

Armance und die Ästhetik des Melodrams

Eine Untersuchung zur Verwendung und Adaption melodramatischer Strukturelemente im Romandebüt
Stendhals

Bearbeitet von
Laurentius Pop

1. Auflage 2011. Taschenbuch. 287 S. Paperback

ISBN 978 3 631 61920 9

Format (B x L): 14 x 21 cm

Gewicht: 370 g

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Literaturwissenschaft: Allgemeines > Literarische Gattungen](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

1. Einleitung

Die Bezeichnung Melodram steht heute immer noch als Sammelbegriff für verschiedene Kunstformen aus unterschiedlichen Zeitepochen und Disziplinen. So versteht die Alltagssprachliche Verwendung unter Melodram etwas anderes als die Filmwissenschaft, die Literatur- etwas anderes als die Musikwissenschaft.

In der Filmbranche und der begleitenden Presse (etwa in Fernsehprogramm-Zeitschriften) hat sich der Begriff „Melodram“ längst zur Bezeichnung gefühlbeladener Spielfilme festgesetzt, die voller Pathos Personen und Handlung den Kategorien Gut oder Böse unterwerfen und die evozierte Bilderwelt mit begleitender Rüßmusik kolorieren. Dass diese produktionsästhetischen Kategorien aus dem populären Bühnenmelodram übernommen wurden, ist dabei heute längst in Vergessenheit geraten.¹

Für den Musikwissenschaftler wiederum geht der Begriff des Melodrams auf das 1770 entstandene, Musik und Sprache zusammenbringende Drama *Pygmalion* von Jean Jacques Rousseau zurück, und er verbindet mit diesem Begriff nicht eine bestimmte Textform oder Emotionsempfindung, sondern der Ausdruck Melodram bezeichnet in der Musik im allgemeinen die „gleichzeitige oder abwechselnde Verknüpfung von Sprechstimme und Musik in Singspiel, Oper, Schauspiel oder Ballade“². Um die unterschiedliche Verwendung des Begriffs in der Musik- und der Literaturwissenschaft kenntlich zu machen, hat J. van der Veen eine Differenzierung in *mélodrame musical* und *mélodrame littéraire* vorgeschlagen.³ Richerdt differenziert diese beiden Phänotypen des Melodrams noch zeitlich, indem er das musikalische Melodram schwerpunktmäßig vor 1800, das literarische danach verortet.⁴ Sofern nicht anders angegeben, soll hier mit Melodram immer die literarische Sub-Gattung gemeint sein.

Als bekanntester Vertreter und mithin als Begründer des literarischen Melodrams gilt Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). Mit seinem Stück *Coelina ou*

1 Vgl. dazu auch Richerdt, D.: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820, Bonn 1986, S. 51. Dabei ist die Musik nicht, wie Richerdt meint, erst mit der Einführung des Tonfilms erfolgreich eingeführt worden. Vielmehr scheint der Film von Anfang an nicht ohne Musikuntermalung auszukommen. So wurden bereits Stummfilme in der Regel durch Klaviermusik begleitet und erinnern damit in Analogie an die dem Bühnenmelodram vorausgehenden Pantomimenstücke.

2 Richerdt, op. cit., S. 47.

3 Van der Veen, *Le Mélodrame musical*, S. 2 und S. 46.

4 Richerdt, op. cit., S. 13.

l'enfant du Mystère (1800) beginnt die Erfolgsgeschichte des populären Bühnenmelodrams im postrevolutionären Frankreich.⁵ Das Genre, das in den nächsten 30 Jahren das französische Boulevard-Theater beherrschen wird, ist so stark mit der Person Guilbert de Pixérécourts verbunden, dass Zeitgenossen ihn anerkennend als „Corneille du Boulevard“ oder „Shakespeare français“ bezeichnet haben.⁶ Sein Erfolg lässt sich auch in Zahlen bemessen: 128 Werke, die meisten davon Melodramen, die über 30 000 Mal in Paris und in der Provinz aufgeführt wurden, und die in viele Sprachen übersetzt und zum Teil auch als Libretti für das Musiktheater adaptiert wurden. Während man in der Regel eine klassische Tragödie an den etablierten Theaterbühnen kaum ein Dutzend Mal wieder aufgriff⁷, wurde Pixérécourts *Coelina ou l'enfant du mystère*⁸ für damalige Verhältnisse unglaubliche 387 Mal in Paris und 1089 Mal in der Provinz aufgeführt.⁹ Auch nachfolgende Stücke waren ähnlich erfolgreich: *Le Pèlerin Blanc*¹⁰ wurde 386 Mal in Paris und 1147 Mal in der Provinz inszeniert,¹¹ *L'Homme à trois visages*¹² 378 Mal in Paris und 644 Mal in der Provinz¹³, *La Femme à deux maris*¹⁴ brachte es insgesamt auf 1346 Aufführungen¹⁵, *Tékéli*¹⁶ wurde 1334¹⁷ und *Le Chien de Montargis*¹⁸ 1158 Mal¹⁹ aufgeführt.²⁰ Wie ein „Roi-soleil du

-
- 5 Es gab bereits in den Jahren unmittelbar davor Stücke, die die Kriterien erfüllt hätten, doch fehlte ihnen ein entscheidendes Element: die Anerkennung und der Erfolg beim Publikum. (Vgl. dazu auch Thomasseau, *Le Mélodrame*, S. 14).
- 6 Siehe Beaulieu, H.: *Les Théâtres du Boulevard du Crime*, Paris 1905, S. 31.
- 7 Siehe dazu Le Hir, *Le Romantisme aux enchères*, S. 6.
- 8 *Coelina, ou l'Enfant du Mystère. Mélodrame en trois actes.* (TC I, S. 13-73).
- 9 Die Angaben stammen von Pixérécourt selbst. TC I, S. LVII.
- 10 *Le Pèlerin blanc, ou les Orphelins du Hameau. Mélodrame en trois actes.* (TC I, S. 83-156).
- 11 TC I, S. LVIII.
- 12 *L'Homme à trois Visages, ou le Proscrit de Venise. Mélodrame en trois actes.* (TC I, S. 171-238).
- 13 TC I, S. LIX.
- 14 *La Femme à deux Maris. Mélodrame en trois actes.* (TC I, S. 255-336).
- 15 TC I, S. LXI.
- 16 *Tékéli, ou le Siège de Montgat. Mélodrame historique, en trois actes.* (TC I, S. 439-505).
- 17 TC I, S. LXIII.
- 18 *Le Chien de Montargis, ou la Forêt de Bondy. Mélodrame historique en trois actes.* (TC III, S. 121-192).
- 19 TC I, S. LXX.
- 20 Wehle stellt in diesem Zusammenhang fest: „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.“ (Wehle, W.: *Französisches Populardrama zur Zeit*

Boulevard“²¹ konnte Pixérécourt in seinem Nachlass, auf eine erfolgreiche Karriere zurückblickend, sagen:

„J’ai vu, pendant trente ans, toute la France accourir aux représentations multipliées de mes ouvrages. Hommes, femmes, enfants, riches et pauvres, tous venaient rire et pleurer aux mélodrames bien faits.“²²

Und zufrieden folgern: „...enfin j’ai régné pendant trente ans comme roi absolu.“²³

Die Entstehungs- und Erfolgsgeschichte der neuen Gattung ist eng verbunden mit der Französischen Revolution, die als das „größte Schauspiel“ aller Zeiten „zur politischen, intellektuellen, aber auch zur emotionalen Erweckung“²⁴ führte. Wenn sie mit ihrem Ausruf nach *Liberté, Egalité, Fraternité* ihr Ideal einer sozialen Gleichheit irgendwo verwirklichen konnte, dann am ehesten auf dem Gebiet der gemeinsamen Unterhaltung, denn entgegen einer allgemein verbreiteten Meinung bestand das Melodram-Publikum keineswegs ausschließlich aus einfachen Volksschichten. Vielmehr öffnete sich das Boulevard-Theater nach 1791 auch den unteren Schichten²⁵, ohne dass diese allein jedoch in der Lage gewesen wären, es finanziell am Leben zu halten. Der Demokratisierung des Theaters trägt etwa die Tatsache Rechnung, dass Konflikte nicht als Klassegegensätze ausgetragen werden - die Figuren haben keine Berufe, keinerlei Ständesdünkel, und keine Geldsorgen²⁶ - sondern ausschließlich als innerfamiliäre Konfliktsituationen, wie sie in allen Gesellschaftsschichten vorzufinden sind.

Das Melodram bot den einfachen Volksschichten die Unterhaltung und Genußnahme unschuldig verfolgter, am Ende jedoch triumphierender Tugendhelden. Die Bourgeoisie schätzte das Melodram wegen seiner bürgerlichen, auf Sittlichkeit und Familienwerte bauenden Moral, wodurch es sich vom Zeitgeisttheater der Revolutionsjahre deutlich unterschied. Der Adel wiederum, der die Umwälzungen der Revolutionsjahre schmerzlich miterlebt hatte, sah im Melodram der ersten Jahre einen Befürworter der alten Ordnung, in dem die soziale Hierarchie bestätigt und zu Ehrfurcht und Respekt vor den Autoritäten aufgerufen wird. Die neue Regierung schließlich sah das Melodram als ein willkomme-

des Empire und der Restauration, in : Heitmann, K.(Hrsg.) : Europäische Romantik II, Wiesbaden 1982, S. 154).

21 Bara, O.: „La moralité de la révolution“: de l’autorité du mélodrame selon le „Théâtre choisi“ de Pixérécourt, in: Studi francesi 50 (2006) S. 355.

22 *Dernières Réflexions de l’Auteur sur le Mélodrame*, in: TC IV, S. 498.

23 TC I, S. LX.

24 Wehle, op. cit., S. 155.

25 Begünstigt wurde diese Entwicklung durch die *Loi Chapelier* zur Gleichstellung der Theater von 1791. (Siehe dazu Le Hir, *Le Romantisme aux Enchères*, S. 3).

26 Vgl. Übersfeld, *Les bons et le méchant*, S. 194.

nes Mittel zur Konsolidierung der neuen Machtverhältnisse und zur Bildung einer neuen, klassenübergreifenden Nationalidentität an.²⁷

Die Begeisterung für das Melodram ließ allerdings schon zu Lebzeiten Pixérécourts nach, und er musste noch miterleben, wie sein Ruhm verblasste. Heute sind nicht nur die Melodramen, sondern auch der Name Pixérécourts und anderer, damals erfolgreicher Melodram-Autoren, fast vollkommen in Vergessenheit geraten.²⁸ Daran konnte auch die noch von ihm selbst herausgebrachte Sammlung seiner besten Werke nichts ändern.²⁹ Zu sehr, so schien es, war die Gattung mit der Person Pixérécourts und der Zeit der Revolution verbunden, um dauerhaft bestehen zu können.

Bereits in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte Charles Nodier die Begeisterung, die vom Melodram à la Pixérécourt ausgegangen war, mit der Zeit seiner Entstehung erklärt. Ein Publikum, das innerhalb kurzer Zeit den Sturz der Monarchie, die Einführung der Republik, die Hinrichtung des Königs und danach die Zeit des *Directoire* mit seinen wechselnden Machtverhältnissen erlebt hatte, sei nämlich kein alltägliches Publikum mehr:

„Ce qu’il y a de certain, c’est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l’histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l’ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds, des champs de bataille, de la poudre et du sang; les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les manœuvres insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien.“³⁰

Auch heute noch wird auf dieses Erklärungsmodell zurückgegriffen, um die Erfolgsgeschichte des Melodrams zu beschreiben. Nach Wehle hatte die Revolution emotionale Regungen freigesetzt, die im Zuge der gesellschaftlichen Neuordnung während des Empire und der Restauration wieder unterdrückt und in die Sphäre des inneren Erlebens verdrängt wurden:

„Was diese Generation im Buch, vor allem aber in der Theateraufführung suchte – und so offensichtlich fand, war das Innewerden eben jenes revolutionären Öffentlichkeitserlebnisses, das ihr die verordnete Ordnung wieder entzogen hatte. Das Er-

27 Siehe dazu Thomasseau, *Le Mélodrame*, S. 6.

28 Zu den erfolgreichsten Melodram-Autoren neben Pixérécourt zählt P. Ginisty etwa L.-C. Caigniez, J.-G.-A. Cuvelier, Boirie, V. Ducange, C. Hubert, A. Anicet-Bourgeois, Boucardy oder H. Chaussier. (Ginisty, P.: *Le Mélodrame*, Paris 1910, S. 138ff.).

29 Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Bd. I-IV, Nancy 1841-43.

30 C. Nodier, in: TC I, Introduction, S. VIIf.

gebnis war eine spontane literarische Initiation breiter Kreise, wie sie sich in der Geschichte des Publikums wohl nur selten ereignet hat.“³¹

Es genügt jedoch ein Blick in die heutige Unterhaltungskultur, um festzustellen, dass die Gewalt keineswegs verschwunden ist, dass mit Krimis, Western oder Liebesromanzen auch heute kein Fernsehabend vergeht, ohne dass auf dem Bildschirm Polizisten auf Verbrecherjagd gehen und Bewaffnete einander beschießen, dass also „la poudre et le sang“ auch weiterhin anziehen, wobei man den wenigsten Zuschauern darin die Suche nach einem verlorengegangenen „revolutionären Öffentlichkeitserlebnis“ wird unterstellen können. Vielmehr scheint die Darstellung (und Eindämmung) von Gewalt oder von bestimmten Emotionen, ein Ventil zu sein, um, ähnlich wie im Traum, allzeit vorhandene menschliche Bedürfnisse und Ängste³² zu verarbeiten.

Indem es nach 1791 erstmals wie nie zuvor in der Geschichte den Geschmack und die Wünsche sämtlicher Gesellschaftsschichten befriedigte, setzte das Melodram eine Bewegung in Gang, die nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte. Gerade der Vergleich mit der heutigen Fernsehkultur macht deutlich, dass das Melodram gegenwärtig keineswegs ausgestorben, sondern von der Bühne auf die Leinwand umgezogen ist und eine frühe Form dessen darstellt, was wir heute als Massenkultur bezeichnen.

Angesichts der Flexibilität und Verschiebbarkeit des Melodrams im 19. Jahrhundert vom Roman auf die Bühne³³ oder auch andersherum³⁴, und ihr Weiterleben im Film und Fernsehen im 20. Jahrhundert, stellt sich die Frage nach einem zeitlich konstanten Überbau einer melodramatischen Funktionsweise, in der allzeit gültige menschliche Bedürfnisse bedient und in jeweils neuer, auf den jeweiligen Publikumsgeschmack zugeschnittener historischer Form aktualisiert werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang, gerade für das 19. Jahrhundert, zum einen die Reaktion namhafter Autoren auf die historische Erfolgsgattung Melodram und zum anderen, in Ermangelung eines vorhandenen Theoriemodells, möglicherweise eigenständig vorgenommene Adaptionen und Differenzverschiebungen der publikumswirksamen melodramatischen Produktionsweise auf das eigene Werk. So spricht Balzac in seinen *Illusions perdues* von der steigenden Zahl der Boulevard-Theater und dem neuen Zeitgeist, der von ihnen ausging. Der folgenreiche Besuch einer Melodram-Aufführung stellte für den sehr jungen Victor Hugo die erste Begegnung mit der Welt des Theaters dar,

31 Wehle, op. cit., S. 155.

32 Wie etwa die Angst selbst eines Tages Opfer einer Schießerei, oder eines Gewaltverbrechens zu werden.

33 Fast alle Stücke Pixérécourts sind Romanadaptionen.

34 So bemerkt Thomasseau: „Le roman précédait généralement la création scénique mais le phénomène inverse se produisait aussi“. (Thomasseau, *Le Mélodrame*, S. 12).

während der exzessive Konsum melodramatischer Literatur den Lebensweg der Emma Bovary entscheidend prägt.

Nur die Frage nach einer Begegnung und Reaktion Stendhals auf das Melodram ist bisher von der Literaturkritik unbeantwortet geblieben³⁵, was umso erstaunlicher erscheint, als die Blütezeit des Melodrams (1800-1830) weitgehend mit seinen eigenen Lebens – und Schaffensjahren zusammenfällt.³⁶ Die Stendhalkritik tut vielmehr so, als könnte diese lange Zeit belächelte und kaum ernst genommene Gattung auch von Stendhal selbst nicht anders wahrgenommen worden sein. Auch ist es nicht einsichtig, warum unter den namhaften Autoren des 19. Jahrhunderts ausgerechnet Stendhal, der bereits in jungen Jahren davon träumte, „des comédies comme Molière“³⁷ zu schreiben und ein erfolgreicher Theaterautor zu werden, und noch im reifen Alter bedauerte, nicht durch das Verfassen von Populärliteratur reich und berühmt geworden zu sein,³⁸ dem Melodram tatsächlich keine Beachtung geschenkt haben sollte. So findet sich nicht nur kaum eine Publikation, die der Reaktion Stendhals auf dieses Massenphänomen *Mélodrame* nachgeht³⁹, auch inwieweit diese neue Form der Unterhaltungskultur sein eigenes Schaffen beeinflusst haben könnte, ist bisher unbeantwortet geblieben.

Bevor wir in einem ersten Schritt das Gesamtwerk Stendhals nach denjenigen Stellen absuchen wollen, in denen der Autor zu dieser Populärgattung kritisch Stellung bezieht, soll zunächst einmal die Bedeutung der Begriffe „Melodram“ und „melodramatisch“ bestimmt werden. Dabei soll die Gattung nicht nur nach deskriptiven Methoden beschrieben, sondern vor allem strukturell bestimmt werden, wodurch der Begriff einer allgemeinen melodramatischen Schreibweise, als Kennzeichen populärer Literaturformen, entwickelt werden soll. Durch die strukturelle Herausarbeitung einer melodramatischen Schreibweise soll auch das französische Bühnenmelodram letztlich als historische Ausprägung einer überzeitlich gültigen Konstante definiert werden, was ein für die

35 Bezeichnenderweise findet sich auch im *Dictionnaire de Stendhal* kein Eintrag unter dem Stichwort.

36 1800 wird *Coelina* uraufgeführt, etwa um die gleiche Zeit beginnt Stendhal sein Tagebuch zu schreiben. 1835 erscheint das letzte Stück Pixérécourts (1773-1844), während Stendhal (1783-1842) mit der *Chartreuse de Parme* 1838 seinen zu Lebzeiten letzten Roman veröffentlicht.

37 VHB 107.

38 VHB 383.

39 Immerhin unterzieht Ihring die *Chroniques Italiennes* einer Betrachtung unter dem Aspekt der historiographischen Produktionsästhetik. (Ihring, P.: Stendhal, *Chroniques italiennes*, in: Wolfzettel, F. (Hrsg.): *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts II: Drama und Novellistik*, Tübingen 2001, 179-202).

Untersuchung wesentlich umfangreicheres Begriffsinstrumentarium verspricht, als die lediglich deskriptiv vorgehende Beschreibung der Gattung Melodram.

Auf dieser methodischen Grundlage soll auch Stendhals Debütroman *Armance ou quelques scènes d'un Salon de Paris en 1827* untersucht werden. Es handelt sich bei dem zur Analyse gewählten Text um einen kompakten, abgeschlossenen Roman, der – trotz seiner mitunter schlechten Bewertung durch die Kritik – derjenige ist, den Stendhal am meisten durchkonstruiert und finalisiert hat. Zudem handelt es sich bei diesem Roman um eine Art Epizentrum des Stendhalschen Schaffens, vom dem aus sich sein gesamtes Werk unter der Prämisse eines *davor* und eines *danach* bestimmen lässt.⁴⁰ Als Eintritt Stendhals in die Welt der Romanliteratur stellt er die unmittelbare Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis dar und lässt die ästhetische Konzeption des Autors wie kein anderer seiner Romane zutage treten.

Schließlich soll die Frage beantwortet werden, ob und inwieweit Stendhal in seinem – sich von anderen Werken bisweilen deutlich unterscheidendem – Erstlingsroman melodramatische Elemente aufgreift, um auf der Folie einer publikumswirksamen Erfolgsgattung eigene ästhetische Vorstellungen umzusetzen.

40 Siehe dazu auch Kliebenstein, *Enquête en Armancie*, S. 30.