze der Natur« (*Le Tribunal invisible*, S. 12) erheben das naiv-ursprüngliche Gefühlsurteil zum Maßstab des sozialen Handelns. Der neue »honnête homme« gründet auf dem »homme sensible« (Dufour in *Coelina*, S. 29) und seiner Gerechtigkeit des Herzens. Eine Szene aus *Coelina* zeigt beispielhaft die gegensätz-



»Der fünfte Akt in der Gaité« (einer der Hochburgen des Melodramas [von Honoré Daumier]). Schauerroman und volksnahes Schauspiel hatten großes Interesse daran, den Ausgang des Zweikampfes zwischen Gut und Böse, Monstrum und Unschuld möglichst lange ungewiß zu halten. Der emotionale Gewinn daraus war jedoch kein Selbstzweck. Die unbeschreiblichen Tumulte, mit denen das Publikum die Gefährdung seines Helden durch den Schurken, die Beifallsstürme, mit denen es dessen schließliche Vernichtung quittierte – in diesen zugespitzten Reaktionen erzwangen die Stücke eine naive, von keiner Reflexionsarbeit kontrollierte Anerkennung einfachster Grundsätze sozialer Anständigkeit. Die häufig zitierten Spruchweisheiten bringen sie dann auf einen leicht faßlichen Begriff. Da jedes dieser Spektakel mit mehreren, unvorhergesehenen Peripetien arbeitet und die Handlung damit ein Auf und Ab zwischen Hoffnung und Furcht veranstaltet, am Ende aber im Sieg des guten Prinzips, das heißt in einem »Happy-End« ausläuft, muß das Melodrama durchaus als eine ernstzunehmende Institution zur – bürgerlichen – Vergesellschaftung sozialer Leidenschaften angesehen werden.

lichen Standpunkte. Truguelin hält bei Dufour, dem Vormund Coelinas, für seinen Sohn um ihre Hand an, denn: »Sie allein«, so Truguelin zu Dufour, »haben das Recht, über ihre Hand zu verfügen« (I, 8). Er begründet seine Interessen nach dem formalrechtlichen Autoritätsgrundsatz. Doch Dufour beantwortet Truguelins patriarchalischen Antrag paternalistisch: »Meine Freundschaft zu Coelina, ihre Zärtlichkeit für mich gebieten mir keine Verbindung für sie einzugehen, in die sie nicht aus völlig freien Stücken einwilligt«. Truguelin: »Aber sie können ihr gegenüber doch Rechte geltend machen?« Dufour: »Ich möchte nur Rechte auf ihr Herz haben!« (S. 27)

Durchgesetzt hat sich mit dieser Position die für den »modernen« Standpunkt des Melodramas charakteristische Ansicht der antirationalistischen Zivilisationskritik des späteren 18. Jahrhunderts. Rousseaus populäre Abhandlung *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Über den Ursprung und die Gründe der Ungleichheit unter den Menschen, 1754) hatte genau dieses Solidarprinzip begründet, das dann die erweiterte Menschenrechtserklärung der Verfassung von 1795 zum Gesetz gemacht hatte¹³. Beider Urbild ist die sentimentale Vertrauensbindung der Familie als einer Gemeinschaft auf Gegenseitigkeit. Der Erfolg des Melodramas bezeichnet eindringlich, in welcher Breite sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine bürgerliche Wende in den Ideen der sozialen Beziehungsverhältnisse etabliert zu haben scheint. Allerdings wurde der Gedanke einer humanen Solidargemeinschaft von der historischen Erfahrung des romantischen Theaters schnell als unerfüllbare Utopie zurückgestuft und wieder in die Schranken eines »Goldenen Zeitalters« verwiesen, das Rousseau als Maßstab an die Wirklichkeit angelegt hatte.

Das Melodrama macht deshalb eine Typologie damals zur Debatte stehender Vergemeinschaftungsformen sichtbar. Der Ordnungskonflikt von bürgerlich-sentimentaler Tugend und phantastischem Terror steht vor drei maßgeblichen Möglichkeiten der Bereinigung. Das paternalistische Modell des Melodramas will eine neue Gesellschaft auf Gegenseitigkeit. Sein offenbar ungebrochener Glaube an soziale Natürlichkeit ist naiv im Sinne eines republikanisch mit der Wirklichkeit versöhnten Ideals. Im sadistischen Modell ist der unterdrückte Gegenanspruch, die Macht der Leidenschaft, zum Gesetz erhoben. Sein rücksichtsloser Machiavellismus sieht in der Ungesetzlichkeit das erfolgreiche Mittel zur Behauptung in einer Gesellschaft, in der es nur Unterdrücker oder Unterdrückte gibt. Das »romantische« Modell schließlich steht vor der desillusionierenden Einsicht, daß, zumal nach 1830, die historische Lebenswelt keine der beiden Ausschließlichkeitslösungen mehr zuläßt. Die Helden zerreißen *zwischen* der unwiederbringlich vergebenen Chance zur melodramatischen Ideallösung und den unumgänglichen sozialen Behauptungskämpfen. Wo aber die einst revolutionäre Moral zunehmend zur Rechtfertigung eines geschäftstüchtigen »Fortschritts« dient, bleibt der romantischen Lösung zunächst nur ein Ausweg: der Austritt aus dieser würdelosen Gesellschaft. Hernani im gleichnamigen Stück von Victor Hugo (1830) und Doña Sol vergiften sich: »Streben wir gemeinsam einer besseren Welt entgegen« (Vers 2153); Kitty Bell folgt Chatterton mit gebrochenem Herzen nach (Vigny in *Chatterton*, 1835); Lorenzos »krankes Herz« (Musset in *Lorenzaccio* [1834], Akt V, 8) nimmt den Tod wie ein Dandy an.

Der Vorbehalt gegen Melodramen, damals schon und heute, hat seine Ursache vor allen Dingen im simplen und undifferenzierten Schwarz-Weiß-Schema. Der Verdacht auf Trivialität trifft diese Literatur insbesondere wegen ihrer Happy-End-Gewißheit. Denn diese regelhafte Einseitigkeit huldigt der naiven Vorstellung von einer Welt, in welcher sich die

Menschen eindeutig in gute und schlechte trennen lassen. Dieses starre Entweder-Oder konnte dem geschichtlichen Bedürfnis schnell überholt gelten, wenn es in nachrevolutionärer Zeit nicht mehr nur um einfachste Grundprinzipien des Zusammenlebens ging. Als in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts neben dem Melodrama neue literarische Erscheinungen in den Vordergrund traten, kamen darin auch die Grenzen seines holzschnittartigen Manichäismus in der Bewältigung der entstandenen Gesellschafts- und Gefühlsprobleme zum Ausdruck. Mit dem Melodrama begann der unaufhaltsame Aufstieg eines anderen, fast gegensätzlich scheinenden Gefühlsurteils. In Chateaubriands *René* (1802) oder in der Analyse des *Génie du Christianisme* (Geist des Christentums, 1802) wird »le vague des passions« (das Unbestimmbare der Leidenschaften) als »mal du siècle« (Weltschmerz) zum – romantischen – Signum der Epoche¹⁴. Darin wird die definitive Entscheidbarkeit der Frage von Tugend oder Untugend, so wie sie das Melodrama stellt, im Grunde gerade geleugnet. Diese »romantische« Sensibilität empfindet vielmehr die neuzeitliche »condition humaine« als eine Erfahrung der Unentscheidbarkeit zwischen zwei Möglichkeiten, »einem Herzen voller Leidenschaften in einer leeren Welt« (Chateaubriand). Gegenüber dem Melodrama stellt sich dem Romantischen nicht primär die gesellschaftliche Ordnung als Problem dar, sondern das Individuum¹⁵. Dieser Rückgang in die Innerlichkeit kann die Frage nach Idealität und Realität, nach Gut und Böse, Schön und Häßlich nicht schon auf der Ebene der Sozialmoral beantworten. Die ersten Entscheidungen trifft der einzelne. Nach romantischer Auffassung steht ihm dabei nicht der naturphilosophische Schutz der Gemeinschaft, sondern nur die »Entblößung der Einsamkeit« zur Seite.

Die Poetik des romantischen Dramas hat dieser Veränderung dramaturgisch Rechnung getragen. Wo die Aufmerksamkeit ganz auf das zwiefältige Individuum gerichtet ist, hat die Problemauffassung des Melodramas ihre Gültigkeit verloren. Der romantische »Held« zeichnet sich dadurch aus, daß sich beide Seiten des melodramatischen Spiels, Gut und Böse, in seiner Figur vereinigen¹⁶. Dann kann es freilich nicht mehr darum gehen, das Leidenschaftsprinzip im Menschen als das Böse des Lebens moralisch und ästhetisch zu ächten. Die romantische Frage nach dem Verhältnis von »Sublimem« und »Groteskem« läßt keine einfachen, nur dem Wunschideal gefälligen Lösungen mehr zu. Diese »Moderne« des 19. Jahrhunderts hat sich gerade der Versöhnung des Subjekts mit sich selber zu stellen. Daß dieses Dilemma entscheidend dann nicht auf dem Theater, sondern im Roman ausgetragen wurde, ist noch einmal eine Konsequenz dieses Subjektivismus auf der Ebene der Gattung.

Literaturhinweise

Vgl. dazu die weitergehende Arbeit vom Verfasser: »Melodrama/melodramatisch. Über eine Grundsprache der Literatur«, die in Vorbereitung ist.

Texte:

- Chefs-d'Œuvre du Répertoire des Mélodrames. 20 Bde. Paris 1824.
 Le Mélodrame. Hg. v. G. Signaux. 2 Bde. Genève 1969.
 G. de Pixérécourt: Théâtre choisi. Hg. v. Ch. Nodier. 4 Bde. Nancy 1841–1843 (Nachdruck Genf 1971).
 Ders.: Coelina ou l'Enfant du Mystère. Hg. v. N. Perry. Exeter 1972.
 Le Théâtre de la Révolution française. Hg. v. M. Régaldo. Paris 1975.

Darstellungen:

- A.A.A. [i.e. J.-J. Ader/A. Hugo/A. Malitourne]: Traité du Mélodrame. Paris 1817.
 Anon. [i.e. A. Charlemagne]: Le Mélodrame aux Boulevards. Facétie historique et dramatique par Placide le Vieux. Paris 1809.
 Anon. [i.e. G. de Pixérécourt]: Guerre au Mélodrame!!! Paris 1818.
 H. Beaulieu: Les Théâtres du Boulevard du Crime. Paris 1905.
 E. van Bellen: Les Origines du Mélodrame. Utrecht 1927.
 P. Brooks: The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven 1976.
 P. Ginisty: Le Mélodrame. Paris 1910.
 W. G. Hartog: Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence. Paris 1912.
 A. Killen: Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française. Paris 1967.
 Le Mélodrame. Sondernummer (162) der Revue des Sciences Humaines 4 (1976); S. 147–256.
 Ch. Nodier: »Introduction« au: Théâtre choisi de G. de Pixérécourt. Bd. I. S. XLIV–LXXXVIII.
 A. Pitou: Les Origines du mélodrame à la fin du XVIII^e siècle. In: Revue d'histoire littéraire de la France 18 (1911), S. 256–296.
 J. Przybos: Le Mélodrame ou le spectateur mystifié: Etude sur le mélodrame en France de 1800 à 1830. Diss. Yale 1977.
 H. Sacher: Die Melodramatik und das romantische Drama in Frankreich. Borna, Leipzig 1936.
 Sonderheft der Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte (Über das Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der Revolution). Hg. v. J. Proust. 3 (1979), S. 243–482.
 J.-M. Thomasseau: Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de »Coelina« (1800) à »L'Auberge des Adrets« (1823). Lille 1974.

Anmerkungen

- 1 Zu diesen Zahlen vgl. die Notizen von ihm selbst in G. d. Pixérécourt: *Théâtre choisi*. Einleitung.
- 2 Eine Auswahl charakterisiert A. Charlemagne: *Le Mélodrame aux Boulevards*; allgemein vgl. P. Ginisty: *Le Mélodrame*.
- 3 Zu dieser Auffassung vgl. schon Ch. Nodier: *Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat*. In: *Revue de Paris* 7 (1835), S. 5–20.
- 4 Vgl. *Traité du Mélodrame*. S. 14 f.
- 5 Ebda. S. 9 ff.; Ginisty: *Mélodrame*. S. 14 f.
- 6 Vgl. I. Bessière: *Le Récit fantastique*. Paris 1974; G. Jacquemin: *Littérature fantastique*. Bruxelles, Paris 1974; zuletzt allgemein: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hg. v. Ch. W. Thomsen u. J. M. Fischer. Darmstadt 1980.
- 7 Mit S. Freud: *Das Unheimliche*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt/Main 1972.
- 8 Vgl. L. Keller: *Piranèse et les romantiques français*. Paris 1966.
- 9 A. Pitou: *Origines du mélodrame*; H. Lagrave: *La Pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3(1979), S. 408–430.
- 10 Mit A. Übersfeld: *Les Bons et les Méchants*. In: *Revue des Sciences Humaines*. Sondernummer 4(1976), S. 195.
- 11 Zu diesem Zusammenhang vgl. besonders K. Heitmann: *Der Vater in Gesellschaft und Literatur des Ancien Régime in Frankreich*. In: *Das Vaterbild im Abendland*. Hg. v. H. Tellenbach. Stuttgart 1978. S. 127–141.
- 12 Vgl. den Artikel »honnête« in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*. Ed. Diderot/d'Alembert (Nachdruck Stuttgart 1966/67).
- 13 Vgl. *Les Constitutions de la France depuis 1789*. Hg. v. J. Godechot. Paris 1970. S. 103.
- 14 Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*. 2. Teil. Buch III. Kapitel 9: »Du vague des passions«.
- 15 Vgl. R. Warning: V. Hugo: *Ruy Blas*. In: J. v. Stackelberg (Hg.): *Das französische Drama*. Düsseldorf 1968. Bd. 1. S. 139–164.
- 16 Vgl. V. Hugo: »Préface de Cromwell« und die Begründung des »modernen« Menschen als Doppelnatur. In: *Théâtre complet*. Bd. I. Hg. v. J. J. Thierry u. J. Méléze. Paris 1963. S. 425.

Bildquellennachweis

- Fratelli Alinari, Firenze: 286
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek), München: 159
- Bibliothèque Municipale, Besançon: 118
- Bibliothèque Nationale, Paris: 3, 5, 11, 27, 38, 58, 99, 110, 125, 138, 141, 144, 153, 156, 164, 166
- The British Library, London: 219, 231
- The British Museum, London: 189, 245, 255
- City Museums and Art Gallery, Birmingham: 249
- Civiche Raccolte d'Arte, Milano: 265, 278
- Courtauld Institute of Art, London: 248
- Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart: 90
- Editions du Seuil, Paris: 129
- Eidgenössische Technische Hochschule (Graphische Sammlung), Zürich: 304, 305, 307, 316
- Foto Marburg: 88
- Freies Deutsches Hochstift (Goethe-Museum), Frankfurt/M.: 171
- Goethe-Museum, Düsseldorf: 29, 45, 52
- Hamburger Kunsthalle: 120, 182, 184
- Heeresgeschichtliches Museum, Wien: 95
- Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf: 36
- Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt: 272
- Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden: 18
- Keats-Shelley Memorial House, Rome: 258, 261
- Louvre, Paris: 114, 117
- John Murray, London: 72
- Musée Lamartine, Mâcon: 131
- Musée Municipal, Varzy: 181
- Musée de Malmaison, Paris: 112
- Musée des Beaux-Arts, Lyon: 122
- Musées Nationaux, Paris: 114, 117
- Museo del Prado, Madrid: 299, 309
- Museo Romántico, Madrid: 77
- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: 311, 313
- National Galleries of Scotland, Edinburgh: 173
- National Gallery of Art (Rosenwald Collection), Washington: 192
- National Portrait Gallery, London: 252, 257
- Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen: 35
- Oxford University Press, Oxford: 196, 197
- Photo Herausgeber: 8, 79, 223, 229, 234, 236
- Photo Verfasser (Boerner): 50
- Photo Verfasser (Fischer): 247
- Photo Verfasser (Hofer): 127
- Photo Verfasser (Leube): 266, 271, 276, 279, 281
- Photo Verfasser (Neuhäuser): 325, 329, 333, 336, 338, 340 oben und unten, 344
- Photographie Bulloz, Paris: 84/85, 86
- Pinacoteca di Brera, Milano: 74
- Princeton University Press, Princeton: 69
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 295
- Romanisches Seminar der Universität, Heidelberg: 12, 15
- Staatliche Graphische Sammlung, München: 66, 177, 221
- Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau: 330
- Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg: 18
- Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: 31, 148, 149, 285
- Thorvaldsens Museum, København: 60
- Universitätsbibliothek, Bonn: 266, 271, 276, 279, 281
- Villa Carlotta, Tremezzo: 287
- Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart: 65
- Yale University Library (The Beinecke Rare Book and Manuscript Library), New Haven: 43

Umschlag: The British Museum (rechts). The British Library (links)